

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**TAŞLICALI YAHYA’NIN ŞÂH Î GEDÂ MESNEVİSİNDE
MADDİ KÜLTÜR UNSURLARI**

HAZIRLAYAN

SEVDE HAZAN ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ NİHAL YAVUZ

ANKARA-2025

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 30 / 10 /2025

Öğrencinin Adı, Soyadı: Sevde Hazan Özdemir

Öğrencinin Numarası: 22210257

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Programı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Nihal YAVUZ

Tez Başlığı: Taşlıcalı Yahya'nın *Şâh û Gedâ* Mesnevisinde Maddi Kültür Unsurları

Yukarıda başlığı belirtilen yüksek lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 75 sayfalık kısmına ilişkin, 30 / 10 / 2025 tarihinde Şâhsım/tez danışmanım tarafından İthenticate adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %16 'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih: 30 / 10 / 2025

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğr. Üyesi Nihal Yavuz

ÖZET

Sevde Hazan Özdemir, Taşlıcalı Yahya'nın *Şâh û Gedâ* Mesnevisinde Maddî Kültür Unsurları, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı, 2025.

Bu tez, XVI. yüzyıl Osmanlı sahasının önde gelen mesnevi şairlerinden Taşlıcalı Yahya'nın *Şah u Gedâ* adlı eserini maddî kültür unsurları açısından incelemektedir. Alegorik bir kurguya sahip olan ve çift kahramanlı aşk mesnevisi geleneği içinde değerlendirilen eser, dönemin toplumsal, kültürel ve tarihî ortamına dair zengin göndermeler içermektedir.

Çalışmanın amacı, edebî bir metin aracılığıyla 16. yüzyıl Osmanlı maddî kültürünün izlerini tespit etmek ve bunların edebî işlevlerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırma, edebiyat, tarih, sosyoloji, antropoloji ve sanat tarihi gibi disiplinlerin ortak bakış açısından yararlanmakla birlikte esas olarak metin çözümlemesine dayanmaktadır. Yöntem olarak, mesnevinin beyitleri taranmış, maddî unsurlar sınıflandırılmış ve her bir unsurun hem gündelik hayatla hem de edebî mazmun ve sembol dünyasıyla ilişkisi değerlendirilmiştir.

Tezde üretim araçları, müzik, günlük kullanım eşyaları, silahlar, giysiler, yiyecek–içecekler, süs ve ziynet unsurları, yazı ve kitap kültürü, ulaşım, yapı malzemeleri, değerli taş ve madenler ile dinî–mistik kavramlara dair örnekler incelenmiştir. Analizler, bu unsurların yalnızca dönemin maddî hayatını yansıtmadığını; aynı zamanda metnin alegorik yapısına ve edebî estetiğine katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak *Şah u Gedâ*, maddî kültür unsurlarının hem tarihî bilgi kaynağı hem de edebî sembol olarak işlev gördüğü bir mesnevi olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle çalışma, divan edebiyatı metnlerinin sosyal ve kültürel tarih araştırmaları için değerli bir arşiv işlevi gördüğünü ve nesnelerin edebî bağlamda yeniden anlam kazandığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Mesnevi, Şah û Gedâ, Maddî Kültür, İmge

ABSTRACT

Sevde Hazan Özdemir, Material Culture Elements in Taşlıcalı Yahya's *Şâh u Gedâ* Masnavi, Başkent University, Institute of Social Sciences, Turkish Language and Literature Thesis Master's Program, 2025.

This study investigates *Şah u Gedâ*, a mesnevi composed by Taşlıcalı Yahya, one of the prominent poets of the sixteenth-century Ottoman literary milieu, through the lens of material culture. Possessing an allegorical structure and belonging to the tradition of dual-hero love mesnevis, the work incorporates numerous references to the social, cultural, and historical environment of its era.

The primary objective of the thesis is to identify the traces of sixteenth-century Ottoman material culture reflected in the text and to elucidate their literary functions. While the research adopts an interdisciplinary perspective—drawing on literature, history, sociology, anthropology, and art history—it is fundamentally grounded in close textual analysis. Within this framework, the couplets of the mesnevi were examined, the material elements were classified, and each item was analyzed in relation to both everyday life and the symbolic and metaphorical universe of classical Ottoman poetry.

The study discusses examples concerning means of production, musical instruments, everyday objects, weaponry, clothing, food and beverages, ornaments and jewelry, writing and book culture, modes of transportation, construction materials, precious stones and metals, as well as religious and mystical concepts. The analyses reveal that these elements not only mirror the material life of the period but also contribute significantly to the allegorical structure, thematic depth, and aesthetic composition of the work.

Ultimately, *Şah u Gedâ* emerges as a mesnevi in which material culture operates simultaneously as a historical source and a literary symbol. In this respect, the study demonstrates that Ottoman divan poetry serves as a valuable cultural archive, reflecting the socio-historical realities of its time and illustrating how material objects acquire renewed and layered meanings within a literary context.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Mesnevi, *Şâh u Gedâ*, Material Culture, image

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
GİRİŞ	1
1. TAŞLICALI YAHYA’NIN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ŞAH U GEDÂ MESNEVİSİ.....	11
2. ŞÂH Û GEDÂ MESNEVİSİNDE MADDİ KÜLTÜR UNSURLARI	13
2.1. Üretim Öğeleri.....	13
2.1.1. Günlük hayat.....	13
2.1.1.1. Şem.....	13
2.1.1.2. Âyîne /Mir‘ât	14
2.1.1.3. Şîşe	16
2.1.1.4. Mısbâh	17
2.1.1.5. Kandil	17
2.1.1.6. Çerağ	18
2.1.2. Yeme-İçme.....	18
2.1.2.1. Yiyecek ve içecekler	18
2.1.2.1.1. Mey/ Şarap/ Bâde/ Tolu	18
2.1.2.1.2. Şerbet.....	20
2.1.2.1.3. Zehir-Tiryâk	21
2.1.2.1.4. Kebâb	22
2.1.2.2.Yeme-İçme Araçları.....	22
2.1.2.2.1. Câm/ Sâgar/ Kadeh/ Piyâle	22
2.1.2.2.2. Sürâhî	23
2.1.3. Giyim-kuşam	24
2.1.3.1.Câme/ Libâs	24

2.1.3.2. Üsküf.....	24
2.1.3.3. Destâr.....	25
2.1.3.4. Kuşak.....	26
2.1.3.5. Futa.....	26
2.1.3.6. Pîrehen.....	26
2.1.3.7. Hil'at.....	27
2.1.3.8. Nemed.....	27
2.1.3.9. Palâs.....	27
2.1.4. Yazı ve kitap.....	28
2.1.4.1. Kitap.....	28
2.1.4.2. Kur'ân	28
2.1.4.3. Nâme.....	28
2.1.4.4. Harfler	29
2.1.4.4.1. Elif.....	29
2.1.4.4.2. Bâ	30
2.1.4.4.3. Dâl	30
2.1.4.4.4. Râ	30
2.1.4.4.5. Lâm	31
2.1.4.4.6. Nûn.....	31
2.1.5. Savaş aletleri.....	31
2.1.5.1. Tîr/ Ok/ Keman	31
2.1.5.2. Tîğ/ Şemşîr/ Kılıç.....	33
2.1.5.3. Hançer	34
2.1.5.4. Bıçak.....	34
2.1.5.5. Cevşen.....	35
2.1.5.6. Siper.....	35
2.1.6. Müzik aletleri	36
2.1.6.1. Çeng.....	36

2.1.6.2. Ney	37
2.1.6.3. Ūd	37
2.1.6.4. Kemâne	38
2.1.7. Ulaşım	39
2.1.7.1. Keşfi.....	39
2.1.7.2. Zevrak	40
2.1.7.3. Kadırğa	41
2.2. İnşaat Öğeleri	41
2.2.1. Barınma	41
2.2.1.1. Hane/ Ev/ Dâr	41
2.2.1.2. Kasr	42
2.2.1.3. Sarây	43
2.2.2. Korunma.....	44
2.2.2.1. Hisâr	44
2.2.2.2. Kal'a	44
2.2.3. Dini ve tasavvufî inşâî öğeler	45
2.2.3.1. Kâ'be	45
2.2.3.2. Dergâh	46
2.2.4. Binalara ait parçalar	46
2.2.4.1. Kûşe	46
2.2.4.2. Kapı	47
2.2.4.3. Dîvâr	48
2.2.4.4. Revzen	48
2.2.4.5. Âsitâne/ Eşik	49
2.2.5. İş ve ticaret	49
2.2.5.1. Bâzâr.....	49
2.2.6. Ölümle ilgili yapılar	50
2.2.6.1. Kabr	50

2.2.7. Mimarî araç-gereçler.....	51
2.2.7.1.Miftâh	51
2.3. Bir Mahal İfade Eden Öğeler	51
2.3.1. Mahalle	51
2.3.2. İl.....	52
2.3.3. Kûy	52
2.3.4. Şehr/ Medîne	53
2.4. Dinî ve Tasavvufî Eşyalar	53
2.4.1. Seccâde.....	53
2.4.2. Tesbîh.....	54
2.5. Oyun Araçları	54
2.5.1. Satranç	54
2.5.2. Top /Çevgân	55
2.6. Güzel Kokular	55
2.6.1. Anber	55
2.6.2. Gülâb.....	56
2.7. Değerli Taş ve Madenler	57
2.7.1. Değerli taşlar	57
2.7.1.1. Sadeş	57
2.7.1.2. Gevher/Güher	58
2.7.1.3 Dürr /lû'lû	59
2.7.2. Madenler.....	61
2.7.2.1. Sim / Zer / Mehek	61
2.8. Diğer Eşyalar.....	61
2.8.1. Ceres.....	61
2.8.2. Hâtem.....	62
2.8.3. Zincîr.....	63
2.8.4. Ni'âl.....	64

2.8.5. Bend	64
2.8.6. Nişân alma	65
2.8.7. Kafes.....	66
2.8.8. Kamçı	67
2.8.9. Hâme	68
2.8.10. Terâzû	68
2.8.11. Livâ.....	69
2.8.12. Havlı.....	69
2.8.13. Hokka.....	70
2.8.14. Penbe.....	71
2.8.15. Perde	71
2.8.16. Hasîr	72
SONUÇ	73
KAYNAKLAR	76

GİRİŞ

Kültür, toplumlara özerklik kazandıran ve toplumların kimliğini oluşturan unsurların birleşimidir. Sözlükte, “tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü; hars, ekin (Türkçe Sözlük, 2023) olarak tanımlanır. Kültür, ilk defa tarımsal etkinlikler için kullanılan, Fransızca’dan dilimize geçen culture kelimesinden türetilerek şimdiki kullanımına ulaşmıştır. Culture, ekimi yapılan, büyüyen gelişen, yetişmekte olan kelime anlamıyla kullanılmaktadır (Oğuz, 2011).

Kültür kelimesinin tanımı ve ilk kullanımları bahsinde; Romalılar tarafından dile kazandırıldığı bilinmekte ve 1700 yılların sonuna doğru, Alman arşivlerinde geçtiği mutlak bir bilgi olarak kayıtlara geçmektedir. 18.yy’da, kültür kavramı ile ilgili tanımlamalar artmış, kültüre seçkin bir tavır kazandırılmıştır (Bakiner vd. 2020). Fransızlar ve İngilizler, 19.yy ikinci yarısı ve 20.yy başlarında, kültür kelimesi yerine uygarlığı tercih etmişlerdir (Alakuş, 2004). Ülkemizde ise, kültürün etimolojisi Ziya Gökalp ile ünlenmiş; uygarlık ile kültür kavramı arasında farklılıklar olduğundan söz etmiştir. Kültürü daha öznel, emek isteyen, milletlerin özelliklerini daha belirgin kılan görevi yükleyerek tanımlamıştır (Gökalp, 1975).

Kültür; insanı ilgilendiren, onu büyüten, şekillendiren ve değiştiren kısacası var eden değerler bütünüdür. Zamanla, ürün yetiştiriciliğinden hareketle birey için üretmek, var olan bilgiyi işlemek ve zihnen, entelektüel açıdan donanmak anlamlarına genişlemiştir. Böylelikle de zirai anlamdan beşerî ve sosyal bağlama geçiş yapan ve ana malzemesi insan olan kültür kelimesi, anlam açısından geniş bir yelpazeye sahiptir (Alakuş, 2004).

Bir milletin dili, dini, inanç farklılıkları, ibadet çeşitleri, gelenekleri, barınma, yeme-içme, giyim-kuşam, iletişim halleri gibi birçok öge kültürün alt kollarını oluşturur. Kültürün bu alt kolları toplumlar arasında benzerlikler gösterse de her milletin göstergesi kendi kültürü olmaktadır. Her toplumun kullandığı alfabe, ritüelleri, barınma, yeme ve giyim kültürleri kendi içinde sembolik kodlara sahiptir ve ait olduğu milleti yansıtmaktadır. Kültürün ve kültürü oluşturan alt etmenlerin oluşabilmesi için uzun zaman gerekmektedir. Çünkü kültürel değerlerin, gelenek ve göreneklerin yerleşmesi için birkaç nesil görmesi gerekir. Bu durum zaman algısında uzun bir döneme karşılık gelir. Ayları, yılları hatta yüzyılları bulabilir. Şartlar ve imkânlar, belli kültürel birikimleri sağlayacak kadar yaşama sirayet etmeli ve uzun soluklu olmalıdır (Göçer, 2012). Kültür özünde insanın yaşamışlıklarını ifade etmektedir. Bu açıdan uygarlık tanımına yaklaşır. Gökalp (1975)'e göre, milletler üzerlerinde yaşadıkları topraklara zaman içinde kültürü yerleştirir ve onunla yaşayarak benliklerini tanır.

“Bir medeniyet müteaddit milletlerin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyeti, sahipleri olan müteaddit milletler, müşterek bir hayat yaşayarak vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple her medeniyet, mutlaka, beynelmileldir. Fakat her medeniyetin, her millette aldığı hususî şekilleri vardır ki, bunlara hars yani kültür adı verilir.” (Turhan, 1994)

Kültürün en önemli ögesi ve taşıyıcısı dildir. Kültür ve dil arasındaki bu ilişkinin somutlaştığı özel alan, edebiyattır. Edebiyat dil sanatıdır. İnsan, kültür ve dilin keşişim noktası edebiyattır. Dil, kültür öğelerini maddi alandan sanat alanına aktarılmasını sağlar ve böylece edebî eserler kültürel unsurların saklandığı bir sandık görevini görür. Böylece edebiyat bir milletin kültürü ile ilgili bilgi sağlayan kalıcı kaynaklarını oluşturur ve ait olduğu toplumu yansıtır. “Aynadaki hayal, kendisine akseden eşyaya benzer. Edebiyat, bu manada kültürün aynadaki aksine benzetilebilir. Bu demektir ki, kültür sahasında ne varsa onların hepsinin aksilerini edebiyatta bulmak mümkündür (Kaplan, 1983). “Kültür tarihçilerinin ilk başvurdukları kaynak edebiyattır. Bunun en önemli nedeni; edebi metnin yazıldığı, ortaya çıktığı, yayınlandığı ya da olayların geçtiği dönemin panoramasını ortaya koymasıdır yani o çağın dil, kültür ve sanat anlayışını yansıtmasıdır. Edebi metin

dönemin fotoğrafını çeker birçok açıdan dönemin görünümünü sergiler” (Nalcıoğlu, 2016). Murdock (1949)’a göre; kültür soyut bir kavramdır ve insanın zihninde değerlendirilir, öğrenilir. Doğuştan kazanılmaz ve genetik değildir. En etkili aktarıcısı ise dildir. Kültür, dil aracılığıyla nesiller arasında aktarılmakta; yeni nesiller kültürü ve kültürel öğeleri çoğunlukla dil yardımı ile öğrenmektedir.

Kültür öğelerinden maddi kültür unsurları edebî metinlerin beslendiği önemli kaynaklardan biridir. Maddi kültür akla geldiğinde, varsayılan kültürel özelliklerin somut olanları söz konusu olmaktadır. Duyu organları ile anlaşılır ya da somut olarak bir objeye karşılık gelir. “Maddi kültürün maddeselliği için; medeniyetlere ait maddi kültür ürünleri toplumların nesilden nesile geçen öğretilerini duygu ve düşünceleriyle ürettiği ve zamanla geliştirdiği her türlü el yapımı nesne, maddi eşyadır” (Ramis ve Can, 2023). Maddi kültür terimi, görülerek algılanan şeyleri de kapsamaktadır (Mustafaoğlu, 2018). Bu sebeple maddi kültür, sosyal ve kültürel pratiğin bir bileşeni olan fizikî, maddi bir varlığa sahiptir.

Maddi kültürü çalışma konusu edinen alanlar arasında tarih, sosyoloji, antropoloji, sanat tarihi, arkeoloji, müzecilik ve edebiyat bulunmaktadır. Maddi kültür unsurları, malzemesi dil olan edebi metinlerde sıkça kullanılmaktadır. Yazarlar edebi eserleri meydana getirirken, doğup büyüdükları topluma ait değerleri yazdıkları eserlere taşımaktadır. Eser, yazarın dünyaya bakış açısını temsil etmektedir. Yazılı eserler, kültür ile dil ilişkisini kalıcı olarak açıklayan kültür malzemeleridir. İnsan, duygu ve düşüncelerini, bilişsel süreçlerini maddi unsurlar ile açığa çıkarır, somutlaştırır. İnsanların hayatlarındaki nesneler, onlara eşlik eder, birçok yaşantıya Şâhit olan objeler; soyut, düşünsel ve manevi değerler bu şekilde somutlaşmaktadır. Dil, kültürü aktarırken toplumun belleğine kültürel semboller, kelimeler atar, kültür ise aktarıcısı dile özgü açık erişim sağlamaktadır.

İnsanoğlu ekip biçerek, kesip dikerek, taşları, toprağı ve madeni işleyerek ürettiği maddi kültür unsurlarını adlandırarak dil göstergeleri ile karşılaşmıştır. Dilbilimin

araştırma alanlarından biri olan göstergebilim bu durumu “gösteren” ve “gösterilen” olarak tanımlar. Dil, kültür öğelerini karşılayan göstergeler bütünü olmanın yanında edebî dil olarak kullanıldığında kavramları çeşitli anlam düzeylerine taşıyabilmektedir.

Klasik Türk edebiyatı, Anadolu başta olmak üzere geniş bir coğrafyada yazılmış edebî eserleri bünyesinde barındırır. Bu eserler, kültür tarihimizin birer aynasıdır. Klasik Türk edebiyatı şiir ağırlıklı bir edebiyattır. Şiir dili ise, kısaca, doğaya ve hayata dair kavramların imgesel özellikler kazanması ile oluşur. Şair, gördüğü bir nesneyi kendi anlam dünyasında yeniden bir yaratımla ortaya çıkarır, yani imgeler oluşturur. “İmgenin sanatsal temsili, gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır” (Akdağlı ve Pelikoğlu, 2018). Dilsel göstergeler olan kelimeler, çeşitli yönlerden ilişkili olduğu başka şeylerin yerini tutar. Aksan (2005) imgeyi şöyle tanımlar: “Nedir imge? Şairin bir olayı, gözlemlediği bir olayı kendi zihninin süzgecinden geçirerek, aktarmasıdır. (...) Tabii ki bu, doğanın kopyası değildir. Ancak şairin zihninde canlanan bir tasarımdır.” Aksan, bu tanımlamanın ardından Hayalî Bey’in Aşk bir şem-i ilâhîdir benem pervânesi/ Şevk bir zencîrdi gönlüm onun dîvânesi beytini örnek vererek şairin kendini deliye benzetmesine vesile olan zincir imgesinden bahseder. Bu bağlamda klasik Türk şiirinde maddi kültür unsurlarının dilsel bir gösterge olmanın dışında imge olarak da kullanıldığını söylemek mümkündür.

Eski Hint’te başlayıp günümüze kadar devam eden dilbilim çalışmalarının tarihsel sürecinde belâgat da yer almaktadır. Klasik Türk edebiyatı Arap belâgatından beslenmiş, doğru zamanda duygu ve düşüncenin doğru bir şekilde ifade edilme yolları buradan öğrenilmiştir. “Müslüman Türkler İslam medeniyetinin teşekkülünde oynadıkları rolü Arap dili ve edebiyatı ile belagat alanında da gerçekleştirmiştir” (Yetiş, 2025). Klasik Türk edebiyatı şairleri dilin imkânlarını kullanmanın kurallarını bu yolla uygulamıştır. Özellikle sözü yeni bir hayalin ve imajın ürünü olarak kullanmayı bedî’ ilminden öğrenmişlerdir. “Bedî”, edebî sanatlarla örülü ifadenin lafız bakımından kusursuz, mâna bakımından mâkul ve aynı zamanda bir ahenge sahip olmasının usul ve kaidelerini inceleyen bilim dalı’dır (Hacımüftüoğlu, 1992).

Klasik Türk şiirinde şairin dış dünyadan aldığı kavramları imgesel boyuta taşımak için başvurduğu en temel yöntem teşbihtir. Teşbih, aralarında bir veya birkaç ilgi bulunun iki şeyden zayıf olanı güçlü olana benzetmektir. Mu‘idî, *Miftâhu’l-teşbîh* adlı eserinde “Bil ve âgâh ol ki her nesnei ki bir nesneye dahi benzedürler, lazım değil ki her vechile birbirine müşâbih olalar. Belki bir cihatten iştirak yeter. Ammâ teşbîh-i sahîh oldur ki vech-i teşbîh müşebbehün-bih ile müşebbehi şâmil ola” (Erünsal, 1988). Teşbihte benzeyen ile benzetilen arasındaki ilginin sağlam olması gerekir. Zamanla teşbih unsurlarından sadece birinin kullanılması istiare ve mecaz sanatlarının doğmasına neden olmuştur. Böylece şiirde imge yaratmanın yolları keşfedilmiştir. Göstergeler birer imgeye dönüşmüştür.

Gösterge kavramının terim olarak geçmişi antik çağlara kadar uzanmaktadır. Kelimenin kökeni Yunancada gösterge, işaret, belirtke veya iz anlamına gelen semeion sözcüğünden gelmektedir. Semiyoloji sözcüğü, Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram) sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. İlk olarak semeion kelimesi, Yunanlı hekim Hipokrat ve Felsefeci Parmenides tarafından ve daha çok bahsi geçen dönemde “kanıt”, “belirti” ve “semptom” anlamlarında kullanılmıştır (Özmkas, 2009). Belirtke, semptom gibi kavramlarla tıp alanının terminolojisine ortak olsa da gösterge, herhangi bir belirtinin dışsal bir yansıması, nesne, obje şeklinde tasvir edilebilir.

Stoacılar gösterge kavramını dil ve mantık alanında gösteren ve gösterilen karşılığı (semainon and semainomenon) içerisinde ele almışlardır (Ünal, 2016: 380) Aristoteles’te ise gösterge kavramı daha çok dil felsefesi alanında kullanılacak şekli ile değerlendirmeye alınmıştır. Bu değerlendirmenin özünde, birbiriyle ilgili iki şeyin, bildirişim ve gönderme içerisinde bulunan iki nesne, iki düşünce ya da durumun ifade edilmesi söz konusu olmuştur. Aristoteles ile kavram modern anlayıştaki “yerini tutma/ ikame etme” veya “bir şeyin ifadesi” karşılığını kazanmıştır.

Aristoteles’in açtığı bu anlam yolundan ilerleyen en önemli isimlerden birisi Charles Sanders Pierce’dır. Pierce, gösterge kuramını mantık üzerine temellendirmiş;

özneyi, nesneyi ve doğruluğu faydacı açıdan değerlendirmiştir. Üç aşamalı tanımlama yaparak kendi gösterge sistemini ortaya koymuştur. Ona varan üçlü ayrım yaparak gösterge terimini adlandırmıştır. “Pierce ise bilim ve faydacılık (pragmatizm) temeline oturan bir mantık kuramı geliştirmeye çalışırken, doğal olarak gösterge kuramıyla dil felsefesine eğilmiş ve bir gösterge kuramı geliştirmiştir (Özmkas, 2009).” Pierce, işaretlerle ilgili şunları söyler:

“Eğer dış gerçeklerin aydınlığını anlıyorsak, düşüncenin bulabileceğimiz koşulları işaretlerle belirlenen düşüncelerin koşullarıdır. Açıkça, dış gerçeklerden yola çıkarak kanıt bulan başka düşünce yoktur. Fakat düşüncenin dış gerçeklerle ancak bilinebileceğini görmüş bulunuyoruz. O halde idrak edilebilecek tek gerçek işaretlerle beliren düşüncedir. Fakat idrak edilme ile düşünce var olamaz. Bundan ötürü, bütün düşüncenin işaretlerle belirlenmesi gerekmektedir (Pierce, 2004).”

Çağdaş dilbilimin Avrupa kolunda büyük etki uyandıran bir diğer isimde, F.de Saussure, gösterge kuramına diller açısından bakan ve Göstergebilim olarak ayrı bir bilim dalı halinde ele alır.

“Tümüyle ele alındığında dil yetisinin pek çok biçime büründüğü karmaşık bir olgular bütünü olduğu görülür. Dil yetisi birçok alana açılır: Hem fiziksel, fizyolojik ve anlalsal niteliklidir, hem de bireysel ve toplumsal özelliklidir. İnsana ilişkin olguları kapsayan hiçbir bütüne yerleştiremeyiz onu. Çünkü dil yetisinin birliği nasıl ortaya çıkaracağımızı bilemeyiz.” (Saussure, 1998: 38)

Saussure, göstergebilimi daha çok dil açısından değerlendirse de göstergebilim, dilbilimden de fazladır. Her anlatı veya kurgu, göstergebilim açısından değerlendirilecek metne sahiptir. Bir film, senaryo, yazınsal bir eser, bir müzik yapıtı, resim veya heykel; metin içeriğinde olsun ya da olmasın bir ileti içerir. Bu ileti Saussure’in de kuramında ifade ettiği gibi gösterilen ve gösteren açısından değerlendirilir. “Dil sorunu içinde, anlam sorununu da ele alan Saussure olmuş ve bu düşüncesini de “anlam farklılıklarından kaynaklanır” diyerek belirtmiştir. Dillerin gösteren ve gösterilen olmak üzere iki yanlı olduğunu ortaya koyarak da biçim ve anlam farkını dizgeleştirmiştir” (Kıran, 1990).

Kavramı, nesneyi veya bir durumu ifade eden, gösterilen; insan zihni üzerinde çağrışım yapılan işitim imgesi ise gösteren olarak terminolojiye geçmiştir.

Pierce, Saussure gibi göstergebilimi kuramlaştıran bir diğer isim Roland Barthes'tir. Göstergebilim, ona göre sadece dil boyutunda kalmaz. Dil ve söz ile ifade edilen yaşamın her alanında moda, mutfak ve yazın gibi gösterge kendine yer bulur ve gerçeklik kazanır (Bircan, 2015). Barthes, göstergebilimi Saussure'ün teorisinden ileriye taşımıştır. Barthes'in kurama bakışında değindiği gerçek, göstergenin gösteren ve gösterilen ikiliğinden oluştuğudur. Gösteren, kavramın nesnel olarak kendisi somut olanıdır, biçime verilen addır. Gösterilen ise, kavramın anlam bulması içeriğine girilmesi soyutlaşması, işitim imgesi olmasıdır.

Bir toplumun ve o toplumun kültürüne ait maddi kültür göstergeleri metinleri besleyen önemli bir kaynaktır. Klasik Türk edebiyatı gerek doğa gerekse kültürel unsurlar olsun dış dünyaya dair kavramları şiire taşımış ve yerine göre bu kavramları gösterge boyutundan imge boyutuna taşımıştır. Bu yönüyle de Klasik Türk edebiyatı eserleri incelemeye tâbi tutulmuştur. Klasik Türk edebiyatında bugüne kadar yapılan çeşitli maddi kültür çalışmaları mevcuttur. İlk çalışmayı Sarı (1986), Hayreti Divanı üzerine yapmıştır. Aybet (1987), *Fuzuli Divan'ında Maddi Kültür* adlı çalışmasında Fuzuli Divan'ında bahsi geçen çoğu maddi kültür unsurunun sanat yapma amacıyla kullanıldığından söz etmektedir. *Kapı, köy, yol, bağ, bûsitân, gül-zar, şarap, kadeh, ok, yay, kılıç, hançer, lâl ve inci* gibi kavramların çoğunlukla teşbih sanatını da kullanarak imge oluşturulduğu ve maddi kültür unsurlarının mecaz anlamda kullanıldığı kanaatine varılmıştır. Çağlayan (1989), *Yahya Bey Divanı'nda Maddi Kültür Unsurları* adlı çalışmasında, bir yazarın eserinde maddi kültür kullanması ve bu unsurlar üzerinden anlatımını zenginleştirmesi için kullandığı maddi unsurlara hâkim olması gerektiğini dile getirmektedir. Yazarın yaşamı boyunca belli bir birikime geçmişe ve donanımına sahip olup yaşadığını yazması hüner istemektedir. Bir de bunu gerçek yaşam unsurları ile birleştirip imge dünyasını güzelleştirmesi şairlerden beklenen ancak zor olan bir yetenek olarak bilinmektedir. Yahya Bey, asker kökenli bir şair olduğu için kullandığı maddi

unsurlar olarak savaş aletleri, şiirlerindeki mazmunları zenginleştirmek adına kullanılmıştır. Pekyürek (2007), *Bâki Divan'ında Maddi Kültür* adlı çalışmasında Bâki'nin sosyo-kültürel düzeyi yüksek başarılı bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır. Hiçdurmaz (2009), *Klasik Türk Şiirinde Maddi Kültür Unsurlarından Giyim-Kuşam* adlı çalışmasında maddi kültür malzemesi açısından ele aldığı alanı verimli bulmuştur. Anlatımda, tespit edilen unsurların anlatıma zenginlik kattığından bahsetmiştir. Kızıltoprak (2017), *Vusûlî Divanı'nda Maddi Kültür ve Sosyal Hayat Unsurları*'nı inceledikten sonra, “Vusûlî'nin ve şiirinin toplumun dışında halkın değerlerinden uzak olduğu düşünülememektedir. Dolayısıyla bu bağlamda eski şiirimizin toplumun ruhu niteliğindeki maddi ve manevi kültürümüzün önemli bir temsilcisi olduğu söylenmelidir” (Kızıltoprak, 2017).

Arvas (2021), *Mostarlı Hasan Ziyai'nin Divanı'nda Maddi Kültür* çalışmasında maddi kültür öğelerinin genellikle benzer çalışmalarda da olduğu gibi belirlenmiştir. Maddi kültür adına örneklendirilen her kelime, şiir diline uygun düşmekte dolayısıyla kullanım mecazi anlamda yoğunlaşmaktadır. Eserde kullanılan kelimeler hem gerçek hem mecaz anlamlarında kullanılarak anlatımı güçlendirmektedir. Maddi Kültür verilerini okura iki yönlü sunmaktadır. Hem okurun her dönemde her zamanda ulaşabileceği gerçek anlamıyla hem de eserin ait olduğu dönemin sosyo-kültürel anlayışı içinde şiir dili imgesiyle birlikte okur, yazar ve eser hakkında bilgilenmektedir. Akyüz (2021), *Murad Emrî Efendi'nin Divan'ında Maddi Kültür Unsurları* adlı çalışmasında maddi kültür unsurları eşyalar, yenilen-içilen maddeler, inşaata dayalı maddi unsurlar ve ulaşım araçları başlıklarıyla tasniflenmiştir. Akyüz, örneklendirdiği kelimelerin günlük hayatta sıklıkla kullanım alanı bulduğundan bahsetmektedir. Mert (2023), *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'nda Maddi Kültür Unsurları* adlı çalışmasında 2687 maddi kültür unsurunun kullanıldığı ve şairin bu unsurları mecaz ve teşbih başta olmak üzere çeşitli sanatlarla eserine taşıdığı belirtilmiştir.

Taşlıcalı Yahya'nın hamsesinin ilk mesnevisi olan *Şâh û Gedâ*, kahramanlarının kurgu içinde hayat buluşu, konusu ve işleniş bakımından çift kahramanlı aşk

mesnevilerinin önemli örneklerindendir (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2023). Eser kurgusu dâhilinde İran hikâyelerine benzetilse de tamamıyla orijinal ve mahalli özellikler ile işlenmiş bir mesnevidir. Mesnevide genel hatlarıyla ön planda beşerî aşk konu bulsa da son halde hikâyenin kurgulanması doğrultusunda bir hatifin öğüdü ile ilahi aşka mevzu bahis olmuştur (Yoldaş, 1993).

Mesnevinin ana karakterleri *Şâh* ve *Gedâ*'dır. Şâh ilim sahibi ve halk tarafından takdir edilen bir kişidir. Ancak bir gün rüyasında dört güzel görür. Bunlardan birine hayran olarak uyanır. Bu aşk ile ilmi terk edip yollara düşen *Gedâ*, İstanbul'a uğradığında bu güzellere At Meydanı'nda rastlar. İçlerinden *Şâh*'ı hemen seçer ve aşkı daha da artar. Aşkın kendisine verdiği hallere dayanamayıp *Şâh*'a olan aşkını dile getirmek ister. Ancak Şâh aşkına karşılık vermez. Bunun üzerine daha perişan hallere düşen *Gedâ*, eserin başından sonuna kadar *Şâh*'a aşkını ifade etme çabası içindedir. *Şâh da Gedâ*'ya karşı sevgi beslemektedir ancak *Gedâ*'ya hiç karşılık vermez. Eserin sonunda bir Hâtif ortaya çıkar ve *Gedâ*'ya gerçek aşkın ne olduğunu tanımlar. Şâh, gerçek aşkın ancak bir suretidir, geçici olana takılıp kalmamak gerekir. Kendi benliği ve diğer bütün suretlerden geçip gerçek aşka, yani ilahî aşka yönelmek gerekir.

“*Gedâ* tipolojisinin aşkın kimliği üzerinden kendini tanımlayan ve kendi hikâyesini kurgulayan Yahyâ, bu kurgunun nerede başlayıp nerede bittiğini hissettirmeden oynadığı ustaca oyunda öyle anlaşılıyor ki melâmet meşrebince yaşayan âşıklar ve şairler zümresini kucaklamaktadır. Gelenek, zaman, mekân, gündelik yaşam ve sanata özgü olanın alanını *Gedâ*'nın Şâh'a olan aşkı ve hayatın genel deneyimlerinden biri olarak yani canlı ve coşkun bir duygu durumu olması sebebiyle o duyguyla baş etme mücadelesinin emrine veren şair, oyunların en kadimi olan ‘aşk oyunu’nu adına yaraşır düzeyde ustaca bir performansla kendi edebi metni dâhilinde özgürce oynamıştır.” (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2023)

Harmancı ve Tanrıbuyurdu, esere dair bu tespitlerini çalışmamızın amacıyla örtüşen Bakhtin (2001)'in “Şiirsel imgede etkinliklerin tümü sözcük ile nesne arasındaki oyundan ibarettir.” ifadesiyle bitirir.

Şâh ü Gedâ mesnevisi ile ilgili Sehî Bey, tezkiresinde (İsen, 2017) bu mesnevinin Yahyâ'nın kendi hasbihali olduğunu ifade ederken Âşık Çelebi de Yahyâ'nın Ahmed adında Şâh lakaplı bir saray kapıcısını sevip bu eseri tertip ettiğini bildirmektedir (Kılıç, 2018). Dolayısıyla *Şâh u Gedâ*, edebiyatımızda çift kahramanlı aşk anlatıları tasnifine dâhil edilmekle birlikte aynı zamanda sergüzeşt-nâme özelliklerini haiz bir “ben” anlatısıdır (Harmancı, 2021).

Klasik Türk edebiyatında maddi kültür unsur incelemelerinin divanlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Divanlar şiir yazma gayesinin bir sonucu olduğu için maddi kültür unsurlarının edebi sanatlar aracılığıyla sanatsal bir tasarımın sonucu olarak imgeye dönüştüğü görülmektedir. Anlatılar; olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân olmak üzere dört temel öğeden oluşur. Bu öğelerin anlatılarda işlenmesi tasvir ile gerçekleşir. Dolayısıyla tasvir esnasında maddi kültür unsurları günlük hayatın bir parçası olarak göstergeler şeklinde yer alması beklenir. Buradan hareketle klasik Türk edebiyatında anlatıları oluşturan mesnevilerde bu durumun nasıl ele alındığının araştırılması çalışmamızın amacını oluşturmaktadır. Çalışmada, 16. yüzyıl şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ'nın *Şâh u Gedâ* mesnevisi incelenmiştir. İncelemede, M. Esat Harmancı ve Gülçin Tanrıbuyurdu (2023)'nin hazırladığı *Şâh u Gedâ* metni esas alınmıştır. Doküman analiz yöntemi kullanılarak metnin âgâz-ı destân bölümünü oluşturan 610-969. beyitleri arası taranmış; elde edilen maddi kültür unsurları bölümler altında toplanmıştır. Bu çalışmanın özgün yönü, mesnevi üzerine yapılan ilk maddi kültür çalışması olmasıdır.

1. TAŞLICALI YAHYA’NIN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ŞAH U GEDÂ MESNEVİSİ

Taşlıcalı Yahya’nın hamsesinin ilk mesnevisi olan *Şâh û Gedâ*, kahramanlarının kurgu içinde hayat buluşu, konusu ve işleniş bakımından çift kahramanlı aşk mesnevilerinin önemli örneklerindendir (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2023). Eser kurgusu dâhilinde İran hikâyelerine benzetilse de tamamıyla orijinal ve mahalli özellikler ile işlenmiş bir mesnevidir. Mesnevide genel hatlarıyla ön planda beşeri aşk konu bulsa da son halde hikâyenin kurgulanması doğrultusunda bir hatifin öğütü ile ilahi aşka mevzu bahis olmuştur (Yoldaş, 1993).

Mesnevinin ana karakterleri Şâh ve Gedâ’dır. Şâh ilim sahibi ve halk tarafından takdir edilen bir kişidir. Ancak bir gün rüyasında dört güzel görür. Bunlardan birine hayran olarak uyanır. Bu aşk ile ilmi terk edip yollara düşen Gedâ, İstanbul’a uğradığında bu güzellere At Meydanı’nda rastlar. İçlerinden Şâh’ı hemen seçer ve aşkı daha da artar. Aşkın kendisine verdiği hallere dayanamayıp Şâh’a olan aşkını dile getirmek ister. Ancak Şâh aşkına karşılık vermez. Bunun üzerine daha perişan hallere düşen Gedâ, eserin başından sonuna kadar Şâh’a aşkını ifade etme çabası içindedir. Şâh da Gedâ’ya karşı sevgi beslemektedir ancak Gedâ’ya hiç karşılık vermez. Eserin sonunda bir Hâtif ortaya çıkar ve Gedâ’ya gerçek aşkın ne olduğunu tanımlar. Şâh, gerçek aşkın ancak bir suretidir, geçici olana takılıp kalmamak gerekir. Kendi benliği ve diğer bütün suretlerden geçip gerçek aşka, yani İlahî aşka yönelmek gerekir.

“Gedâ tipolojisinin aşkın kimliği üzerinden kendini tanımlayan ve kendi hikâyesini kurgulayan Yahyâ, bu kurgunun nerede başlayıp nerede bittiğini hissettirmeden oynadığı ustaca oyunda öyle anlaşılıyor ki melâmet meşrebince yaşayan âşıklar ve şairler zümresini kucaklamaktadır. Gelenek, zaman, mekân, gündelik yaşam ve sanata özgü olanın alanını Gedâ’nın Şâh’a olan aşkı ve hayatın genel deneyimlerinden biri olarak yani canlı ve coşkun bir duygu durumu olması sebebiyle o duyguyla baş etme mücadelesinin emrine veren şair, oyunların en kadimi olan

“aşk oyunu”nu adına yaraşır düzeyde ustaca bir performansla kendi edebi metni dâhilinde özgürce oynamıştır (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2023).

Harmancı ve Tanrıbuyurdu esere dair bu tespitlerini çalışmamızın amacıyla örtüşen Bakhtin (2001)’in “şiirsel imgede etkinliklerin tümü sözcük ile nesne arasındaki oyundan ibarettir” ifadesiyle bitirir.

Şâh û Gedâ mesnevisi ile ilgili, Sehî Bey, tezkiresinde bu mesnevinin Yahyâ’nın kendi hasbihali olduğunu ifade ederken (İsen, 2017). Âşık Çelebi de Yahyâ’nın Ahmed adında Şâh lakaplı bir saray kapıcısını sevip bu eseri tertip ettiğini bildirmektedir (Kılıç, 2018) Dolayısıyla *Şâh u Gedâ*, edebiyatımızda çift kahramanlı aşk anlatıları tasnifine dâhil edilmekle birlikte aynı zamanda sergüzeşt-nâme özelliklerini haiz bir “ben” anlatısıdır (Harmancı, 2021).

Klasik Türk edebiyatında maddi kültür unsur incelemelerinin divanlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Divanlar şiir yazma gayesinin bir sonucu olduğu için maddi kültür unsurlarının edebi sanatlar aracılığıyla sanatsal bir tasarımın sonucu olarak imgeye dönüştüğü görülmektedir. Anlatılar olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân olmak üzere dört temel öğeden oluşur. Bu öğelerin anlatılarda işlenmesi tasvir ile gerçekleşir. Dolayısıyla tasvir esnasında maddi kültür unsurları günlük hayatın bir parçası olarak göstergeler şeklinde yer alması beklenir. Buradan hareketle Klasik Türk edebiyatında anlatıları oluşturan mesnevilerde bu durumun nasıl ele alındığının araştırılması çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmamızda, 16. Yüzyıl şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ’nın *Şâh u Gedâ* adlı mesnevisi incelemeye tabii tutulmuştur. M. Esat Harmancı ve Gülçin Tanrıbuyurdu (2023)’nın hazırladığı *Şâh u Gedâ* mesnevisi esas alınmıştır. Çalışmada doküman analiz yöntemi kullanılarak metnin âgaz-ı destan bölümünü oluşturan 610 ve 1969. beyitleri arası taranmış; elde edilen maddi kültür unsurları bölümler altında toplanmıştır. Alan yazında, mesnevi üzerine yapılan ilk maddi kültür çalışması olması, çalışmanın özgün tarafını oluşturmaktadır.

2. ŞÂH Ü GEDÂ MESNEVİSİNDE MADDİ KÜLTÜR UNSURLARI

Bu bölümde mesnevide geçen maddî kültür unsurları tespit edilmiş ve sınıflandırılmıştır. Bu unsurlar; üretim araçları, müzik, günlük eşyalar, silahlar, giysi, yiyecek-içecek, süs ve ziynet, yazı-kitap kültürü, ulaşım, yapı malzemeleri, değerli taş ve madenler ile dinî-mistik unsurlar şeklinde alt başlıklara ayrılmıştır. Her unsur hem tarihî bağlamı hem de edebî işlevi açısından incelenmiştir.

2.1. Üretim Öğeleri

Üretim öğeleri, insanların etkisiyle gelişen ve yaşamlarına katkı sağlayan her öge üretim ögesi olarak anılmaktadır. Tüketilen yiyecek-içecekler, giyilen kıyafetler, günlük hayatta kullanılan eşyalar, savaş aletleri vs. bu dönemi anlamak adına rehber olmaktadır (Arvas, 2021).

2.1.1. Günlük hayat

2.1.1.1. Şem

Günlük hayatta aydınlatma aracı olarak kullanılan *şem* (mum), hikâyenin giriş kısmında sevgilinin yerine kullanılmıştır. Düzgün boyu ve parlak yüzüyle sevgili ile mum arasında kurulan ilişki sonucunda şem, sevgiliyi anlatan bir istiare olmuştur. Bu istiare Klasik Türk şiirinde sıkça kullanılmış, çift kahramanlı aşk mesnevilerinden Şem ü Pervane'nin de konusu olmuştur. Şair, dostlara dillere destan olan sevgiliyi anlatmıştır ancak onun aşığının kim olduğundan, yani kendisinden bahsetmemiştir. Ancak bu aşkı daha fazla gizleyemez ve dostlarına açmaya karar verir. Burada şem ile kastedilen, *Şâh*'tır.

Şem'i andun egerçi yârâna

Kanı ol şem'-i cem'e pervane (2023, b.614)

Şem'i dostlara andın ancak o şemin pervanesi nerdedir?

Oldı bir şem'e gerçi pervâne

Açmaz idi bu râzı yârâne (2023, b. 777)

O şeme pervane oldu ancak bu sırrı dostlarına açmazdı.

Didi bu şem'-i bezm-i cânumdur

Gonçe-i gülşen-i cinânumdur (2023, b.935)

Bu can meclisinin mumudur; cennet bahçelerimin goncasıdır.

Gedâ Şâh'a yazdığı mektupta aşkı muma benzetir. Geceleri ışık saçan mum gibi aşk da âşıkların yolunu aydınlatır.

Didi şükr ol Kerîm ü Rezzâk'a

'İşkî şem' itdi bezm-i 'uşşâka (2023, b.1017)

O Kerim ve Rezzâk'a şükürler olsun ki âşıkların meclisine aşkı mum yaptı.

Baharın tasvir edildiği bölümde gül bahçesindeki güller muma benzetilmiştir.

Bezm-i gülşende şem' idi güller

Ana pervâne idi bülbüller (2023, b.1331)

Gül bahçesinin meclisinde güller mum, bülbüller ona pervane idi.

2.1.1.2. Âyîne /Mir'ât

Günlük hayatın en çok kullanılan eşyalarından biri olan aynanın Klasik Türk şiirinde tasavvufî bir imge olarak kullanımı yaygındır. Tasavvufta ayna, “tecellî (Devellioğlu, 2012)”, ve “Cenâbıhakk'ın tecellîsiyle var olan ve mazhar olduğu tecellîyi aksettiren varlıklardan her biri veya bu varlıkların tamâmı (Kubbealtı, 2025)” demektir. Eserde *mirat* ilk olarak bu tasavvufî anlamı karşılayacak şekilde, *Gedâ'yı*

iyileştirebileceği düşünülen veli kişinin tasviri yapılırken kullanılmıştır. Veli kişinin ululuğunu vurgulamak için yüzü, Allah'ın nurunu yansıtan bir aynaya benzetilmiştir.

Yüzi mir'ât-ı nûr-ı Yezdânî

Her sözi vâridât-ı Rabbânî (2023,b. 747)

Yüzü Allah'ın bir temsili, nuru idi. Sözleri ise Rabbin bir tecellisi idi.

Mir'at, beyitte maddi unsur olarak ayna anlamında kullanılmıştır. Ancak beytin anlamında gösterilen olarak, asıl iletilmek istenen anlamı, mecaz anlamı tecelli olmak, bakmak ve görmektir. Kâinat, Allah'ın tecellisidir. Her yaratılan da o zikredilir, o görülür ve sevilir.

Alnı gûyâ ki nâr-ı kudret idi

Yüzi âyîne-i hidâyet idi (2023, b.631)

Güya alnı kudret ateşi; yüzü hidayet aynası idi.

Günlük hayatın bir parçası olarak olanı olduğu gibi yansıtması ile de ayna mesnevide kullanılmıştır. *Gedâ*'nın aşkını itiraf ettiği bölümde *Şâh*'a bir ayan verir ve *Şâh*, aynada kendisini görünce güzelliğinin karşısında hayretini gizleyemez.

Kıldı ol dem tevekkül Allâh'a

Sundı bir âyîne hemân Şâh'a

Âyîne içre gördi kendüyi Şâh

Ol ta'accüble didi kim Allâh (2023, b. 830-831)

O an Allah'a tevekkül edip, hemen Şâh'a bir ayna sundu. Şah kendini ayna içinde kendini göründe hayretler içinde "Allah!" dedi.

Yine gerçeklerin gizlenemeyeceğinin ifade edildiği beyitlerde ayna metafor olarak kullanılmıştır. Aynaya kim bakarsa olduğu gibi o yansır.

Baksa âyîneye eger zengî

Görinür girü kendünün rengi (2023, b. 1103)

Eğer aynaya zenci baksa, kendisinin rengi yansır.

Baksa mir'âta Yûsuf-ı Ken'ân

Girü Yûsuf görünür anda hemân (2023, b. 1102)

Aynaya Yusuf-ı Kenan baksa, hemen orada Yusuf yansır.

Gedâ'yı Şâh'tan uzaklaştırmak Şah'ın kötülendiği bölümde ayna, insan davranışlarının karşılıklı olduğunu anlatmak için kullanılan “kişi kişinin aynasıdır” Hadis-i Şerifi içinde yer almaktadır. Gedâ, Şâh'ın anlatıldığı gibi biri olmadığını, Şâh'a kötü davranışlarının karşılığında Şâh'ın da onlara cevaben kötü davrandığını anlatmak için bu iktibası yapmıştır.

Âdemün oldı âdem âyînesi

Bil ki ser-cümle 'âlem âyînesi (2023, b. 1099)

İnsanın aynası insan oldu; yani dünya insanın aynasıdır.

2.1.1.3. Şişe

Cam, sırça anlamındaki *şişe*, Klasik Türk şiirinde “Ar ve namus en çok şişeye benzetilir. Bu benzetmeden maksat, onun zâhire dayalı olduğunu ve sahibine muhafaza yolunda külfet getirdiğini vurgulamaktır. Ar ve namus şişesini kırmak ise halkın gözünde mühim görünen dünyevî kalıpları, âdetleri bir daha dönmek üzere terk edip alışılmışın dışına çıkmaktır” (Eren, 2016). Melamet anlayışının hâkim olduğu mesnevide şişenin bu anlam doğrultusunda kullanıldığı görülmektedir.

İlim sahibi ve saygın bir insan olan *Gedâ'nın* aşkı kendisine meslek edinip bu saygınlık ve ağırbaşlılığını kaybetmemesi yönünde dostları ona nasihat verir. Burada ırz ve vakar şişeye benzetilir ve korunması gerektiği yönünde öğüt verilir.

Hem-dem idinme 'ışk pîşesini

Sıma ‘ırz u vakar şişesini (2023, b. 713)

Aşkı sanat edinip namus ve ağırbaşlılık şişesini kırma.

Biri şarap diğeri muhabbet sarhoşu olan *Şâh* ve *Gedâ* bir araya geldiklerinde hiçbir sakınca göstermeden gerçek duygularını ifade ederler. Bu durum şişe simgesi ile verilir ve mahcubiyet şişeye benzetilir:

Bir yire geldi çünkü ol iki mest

Kıldılar şişe-i hicâbı şikest (2023, b.781)

O iki sarhoş, bir yere gelince adap şişesini kırdılar.

2.1.1.4. Mısbâh

Maddi kültür unsuru olarak *mısbah* “etrâfa ışık veren âlet, aydınlatma aracı, kandil, çıra, meşale” (Kubbealtı, 2025) olarak kullanılan bir aydınlatma aracıdır. Sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı beyitte, sevgilinin yanağı Kadir Gecesi’nde yanan kandiller gibi parlak olması sebebiyle *mısbah* bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.

Şeb-i kadrün yanağı mısbâhı

Dili lutfun kapısı miftâhı (2023, b. 638)

Yanağı Kadir Gecesi ’nin kandili; dili lütuf kapısının anahtarıdır.

2.1.1.5. Kandil

“*Kandil*, içinde sıvı bir yağ ve fitil bulunan kaptan oluşmuş aydınlatma aracıdır. Binlerce yıl öncesinden itibaren insanlar tarafından aydınlatma amaçlı kullanılmıştır (Bozkurt, 2001)”. Şekli, ışığı ve kullanım amacı üzerine eserde maddi unsur olarak kullanılmış; imge açısından ilham kaynağı olmuştur. Eserde iki defa hem temel hem de mecaz anlama gelecek şekilde kullanılmıştır.

Kandilin ilk kullanımı *Gedâ*'nın aşk hastalığına çare bulması için dostlarının götürdüğü veli kişinin tasvirinde yer almaktadır. Kandilin ve göğün yarım küre şeklinde olması arasında benzerlik kurulmuştur. Veli kişinin bilgeliğinin nur ile vurgulandığı beyitte kandil, onun duruşundaki eğriliğe de gönderme yapar. Veli kişi otururken sırtındaki eğiklik ve nuruyla tıpkı bir kandil gibi görünmektedir.

Nur-ı mahz idi ulu server idi

Şekli kandil-i arşa benzer idi (2023, b. 746)

Baştan ayağa nurla kaplı ulu bir önder idi, duruşu arşın kandiline benzerdi.

2.1.1.6. Çerağ

Yağ kandilinden yapılan bir aydınlatma aracı olan *çerağ*, *Mesnevide* iki kez sevgiliyi (Şâh) anlatmak için teşbih unsuru olarak kullanılmıştır.

Cânib-i rûza câm-ı revzensin

Kâ'inâta çerâğ-ı rûşensin (2023, b. 1132)

Gün dönüşüne açılan pencerenin camı; kâinâtın yanan mumu sensin.

Nûr-ı şem'-i çerâğ-ı kudretsiz

Hüsrev-i encüm-i sa'âdetsin (2023, b.1161)

Kudret ışığının nurusun; saadet yıldızının hüsrevisin.

2.1.2. Yeme-İçme

2.1.2.1. Yiyecek ve içecekler

2.1.2.1.1. Mey/ Şarap/ Bâde/ Tolu

Kültür tarihinin en eski üretimlerinden biri olan şarap zengin bir arkeolojik geçmişe sahiptir. Bu zenginlik, mitoloji, din, peygamberler tarihi gibi farklı alanlara kaynaklık

eden kültür ögesi olarak yansımıştır. Üretiminden içimine kadar pek çok yönüyle anlatılarda kullanılan şarap, Klasik Türk şiirinde en çok kullanılan bir simgelerindendir.

“Şarap ve şarap ile ilgili kelimelerin klasik şiirimizde bu ölçüde önemli bir yere sahip oluşunun nedeni, bu şiir geleneğinin Türk, Arap ve Fars topluluklarının İslam öncesi ve İslam sonrası bütün kültür, medeniyet, yaşantı biçimi ve inanç birikimini toptan sahiplenmiş olması ve İslâmî kurallar ve hayat tarzı ile gelenekten miras alınmış bulunan İslâm dışı inançlar, kurallar ve davranış kalıplarının toplumsal yaşantıda, ayrıca sözlü ve yazılı kültürde sentezinin gerçekleştirilmiş bulunmasıdır” (Doğan, 2012).

Şâh u Gedâ mesnevisinde de şarabın bu kullanım sıklığı görülmektedir. *Gedâ*’ya aşk yolunu terk etmesine yönelik öğütlerin verildiği bölümde şarabın yapımına yönelik bir kullanım vardır. Üzümlerin ayak ile ezilmek suretiyle suyunun çıkarılması ve bu suyun şarap olmasına gönderme yapılarak kâmil insanların her zaman şarap gibi kıymetli olacağı öğütlenmektedir. Burada *mey*, benzetme unsuru olarak kullanılmıştır:

Dinle yârân sözini ve’l-hâsıl

Kalmaz ayakda mey gibi kâmil (2023, b. 720)

Dostlar dinle sözünü, Kâmil insan kadeh gibi ayakta kalmaz.

Bunun üzerine *Gedâ*, kendisine öğüt verenlere seslenirken gafleti şaraba benzetir ve onları gaflet sarhoşları olarak tanımlar.

Didi iy kavm-i vâlih ü hayrân

Mey-i gafletle mest ü ser-gerdân (2023, b. 726)

Dedi, “Ey, şaşırmış ve hayranların kavmi, gaflet şarabıyla başı mest olup dönenler!”

Başka bir beyitte ise şive ve naz şaraba benzetilmiş, bir başka beyitte ise şarap, hile için sürahi ile iş birliği yapan biri olarak kişileştirilmiştir:

Biri mest-i şarâb-ı şive vü nâz

Biri mest-i mahabbet-i mümtâz (2023, b. 782)

Biri naz ve işve şarabının mesti; biri seçkin muhabbetinin mesti, müdavimidir.

Kıldılar arada şarâb ile âl

Sıdılar ‘asker-i gamı fi’l-hâl (2023,b.1409)

Bu arada şarap ile oyun kurdular ve derhal gam askerini kırdılar.

Bâreka’llâh bu ‘âşıkâne sadâ

Câm-ı mey gibi virdi câna safâ (2023, b.1375)

Bârekallah, bu âşıkane seda, kadeh dolu meyi cana sefa verdi.

Teşbih ve kişileştirmenin yanında içilen bir ürün olarak *mesnevide* yer almaktadır:

Her ne yirde ki nûş-ı bâde olur

Eksilür gam safâ ziyâde olur (2023, b.1371)

Her yerde bâde içme yaşanır; gam eksilir, sefa ziyade olur.

Bu sürûr ile ol perî-rûlar

Biri birine içdi tolular (2023, b.1410)

Bu sevinç ile o peri yüzlüler- huylular, birbirine dolu içtiler.

Çâk olup şevk ile nikâb-ı hicâb

Şâh destûrî içdiler mey-i nâb (2023, b.1413)

Şevk ile içilen şaraptan yüzün peçesi yırtıldı; Şâh, şarabı destursuz içti.

2.1.2.1.2. Şerbet

Türk mutfağındaki yeri 11. yüzyıla dayanan (Aydın, 2023) şerbet, meyve özü, su ve şekerle yapılan tatlı içecektir (Kubbealtı, 2025). Pakalın (1971) ise şerbeti “ müshil ilaç yerinde kullanılır bir tabirdir” şeklinde tanımlar. Osmanlı mutfağının önemli bir paçası olan şerbet “Saray mutfağında, konak ve evlerde, dükkânlarda, caddelerde, hamam ve piknik alanlarında yaygın olarak tüketilmiştir. Rutin zamanlardan özel günlere her daim

tüketilen şerbetler aynı zamanda ecza maksatlı olarak da kullanıldı. Damak tadına ve imkânlara göre limon, portakal suyu, ağaç kavunu, menekşe, gül, safran, ıhlamur, misk ve çeşitli baharatlarla tatlandırılarak çok çeşitli şekillerde üretilen şerbetlere bazı Osmanlı sultanları da özel ilgi duydu, nitekim uzak diyarlardan her yıl şerbetler getirilmekteydi” (Obuz, 2024). Hem geçmişte hem de günümüzde sosyal hayatta önemli yer tutan şerbet eserde bir kez kullanılmıştır. *Gedâ’nın* aşkı tarif ettiği bölümde aşk, şerbete benzetilmiştir. Aşk şerbetini içen herkes onun büyülu tadını alınca halkın hürmetini bir tarafa bırakmıştır. Aşk şerbeti bir iksir gibi içenlere aklın kurallarını tamamen unutturmuştur.

Kim ki nûş itdi ‘ışk şerbetini

Ber-tarâf itdi halk hürmetini (2023, b. 736)

Aşk şerbetini içen herkes halkın hürmetinden kurtuldu.

2.1.2.1.3. Zehir-Tiryâk

“Girdiği organizmada fizyolojik görevleri bozan veya yok ederek ölüme sebep olan madde.” şeklinde tanımlanan zehir (Kubbealtı, 2025), divan şiirinde daha çok şeker, tatlı, tiryak, şerbet ve yılan ile birlikte kullanılır (Pala, 2003). *Tiryâk*, zehirlenmeye karşı kullanılan panzehirdir. *Mesnevide Gedâ*, aşkı bırakması öğütlenince tarafından söylenen cevapta *zehir* ve *tiryâk* bir arada kullanılmıştır. Dünyanın insana sunduğu güzelliklerin zehir kadar kötü, zorlukların ise panzehir kadar iyi olduğunu vurgulamak için birer simge olarak kullanılmıştır.

Zehri tiryâkdür bu dünyânun

Cümle tiryâki zehrdür anun (2023, b. 731)

Bu dünyanın zehri panzehir, bütün panzehiri zehirdir.

2.1.2.1.4. Kebâb

Kebap, mangalda meşe kömüründe veya odun fırınında, ayrıca günümüzde fırınlarda da pişirilerek yenen et yemeklerine verilen isimdir. Doğrudan doğruya ateşin üzerinde tutularak ya da bir kap içinde susuz olarak pişirilir (TDK, 2023). *Mesnevide Şâh'ın* dostlarıyla yemek sofrasında toplanmasının anlatıldığı bölümde geçmektedir. Kuş ve balık kebabı yapılmış, yanında şarap içilmiştir.

Murg u mâhî o bezme oldu kebâb

Sâgar-ı gülden içdiler mey-i nâb (2023, b.1368)

O meclise kuş ve balık kebab oldu, gül renkli kadehten saf şarap içtiler.

2.1.2.2.Yeme-İçme Araçları

2.1.2.2.1. Câm/ Sâgar/ Kadeh/ Piyâle

Şarabın zengin kültürel geçmişinin bir parçası olarak kadeh, klasik Türk şiirinde şarap kadar sık kullanılan bir maddi kültür ögesidir.

“Divân edebiyatında şarap ve dolayısıyla câm, önemli bir yer tutar. Şair sık sık kadehten bahseder. Bunun için elinde sınırsız imanlar vardır. Bir vesile mutlaka bulur ve câm kelimesi veya eşya anlamlarını kullanarak çeşitli sanatlar yapar.” (Pala, 2003)

Şâh u Gedâ mesnevisinde *câm*, hem kullanılan bir araç olarak hem de teşbih, mübalağa ve kişileştirme sanatıyla kullanılmıştır. *Gedâ'nın Şâh'ı* seyrederken söylediği gazelde geçen câm, aşkın etkilerini anlatmak için kullanılmış, aşk kadehe benzetilmiştir:

Mâsivâdan geçelüm câm-ı mahabbet içelüm

Varalum menzil-i maksûda olup hem-dem-i 'ışk (2023, b. 685)

Dünyevi isteklerden vazgeçip muhabbet kadehini içelim, aşkın yoldaşı olup amacımız olan yere varalım.

Gedâ'nın kendinse karşı insaflı olması için temennilerini *Şâh'a* sunduğu mektupta *piyale* benzetme unsuru olarak kullanılmıştır:

Sâf dil ol begüm piyâle gibi

Kara gönüllü olma lâle gibi (2023,b.1027)

Beyim piyale gibi saf gönüllü ol; lâle gibi kara gönüllü olma.

Gedâ'nın atının tasvir edildiği bölümde kullanılan *sagar*, *şarap* ile birlikte kullanılmıştır. Atın ayak izleri ile kadehin şekli arasında ilgi kurularak yürüdüğü zaman yarasındaki kanların ayak izlerini doldurması *şarap* dolu kadehe benzetilmiştir.

Hûn-ı zahmı akardı yürise ol

Basduğı yir olurdı sâgar-i mül (2023, b.1277)

O yürüse yarasındaki kan akar, bastığı yer şarap kadehine dönerdi.

Bahar mevsimin anlatıldığı bölümde *susam çiçeği* şekil açısından kadehe benzetilmiştir.

Bir yeşil kasa döndi rûy-ı çemen

Oldı câm-ı zebercedî süsen (2023, b.1332)

Yeryüzü bir yeşil kasa döndü ve susam çiçeği fıstık yeşili bir kadeh gibi oldu.

2.1.2.2.2. Sürâhî

İçecekleri servis etmeden kullanılan *sürahi*, *divan* şiirinde içki konulan kaplar arasında anılır (Pala, 2003). *Mesnevide* *sürahi* kişileştirme sanatıyla yer almaktadır. *Sürahi* bir beyitte *zırh* giyinen; başka bir beyitte de *bayrak* çeken bir asker olarak kişileştirilmiştir:

Sımağa ya'ni gussa düşmenini

Giydi anda surâhî cevşenini (2023, b. 1405)

Sûrahi gam düşmanını kırmak için orada zırhını giydi.

2.1.3. Giyim-kuşam

2.1.3.1.Câme/ Libâs

Câme, “arkaya giyilen şey, elbise demek olan bu kelime ıstılah olarak yenleri bol, rahat ev kıyafeti hakkında kullanılan bir tabirdir” (Pakalın, 1971). *Câme*, mesnevide en çok kullanılan giyim eşyasıdır. Herhangi bir sanatla veya simgesel boyutla değil giyilen bir eşya olarak kullanılmıştır:

Hâlet-i ‘ışk ile olup ‘üryân

Giydügi câmesin virürdi hemân (2023, b.1496)

Aşkın halleriyle çıplak kalıp üzerindeki elbisesini hemen verirdi.

Nâz u şîve ile ol gül-i handân

Çemenî câmesin çıkardı hemân (2023, b.1590)

Gülen yüzlü sevgili naz ve şîve ile o anda yeşil renkli elbisesini çıkardı.

Tas ile koydı mihr ayagına su

Giydi bir bir libâsın ol meh-rû (2023, b.1699)

Güneş tas ile ayağına su koydu, o ay yüzlü bir bir elbisesini giydi.

Gâh olurdu ki dürdan ol an

Bir kızıl câmelü olurdu ‘iyân (2023, b.1813)

Bazen uzaklardan bir kızıl elbiseli (kişi) görünürdü.

2.1.3.2. Üsküf

“Beyaz renkli, konik biçimde ve genellikle keçeden yapılan bir başlıktır. Başa giyilen kısmı sırma işlemeli ve bir bölümü arkaya doğru yatık yeniçeri bôrkünün bir

çeşididir. Altın işlemeli bölümü dört parmak eninde, geriye kalan kısmı arkaya yatık bölümüyle birlikte bir endazeden (65 cm.) uzundur. Sırmalı olmayanına kuka denir” (Zülfe, 2005). “Altun üsküf” mesnevide *Gedâ’nın Şâh’ı* övdüğü ve güneşin tasvir edildiği bölümde geçer. Bu iki kullanım, üsküfün *Şâh’ın* giydiği bir kıyafet olduğunu göstermektedir:

Didi iy pâdişâh-ı devrânûm

Altun üsküflü mâh-ı tâbânûm (2023, b.1022)

“Ey zamanımın padişahı, altın üsküflü parlak ayım!” dedi.

Altun üsküflü bir dilâversin

Bir bakımda o Şâh’a benzersin (2023, b.1163)

Altın üsküflü bir kahramansın, bu özelliğinle Şâh’a benzersin.

Şairin bu kelimeyi seçmesinde bir amaç vardır: kendisi de yeniçeri geleneğine ait, asker kökenli bir şair olduğu için yeniçeri subaylarının giydiği üsküf yani başlıktan bahsetmektedir. Üsküf kelimesi, döneme ve şairin bulunduğu zümreye ait bir gösterge aynı zamanda maddi kültür özelliği göstermektedir.

2.1.3.3. Destâr

Sarık ya da imame anlamına gelen destarin eski giyim eşyaları arasında önemli bir yeri vardır (Pala, 2003; Parlatır, 2017). *Mesnevide Şâh’ın* dostlarından birinin, aşığını tasvir ettiği bölümde geçer:

Başda destâr-ı köhnesi her an

Bir örümcek yuvası idi hemân (2023, b. 1502)

Her zaman başında eski sarığı(vardı); sanki bir örümcek yuvası gibiydi.

2.1.3.4. Kuşak

Giyimi tamamlayan unsurlardan bir olan kuşak “bele bağlanan uzun, enli veya ensiz kumaş” (Kubbealtı, 2025) olarak tanımlanır. Giyim kültürünün önemli bir parçası olan kuşak mesnevide *Şâh’ın* sıcak bir yaz günü serinlemek için denize girdiği bölümde yer almaktadır. Yekpare bir kıyafet olan câmenin üstüne bağlanmıştır. *Şâh* kıyafetlerini çıkarırken önce kuşağını çözer, ardından yaka düğmelerini tek tek açarak yeşil renkli elbisenin çıkarır:

İrdi bu seyr ile o mâha ferah

Kuşağın çözdü sanki kavs-i kuzah (2023, b.1588)

Denize bakınca o ay yüzlü ferahladı ve gökkuşağı sanki kuşağını çözdü.

2.1.3.5. Futa

Futa, önlük anlamında bir tabirdir. Genellikle koyu al renkte dokunur. İpekten olanları da vardır. İş görüldüğü zaman belden aşağı bağlanır (Pakalın, 1971). Klasik şiirde hamamda kullanılan bir giyecek olarak kullanılır (Sefercioğlu, 2001). Mesnevide *Şâh’ın* denize girmek için soyunduktan sonra beline bağladığı peştamal olarak geçmektedir. Futanın koyu kırmızı rengi ise ayın bulutun arkasına girdiği zaman ortaya çıkan renk ile verilmiştir:

Kara futa kuşandı ol dilber

Buluda girdi sanki nısf-ı kamer (2023, b.1591)

O dilber siyah peştamal kuşandı; sanki ayın yarısı buluta girdi.

2.1.3.6. Pîrehen

Üst giyim parçası olan ve gömlek anlamına gelen pîrehen, *Şâh’ın* denize girmek için üzerindeki çıkardığı bir kıyafet olarak geçer.

Pîrehenden çün oldu sînesi fark

Sînesi berki itdi ‘âlemi gark (2023, b.1592)

Gömleğinden sinesi belli olduğunda sinesinin ışığı dünyayı boğdu.

2.1.3.7. Hil’at

Üste giyilen, kaftan tarzında elbiselerden biridir (Pakalın, 1971). Şâh denize girince boydan boya maviliğin içinde kalmasını denizin Şâh’a hilat giydirmesi şeklinde tasvir edilmiştir:

Görünüz şol sehâ-yı deryâyı

Şâh’a giydürdi hil’at-i mâî (2023, b.1595)

Şu cömertlik denizini görünüz; Şâh’a mavi renkli kaftan giydirdi.

2.1.3.8. Nemed

Nemed, keçeden yapılan bir giyim ürünü olup klasik Türk şiirinde tasavvufi bir simge olarak dervişliği ve fakirliği temsil eder. *Mesnevide*, *Gedâ’nın* okuduğu gazel üzerine Şâh’ın onu çağırmak için kullandığı ifadeler içinde geçer. *Gedâ* keçe giyinmiş bir derviş olarak tasvir edilir:

Didi kim çağırın o dervîşi

Ol nemed-püş u mihnet-endîşi (2023,b.1723)

Dedi ki, ” O keçe giyen ve mihnet düşkünü dervîşi çağırın!”

2.1.3.9. Palâs

Aba, çul, eski kilim, keçe (Pala, 2003) anlamında gelen *palas* daha çok dervişlerin giydiği bir elbisedir. *Mesnevide* üçüncü mahbubun fakir aşığını anlattı bölümde *Mesnevide* üçüncü mahbubun fakir aşığını anlattı bölümde geçer. Bu fakir âşık, üzerinde eski bir palas ile insan içinde gezmektedir:

Cisminün gülşenine beyne’n-nâs

Hardan havlı idi köhne palâs (2023, b.15001)

Bedeninin gül bahçesine insanlar arasında iken eski palası eşeğin çulu gibiydi.

2.1.4. Yazı ve kitap

2.1.4.1. Kitap

Yazılmış ve basılmış eserler olan kitap, *mesnevide* içerdiği zengin bilgi yönünden ele alınmıştır. *Gedâ'nın* kendini savunmak için söylediği sözlerin çok derin anlamlara gelir, her bir sözü kitap gibidir.

Hikmet-âmîz idi kelâm-ı Gedâ

Her sözi bir kitâb idi gûyâ (2023, b. 770)

Gedâ'nın sözleri hikmetliydi, sanki her sözü bir kitap idi.

2.1.4.2. Kur'ân

Semâvî dinlerin sonuncusu olan İslâm'ın kutsal kitabı olan *Kur'an-ı Kerîm* *mesnevide* sevgilinin kaşlarını tasvir edilirken geçmektedir. Sevgilinin kaşları, Kur'an-ı Kerîm'deki ayetlerin yazılışında elif üzerinde kullanılan medde benzetilmiştir:

Kaşları medd-i âyet-i Kur'ân

Kaddi serv-i revân-ı bâğ-ı cinân (2023, b.811)

Kaşları Kuran ayetinin meddi, boyu cennet bahçesinin yürüyen servisidir.

2.1.4.3. Nâme

Yazılı metinlerden kitap ve mektubu karşılayan name *mesnevide* mektup olarak yer almaktadır. “Başka yerde bulunan bir kimseye haber ulaştırmak, hal hatır sormak, istek bildirmek vb. bir maksatla elden yahut posta aracılığı ile gönderilen yazılı kâğıt” (Kubbealtı, 2025) olan mektup, *Şâh ile Gedâ* arasındaki yazışmalar olarak yer alır. Mektuba giriş kısmını oluşturma, yazılış amacını oluşturan asıl bölüm, mektubun

katlanması ve mektubun cevabını bekleme gibi mektuplaşmaya özgü uygulamalar da yer verilmiştir:

Gazab u hiddet ile Şâh-ı cihân

Yazdı bir nâme ol Gedâ'ya hemân (2023,b. 912)

Cihan Şâh'ı öfke ve kızgınlıkla o Gedâ'ya hemen bir mektup yazdı.

Evvelâ nâmede ol Şâh-ı benâm

Hakk'a hamd itdi vü rasûle selâm (2023, b.913)

O meşhur Şâh mektupta önce Allah'a hamd ve Peygamber'e selam etti.

‘Arz idüp ol Gedâ'ya rûy-ı celâl

Şâh dürdi yüzini nâme-misâl (2023, b.928)

O Gedâ'ya kızgın bir ifade ile arz edip, Şâh mektup gibi yüzünü dürdü.

‘Âşıkun nâmesi pür- âteş olur

Deli gönli gibi müşevveş olur (2023, b.1008)

Aşığın mektubu ateşle doludur, deli gönlü gibi karmakarışıktır.

2.1.4.4. Harfler

2.1.4.4.1. Elif

Osmanlı alfabesinin ilk harfi olan “elif”, mesnevîde teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. *Şâh*, elif gibi düzgün ve uzun boya sahiptir:

Ol elif kâmet itdi kaddüni lâm

Cevr idüp sana virmez oldı selam (2023, b. 855)

O elif boylu senin boyununu lama çevirdi, sana eziyet edip selam vermez oldu.

Gedâ'nın Şâh'a yazdığı mektupta elif, aşığın halini anlatan bir dil gibidir.

Elifi bir zebân-ı hâli olur

Râvî-i kıssa-i melâli olur (2023, b.1010)

Elifi bir hal diliyle hüznü hikâyesinin anlatıcısı oldu

2.1.4.4.2. Bâ

Osmanlı alfabesinin ikinci harfi olan “bâ” *mesnevide* teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Gedâ’nın yazdığı mektupta “bâ”ların hepsi onun bağrındaki yaralar gibidir:

Bâları cümle bağı başı olur

Noktalar anda gözi yaşı olur (2023, b.1011)

Bâların hepsi bağrının yarası, mektuptaki noktalar gözünün yaşı olur.

2.1.4.4.3. Dâl

Osmanlı alfabesinin onuncu harfi olan “dâl” teşbih unsuru olarak. Gedâ’nın derdine çare bulması için götürdükleri veli kişinin tasvirinde kullanılmıştır. Veli kişinin boyu ibadet etmekten dal harfi gibi bükülmüştür:

Dâl idi kâmeti ‘ibâdetde

Yoğ idi misli her vilâyetde (2023, b. 748)

Boyu ibadette dal idi, hiçbir yerde benzeri yoktu.

2.1.4.4.4. Râ

Osmanlı alfabesinin on ikinci harfi olan “râ” teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. *Mesnevinin* başlangıcında *Şâh’ın* tasvirinde kullanılmıştır. Onun kaşları tekrar eden “r”â gibidir:

Oldı râ-yı mükerrer ebrûsı

Kâkülün lâmı resm-i gîsûsı (2023, b. 634)

Kaşları tekrarlayan râ, kâkülünün lamı saçının benzeri oldu.

2.1.4.4.5. Lâm

Osmanlı alfabesinin yirmi altıncı harfli olan “lâm”, teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. *Gedâ'nın* boyu lam gibi eğri; sevgilinin saçı ise lam gibi kıvrımlıdır.

Ol elif kâmet itdi kaddüni lâm

Cevr idüp sana virmez oldı selam (2023, b. 855)

O elif boylu senin boyunu lama çevirdi, sana eziyet edip selam vermez oldu.

Oldı râ-yı mükerrer ebrûsı

Kâkülün lâmı resm-i gîsûsı (2023, b. 634)

Kaşları tekrarlayan râ, kâkülünün lamı saçının benzeri oldu.

2.1.4.4.6. Nûn

Osmanlı alfabesinin yirmi sekizinci harfi olan “nûn”, teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. *Şâh*, *Gedâ'nın* mektubuna hiddetlenip ona sert bir cevap yazar ve bu mektuptaki “elifl”er ok” nun”lar yay olur.

Benzedi satr-ı nâme şemşîre

Elif ü nûn kemân ile tîre (2023, b. 930)

Mektubun satırları kılıca benzedi; elif ve nun, yay ile ok oldu.

2.1.5. Savaş aletleri

2.1.5.1. Tîr/ Ok/ Keman

Yay ve ok klasik Türk şiirinde en sık kullanılan maddi kültür unsurlarıdır. *Şâh u Gedâ* mesnevisinde “ok” ve “yay” hem fiziksel hem de sembolik düzlemde aşkın doğasını açıklayan temel unsurlardandır. Bu iki nesne, klasik Türk şiirinde olduğu gibi

burada da sevgilinin gücünü, aşğın teslimiyetini ve aşkın kaçınılmaz acısını ifade eder. Ok, yönünü her zaman maşuka çevirir; yay ise o okun çıktığı, yani duygunun doğduğu mekândır. Şair, bu ikiliyi hem aşık–maşuk ilişkisinin hem de ruhsal çatışmanın dili olarak kullanır. Bütün bu örneklerde “ok”, “yay”, “nişan” ve “tîr” kavramları birer maddi kültür unsuru olarak ele alınmış, fakat anlam katmanlarıyla zenginleştirilmiştir. Ok hem saldırı hem haber hem söz hem dua aracına dönüşmüştür. Yay ise insan bedeninin biçiminde yeniden anlam kazanmıştır. Böylece Taşlıcalı Yahya, somut bir savaş aletini, aşkın doğasını anlatan çok katmanlı bir simgeye dönüştürmüş; maddi kültürün bir unsurunu, insan ruhunun şiirsel ifadesi hâline getirmiştir:

Ta‘n okına Gedâ-yı kıldı nişân

Çekdi ol derd-mende tîg-i zebân (2023, b. 929)

Gedâ'yı kınama okuna nişan yaptı, o dertliye zil okunu çekti.

Gâh olur nâme peyk-i vuslat olur

Gâh tîr-i kemân-ı fûrkat olur (2023, b. 947)

Mektup bazen kavuşmanın habercisi bazen de ayrılık yayının oku olur.

‘Âşıkun kâmeti olinca kemân

Hasmını eyler âh okına nişân (2023, b. 975)

Aşğın boyu yay olunca düşmanını ah okuna nişan eder.

‘Âşık-ı sâdıkun sözi meselâ

Dönmez atılmış ok gibi kat‘â (2023, b.977)

Sadık aşğın sözü atılmış ok gibi asla geri dönmez.

Kâmetin yâ idüp nitekim tîr

Urdı ağyâre beddu‘â ile tîr (2023, b. 984)

Boyunu ok gibi yaya çevirip düşmanlara beddua ile ok attı.

2.1.5.2. Tîğ/ Şemşîr/ Kılıç

Klasik Türk şiirinde *kılıç*, çoğu zaman sevgilinin güzellik unsurlarını betimlemek için kullanılmıştır. Sevgilinin kirpiği, kaşları veya bakışı, âşığı yaralayan bir “kılıç” olarak anlatılır. Ancak *Şâh u Gedâ*’da kılıç, sadece sevgilinin güzelliğini yücelten bir teşbih değildir; aynı zamanda aşkın, sözün ve yazının keskinliğini de temsil eder. Şair, bu nesneyi hem estetik hem duygusal bir araç olarak kullanır. Sevgilinin güzelliği bir üstünlük, sözün sertliği bir iktidar, intihar ise bir teslimiyet biçimidir. Böylece kılıç, *Şâh u Gedâ*’da hem aşkın zarafetle birleşen tehlikesini hem de insanın kendi içindeki yıkıcı yönüyle hesaplaşmasını anlatır. Güzellik, güç ve ölüm arasında kurulan bu ince denge, eserde kılıcın hem maddi hem de sembolik değerini belirler. Şair, bu yolla maddi bir savaş aletini insan ruhunun keskinliğini anlatan şiirsel bir unsura dönüştürmüştür:

Sen ki bir gonçe-leb sehî-kadsin

Hüsn ile tîğveş ser-âmedsin (2023, b. 801)

Sen ki bir gonca dudak, fidan boylusun, güzellik ile kılıç gibi ileri gelensin.

Şâh’ın Gedâ’ya yazdığı mektubun üslubundaki sertlik, kılıca benzetilmiştir.

Benzedi satr-ı nâme şemşîre

Elif ü nûn kemân ile tîre (2023, b. 930)

Şâh’ın dostlarının onun *Gedâ’ya* olan ilgisini anlamak için yalan söyledikleri bölümde *Gedâ* kılıçla intihar etmiş olarak anlatılır.

Tîğ ile sînesini çâk itmiş

Kendü kendüsini helâk itmiş (2023, b.1672)

Kılıç ile göğsünü yarıp kendi kendisini helak etmiş.

2.1.5.3. Hançer

Klasik Türk şiirinde *hançer*, çoğunlukla sevgilinin kirpiğine, kaşına veya bakışına benzetilerek güzelliğin hem cazibesini hem de acı verici yönünü anlatmak için kullanılmıştır. *Şâh u Gedâ*'da da bu geleneğin devam ettiği görülür. İlk beyitte hançer, sevgilinin bakışının delici gücünü sembolize ederken; ikinci beyitlerde doğrudan bir ölüm aracı olarak yer alır. Şair, böylece hem teşbih hem de gerçek anlamı bir arada kullanarak hançeri hem duygusal hem fiziksel bir sınırın simgesine dönüştürür. Eserde hançer, aşkın keskinliğini, sevgilinin etkileyiciliğini ve âşğın kendini feda edişini bir arada temsil eder. Hem duygusal hem bedensel bir nesne olarak hançer, güzelliğin yıpratıcı gücünü, aşkın yıkıcı tarafını ve teslimiyetin nihai hâlini ifade eder. Bu yönüyle Taşlıcalı Yahya, hançeri yalnızca bir savaş aleti değil, insanın iç dünyasında yaşadığı acının ve tutkuların sembolü hâline getirmiştir:

Çeker iken o gamzeler hançer

Şimdi eyler mülâyemetle nazar (2023, b. 997)

O yan bakışlar (bir zamanlar)hançer çekerken şimdi yumuşaklıkla bakar.

Nâgehân kıldı hançerin 'üryân

Hançere düşüp olmağa kurbân

Sıçrayup hançerin anun aldum

Sâye gibi anı yire çaldum (2023, b.1514-15)

Hançere düşüp kendini kurban etmek için ansızın hançerini kılıfından sıyırdı.

Sıçrayıp onun hançerini aldım ve onu gölge gibi yere çaldım.

2.1.5.4. Bıçak

Şâh u Gedâ'da bıçak hem gerçek bir nesne hem de mecazî bir sembol olarak kullanılmıştır. Âşğın sevgili uğruna her şeyi göze alışı, bıçağın keskinliğiyle anlatılır. Bu

sahnelerde bıçak hem sadakatin sınındığı hem de aşkın acı veren yönünü gösteren bir maddi kültür unsurudur:

Gözinün karşusunda ben ol hîn

Eyledüm bir bıçağımı keskin (2023, b. 1443)

Ben kurnazca gözünün önünde bıçağımı keskin hale getirdim.

Bin niyâz ile girü didi bana

Bileme şol bıçağını sanemâ (2023, b.1444)

Bin yalvarma ile bana dönerek “Ey put gibi güzel sevgili, şu bıçağını bileme!” dedi.

Sol elüme anun başın aldum

Boynına ol bıçag ile çaldum (2023,b.1449)

Onun başını sol elime aldım ve o bıçağı boynuna çaldım.

2.1.5.5. Cevşen

Cevşen, zırh demektir. *Kâmûs-ı Osmanî*’de zırh, düğme, pul ile demir halkadan, örme bir nevi cenk libası şeklinde tabir edilmiştir (Pakalın, 1971). *Mesnevide* bir kez kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte sürahinin zırhını giyen bir savaşçı gibi tasvir edilmesi, sürahinin metalden yapıldığına işaret etmektedir:

Sımağa ya‘ni gussa düşmenini

Giydi anda surâhî cevşenini (2023, b. 1405)

Gam düşmanını kırmak için sürahi orada zırhını giydi.

2.1.5.6. Siper

Siper, savaş zamanlarında meydanlarda olan, tarafların birbirinden her türlü tehdide karşı korunmak için saklandıkları yer anlamına gelmektedir. *Mesnevide* mecazen hiç

aralık vermeyen, açılıp kapanmayan çekilmiş bir set iletisini vermektedir. Gösteren siper, gösterilen ise sevgilisi tarafından kendisine siper çekilmiş bir âşıktır. Maddi kültür unsuru olan siper, sevgilinin kaşları için kullanılmıştır. Şekil olarak, benzerlik gösteren siper ve kaşın yapısı aktarılacak istenen mesaj üzerine siper edinme anlamı ile ortak payda da buluşmuştur:

Göricek kılma ol Gedâ'yı hazîn

Kaşların eyleme siper gibi çîn (2023, b.802)

Gedâ'yı görünce hüzne bürünme; kaşlarını siper gibi çatma.

2.1.6. Müzik aletleri

2.1.6.1. Çeng

Çeng, klasik Türk musikisinde telli, dik tutularak çalınan eski bir çalgıdır (Pakalın, 1971; GÜLDAŞ, 1993). *Şâh u Gedâ*'da bu çalgı hem sanatın sembolü hem de duyguların dışavurum aracı olarak kullanılmıştır. İlk beyitte çeng, şiir yazma eylemiyle özdeşleştirilirken; ikinci beyitte ruhsal bir savaşın simgesidir. Şair, çengi müzikle şiir, estetikle duygu ve sanatla içsel mücadele arasında bir köprü olarak değerlendirir. Bu yönüyle çeng, eserde hem maddi kültür unsuru hem de insanın duygusal derinliğini yansıtan bir semboldür. Şair, bu müzik aletini dik tutulması, parmakla çalınması ve telleri bakımından kaleme benzetmiştir. Böylece müziğin insanda yarattığı duygusal etkiyi, kalemin yazı aracılığıyla ortaya koyduğu estetik hisle birleştirir. Beyitte geçen “uşşak” kelimesi hem Türk musikisinde bir makamı hem de “âşıklar” anlamıyla şairleri çağırıştır. Çeng, eserde yalnızca iki kez geçmekte olup, bunlardan ilki mesnevinin giriş bölümünde, şairin şiir söyleme yeteneğini anlattığı kısımdadır:

Zühre gibi alıp ele bir çeng

Eyle uşşâkdan birez âheng (2023, b.613)

Zühre gibi ele çeng alıp uşşak makamından biraz ezgi çal.

Leşker-i gussa ile kılmaga ceng

Neyi tîr itdi kurdı yayını çeng (2023, b.1407).

Gam askeri ile savaşmak için neyi ok etti, çeng yayını kurdu.

2.1.6.2. Ney

Klasik Türk şiirinde *ney*, insan ruhunun sesi olarak kabul edilir. Kamışlıktan koparıldığı için içli bir ses çıkarır; bu da ayrılığı, hasreti ve ilahî aşkı sembolize eder. Şairler neyi hem insanın iç dünyasındaki feryadın hem de manevî yolculuğun sesi olarak yorumlamışlardır. Bu nedenle ney hem tasavvufî hem estetik anlamda klasik şiirde önemli bir semboldür. *Şâh u Gedâ*'da ney, hüznün, işret ve ruhsal arınma temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Şeker kamışından yapılan ve üflemeli bir çalgı olan bu müzik aleti, işret meclislerinde çalınır; ancak anlamı sadece eğlenceyle sınırlı değildir. Hüzünlü sesi, aşkın gamını hafifletme işlevi taşır:

Neyler olurdu bir yana nâlân

Bir yana 'andelîb iderdi figân (2023, b.1372)

Neyler bir yanda ağılarken bir yandan bülbüller figan ederdi.

Leşker-i gussa ile kılmağa ceng

Neyi tîr itdi kurdı yayını çeng (2023, b. 1407)

Keder askerleriyle savaşmak için neyi ok, çeng yayını kurdu.

2.1.6.3. Âd

Klasik Türk şiirinde müzik hem dünyevî eğlencenin hem de ruhsal huzurun kaynağı olarak görülür. Şairler, musikî aletlerini yalnızca birer ses aracı değil, aynı zamanda duyguların dışı vurulduğu semboller olarak işlerler. Bu çalgılar arasında *ut*, zarif biçimi ve yumuşak tınısıyla öne çıkar; çoğu zaman aşkın ve duygusal inceliğin sesi olarak

değerlendirilir. *Şâh u Gedâ* mesnevisinde işret meclisinde çalınan bir müzik aleti olarak yer almaktadır:

Meger âvâzı benzemez ‘ûda

Bülbül uymaz sadâ-yı Dâvûd’a (2023, b.1384)

Meğer sesi uda benzemez, Davud’un sesine bülbül uymaz.

2.1.6.4. Kemâne

Kabak kemâne, geçmişten günümüze kadar otantik biçimini koruyan bir halk çalgısıdır. Menşei Orta Asya’ya dayanır; Anadolu’da özellikle Yörük ve Türkmen toplulukları arasında yaygın olarak kullanılmıştır. “Kabak kemane, Türk halk müziğinin telli, yaylı ve deri kapaklı sazlarının tek örneğidir. Gövdesi su kabağından, göğsü deriden yapılır; iki veya üç tellidir. Yapımında su kabağı, sığırın yürek derisi, ardıç, gürgen, ceviz ve erik ağacı gibi malzemeler kullanılır” (Türk Kültür Portalı, 2013).

Şâh u Gedâ’da kabak kemane, *Şâh*’ın gelme sözüne karşılık onu bekleyen *Gedâ*’nın heyecanını ve sevinç duygusunu anlatmak için kullanılmıştır. *Gedâ*, sevgilisinin ayak sesini duyunca kalbinde uyanan kıpırtıyı kemanenin titreşen sesiyle özdeşleştirir. Bu kullanımda kemane, insanın iç dünyasındaki sevincin ve sabırsızlığın sesi hâline gelir. Bu yönüyle hem halk musikisine ait bir maddi kültür unsuru hem de aşkın duygusal titreşimini yansıtan sembolik bir öğedir.

Kâmetini kemâne eyler idi

Ol sadâya terâne eyler idi (2023, b.1827)

Servi boyunu, kemane eyler; o hoş sese nağme kılardı.

2.1.7. Ulaşım

2.1.7.1. Keşî

Şâh u Gedâ mesnevisinde gemi (keşî), hem gerçek hem de mecazî anlamlarıyla öne çıkan bir maddi kültür unsurudur. Eserde gemi, doğa, gökyüzü ve insan hayatı arasında kurulan estetik bir bağlantının merkezinde yer alır. Şair, bu nesneyi yalnızca bir ulaşım aracı olarak değil, hareketin, zarafetin ve güzelliğin taşıyıcısı olarak kullanmıştır. *Gemi*, ilk olarak doğa tasvirinde karşımıza çıkar. Yeşilliklerle dolu bir ortam, “bitkilerden oluşan bir deniz” olarak görülür ve bu denizin ortasında yasemin, gümüş bir çapa gibi durur. Bu benzetme, doğanın ahengini ve güzelliğin düzen kurucu rolünü vurgular. Şair, doğayı canlı bir organizma gibi kurgular ve gemiyi bu düzenin içinde hareket eden bir unsur olarak değerlendirir. İkinci olarak, *gemi* kozmik bir anlam kazanır. Güneşin doğuşu, ışık yelkenleriyle hareket eden bir gemiyle özdeşleştirilmiştir. Böylece gökyüzü, bir deniz; güneş ise bu denizde ilerleyen bir gemi gibi hayal edilmiştir. Bu kullanım, doğa olaylarının estetik bir dille yeniden yorumlanmasının güzel bir örneğidir. Son olarak *gemi*, insan ve güzellik ilişkisini anlatmak için kullanılır. Şâh ve güzellerin bindiği gemi, artık sıradan bir araç değil, zarafetin mekânıdır. Gemi, inciye yuva olan sedefe benzetilerek yüceltilmiştir. Bu benzetme hem estetik bir zarafeti hem de toplumun üst tabakasına ait bir yaşam biçimini ima eder. Bu örnekler, *Şâh u Gedâ*’da *gemi* imgesinin çok yönlü işlevini ortaya koyar. *Gemi*, hem Osmanlı deniz kültürünün bir parçası olarak gerçek bir eşya, hem de doğa, ışık ve güzellik temalarını birleştiren sembolik bir varlıktır. Şair, bu imgeyle hareket, geçicilik, zarafet ve varoluş temalarını bir araya getirir. Böylece gemi, sadece denizde yol alan bir araç değil; insanın duygusal, estetik ve ruhsal yolculuğunu temsil eden bir şiirsel unsura dönüşür:

Keşî-i bahr-ı sebzevâta meger

Yâsemen oldu bir gümüş lenger (2023, b.1340)

Meğer yasemin yeşillik denizinin gemisine gümüş bir çapa olmuş.

Keştî-i âfitâb olup peydâ

Yelken açdı şu'âdan güya (2023, b.1583)

Güneş gemisi ortaya çıkıp sanki ışıklardan yelken açtı.

Ol güzellerle Şâh-ı 'âlî-şân

Bindiler bir gemiye anda hemân

Virdiler girü rûy-ı bahre şeref

Oldı keştî o düre sanki sadef (2023, b.1600-01)

Şanı yüksek Şâh, o güzellerle bir gemiye bindiler. Denizin yüzüne şeref verdiler ve onlar gemiye binince gemi inciye yuva olan sedefe döndü.

2.1.7.2. Zevrak

Klasik Türk şiirinde su ve deniz, insanın duygusal ve ruhsal yolculuğuyla ilişkilendirilir. Zevrak yani *kayık*, bu yolculuğun sembollerinden biridir; kimi zaman âşğın gönlünü, kimi zaman da insan bedenini temsil eder. Küçük bir gemi anlamına gelen “zevrak”, şiirlerde hareket, dalgalanma ve geçicilik gibi temaları çağrıştırır. Mesnevide kayık hem doğa tasvirinde hem de aşkın sembolik anlatımında teşbih unsuru olarak yer almıştır. Bülbül yuvalarının kayığa benzetildiği sahnede, doğa bir deniz gibi görülür; çimenler dalgaları, bülbüller ise o dalgaların üzerinde salınan kayıkları andırır. Bu benzetme, baharın canlılığını ve doğadaki uyumu anlatır. Bir diğer beyitte ise kayık, âşğın bedenini temsil eder. Âşğın bedeni kayık, canı ise Şâh olarak düşünülmüştür. Şâh'ın gelişiyse canın bedene girmesi, kayığın harekete geçmesiyle özdeşleştirilmiştir. Bu sahne, klasik Türk şiirinde ruh–beden ilişkisini anlatan en zarif örneklerden biridir. Şâh u Gedâ'da kayık (zevrak), hem doğanın ahengine hem de aşkın ruhsal boyutuna işaret eden bir semboldür. Şair, kayık aracılığıyla hem maddi dünyadaki hareketi hem de içsel dirilişi anlatmış; bu yönüyle nesneyi şiirsel bir anlam katmanına dönüştürmüştür:

Çimenün bahrine viren revnak

Kıldı bülbül yuvaların zevrak (2023, b.1338)

Çimenliğin denizine tazelik veren, bülbül yuvalarını kayık yaptı.

Cism idi zevrak ana Şâh idi cân

Cismine cân gelince oldu revan (2023, b.1604)

Bendeni kayık idi, ona Şâh cân idi, cismine cân gelince hareket etti.

2.1.7.3. Kadırğa

“Hem yelken hem kürekle giden, hızlı, idaresi kolay, 25 oturaklı eski bir savaş gemisi çeşidi” (Kubbealtı, 2025) olan kadırğa, *Şâh u Gedâ*’da doğadaki canlılığı anlatmak için kullanılmıştır. Ağaçlar çiçek açtığında, sanki yelken açan kadirgalar gibi betimlenmiştir. Bu benzetme, baharın gelişiyile birlikte doğanın canlanışını, dalların çiçeklerle dolmasını ve renklerin denizdeki gemiler gibi dalgalanmasını göz önüne getirir. Şair, burada kadirgayı bir savaş gemisi olarak değil, baharın estetik düzenini anlatan bir teşbih unsuru olarak ele alır. Ağaçların çiçeklenmesi, doğanın harekete geçmesiyle özdeşleştirilmiştir. Böylece kadirğa, mesnevîde hem hareketi hem de doğanın zarif ritmini simgeleyen bir maddî kültür ögesi hâline gelmiştir:

Oldı eşcârda çiçek peydâ

Yelken açdı kadirgalar gûyâ (2023, b.1339)

Ağaçlarda çiçek açınca yelken açan kadirgalara benzedi.

2.2. İnşaat Öğeleri

2.2.1. Barınma

2.2.1.1. Hane/ Ev/ Dâr

Klasik Türk şiirinde ev (hâne), yalnızca barınılan bir mekân değil, aynı zamanda benliğin, düzenin ve iç huzurun sembolüdür. Ev, insanın hem maddî hem manevî

sığınağıdır; dış dünyanın kargaşasına karşı içsel bir dengeyi temsil eder. Şairler, evi bazen kalp veya gönül ile özdeşleştirir; bazen de toplumsal namus, aile bütünlüğü ve itibarın korunduğu bir alan olarak işlerler. Bu nedenle ev, şiirlerde hem bireysel hem de ahlaki bir mekân olarak çok katmanlı bir anlam taşır.

Şâh u Gedâ'da da ev, bu gelenekle uyumlu biçimde hem toplumsal değerlerin hem de kişisel sığınmanın simgesidir. *Kasr* (saray), *dâr* (gurbet evi) ve *hâne* (kendi evi) gibi kavramlar, insanın yaşam yolculuğundaki farklı durakları anlatmak için kullanılmıştır. Şair, dış dünyanın geçici görkemini kasr ile, yalnızlık ve yabancılığı gurbet eviyle, asıl huzuru ise kendi evine dönüşle sembolleştirir. Bu yönüyle eser, klasik şiirin mekân sembolizmini devam ettirir; ev, yalnızca barınılan bir yer değil, insanın iç dünyasına ve ahlaki bütünlüğüne açılan bir kapı hâline gelir:

Yapılıp kasr-ı kadri onmaz işi

Hâne-i 'ırzı yıkmayınca kişi (2023, b. 735)

Kişinin namus hanesi yıkılmadıkça kıymet kasrı yapılp işi iyi olmaz.

Dâr-ı gurbetde vâlih ü hayrân

Mülk-i mihnetde dâstân-ı cihân (2023, b.1014)

Gurbet evinde şaşkın ve hayran, eziyet mülkünde dünyanın (dilinde) derstan...

Ger peşîmân isen halâs ideyin

Döneyüm girü hâneme gideyin (2023, b.1437)

Eğer pişmansan seni kurtarayım, döneyim evime geri gideyim.

2.2.1.2. Kasr

Klasik Türk şiirinde *kasır*, dünyevî ihtişamı, zenginliği ve geçici mutluluğu temsil eden yapılar olarak kullanılır. Şairler bu yapılara çoğu zaman eleştirel bir gözle yaklaşır; dış görünüşteki görkemin içsel boşluğu gizleyemeyeceğini vurgularlar. *Şâh u Gedâ*'da kasır, “hâne” (ev) kavramıyla karşılaştırılmıştır. Haneden daha büyük ve süslü bir yapı olması, burada anlamın zıtlık üzerine kurulmasını sağlamıştır. Şair, kişinin “namus hanesi” yıkılmadıkça, “kıymet kasrı” yapmasının bir anlamı olmayacağını söyler. Bu

düşünce, dışsal görkemin ancak içsel erdemle anlam kazanacağını ifade eder. Kasır, bu bağlamda yalnızca bir bina değil, toplumsal hiyerarşiyi ve ahlaki sınırları temsil eden bir semboldür. *Şâh u Gedâ*'da kasrın karşısına hâne konularak, gösterişle erdem, zenginlikle namus, dış görünüşle iç değer arasında bir denge kurulmuştur. Şair, bu dengeyi kurarken maddi kültür öğelerini ahlaki bir tartışmanın içine yerleştirir. Bu bağlamda kasır, dünyevî ihtişamın değil, ahlaki sağlamlığın ölçütü olarak yeniden yorumlanmıştır. Böylece maddi bir yapı, içsel değerleri sorgulayan sembolik bir anlam kazanmıştır:

Yapılıp kasr-ı kadri onmaz işi

Hâne-i 'ırzı yıkmayınca kişi (2023, b. 735)

Kişinin namus hanesi yıkılmadıkça kıymet kasrı yapılp işi iyi olmaz.

2.2.1.3. Sarây

Klasik Türk şiirinde *saray*, ihtişamın, gücün ve dünyevî görkemin sembolüdür. Ancak bu görkem, çoğu zaman geçicilik, gurur ve yalnızlık temalarıyla birlikte ele alınır. Saray, bir yandan otorite ve refahın simgesiyken, öte yandan içsel bir boşluğu veya manevi uzaklaşmayı da temsil edebilir. *Şâh u Gedâ*'da saray hem maddi bir yapı hem de karakterlerin iç dünyasına açılan sembolik bir mekân olarak kullanılmıştır. Şâh, sarayını seyrederken birden tutulur; bu sahne, gücün ve görkemin karşısında insanın çaresizliğini anlatır. Saray, burada iktidarın zirvesini temsil ederken aynı zamanda duygusal bir kırılma ânının mekânıdır. Eserin ilerleyen bölümünde *Şâh'ın* saraydan çıkıp zayıf bir at görmesi, dünyevî gücün terk edilip sadeleşmeye yönelişi simgeler:

Seyri derken sarâyını nâgâh

Mâh-ı rûze gibi tutuldu o Şâh (2023, b.995)

O Şah sarayını seyrederken ansısın ramazan orucu gibi tutuldu.

Şâh çıkdı sarâydan ol hîn

Gördi bir esb-i lâgar u miskin (2023, b.1293)

Şah saraydan çıktı ve zayıf ve tembel bir at gördü.

2.2.2. Korunma

2.2.2.1. Hisâr

Klasik Türk şiirinde *hisâr* (kale), korunaklılık, güç ve sığınma anlamlarıyla kullanılır. Şairler hisarı, çoğu zaman dış dünyadan uzaklaşma, kendini savunma veya hakikate ulaşmak için korunaklı bir alan oluşturma düşüncesiyle ilişkilendirirler. *Şâh u Gedâ*'da hisar, teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Şair, “inkâr hisarına sığın” diyerek, kişiye çevresel tehditlerden korunmanın yolunu gösterir. Burada hisar, doğrudan bir savunma aracından ziyade, insanın kendi inançlarıyla kurduğu koruma alanını temsil eder. Dış dünyanın kötülüklerinden uzak durmak, içsel bütünlüğü korumak anlamına gelir. Bu kullanımda hisar hem mecazî hem ahlaki bir sığınaktır. Şair, insanın her zaman bir inanç veya düşünce duvarı ardına saklanma ihtiyacını vurgular. Böylece hisar, *Şâh u Gedâ*'da yalnızca bir kale değil, ruhsal dayanıklılığın ve kendi iç dünyasını koruma çabasının sembolü hâline gelmiştir:

Var penâh it hisâr-ı inkârı

Görme hergiz ziyân-ı ağıârı (2023, b.838)

İnkâr hisarına sığın ve başlarının ziyanını asla görme.

2.2.2.2. Kal'a

Klasik Türk şiirinde *kale* (kal'a), güven, koruma ve savunma anlamlarıyla öne çıkar. Ancak bu güven alanı kimi zaman dünyevî değerlerin, kimi zaman da nefsin inşa ettiği bir duvar olarak olumsuz bir çağrışım kazanır. Şairler, aşkın dönüştürücü gücünü anlatırken bu kaleleri yıkmayı, benliğin sınırlarını aşmayı öğütlerler. *Şâh u Gedâ*'da kale, teşbih unsuru olarak “sevilme isteği”yle ilişkilendirilmiştir. Şair, insanın toplum önünde gösterdiği yapay kimliği, bir “sevgi kalesi”ne benzetir ve bu kalenin yıkılmasını öğütler. Bu ifade, gerçek aşkın gizlilikle yaşanması gerektiğini, görünür hâle getirilen sevginin samimiyetini kaybedeceğini vurgular. Bu anlamda “kal'ayı viran etmek” yalnızca bir

duvarı yıkmak değil, toplumsal bakışın kurduğu sahte sınırları aşmak demektir. Şair, aşkı “can gibi gönülde saklamayı” salık vererek onu dış dünyanın gözünden korur:

Severin kal‘asını vîrân it

Cân gibi ‘ışkı dilde pinhân it (2023, b.837)

Toplum karşısında sevilme kalesini yerle bir et, aşkı can gibi gönülde sakla.

2.2.3. Dini ve tasavvufi inşâî öğeler

2.2.3.1. Kâ‘be

Klasik Türk şiirinde *Kâbe*, ilahî merkezin, yönelişin ve manevî birliğin sembolüdür. Kâbe’ye yönelmek, hakikate ve Allah’a yönelmenin şiirsel ifadesi olarak kabul edilir. Şairler, Kâbe’yi hem aşkın hem inancın merkezinde konumlandırarak, insanın arayışını kutsal bir yolculuk şeklinde dile getirirler.

Şâh u Gedâ’da Kâbe, bu temel anlamı koruyarak hem hakikate ulaşmanın hem de aşkın merkezini temsil eder. Hasret çeken âşıkların sevgiliye ulaşması, velilerin kutbuna Kâbe’nin uzak olmamasıyla özdeşleştirilir. Böylece Kâbe, manevî kavuşmanın sembolü hâline gelir. Bir diğer beyitte, Kâbe’nin “nûr-ı pâk” (temiz nuru) ve “âsitânının hâki” (eşiğinin toprağı) üzerine edilen yemin, kutsallığın en yüce derecesini ifade eder. Bu kullanımla şair, ilahî merkeze olan saygısını ve teslimiyetini dile getirir.

İrişür yâre ‘âşık-ı müştâk

Kutb-ı aktâba Ka‘be olmaz ırak (2023, b. 862)

Hasret çeken âşıklar sevgiliye ulaşır, velilerin kutbuna Kâbe uzak olmaz.

Ka‘benün nûr-ı pâki hakkı için

Âsitânında hâki hakkı için (2023, b.1216)

Kâbe’nin temiz nuru, eşiğindeki toprağın hakkı için...

2.2.3.2. Dergâh

Klasik Türk şiirinde *dergâh*, hem tarikat ehlinin toplandığı kutsal mekânı hem de ilahî huzuru temsil eder. Tasavvufî düşüncede dergâh, dervişin mânevî eğitiminin gerçekleştiği, benliğin arınma sürecine girdiği yerdir. Şairler bu kelimeyi çoğu zaman Allah'ın huzuru, sevgilinin kapısı veya manevî sığınak anlamlarında kullanmışlardır. “Tarikat mensubu şeyhlere dervişlerin ikametgâhı olan tekkelere ıtlak olunurdu” (Pakalın, 1971) tanımı, bu kavramın hem toplumsal hem de manevî yönünü ortaya koyar.

Şâh u Gedâ'da dergâh, *Şâh*'ın bulunduğu yeri anlatmak için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. *Şâh*'ın mahallesine varıldığında yüz sürülmesi öğütlenir; bu, tıpkı bir dervişin şeyhinin dergâhına gösterdiği saygıyı çağrıştırır. Böylece *Şâh*'ın mekânı, sıradan bir ev değil, yüceliği ve huzuru temsil eden bir kutsal alan hâline gelir.

Varur isen mahalle-i Şâh'a

Yüzünü sür o yüce dergâha (2023, b.1165)

Şâh'ın mahallesine varırsan yüzünü o yüce dergaha yüzünü sür.

Gel buyur şimdi hıdmet-i Şâh'a

Yüzünü sür o yüce dergâha (2023, b.1728)

Şimdi gel Şâh'ın hizmetine buyur, yüzünü o yüce dergaha sür.

2.2.4. Binalara ait parçalar

2.2.4.1. Kûşe

Kûşe, bir mekânın köşesi anlamına gelir. *Şâh u Gedâ*'da sıkıntı çekilen yer olarak kullanılmıştır:

Didiler iy garîp ü âvâre

Kûşe-i mihnet içre bî-çâre (2023, b.857)

Dediler ki, “Ey garîp ve âvâre, sıkıntı içinde bir köşede çaresiz...”

2.2.4.2. Kapı

Kapı, Mesnevide birçok beyitte geçer. *Şâh u Gedâ* mesnevisinde “kapı” kelimesi, sıkça tekrar edilen ve önemli anlamlar taşıyan bir semboldür. Kapı, sadece bir geçiş yeri değil, aynı zamanda sevgiliye ulaşmanın, affedilmenin ve kabul görmenin simgesidir. Âşık, yani *Gedâ*, sevgilinin kapısında bekler; bu bekleyiş hem sadakatin hem de kulluğun göstergesidir. Klasik Türk şiirinde olduğu gibi burada da “kapıya yüz sürmek” tevazu ve teslimiyet anlamı taşır. Kapı, insanın kendi benliğinden sıyrılıp aşkın gücüne boyun eğdiği yerdir. Sevgilinin kapısında olmak, onun eşliğinde kabul görmeyi ummak, aşk yolculuğunun en önemli durağıdır. Bu yönüyle “kapı”, hem dünyevî hem manevî anlamda bir sınır ve buluşma noktasıdır. Bir yandan sevgiliyle âşık arasında bir perdeyi temsil ederken, diğer yandan ilahî merhamete açılan bir eşiği simgeler. *Gedâ’nın* bu kapıdan hiç ayrılmaması, onun aşk yolundaki kararlılığını ve teslimiyetini gösterir:

Dü cihân içre bin bir adun için

Kapuna yüz süren ‘ibâdun için (2023, b.1207)

İki cihan içinde bin bir adın için, kapına yüz süren kulların için...

Ağlatıp dert-mendi itme melûl

Eyle kapunda ‘aybı ile kabul (2023, b.1258)

Dert düşkününü ağlatıp üzme; kapında ayıbı ile kabul et.

Şol Gedâ kim kapunda bir kuldur

Gülsitânunda mest bülbüldür (2023, b.1381)

Şu Gedâ ki kapında bir kul; senin bahçende mest bir bülbüldür.

Hergiz ayrılmaz idi tapumdan

Rûz u şeb gitmez idi kapumdan (2023, b.1423)

Asla tapumdan ayrılmazdı; kapımdan gece ve gündüz gitmezdi.

Kapumuzda hele Gedâmuz idi

Toğrulug ile mübtelâmuz idi (2023, b.1679)

Sadece kapımızda kulumuz idi, doğruluk ile müptelamızdı.

Gâh kapuyı eyleyüp dîvâr

Kapu ardında eyler idi karâr (2023, b.1823)

Kimi zaman kapıyı duvar eyleyip kapı ardında dururdu.

2.2.4.3. Dîvâr

Dîvâr, duvar anlamına gelir. *Mesnevide Gedâ*, yalnız ve çaresiz bir hâldedir; duvara yaslanmış, sanki gölge gibi sessizce kalmıştır. Kimseyle konuşamaz, derdini anlatamaz. Bu yüzden kendi kendine sitem eder, duvara dönüp içini döker. Duvar burada hem yalnızlığın hem de çaresizliğin sembolüdür. *Gedâ*, artık insanlardan uzaklaşmış, sessizliğe sığınmıştır. “Duvara konuşmak” ifadesi hem çaresizliği hem de içsel bir hesaplaşmayı anlatır:

Klasik Türk şiirinde âşık, sevgiliden ayrı kaldığında çoğu zaman cansız nesnelerle konuşur. Bu beyitte de duvar, âşığın tek sırdaşı hâline gelir. Böylece duvar hem dış dünyanın sessizliğini hem de iç dünyanın derin yalnızlığını temsil eder.

Sâye gibi Gedâ-yı bî-çâre

Tayanup kalmış idi dîvâre (2023, b. 783)

Zavallı Gedâ, gölge gibi bir duvara dayanıp kalmıştı.

2.2.4.4. Revzen

Revzen, pencere anlamına gelir. *Şâh u Gedâ*’da sevgili, ışığın kaynağı olarak tasvir edilir. Revzen yani pencere, ışığın içeri girdiği yerdir. Sevgilinin yüzü, bu pencereden

içeri giren güneş ışığı gibidir. “Çerâğ-ı rûşen” (parlak kandil) ifadesi ise sevgilinin güzelliğinin, bütün âlemi aydınlatan bir nur olduğunu vurgular.

Cānib-i rûza cām-ı revzensin

Kā'ināta çerâğ-ı rûşensin (2023, b.1132)

Güneşin yönünde bir pencerenin camısın; âleme ışık saçan bir kandilsin.

2.2.4.5. Âsitâne/ Eşik

Âsitâne, eşik anlamına gelir. Mesnevide âsitâne (eşik) kavramı, saygı ve bağlılığın sembolü olarak kullanılmıştır. Klasik Türk şiirinde sevgilinin ya da sultanın eşiği hem yücelik hem de tevazu anlamı taşır. Eşiğe yüz sürmek, sevgilinin büyüklüğünü kabul etmek, onun huzuruna çıkmaya layık olmayı istemek demektir.

Oldı ol Şâh belki yoldaşun

Âsitâneyle hoş durur başun (2023,b.1164)

Belki Şâh senin yoldaşın oldu, (onun) eşiğiyle başın hoştur.

Yâre her kim ziyâde ‘âşık olur

İşigin göricek tesellî bulur

İşigin görmegi iderdi ricâ

Sûrete girüben gezerdi Gedâ (2023, b.1706-07)

Sevgiliye çılgınca âşık olanlar, onun eşiğini görünce teselli bulur. (Bu yüzden) eşiğini görmeyi ister, Gedâ şekle girip gezerdi.

2.2.5. İş ve ticaret

2.2.5.1. Bâzâr

Pazar, Şâh u Gedâ'da “bâzâr” (çarşı) hem gerçek hem de mecazî anlamda kullanılmıştır. Çarşı, insanların bir araya geldiği, alışverişin yapıldığı bir yer olduğu kadar, dünyevî arzuların ve sınavların mekânıdır. İlk beyitte *Gedâ'nın* aşk derdine çare

arayışı anlatılır. Âşık, aşkın verdiği sıkıntıdan kurtulmak için çarşıya gider; bu, onun çözümü dış dünyada aradığını gösterir. İkinci beyitte ise *Gedâ'nın* durumu Hz. Yusuf'a benzetilmiştir. Yusuf, güzelliği yüzünden pazarda satılmıştır; burada da âşık, kendini aşkın elinde “satılmış” bir hâlde bulur. Bu benzetme, âşığın kendi iradesini kaybetmesini, aşkın gücü karşısında bir “nesneye dönüşmesini” anlatır:

Derd-i 'ışkına eyleyüp çâre

Elini aldı geldi bâzâre (2023, b.1250)

Aşk derdine çare bulmak için elini aldı, çarşıya geldi.

Bir günâh eylemiş bu bî-çâre

Girdi Yûsuf-misâl bâzâre (2023, b.1256)

Bu çaresiz bir günah işlemiş; Yusuf misali, benzeri; bir pazara girdi.

2.2.6. Ölümle ilgili yapılar

2.2.6.1. Kabr

Kabr, *Mesnevide* klasik vasiyet geleneği bir içinde işlenir. Âşık, sevgiliye olan bağlılığını o kadar ileri götürür ki ölümünden sonra bile onun izine değmeyi, ondan bir işaret almayı bir lütuf sayar. Atın mezarını çiğnemesi, dışarıdan bakıldığında aşağılayıcı gibi görünse de âşık için sevgilinin yakınlığıyla kutsanmak anlamına gelir. Bu ifade, klasik Türk şiirinde sık görülen aşkıta benliği yok etme ve sevilenin önünde tamamen alçalma düşüncesinin bir örneğidir. Âşık hem ölümü kabullenir hem de ölümden sonra bile sevgilinin gölgesinde kalmayı ister. Böylece beyitte ölüm, ayrılığın sonu değil; aşkın ebedî devamı hâline gelir:

Ölür isem vasiyyetüm idesin

Kabrümi atun ile çiğnedesin (2023, b.1037)

Ölür isem vasiyetimdir, kabrimi atın çiğnesin.

2.2.7. Mimarî araç-gereçler

2.2.7.1. Miftâh

Miftâh, anahtar anlamına gelir. *Mesnevide* yer alan aşağıdaki beyitte sevgilinin yüzü, ışık ve kutsallıkla ilişkilendirilmiştir. “Kadir Gecesi” İslâm inancında en değerli, en nurlu gecedir; bu nedenle sevgilinin yanağı da hem ışık saçan hem de manevî bir değer taşıyan bir güzellik olarak anlatılmıştır. “Lütuf kapısının anahtarı” ifadesi ise sevgilinin gönlünü temsil eder; bu anahtar, bağışlanmaya, yakınlığa veya merhamete giden yolu açar. Bu iki benzetmeyle sevgili, hem ilahi nurun kaynağı hem de rahmet kapısının sahibi gibi yüceltilmiştir. Beyit, *Şâh u Gedâ*’da sıkça rastlanan bir temayı -aşkın insanı Tanrısal olana yaklaştıran bir yol oluşunu- zarif biçimde yansıtır:

Şeb-i kadrün yanagı mıs bâhı

Dili lutfun kapısı miftâhı (2023, b. 638)

Kadir gecesinin yanagı kandili; gönül kapısının lütfü anahtarıdır.

2.3. Bir Mahal İfade Eden Öğeler

2.3.1. Mahalle

Bir şehrin bir kasabanın, büyükçe bir köyün en az beş yüz nüfusa sahip parçalarından her birine verilen addır. *Mesnevide* *Şâh*’ın muhitine sevgili olarak *Gedâ* uğramakta ve uğramak için can atmaktadır. Sevgilinin muhitinde olduğu yerde olmak; âşık için armağanların armağanı şükür sebebidir. Onun yanında olmak, âşkın nefesi gibidir. O, yüce yerde görünmesi ve yüzünü sürmesi *Gedâ* için manen büyük bir güce tekabül etmektedir:

Varur isen mahalle-i Şâh’a

Yüzünü sür o yüce dergâha (2023, b. 1165)

Şâhın mahallesine, muhitine varırsan; O yüce dergâhına yüzünü sür.

2.3.2. İl

Şâh u Gedâ'da kahramanların yaşadıkları İstanbul ili ve Rumeli Coğrafyası söz konudur. İlk beyitte âşık *Gedâ*, atını kaybettiği için üzüntü ve isyanla bu sözleri söylemiş; kendisinin memleketi dışında zulüm gördüğünü söylemiştir.

Beni bu derde ugradup derde

Bana zulm eyledün bu illerde (2023, b.1309)

Beni bu derde düşürüp bu ellerde bana zulmettin.

İkinci beyitte ise *Gedâ'nın* Rumeli coğrafyasının âlimi, ibadetini tam yapan kişisi olduğu söylenir.

Var idi Rûm ilinde bir âlim

Gündüzün sâ'im ü gice kâ'im (2023, b. 620)

Rum ilinde gündüz oruçlu gece namazda olan bir âlim vardı.

2.3.3. Kûy

Köy kelimesinin arkaik kullanımı olan *kûy*, *Mesnevide* söz konusu edilir. Âşık *Gedâ*, sevgilinin köyünü, olduğu yeri, memleketini kendine pusula eylemiş; güneşin doğduğu yer tayin ettirmiştir. Çünkü sevdiğinin nuru onu aydınlatır; rehber olur. Bu beyitte bir gösterge mevcuttur. Aşığın aklının kalbinin yeri sevdiğinin yanıdır. *Şâh* ile onu hatırlayınca, düşününce veya karşılaşınca günü ışırdı. Dünya'nın gerçekleri ise, faniliği geçiciliği ise *Gedâ'ya* hep batı yani güneşin battığı taraf olmuştur. Sevdiğinin yanının tam tersi yönü, göstermektedir:

Maşrık idindi kûy-ı cânânı

Mağrip idindi beyt-i ahzânı (2023, b.1787)

Sevgilinin bulunduğu yeri doğu; hüznler evini ise batı olarak kabul etti.

2.3.4. Şehr/ Medîne

Şehr/medîne, yirmi binden çok nüfusu olan çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanına verilen addır. Şâh kendi nazarında *Gedâ*’ya seslenerek ‘Diline Şâhın adını almayasın; bir iki yıl bu şehre gelme yesin’ der. Şehir olarak İstanbul kastedilmektedir. Şâh, aşığına seslenerek, kendisine bu hisler ile yaklaşmasının, diline kendi adını almasının, onu duyurmasının ne cüret olduğunu dile getirmiştir ve *Gedâ*’yı sürgüne göndermek istemiştir:

Dilüne Şâh adını almayasın

Bir iki yıl bu şehre gelme yesin (2023, b.925)

Şâh’ın adını unutup bir iki yıl bu şehre gelme yesin.

Bir yüce yire çıkdı didi hemân

Elvedâ’ iy medîne-i cânân (2023, b.956)

Yüksek bir yere çıkararak “ Elveda ey Sevgilinin şehri!” dedi.

2.4. Dinî ve Tasavvufî Eşyalar

2.4.1. Seccâde

Seccade kelimesi için, ilk dönem kaynaklarında, Türkiye’de namazlağı veya namazlık da denilen yaygının Arapça adı seccâdeye (secdeden) rastlanmaz. Ancak bazı muahhar kaynaklar, ilk dönemlerde üzerinde namaz kılınan halı-kilim türü yaygılardan seccade olarak söz eder (Bozkurt, 2009).” Seccade, *Gedâ’nın Şâh’ı* övdüğü bölümde geçmektedir. Çok üstün vasıflara sahip olan Şâh, suya seccade serme kerametini göstermiştir.

Bir senün gibi var mı dünyâda

Sala bahr-i sipihre seccâde (2023, b. 1159)

Bu dünyada senin gibi biri var mı; gökyüzü denizine seccade salsın.

2.4.2. Tesbîh

Allah'ı anmak için kullanılan 33 ve 99 adet tanenin ipe dizilmiş maddi kültür unsuru olarak tespih, zincir ile ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte şair, aşkın delilik boyutuna ulaşan âşığın ruh hâlini, dini bir nesne olan tespih imgesiyle anlatır:

‘Aklına irdi bir cünûn-ı sarîh

Oldı zincir-i ‘ışk ana tesbîh (2023, b. 1389)

Apaçık delilik aklına erdi ve aşk zinciri ona tespih oldu.

2.5. Oyun Araçları

2.5.1. Satranç

“İki kişi tarafından savaş taktiklerinin karelere bölünmüş özel bir tahta üzerinde ve belirli taşlar ile uygulanması şeklinde oynanan bir masa başı oyunudur” (Altınay, 2009). Arslan’ın da belirttiği üzere, “*Geniş bir hayal dünyasını muhteva eden divan şiirinde şairlerin gazellerini oluştururken seçtikleri konulardan birisi de satrançtır. Satranç oyununda kullanılan taşları ve satranç tahtasını edebî sanatlar ve mazmunlar vasıtasıyla yeniden kurgulayan şairler, satranç oyunu ve gerçek hayat arasında bir kurgu oluştururlar*” (Arslan, 2000). Eserde, *Gedâ’nın* aşkını ifşa etmesi sonucu dostlarıyla karşılaşması anlatılırken gerçek anlamıyla kullanılmıştır. Taşlıcalı Yahya, âşık-sevgili ilişkisini kurgularken anlatımını güçlendirmek ve kalıcı bir etki yaratmak amacıyla satranç metaforuna başvurmuştur. Böylece satranç, eserde hem bir maddi kültür unsuru hem de aşkın stratejik doğasını temsil eden sembolik bir araç hâline gelmiştir:

Bir gün ol mübtelâ-yı mihnet ü renc

Gördi bir yirde oynanur satrenc (2023, b.846)

2.5.2. Top /Çevgân

“Halk arasında çevgen şeklinde söylenen Farsça çevgân (çûgân) kelimesinin aslı Pehlevîce (Orta Farsça) çûbikân (çûygân, çûlgân/çavlagân) sopa, değnek ismi olup bu kelime Arapça’ya savlecân, Türkçeye çöğen ve Grekçeye *tsükanion* şekillerinde girmiştir. Farsçada “gûy ü çevgân” veya “çevgân-gûy” (top-çomak) denilen oyundan *Dîvânü Lügâti’t-Türk*’te ve Kutadgu Bilig’de, bugün de Anadolu’da olduğu gibi “çöğen” adıyla bahsedilir. Arapçada ise bu oyuna savlecândan başka “la‘bü’l-küre” (top oyunu) adı da verilir. Batılılar çevgânı ilk defa Grekler aracılığıyla Persler’den öğrenmişlerse de oyunun bütün dünyada tanınması, XIX. yüzyılda İngilizler’in Afganistan ve Kuzey Hindistan’ı işgalleri sırasında bu oyunu polo (Tibetçe bolo/puludan “top”) adı altında oynamaya başlamalarından sonradır (Halıcı, 1993: 294,295).”

Mesnevide, Gedâ’nın çok yaşlı bir ata binerek Şâh’ın huzuruna çıktığı bölümde çevgân geçmektedir. Atın kendinden geçmiş halde yürüyüşünü tasvir eden şair atın sağa sola sallanan başını topa, zayıflıktan eğri basan ayaklarını da *çevgâna* benzetmiştir:

Başı meydânda top idi ol an

Dört ayağı idi birer çevgân (2023, b.1283)

O başı meydanda toptu; dört ayağı birer çevgandı.

2.6. Güzel Kokular

2.6.1. Anber

Klasik İslâm kaynaklarında yer alan başlıca rivayetlere göre *amber*, denizin dibinden kaynayan ve sudan hafif olduğu için yüze çıkarak donan yağlı bir madde, bir deniz hayvanının kismuk veya dışkısı, denizlerin uzak kıyılarında yetişen bir bitkinin reçinesi veya bazı Çin hindi adalarının dağlarında yaşayan arıların güzel kokulu çiçeklerden yaptıkları balın şiddetli yağmurlarla denize sürüklenip erimesi sonunda geriye kalan mumudur. Bugün kesinlikle bilinen husus ise amberin, dişli balinalardan

olan ve adına amber balığı da denilen en büyük balina ada balığının (Lat. physeter catodon macrocephalus, Fr. cachalot, İng. sperm whale “ispermeçet balinası”) bağırsaklarında teşekkül eden ve henüz tabii mi, marazî mi olduğu tespit edilememiş bulunan bir sindirim artığıdır. Dışkı ile birlikte vücuttan atılan bu maddenin rengindeki siyahlık hayvanın en sevdiği yiyecek olan mürekkep balığından gelmekte, dolayısıyla yediği miktarla orantılı olarak değişkenlik göstermektedir (Erdem, 1991). “Amberin vücuda, yüze, saç, kaşlara, giysilere sürülmesi tüm bu unsurların beyitlerde koku bakımından amberle birlikte kullanılmasına sebep olmuştur. Bunun yanı sıra beyitlerde saç, hat, ben, göz, kirpik, kaş gibi sevgilinin fiziki güzellik unsurları renkleri ve şekilleri bakımından da ambere teşbih edilmiştir (Özlük, 2024). Mesnevinin sonunda verilen öğüt kısmında geçen *anber*, saç sürülmesi ve siyah rengi ile ele alınan bir maddi kültür unsurudur:

Gönlüne gelse zülf-i ‘anber-bû

Hâne-i kalbün ider karanu (2023, b. 1910)

Senin gönlüne siyah saçlarının anber kokusu gelse; kalbinin evi karanlık olur.

2.6.2. Gülâb

Güliden elde edilen güzel kokulu bir su olan gülâb, “Osmanlı sarayında yapılan bütün ziyafetlerde ve toplantılarda yemek sonrasında ellerin yıkanmasının ardından kötü kokuyu engellemek için gül suyu ikram etmek” (Gedük, 2013) için kullanılırdı. Bahar tasvirinin yapıldığı bölümde kullanılmış, bülbülün gözyaşları gülâba benzetilmiştir.

Oluban ‘ayn-ı andelib sehâb

Ağlayup gülşene dökerdi gül-âb (2023, b.1326)

Bülbülün gözü bulut olur; ağlayup gülşene gül suyu dökerdi.

2.7. Değerli Taş ve Madenler

2.7.1. Değerli taşlar

2.7.1.1. Sadeş

Sadeş, “sert, parlak ve şeffafa yakın bir madde”dir (Lügat, 2025). Kubbealtı Lügati’nde (2025). ise, “*midye, istiridye vb. deniz hayvanlarının kabuklarının iç tarafında teşekkül eden ve süslemelerde, süs eşyalarında kullanılan beyaz meneşeli, çok sert ve parlak madde*” olarak tanımlanır. Tanımından da uzaklaşmadan sadeş kelimesi Divan şiirinde güzellerin ağız ve dişlerini betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Bu kullanım, sevgilinin benzersiz güzelliğini ve parlaklığını vurgulamak içindir. Divan şiirinin mazmun geleneğinde sevgilinin dişleri, deniz kabuğunun içindeki sadeş tanesi gibi kıymetli ve parlak olarak tasvir edilir. Şiirlerde sevgili, sıradan değil, müstesna ve nadide bir varlık olarak ele alınır. Bu bağlamda dişler “sadeş”e; ağızdan çıkan sözler ise “gevher”e benzetilmiştir Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ* mesnevisinde *sadeş*, eserin hikâye kısmına geçişte Gedâ’nın tasviri yapılırken kullanılmıştır. Şair, sevgilinin güzelliğini ve sözlerinin kıymetini sadeş–gevher ilişkisi üzerinden anlatır; bu da hem dilsel hem de sembolik açıdan maddi kültürün edebî temsilidir:

Sadeş-i bahr-i ‘ilm idi deheni

Fi’l-mesel gevher idi her suheni (2023, b. 622)

Dişleri, ilim denizinin sadeşi, sözleri cevher örneğidir.

Yukarıdaki beyitte de anlatıldığı gibi inci, sadeş gevherinin gerçeğı, kabuğundan ayrılarak ortaya çıkmasıdır. Beyitte de şair olan Yahya, kendine olan serzeniş ile sadeşin gerçeğı gibi sinisini yırtıp ortaya çıksa ne olur, iki cihan yüzü suyu hürmetine, iki cihana, dünyalara bedel bir cevherden ayrıldım diyerek anlatımını derinleştirmektedir. Gerçek hayat, beyte uyarlanarak anlatım somutlaştırılmış. İncinin ortaya çıkışı anlatılmaktadır:

Sadeş gibi nola çâk olsa sînem iy Yahyâ

İki cihâna değer bir güherden ayrıldum (2023, b. 968)

Ey Yahya, sinem sedef gibi yırtılsa ortadan ikiye ayrılrsa n'olur; iki cihana değer bir cevherden ayrıldım.

Sadeğin bir diğer kullanımı, tenasüp sanatıyla da yakından ilgilidir. Beyitte birbirini anlam olarak tamamlayan ve aynı bağlamda kullanılan “bahr ve keştî”; dür ve inci anlatıma bir uygunluk kazandırmıştır. Deniz üzerinde olan gemi önce inciye sonra sedefe benzetilmiştir. Ayrıca gerçek anlamını da hatırlatacak yakınlıkta bu kelimelerin çağrışım özelliğinden yararlanılmaktadır. Gemi neden bir sedef tanesine dönüşür, güzelleri içinde taşıdığından sebeptir:

Virdiler girü rûy-ı bahre şeref

Oldı keştî o düre sanki sade (2023, b.16001)

Denize şeref verdiler, o gemi, denize yani o inciye sedef oldu.

2.7.1.2. Gevher/Güher

Gevher, “cevher, mücevher, elmas, inci gibi değerli taşların hepsine verilen isimdir” (Kubbealtı, 2025). Pala (2003), bu kavramı, “*renge ve hazine değeri nedeniyle sandık ve kutularda saklanan, genellikle ağız ve dudak için kullanılan bir mazmun*” olarak tanımlar. Divan şiirinde gevher, çoğunlukla sevgilinin ağzından dökülen sözleri veya dişlerini simgeler. Çünkü maşuğun ağzından çıkan her söz, tıpkı inci ya da elmas gibi kıymetli ve nadir kabul edilir. Bu yönüyle gevher hem değerli bir nesne hem de manevî güzelliğin simgesidir. Bu beyitte şair, sevgilinin ağzını gonca çiçeğine, dudaklarını yakuta, sözlerini ise inci ve cevherlere benzeterek, maddi kültür nesneleri aracılığıyla soyut güzelliği somutlaştırmıştır.

Sözlerin “yağmak” fiiliyle verilmesi, sevgilinin konuşmasının bolluk ve bereket kaynağı olduğunu, aynı zamanda sözlerin değerli birer armağan niteliği taşıdığını

gösterir. Böylece gevher yalnızca bir süs unsuru değil, aynı zamanda sözün değerini belirleyen kültürel bir simge hâline gelmiştir:

Söze gelse kaçan o gonçe-dehen

Dürr ü gevher yağardı la‘linden (2023, b. 640)

Ne vakit, o gonca ağızlı söze gelip laf etse, dudaklarından inci, mücevher yağardı.

Bir başka beyitte şair, *sade*f-ağız ilişkisini kurar. *Sade*f, inciyi saklayan kabuktur; burada ilmin kaynağı olan ağızla ilişkilendirilmiştir. Söylenen her söz, bu sedefin içinden çıkan değerli bir inciye benzetilir. Beyitteki benzetme, bilginin hem maddi hem de manevi değerini ortaya koyar. Taşlıcalı Yahya, bu ifadeyle sözü kıymetli kılanın bilgi ve hikmet olduğunu vurgular.

Sade

Fi’l-mesel gevher idi her suheni (2023, b. 622)

*Ağzı ilim denizinin sedefi gibiydi; her sözü atasözü değerinde bir inci*ydi. Hikâyede Geda’ya bir kişi bir taş verir. Ve taş için bir rivayet anlatır, taş sevgilinin, maşuğun muhitinden gelir ve sen bu taşı bağrına basarsan derdin, tasan, sıkıntın ne varsa geçer, gönlün rahatlar der. Geda’da taş sıkı sıkı sarılır. Ondan medet umar, o taş sıradan bir taş değildir; sevgiliden geldiği için bir lâl, bir inci, bir yakuttur:

Ol kara taş yanında gevher idi

Onmaduk başına berâber idi(2023, b. 1555)

O kara taş yanında mücevherdi; iyileşmeyen yarasının üzerindeydi.

2.7.1.3 Dürr /lû’lû

Dürr ve *lû’lû*, Divan şiirinde genellikle eş anlamlı olarak kullanılır; her ikisi de “inci tanesi, iri inci, dürdâne” anlamına gelir (Kubbealtı, 2025). Bu iki kelime, klasik şiirde yalnızca maddi bir süs unsurunu değil, aynı zamanda manevî hakikatin sembolünü de temsil eder. Bozaslan (2019), inci mazmununun Divan şiirinde sadece estetik bir unsur olmadığını, Tevhid kavramıyla ilişkilendirilen tasavvufî bir anlam alanına da sahip

olduğunu belirtir. İnci, biçimsel olarak halka şeklinde olması nedeniyle tespihi çağrıştırır; bu da Allah'ın birliğini zikretme eylemine gönderme yapar. Bu yönüyle inci, zikir ve ilahî birlik bilincini simgeler. Dolayısıyla dürr, sadece “gizli bir cevher” değil, aynı zamanda insanın içindeki ilahî özdür:

Nola ‘ışkunla olsa mecnûnun

Kıymetin bil o dürr-i meknûnun (2023,b.1385)

Aşkınla mecnun olsa buna şaşılmaz, o saklı incinin değerini bil.

Yukarıdaki beyitte geçen *dürr-i meknûn*, aşkın hakikat boyutunu temsil eder. Şair, delilik derecesine varan aşkın küçümsenmemesi gerektiğini, çünkü onun özünde hakikatin bilgisi bulunduğunu ifade eder. Buradaki “saklı inci” benzetmesi, insanın içinde gizlenen ilahi hakikate bir göndermedir. Tasavvufî açıdan bakıldığında, Mecnun’un deliliği dünyevî bir kayıp değil, hakikati bulmanın bir aracı olarak görülür. Taşlıcalı Yahya, bu beyitte delilik ile hakikati karşıt değil, tamamlayıcı kavramlar olarak kullanır. Aşkın deliliği insanı dünyevî akıldan kurtarır; böylece kişi, “dürr-i meknûn” yani Allah'ın birliğinin farkındalığına ulaşır. Bu yönüyle beyit hem tasavvufî bir bilgelik hem de maddi kültür nesnesinin sembolik dönüşümünü yansıtır.

Divan şiirlerinde sevgilinin yüzü aydınlığı güzelliği itafen inci tanesine benzetilir. Beyitte güneş yüzlü, inci tanesi gibi biricik olan *Şah*, derya ile kavuştuğunda apaçık olur, deniz nur dolmuş gibi aydınlatılır.

Ol güneş yüzlü nitekim lü'lü

Oldı bahr ile anda hem-pehlü (2023, b.1594)

O güneş yüzlü inci tanesi gibi deniz ile yan yana oldu.

2.7.2. Madenler

2.7.2.1. Sim / Zer / Mehek

Sîm, “gümüş”; *zer*, “altın” olarak metinlerde geçmektedir. Mehek ise mihenk kullanımı ile anlam bulmakta, üzerine sürtülen altının ayarını ölçmeye yarayan kuvars cinsinden sert taş, mihenk taşı, denek taşı olarak sözlüklerde geçmektedir (Kubbealtı, 2025). Metinde bir benzetme amaçlı kullanılan kavramlar tarihte kuyum terminolojisinde bu şekilde anılmaktadır. *Geda*, *Şah*’ın muhitinden olan taş, gümüş ve altın muamelesi yaparak yüzüne gözüne sürmektedir:

Mehek-i sîm ü zer gibi meselâ

Yüzini gözünü sürerdi ana (2023, b.1558)

Altın ve gümüşün bilendiği mihenk taşı gibi, ona yüzünü, gözünü sürerdi.

2.8. Diğer Eşyalar

2.8.1. Ceres

Ceres, Arapça kökenli bir kelime ve Türkçe anlamı çan çingirak, Farsçada ise bu kelime derâ olarak kullanılmaktadır. Tarihte, kervanların uzun yolculuklar sırasında birbirlerini kaybetmemesi için hayvanların ayaklarına ceres takarlarmış ya da kafilenin başındakiler ceres kullanırlarmış ki kafiye birlik içinde yolculuğuna devam edebilsin şeklinde açıklaması yapılmıştır (Selçuk, 2012). Klasik Türk şiirinde genellikle haber verme, uyarma ve çağrıda bulunma işlevleriyle kullanılır. Bu yönüyle hem maddi bir nesneye hem de simgesel bir anlama sahiptir. Taşlıcalı Yahya, burada çanı “aşk yolunun işaretçisi” olarak kullanmıştır. Beyitteki “ceres-i râh-ı ‘ışk” tamlaması, mecaz yoluyla aşkın çağrısını ve ilahî sese yönelişi anlatır. Âşık, tıpkı bir çan gibi içsel yankısını dışa vurur; sesiyle çevresini haberdar eder. “Figân etmek” ifadesi hem bu çağrının hem de aşkın acısının tezahürüdür. Tasavvufî açıdan yorumlandığında, çan sesi aşkın uyarısıdır;

âşık bu sesi duyan kişidir ve kendisi de başkalarına bu sesi duyurur. Dolayısıyla “ceres” burada sadece bir alet değil, manevî uyanışın sesi, aşkın yankısı olarak kullanılmıştır. Bu kullanımıyla “ceres”, hem maddi kültür unsuru hem de aşkın sembolik göstergesi işlevini görür. Şair, dünyevî bir eşyayı manevî bir çağrıya dönüştürerek, aşkın insanda uyandırdığı içsel sarsıntıyı görünür kılmıştır:

Ceres-i râh-ı ‘ışk gibi hemân

Halka kendin belürdüp itdi figân (2023, b. 659)

Aşk yolunun çanı gibi hemen, halka kendini bildirip figan etti.

2.8.2. Hâtem

Hız. Süleyman, Klasik Türk şiirinde karınca, *hâtem* gibi kavramlar işe birlikte anılmaktadır. “Kur’an-ı Kerim’de Hız. Süleyman’ın Sebe melikesi ile başından geçen olaylar ayrıntılı olarak anlatılır. Bu kıssada olaylar şöyle cereyan etmektedir: Bir zaman cinlerden, insanlardan ve kuşlardan oluşan ordular Hız. Süleyman’ın emrinde sevk edilirken karınca vadisine gelirler. Bir karınca diğer karıncalara Hız. Süleyman’ın ordusunun farkına varmadan kendilerini ezmemesi için yuvalara girmelerini söyler. Karıncanın bu sözünü işiten Hız. Süleyman neşeyle gülümser ve Allah’tan nimete şükür ve yapacağı işlerde kendisini muvaffak kılmasını talep eder (Özdemir, 2020)” Ayrıca Hız. Süleyman, mührü gücünün sembolü bir özelliği vardır. Aşağıdaki beyitte şair, küçük ve güçsüz bir varlık olan karıncanın Süleyman’a benzetilmesiyle aşkın dönüştürücü gücünü anlatır. Aşk, değersiz görüleni yüceltir ve insanı olgunlaştırır. “Hâtem-i aşk” ifadesi, gönlün aşkın mührüyle mühürlendiğini, yani sevgiyle olgunlaştığını belirtir. Burada mühür, otorite ya da sahiplik göstergesi değil, ilahî sevginin insandaki yansımasıdır. Taşlıcalı Yahya, bu benzetmeyle maddi bir nesneyi soyut bir sembole dönüştürmüş, aşkın insanı yücelten ve dönüştüren gücünü sade bir dille ifade etmiştir:

Bir karınca dem olur bunda Süleymanlıg ider

Halka sohbetümüz oldu dilâ hâtem-i ‘ışk (2023, b. 686)

Bir zaman olur, karınca Hz. Süleyman’lık eder. Ey gönül aşkın mührü, halka muhabbetimiz oldu.

2.8.3. Zincîr

Zincir, birbirine geçmiş bir sıra metal halkadan oluşan bağa verilen ad (TDK, 2023c) şeklinde gösterilmiştir. “Genellikle zincir, aşkın sevgiliye olan muhabbetini, bağlılığını, sadakatini ve boyun eğişini temsil etmektedir (Akdeniz, 2016).” *Şâh ü Gedâ*’da, Gedâ’nın sevgiliyi gördükten sonra düştüğü hallerin tasvirinin yapıldığı bölümde *zincir*, teşbih ve hüsn-i talil sanatıyla birlikte kullanılmıştır. Güneşin doğuşuyla beraber yıldızların kaybolması ile Mecnun’un zincirle bağlanması arasında ilgi kurulur. Böylece yıldızlar parlaklıkları sebebiyle zincire benzetilir:

Leylî’nün ‘ışkı ile Mecnûnveş

Gökde zencîrini sürürdi güneş (2023, b. 707)

Güneş, Mecnun gibi Leyla’nın aşkıyla gökte zincirini sürüklerdi.

Bir başka beyitte Şâh ve dostlarının işret meclisinde geçen konuşma sırasında kullanılan *zincir*, aşkı tarif etmektedir. Sıra sıra demir halkaların dizilmesi ile teşbih arasında kurulan ilgi ile aşk bir zincire benzetilmiş, aşka düşen kişi de tespih gibi bu aşkı elinden hiç düşürmek istememektedir:

‘Aklına irdi bir cünûn-ı sarîh

Oldı zincir-i ‘ışk ana tesbîh (2023, b. 1389)

Apaçık delilik aklına erdi ve aşk zinciri ona tespih oldu.

2.8.4. Ni‘âl

Ni‘âl kelimesi Arapça kökenli olup “ayakkabı” anlamına gelir. Klasik Türk şiirinde genellikle alçak gönüllülük, dünyevî değersizlik ve fanilik kavramlarını çağrıştırır. *Şâh u Gedâ*’daki ilk örnek beyitte de dünya, “pür-kahr” yani zulümle dolu bir yer olarak tanımlanmıştır. Şair, dünyanın düzeninde önde görünenlerin aslında en değersiz konumda olduklarını ifade eder. “Sadr-ı saff-ı ni‘âl” ifadesi, ayakkabıların safın en önünde olmasına rağmen değersiz sayılmasına gönderme yapar. Böylece, görünüşte önde olan kimselerin hakikatte düşük bir konumda bulundukları ima edilir. Taşlıcalı Yahya, dünyevî makamların geçiciliğini ve insanların dış görünüşle aldanişını eleştirir. Niâl, hem günlük yaşamda kullanılan basit bir nesneyi hem de dünyevî gösterişin boşluğunu anlatan bir sembolü temsil eder. Böylece şair, sade bir nesne aracılığıyla sosyal ve ahlaki bir eleştiri ortaya koymuştur:

Yok durur zevki dehr-i pür-kahrın

Sadrı Saff-ı ni‘âldür dehrün (2023, b.730)

Bu zulüm dolu dünyanın bir zevki yoktur; onun saflarının önünde duranlar, ayakkabıların yerinde gibidir.

2.8.5. Bend

Bend kelimesi Arapça kökenlidir ve “bağ, zincir, bağlayan şey” anlamına gelir. Klasik Türk şiirinde genellikle aşkın bağlayıcılığını ve âşığın sevgiliye olan bağımlılığını anlatmak için kullanılır. Taşlıcalı Yahya, bu beyitlerde bend kelimesini hem maddi hem de mecazi anlamda işler. Aşk, kişiyi tutsak eden güçlü bir bağ olarak görülür; bend bu tutsaklığın sembolüdür. Şair, birinci beyitte aşkın etkisini ancak bu bağla hissedebildiğini söylerken, ikinci beyitte hiçbir tedbirin aşkın bağından kurtulamayacağını ifade eder. Böylece bend, sevgiyle gelen esaretin ve aşkla oluşan bağlılığın simgesi hâline gelir:

Olmasa bend-i ‘ışkum ile esîr

‘İşkı itmez idi gönlüme te’sîr (2023, b. 788)

Eğer aşkın bağıyla esir olmasaydım, aşkı gönlüme etki etmezdi.

Gitmelü olsa eylemen tedbîr

Tutamaz anı bend ile zincîr (2023, b.1127)

Gitmeye niyetli olanı, hiçbir tedbir ya da zincir tutamaz.

2.8.6. Nişân alma

Nişan alma, aslen ok ile hedefi vurma, oku tam olarak istenilen alana, hedefe fırlatma şeklinde gerçek anlamı ile açıklanmaktadır ancak Klasik Türk şiirinde bu anlatım mecazi boyut kazanmış; sevgilinin veya başka kişilerin aşığa yönelttiği mecazi oklar şeklinde tasvir edilmiştir. Söz veya bakış ile, istemeden bir ihanet ile okunu nişan alır ve aşığa fırlatır, âşık yaralanır, kan revan içinde kalır ancak elden bir şey gelmez, sevgiliden gelen son sebeplerin en kıymetlisidir. Mesnevideki beyitlerde “nişân” kelimesi, asıl anlamı olan “hedef alma, nişan koyma”nın ötesine geçerek aşkın iç dünyasındaki farklı durumları anlatır. İlk beyitte sevgilinin sözleri “kınama oku”na benzetilmiş, âşık bu okların hedefi olmuştur. Sevgilinin dili bir kılıç gibi keskindir; bu da âşığın sözle incinmesini, ama aynı zamanda sevgiliden gelen her darbeyi hoş karşılamasını gösterir:

Ta ‘n okına Gedâ-yı kıldı nişân

Çekdi ol derd-mende tîg-i zebân (2023, b. 929)

Kınama okuna Gedâ’yı nişan kıldı, o dertliye, söz kılıcını çekti

İkinci beyitte, âşığın eğilmiş vücudu keman, iç çekişi ise ok olarak betimlenir. Burada nişan, âşığın içsel acısını dışa vuran bir benzetme unsurudur. Âh, âşığın gönlünden çıkan bir ok gibidir; hedefi ise düşmandır, yani ayrılığı veya aşk yolundaki engelleri simgeler:

‘Âşıkun kâmeti olunca kemân

Hasmını eyler âh okına nişân (2023, b. 975)

Aşığın boyu, keman olunca, ah okuna hasmını nişan olarak koyar.

Üçüncü beyitte “nişan alma” eylemi olumsuz bir anlam taşır. Şair, sevgilisine veya insana seslenerek, belâ ve ayrılık gibi yıkıcı duygulara yönelmemesini öğütler. “Seng-i belâ” ifadesi, aşk yolundaki zorlukları; “derd-i hicrân” ise ayrılığın verdiği manevi yarayı temsil eder:

Kılma seng-i belâya anı nişân

Derd-i hicrâna itmeyüp dermân (2023,b. 1179)

Belâ taşını nişan alma, ayrılık acısını derman etme.

Taşlıcalı Yahya bu beyitlerde *nişan* kavramını hem fiziksel hem de duygusal bir eylem olarak kullanır. “Nişan almak”, kimi zaman sevgilinin sözleriyle âşığı vurması, kimi zaman âşığın kendi iç acısını yönlendirmesi, kimi zaman da insanın manevî sınavlara yaklaşımı anlamında yorumlanır. Böylece nişan hem aşkın şiddetini hem de sabır ve teslimiyetin gerekliliğini anlatan çok katmanlı bir yapı hâline gelir.

2.8.7. Kafes

Hayvanların konulduğu kapalı yer anlamına gelen *kafes*, *Şâh u Gedâ*’da hem maddi bir nesne hem de mecazî bir sembol olarak kullanılmıştır. Taşlıcalı Yahya, *kafesi* farklı bağlamlarda işleyerek hem bedenin ruh üzerindeki baskısını hem özgürlük ve esaret arasındaki gerilimi, hem de aşkın dönüştürücü doğasını anlatır. Kafes, böylece sadece bir maddi kültür ögesi değil, aynı zamanda insanın iç dünyasını, arzularını ve sınırlılıklarını ifade eden derin bir sembol hâline gelir. Şâh’tan gelen mektubu okuyan Gedâ, sırrını açığa çıkardığı için pişmanlık duyar; bu duygusunu “kafes” mazmunu aracılığıyla ifade eder. İlk beyitte *kafes*, insan bedenini temsil eder; bülbül ise ruhtur. Şair, ruhun bedende sıkışmış hâlini bir bülbülün kafeste tutulmasına benzetir. Bu benzetme hem pişmanlık hem de özgürlük arzusunu anlatır. Ruh, özgürlüğe ulaşmak ister; ancak beden onu sınırlandırır. Böylece kafes, insanın varoluşsal tutsaklığını sembolize eder:

Uçmağa eylesem ‘aceb mi heves

Bülbül-i cânâ cismüm oldu kafes (2023, b.943)

Uçmaya heves etsem buna şaşılır mı, bedenim can bülbülüne kafes oldu.

İkinci beyitte *kafes*, bahar tasvirinin bir parçası olarak somut anlamda yer alır:

Kafesi bülbüle idüp mesken

Gözine kıldı gülşeni külhen (2023, b.1550)

Kafesi bülbüle mesken edip, gül bahçesini gözüne ateş ocağına çevirdi.

Üçüncü beyitte *kafes*, bülbülün özgürlüğünü kısıtlayan bir nesnedir. Şair, gül bahçesini bile artık mutluluk kaynağı olarak görmez; çünkü bülbül hapsedilmiştir. Gülşen (bahçe) cennet olmaktan çıkmış, hüznle dolu bir “külhan”a (ateş ocağına) dönüşmüştür:

Dördüncü beyitte ise “kafes”, artık bir esaret değil, sevgiliye duyulan gönüllü teslimiyetin sembolüdür. Âşık, sevgilinin hükmüne razıdır; kendi isteğiyle tutsak olmayı kabul eder:

Eyleme sayd-ı ‘andelîbe heves

Gel beni kıl esîr-i bend ü kafes (2023, b.1357)

Bülbül avcılığına heves etme, gel beni bend ve kafeste esir kıl.

2.8.8. Kamçı

Eserde kullanılan *kamçı* kelimesi, o devirde savaş aleti olarak kullanılmakta, bir ucuna ip deri vb. bağlı olan vurma ve dövme aracı olarak kullanılmaktadır (TDK, 2023). Beyitte, eserin kahramanlarından *Gedâ’nın* tasviri yapılmaktadır. *Şâh’a* giderken atını sürekli kamçılarlamaktadır:

Olmış idi meger anun ‘ameli

Kamçı urmakdan ağırırdı eli (2023: b.1282)

Meğer onun işi olmuştu; eli kamçı vurmaktan ağrımıştı.

2.8.9. Hâme

Hâme/kalem, Şâh u Gedâ'da “zanbak” (zambak) çiçeği, biçim bakımından kaleme benzetilerek kullanılmış, Utarit'in kalemi söz konusu edilmiştir. Şair, zarafetiyle dikkat çeken zambağı, bilgelik ve söz kudretiyle tanınan Utarit'e benzeterek hem estetik hem de entelektüel bir bağlantı kurar. Böylece doğadaki bir çiçek, anlamın ve bilgeliğin sembolü hâline gelir. Taşlıcalı Yahya, bu beyitte hem doğayı hem mitolojik bilgiyi bir araya getirerek kelimenin hem maddi (kalem biçimi) hem de manevi (bilgelik, hitabet) yönünü vurgulamıştır. Utarit, bu yönüyle ilahi ilhamı ve sözün gücünü temsil eder:

Eline aldı hâmesin zanbak

Benzemişdür 'utaride el-hak (2023, b.1320)

Zanbaktan bir kalem eline aldı, el hak utaride benzemiştir.

2.8.10. Terâzû

Maddi kültür unsuru olarak *terazi*, *Mesnevide* benzetme amacıyla kullanılmıştır. Şair, gündelik hayatta kullanılan bir nesneyi estetik bir gözlemle şiire dâhil ederek doğadaki dengeyi terazi sembolüyle anlatmıştır. Böylece hem görsel bir tasvir hem de anlam derinliği taşıyan bir teşbih ortaya çıkmıştır. Beyitte bir dal üzerinde açmış iki taze nergis çiçeği tasvir edilmiştir. Şair, bu iki çiçeği şekil bakımından terazinin iki kefesine benzetmiştir. Dal, terazinin dengede duran kolunu; nergisler ise kefelerini çağrıştırır. Bu benzetme, doğadaki simetriyi ve uyumu vurgular. Aynı zamanda baharın canlılığını, tabiatın ölçülü düzenini ve denge fikrini simgeler:

Bir nihâl üzre iki nergis-i ter

'Aynı ile terâzûya benzer (2023, b.1324)

Bir dal üzerinde iki taze nergis, aynı teraziye benzemektedir.

2.8.11. Livâ

Klasik Türk şiirinde *livâ*, hem bayrak anlamında bir savaş sembolü olarak hem de hareket, dalgalanma, coşku gibi duyguları anlatmak için kullanılan bir mazmundur. Genellikle mey meclisi, aşk ve mücadele temalarında yer alır. *Şâh u Gedâ*'da Bu beyitte şair, “rezm” (savaş) kavramını mecazî biçimde kullanarak, mey meclisini bir savaş alanı gibi tasvir etmiştir. Sürahi, mecliste dolaşırken yukarı kaldırılır ve bu hareket “sancağın çekilmesi”ne benzetilir. Kızıl şarap ise dalgalanan bir bayrak gibi görülür. Maddi kültür unsuru olarak livâ, burada hareket, zafer ve coşku duygularını çağırıştırır. Şair, savaşın sembolü olan sancağı şarap meclisinin estetik bir parçasına dönüştürerek hem görsel hem de anlam yönünden zengin bir teşbih kurmuştur. Böylece *livâ* hem dünyevî bir nesne hem de şiirsel bir heyecan unsurudur.

Çekdi bu rezm için surâhî livâ

Al pervâzıdur mey-i hamrâ (2023, b.1408)

Bu husumet için bayrak çekti sürahi; kırmızı şarabı al pervazıdır.

2.8.12. Havlı

Havlı (havlu) dokuma veya kumaş türlerinde, yüzeyinde iplik çıkıntıları bulunan, tüylü ya da kabarık yapıyı ifade eder. Maddi kültür bağlamında, genellikle havlu, halı, kilim ya da palas gibi geleneksel dokuma ürünlerinin niteliğini belirtir. *Mesnevide* “havlı” kelimesi, beden ve görünüş arasında kurulan bir benzetmede kullanılmıştır. Taşlıcalı Yahya sevgilinin bedenini bir “gül bahçesi”ne, onun çevresindeki sertlikleri ve kusurları ise “havlı, eski bir palas”a benzetir. Böylece estetik olanla yıpranmış olan arasındaki zıtlık dikkat çekici hâle gelir. “Hardan havlı” ifadesi, hem fiziksel bir nitelik (dikenli, pürüzlü yüzey) hem de toplumsal bir değerlendirme (eleştiri, söylenti) taşır. Maddi kültür unsuru olarak havlı, gündelik yaşamdan alınmış somut bir eşyadır. Şair bu nesneyi estetik bir düzleme taşıyarak hem insan bedeninin faniliğini hem de güzelliğin geçiciliğini ima

eder. Böylece “havlı”, yalnızca bir kumaş özelliği değil, aynı zamanda zamanın izlerini taşıyan bir sembol hâline gelir.

Cisminün gülşenine beyne’n-nâs

Hardan havlı idi köhne palâs (2023, b. 1501)

Halk arasında senin vücudunun gül bahçesine, eski bir palas gibi dikenli ve havlu denirdi.

2.8.13. Hokka

Hokka, klasik yazı kültüründe divit takımlarının ayrılmaz bir parçası olup mürekkebin konulduğu küçük kap anlamına gelir. Klasik Türk şiirinde hokka, çoğunlukla kalem ve mürekkep mazmunlarıyla birlikte kullanılarak yazının, bilginin ve söz kudretinin sembolü hâline gelmiştir. Şairler için hokka, yalnızca bir yazı aracı değil; aynı zamanda anlamın, zarafetin ve ilhamın kaynağını temsil eden bir unsurdur. Taşlıcalı Yahya da *Şâh u Gedâ*’da bu geleneği sürdürmüş, sevgilinin zarif boyunu hokkaya, onun güzelliğini tamamlayan unsuru ise nigîne, yani mühür taşına benzetmiştir. Beyitte “cân” (ruh) ve “cismîn” (beden) birlikteliği, ruhun bedene yakınlığı gibi güzelliğin de zarafetle bütünleşmesini ifade eder. Hokka burada yalnızca maddi bir yazı kabı değil; ruh ile beden, anlam ile biçim arasındaki uyumu temsil eden bir sembol hâline gelmiştir. Şair, maddi kültürün bir nesnesini kullanarak hem estetik hem de manevi bir bütünlük kurmuş, aşkın inceliklerini sade bir teşbihle dile getirmiştir:

Cân gibi cismine yakîn itdi

Hokka-i kaddine nigîn itdi (2023, b.1554)

Can gibi cismine yakın etti, boyunun hokkasına mühür taşı yaptı.

2.8.14. Penbe

Penbe, yani pamuk, klasik Türk şiirinde yumuşaklık, saflık ve kolay yanıcılığıyla bilinen bir maddi unsur olarak geçer. Şairler, pamukla ateş arasındaki ilişkiyi sıklıkla kullanarak, birbirine zıt ama ayrılmaz iki varlığı temsil ederler. Pamuk yanmaya hazır hâliyle âşığı, ateş ise aşkın yakıcı gücünü simgeler. Bu mazmun, aşkın doğasında bulunan tehlikeyi, yakınlık ile yok oluş arasındaki ince dengeyi anlatmak için kullanılır. Taşlıcalı Yahya da *Şâh u Gedâ*'da bu klasik geleneği sürdürmüştür. Şair burada, aşkın kaçınılmaz yanışını dile getirir. Pamuk, kolay tutuşan yapısıyla âşığı; ateş ise sevgilinin yakıcı etkisini temsil eder. Âşık, sevgiliden uzak kalsa bile bu ayrılığın onu daha da yakacağını bilir. Böylece “penbe” hem maddi bir nesne hem de aşkın yakıcı doğasının sembolü hâline gelir:

Nola andan ırag isem her bâr

Od ile penbenün ne oyunu var (2023, b.1566)

Onunla her defasında ayrı olsam da ne çıkar; ateşle pamuğun oyunu zaten budur.

2.8.15. Perde

Perde, klasik Türk şiirinde hem maddi hem de sembolik anlamlar taşır. Maddi olarak örtü, tül veya engel anlamına gelen perde; mecazî olarak gizlilik, sır, örtünme ve görünmezlik kavramlarıyla ilişkilidir. Aynı zamanda gece, gökyüzü ve ilahî kudretin sırlarını saklayan bir örtü olarak da kullanılır. *Şâh u Gedâ*'da Taşlıcalı Yahya, “perde”yi hem kozmolojik hem de duygusal bir imge olarak işler:

Dîdeden gâib oldu çün kevkeb

Yandı nâr-ı şafakla perde-i şeb (2023, b.1581)

Yıldız gözden kaybolunca, şafak aleviyle gecenin perdesi yandı.

2.8.16. Hasîr

Hasîr yani *hasır*, kâmiş veya hurma dallarından örölerek yapılan, genellikle fakir evlerinde yaygı veya örtü olarak kullanılan bir eşyadır. Klasik Türk şiirinde hasîr, sadelik, fakirlik ve dünyanın geçiciliğıyle ilişkilendirilir. Taşlıcalı Yahya, *Şâh u Gedâ*'da bu kelimeyi hem maddi kültür ögesi hem de ölüm temasıyla birleştirir:

Diyesiz öldi ol fakîr ü hakîr

Sardılar meyyitine köhne hasîr (2023, b.1661)

O fakir ve hakir öldü; ölüsüne köhne hasır sardılar.



SONUÇ

Maddi kültür, bir toplumun gündelik yaşamında kullandığı eşyalar, araç-gereçler, yapı öğeleri, kıyafetler ve sanatsal nesneler gibi somut unsurları ifade eder. Ancak bu unsurlar yalnızca yaşam biçiminin dışsal göstergeleri değildir; aynı zamanda bir toplumun estetik anlayışını, değer sistemini, toplumsal hiyerarşisini ve zihniyet dünyasını da yansıtır. Edebî metinler, maddi kültürün yalnızca fiziksel varlıklarını değil, bu varlıkların taşıdığı sembolik ve duygusal anlamları da dönüştürür. Bu bağlamda klasik Türk edebiyatı, özellikle mesnevi türü, maddi kültür öğelerini sadece süsleyici ayrıntılar olarak değil, anlam üretiminde temel rol oynayan göstergeler olarak kullanmıştır. Böylece maddi kültür hem somut gerçekliğin hem de soyut anlam dünyasının kurucu unsuru hâline gelmiştir. *Şâh u Gedâ* mesnevisi, Osmanlı toplumunun kültürel belleğini, estetik duyarlılığını ve gündelik yaşam pratiklerini maddi kültür öğeleri üzerinden yansıtan seçkin bir eserdir. Taşlıcalı Yahya, bu eserinde yalnızca aşkın ve benliğin iç dünyasını değil, aynı zamanda o dünyanın biçimlendiği kültürel ortamı da görünür kılar. Maddi kültür, bu anlamda eserde sadece süsleyici bir unsur değil, anlam kurucu bir yapı taşıdır. Eserdeki her nesne hem somut gerçekliğin hem de soyut düşüncenin taşıyıcısıdır.

Şâh u Gedâ söz konusu edilen eşyalar, gündelik yaşamın sıradan nesneleri olmaktan çıkarak sembolik birer göstergedir. Kandil, ayna, kalem, kadeh, hokka gibi unsurlar, hem dönemin yaşam biçimine dair somut bilgiler sunar hem de aşkın, bilginin ve inancın soyut boyutlarını anlamlandırır. Böylece maddi kültür, edebî metinde bir “görünürlük alanı” olmaktan çok, anlamın oluştuğu bir zemin hâline gelir.

Taşlıcalı Yahya, nesneleri yalnızca çevresel unsurlar olarak değil, insanın ruhsal ve toplumsal konumunu yansıtan simgeler olarak ele almıştır. Aydınlatma araçları -şem, çerağ, kandil, mısbah- hem bilginin hem de hakikatin ışığını temsil eder. Ayna, insanın

kendini ve Tanrı'yı bilme sürecinde bir metafizik ayna işlevi taşır. Şarap, kadeh ve sürahi gibi ögeler de ise bu anlayışının izlerini taşır.

Savaş aletleri eserde yalnızca güç simgesi olarak değil, duygusal gerilimin ve aşkın yıkıcılığının göstergesi olarak yer alır. Ok, yay, kılıç ve hançer, sevgilinin güzelliğini hem yücelten hem acı verici hâle getiren imgeler hâline gelir. Zırh, koruma aracından çok, duygusal direncin ve teslimiyetin sembolüdür. Giyim-kuşam ögeleri toplumsal kimlik göstergeleridir: Şâh, kaftanı, kemeri ve üsküfûyle ihtişamı; Gedâ, eski palasıyla yoksulluğu; derviş ise keçesiyle dünyevî bağlardan uzaklaşmayı temsil eder. Bu karşıtlık, eserin temel dinamiğini oluşturan “zenginlik-fakirlik”, “görünürlük-yokluk” ikiliğini derinleştirir. Müzik aletleri -ut, çeng, ney, kemane- ruhun farklı hâllerini yansıtır; kimi zaman nefsin sesini, kimi zaman ilahî armoniyi dile getirir.

Eserdeki mekân unsurları, karakterlerin toplumsal konumları ve iç dünyalarıyla doğrudan ilişkilidir. Saray, düzenin, iktidarın ve ihtişamın mekânıdır; Şâh'ın yaşam alanıdır. Hâne hem benliğin hem de dünyevî sahiplenmenin simgesidir; virane ise bu sahiplenmenin reddidir. Dergâh manevî yüceliği, hankâh ise dünyanın geçiciliğini temsil eder. Bu mekânlar, yalnızca birer fiziksel alan değil değildir.

Oyunculardan satranç, akıl ve stratejiyle; çevgân ise hareket, çeviklik ve tutkuyla ilişkilidir. Bu iki oyun, eserin hem aşk hem de kader temalarıyla uyumlu biçimde, insanın hayat karşısındaki tavrını anlatır. Değerli taşlar, madenler ve gündelik toplumsal hayatın görünmeyen yanlarını yansıtan ögelerdir. Bu unsurlar, maddi dünyanın şiirsel temsillerine dönüşür.

Şâh u Gedâ, bu yönleriyle Osmanlı toplumunun kültürel yapısına dair hem gerçek hem de sembolik bir tablo sunar. Şâh'ın eşyaları, kıyafetleri ve yaşadığı saray, üst sınıfın zenginliğini ve gösterişli hayatını temsil ederken; Gedâ'nın fakirliği, sade yaşamı ve yoksul çevresi, alt tabakanın sessiz dünyasını yansıtır. Böylece eserdeki her nesne, bir

yandan estetik bir imgeye dönüşürken, diğer yandan toplumsal farklılıkların da ifadesi olur.

Sonuç olarak *Şâh u Gedâ*, Osmanlı toplumunun maddi kültür öğelerini hem şiirsel hem düşünsel bir dille yeniden kurar. Nesneler, yalnızca anlatının dekoru değil, anlamın taşıyıcısıdır. Şair, gündelik hayatın ayrıntılarını metafizik düzleme taşıırken, her nesneyi insanın iç dünyasıyla ilişkilendirir. Bu yönüyle eser, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, Osmanlı kültürünün estetik, toplumsal ve sembolik yapısını çözümleyen çok katmanlı bir anlatıdır. *Şâh u Gedâ*, söz ile madde, ruh ile biçim, insan ile kültür arasındaki geçişlerin en zarif örneklerinden biri olarak, maddi kültürün şiirsel temsiline dönüştürülmüş bir metin kimliği kazanır.

KAYNAKLAR

- Akdağlı, S., & Pelikoğlu, E. F. (2018). Plastik sanatlarda kapı imgesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(2), 75–85.
- Aksan, D. (2005). Şiir dili. *Dil ve Edebiyat Dergisi*. S.2.(1-13).
- Akyüz, Y. (2021). *Murad Emri Efendi Divan'ında maddi kültür* [Yüksek lisans tezi, Düzce Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Alakuş, A. O. (2004). Kültür kavramı tanımlamalarına ilişkin bir analiz. *Millî Eğitim Dergisi*, 164(8.4), 201–219.
- Altınay, R. (2009). Satranç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları.
- Arslan, M. (2000). Divan şiirinde satranç ve satranç ıstılahları. *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, 1–25.
- Arvas, S. H. (2021). *Mostarlı Hasan Ziyai Divanı'nda maddi kültür* [Yüksek lisans tezi, Düzce Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Aybet, N. (1987). *Fuzûlî'nin Divân'ında maddi kültür* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Aydın, F. (2023). Şairin mutfağından şerbet çeşitleri. *Hafıza*, 5(1), 69–91.
- Bakiner Çekin, A., & Çalışkan, H. (2020). Dil ve kültür üzerine. *Language Teaching and Education Research*, 3, 163–175.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17–41.
- Bozaslan, U. S. (2019). Divan şiirinde estetik bir unsur olarak değerli taşlar. *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu*, 370–408.
- Bozkurt, N. (2001). Kandil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları.
- Bozkurt, N. (2009). Seccade. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları.
- Çağlayan, B. (1989). *Yâhya Bey Divânı'nda maddi kültür unsurları* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca–Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi.
- Doğan, M. (2012). Divan şiirinde “şarap” metaforları. *Journal of Turkish Language and Literature*, 38(38), 68–86.
- Eren, A. (2016). Klasik Türk şiirinde ‘ar ve namus’ kavramı. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8–22.
- Erdem, S. (1991). Anber. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 3, ss. 7–8). TDV Yayınları.
- Gedük, S. (2013). Osmanlı saray kültüründe buhur ve gülsuyu geleneği. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, 6.
- Göçer, A. (2012). Dil ve kültür ilişkisi ve etkileşimi üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 50–57.
- Gökalp, Z. (1975). *Türkçülüğün esasları*. Sebil Matbaacılık.
- Gültaş, A. (1993). Basra. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, ss. 268–269). TDV Yayınları.
- Hacımuftuoğlu, N. (1992). Bedî’. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, ss. 320–322). TDV Yayınları.
- Halıcı, F. (1993). Çevgân. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, ss. 294–295). TDV Yayınları.
- Harmancı, M. E. (2021). *Şâh u Gedâ (Yahyâ Bey)*. Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/sah-u-geda-yahya-bey>
- Harmancı, M. E. & Tanrıbuyurdu, G. (2023). *Şâh u Gedâ*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. [118178,sah-u-gedapdf.pdf](https://www.kltur.gov.tr/118178,sah-u-gedapdf.pdf)
- Hiçdurmaz, O. (2009). *Klasik Türk şiirinde maddi kültür: Giyim-kuşam* [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Kıran, A. (1990). Dilbilim–göstergebilim ilişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1, 51–62.
- Kızıltoprak, H. (2017). *Vusûlî Divanı’nda maddi kültür ve sosyal hayat unsurları* [Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/ayine> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/m%C4%B1sbah> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/%C5%9Ferbet> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/zehir> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/ku%C5%9Fak> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/name> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/kad%C4%B1rga> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/SEDEF> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/gevher> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/d%C3%BCr> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/l%C3%BCl%C3%BCErişim> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Kubbealtı, (2025). <https://www.lugatim.com/s/mihenK> Erişim tarihi: 25.10.2025.
- Mustafaoğlu, G. (2018). Maddi kültür çalışmaları çerçevesinde: Nesneler, şeyler, aktörler ve taşın ötesini görmek üzerine düşünceler. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 61–78.
- Obuz, M. (2024). Osmanlı mutfak kültüründe şerbet. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 255–266.
- Özlük, P. İ. (2024). Klasik Türk şiirinde amber. *Journal of Turkish Language and Literature*, 10(4), 572–592.
- Pakalın, Z. M. (1971). *Osmanlı tarihi deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İ. (2003). *Divan şiiri sözlüğü*. L&M Yayınları.
- Parlatır, İ. (2017). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınevi.
- Pekyürek, E. H. (2007). *Bâkî Divânı'nda maddi kültür* [Yüksek lisans tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

- Ramis, B., & Can, M. (2023). Türkiye’de yazılan “maddi kültür” başlıklı lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 19, 124–136.
<https://doi.org/10.46250/kulturder.1347026>
- Sarı M. (2001). *Nâbî Divanı’nda maddi kültür unsurları* [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Selçuk, B. (2012). Klasik Türk şiirinde ceres (çan/çingirak). *Journal of Turkish Studies*, 38–52.
- Turhan, M. (1994). *Kültür değişimleri: Sosyal psikoloji bakımından bir teknik*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları..
- Yoldaş, K. (1993). *Taşlıcalı Yahya Bey Şâh ü Gedâ* [Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].