KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA GÜLMECE VE MİZAH

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâde



İKSAD Global Yayıncılık
Ankara 2022

isbn: 978-625-8213-21-8

KLÂSİK TÜRK EDEBİYATINDA GÜLMECE VE MİZAH



Editörler

Prof. Dr. M. Esat HARMANCI

Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Doç. Dr. Gülçin TANRIBUYURDU

İKSAD Global Yayıncılık

Ankara 2022

isbn: 978-625-8213-21-8

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. A. Atilla ŞENTÜRK
Prof. Dr. Atabey KILIÇ
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ
Prof. Dr. Günay KUT
Prof. Dr. Hakan TAŞ
Prof. Dr. İbrahim TAŞ
Prof. Dr. İlhan GENÇ
Prof. Dr. İsrafil BABACAN
Prof. Dr. Metin AKKUŞ
Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN
Prof. Dr. Mustafa İSEN
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK
Prof. Dr. Nuran TEZCAN
Prof. Dr. Orhan BİLGİN
Prof. Dr. Osman HORATA
Prof. Dr. Ozan YILMAZ
Prof. Dr. Ömer ZÜLFE
Prof. Dr. Ömür CEYLAN
Prof. Dr. Pervin ÇAPAN
Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
Prof. Dr. Sebahat DENİZ
Prof. Dr. Şener DEMİREL
Prof. Dr. Tuba IŞINSU DURMUŞ
Prof. Dr. Uzeyir ASLAN
Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR
Prof. Dr. Ziya AVŞAR
Doç. Dr. Mehmet KALPAKLI
Doç. Dr. Şerife YALÇINKAYA
Doç. Dr. Nazire ERBAY
Doç. Dr. Abdülkadir ERKAL
Doç. Dr. Nagehan UÇAN EKE
Doç. Dr. Nilüfer TANÇ

İÇİNDEKİLER

Sunuş

İslâm Dini'nin Mizâha Yaklaşımı
Selim ÖZARSLAN
5-10

Psikanaliz ve Mizah
Mustafa KARABULUT
11-16

Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Gelişim Çizgisi:Üsluplar Akımlar Ekoller Türler
Nilüfer TANÇ
17-26

Mizah-Hiciv İlişkisi Bağlamında İntâk-ı Hak Kasidesi ve Tahmîsi
Bahir SELÇUK
27-46

Sürûrî'nin Hezliyyât (Mudhikât)'ında Sünbül-zâde Vehbî ve Diğer Dîvân Şairleri
Elif AYAN NİZAM
47-68

Nedîm Dîvânı'nda Bir Anlatım Tekniği Olarak Gösterme Esaslı Nükteler
Nilüfer KARADAVUT
69-76

Bosnalı Sâbit'in Gazellerinde Mizah
Seda KURT
77-96

Folklorun Sınırı Dijitale Dayandı: Sosyal Medyada Kadın Mizah Üretimi Örneği
Aynur KOÇAK – Selma ÇOLAK
97-105

Klasik Türk Edebiyatında Mizah Aşı
Emre VURAL
106-121

Âşık Atışmalarında Mizahın Oluşumu: Kul Mustafa-Feymani Örneği
Ahmet DAĞLI
122-145

Vehbî'nin Sûrname-i Vehbî Adlı Eserinde Yer Alan Eğlence Minyatürlerindeki Saray Görevlilerinin, O Döneme Ait Bazı Divanlara Yansımaları
Sebahat ÖZENMİŞ TUZALAN
146-152
Abbasîler Dönemi Saray Vazifelileri
Yusuf DOĞAN
153-165
Nâzımı Meçhûl Bir Kara Mizâh Örneği: II. Abdülhamit Devri Vükelâsının Hâl-i Pür-Melâli
Seyit YAVUZ
166-175
Melâmet Anlayışı Bağlamında Âşık-Zâhit Çatışmasının Mizahî Yönü
Nihal YAVUZ
176-186
Klasik Türk Edebiyatında Eğlenceli Bir Tip: Hokkabaz
Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ
187-197
Övgü ve Yergi Esnasında Mizah Aracı Olarak Edebi Sanatlar ve Bazı Problemler Üzerine
Ahmet ARI
198-205
Antepli Hasırcızāde Hafız Mehmet Ağa'nın Manzum ve Mensur Hiciv ve Fıkraları
Halil İbrahim YAKAR
206-232
Böyle Buyurdu Nâsih: Nasihatnâmelere Göre Osmanlı Şairlerinin Mizaha Bakışı
Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN
233-249
Nedim'in "-âl olmuş sana" Gazelini Vasıf'ın Alaycı Dönüştürümü
Ümral DEVECİ
250-258
Keçecizade İzzet Molla'nın "Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr"ında Mizah
Namık AÇIKGÖZ
259-267
Tezkirelerde Mizah Figürü Bir Şair: Revânî
Ziya AVŞAR
268-280

Mesîhî'nin Recâ-yı Esb Kasidesi'nde Mizahî Üslûp ve Harnâme'nin Recâ-yı Esb'e Etkisi
Turgut KOÇOĞLU - Fadime KOÇOĞLU
281-289
Şehrin Eğlencesi Şairin Oyunu: Mizahi Bir Üslup Olarak Şehrengizler
Doğan EVECEN
290-304
Osmanlı Dönemi Arap Edebiyatı Seyahatnamelerinde Mizah
İbrahim ÜNALAN
305-315
İbrahim Tırsî Divanı'nda Hayvanlar Üzerinden Mizah
Emel NALÇACIGİL ÇOPUR
306-327
Toronto Üniversitesi Kütüphanesinde Kayıtlı "1256 Târîhlerinde Şu'arâdan" Başlıklı Bir Hiciv Mecmuası
Şevkiye KAZAN NAS - Hatice KÖŞGER
328-352
Klasik Türk Edebiyatında Lakap ve Mahlasların Tevriyeli Kullanımına Dair Latifeler
Osman ÜNLÜ
353-360
Ramazan Kasidelerinde Mizah
Halil İbrahim HAKSEVER
361-367
Klasik Türk Edebiyatında Bıyık ve Nigînî Mühürdar Çelebi'nin Manzum Bıyık Latifesi
Şeyma BENLİ
368-388

Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâde

Edebiyatımızda mizah vadisine yüce bir zirveden bakan rahmetli Tunca Kortantamer yirmi yıl önce şöyle sesleniyordu: "Bugüne kadar Osmanlı dönemi Türk mizahı hakkında ileri sürülen genel hükümlerin çoğunun yanlış olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle vurgulanması gereken husus, çok zengin ve çeşitlilik arz eden bir mizah literatürünün varlığıdır. Bu mizah dünyasında toplumun alt ve üst katmanları arasında sanılandan çok buluşma noktası bulunur ve mizahın her türlüsü üretilmiştir." Büyük usta rüzgârın tersine; edebiyat tarihlerinin araya sıkıştırdığı ve devletli bir kasvet perdesinin arkasına sakladığı görkemli ve bir o kadar renkli karnavallar geçidini müjdeliyordu.

Bu çağrı elbette ilk değildi. Fuat Köprülüler, Özdemir Nutkular, Metin Andlar farklı farklı yollardan giderek bu mizah vadisinde dolaştılar. Bu vadide başta Tunca Kortantamer olmak üzere pek çok araştırmacı tarafından kitaplar yazıldı, birden çok bilgi şöleni, çalıştay ve panel düzenlendi. Bütün bu yapılanlar için minnet ve şükran duyuyoruz. Bizler de bugün, gülme, eğlenme, alay, hiciv, oyun, şenlik, tören, dans ve mizahın birlikte düşünüldüğünü görüyor, şaka, nükte, espri, komiklik, yergi ya da eğlence söz konusu olduğunda orada mizahı arıyor, başta edebiyat alanında olmak üzere kültür ve sanat şubelerinde; gülme, eğlence ve mizahın hangi yollarla üretildiği, ne şekilde ve nerelerde çeşitlendiği, hangi tipler üzerinden kurgulandığı gibi konuları buluşturma gayretinde olduğumuz bu çalışmayı meraklılarının istifadesine sunuyoruz.

Emek ve katkılarıyla kitaba safâ bahşedenlere teşekkürlerimizle..

Selim ÖZARSLAN (2022). İslâm Dini'nin Mizâha Yaklaşımı. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 5-10.

İSLÂM DİNİ'NİN MİZÂHA YAKLAŞIMI

Selim ÖZARSLAN[*]

ÖZET

İnsan yaratılışı itibariyle sosyal bir varlıktır. Yalnız yaşayamaz. İnsan yalnız başına yaşayamadığı için de daima başka insanlara, varlıklara ve onlarla karşılıklı ilişki kurmaya muhtaçtır. Bu ilişkiler çoğu zaman maddi ve manevi ihtiyaçların karşılanması için kurulur. İnsanların birbirleriyle olan ilişkileri çoğu kez rasyonel temellere ve ihtiyaçlara dayansa da bazı zamanlarda da duygusal gereksinimlere dayanır. İnsan yaşamın zorlukları ve sıkıntılarıyla mücadele ederken ara sıra ferahlamak, dinlenmek ihtiyacı da hisseder. Bu doğal ve insanî bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyacını da yaşıt, arkadaş ve dostlarıyla latifeler yaparak, gülüp söyleyerek karşılamaktadır. İşte mizâh ve şakalaşma bu türden bir ihtiyaçtır. Mizâh, güldürme ve eğlendirme amacı taşıyan söz veya davranışlar için kullanılan bir deyimdir. Mizâh'a Türkçede şaka denilmektedir. İslamî kaynaklarda şaka anlamında "hezl", "lâtife", "nükte" ve "mizâh" (aslı müzâh) kelimeleri kullanılmaktadır. İslâm dininin ana kaynağı Kur'ân-ı Kerîm'in Târık Suresinde geçen bir âyetinde hezl kelimesi mizâh yani şaka anlamında kullanılmıştır. Dinî ve ahlakî konuları içeren kitaplarda mizah ve şakanın meşru olup olmadığı üzerinde durulmuş bu konuda mizah ve şakanın yalana dayanıp dayanmaması esas alınarak iki farklı görüş dillendirilmiştir. İnsanları rahatlatma, hoşça vakit geçirme, gönüllere ferahlık verme, bireyler arasında dostluk, sevgi ve muhabbeti geliştirme gibi fayda ve yararlarını göz önünde bulunduranlar – doğru olan da budur- mizah ve şakalaşmayı meşru kabul etmişlerdir. Buradan anlaşılıyor ki yalana dayanan şakalar, insanları alaya alan, inciten, küçültücü, korkutucu, müstehcen, aşırı güldürücü, ifrata kaçan mizah ve şakalar meşru görülmemiş, günah ve haram sayılmıştır.

[*] Prof. Dr., Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, orcid.org/0000-0002-4881-6987, sozarslan1@firat.edu.tr,

Giriş

İnsan yaratılışı itibariyle sosyal bir varlıktır. Yalnız yaşayamaz. İnsan yalnız başına yaşayamadığı için de daima başka insanlara, varlıklara ve onlarla karşılıklı ilişki kurmaya muhtaçtır. Bu ilişkiler çoğu zaman maddi ve manevi ihtiyaçların karşılanması için kurulur. İnsanların birbirleriyle olan ilişkileri çoğu kez rasyonel temellere ve ihtiyaçlara dayansa da bazı zamanlarda da duygusal gereksinimlere dayanır. İnsan yaşamın zorlukları ve sıkıntılarıyla mücadele ederken ara sıra ferahlamak, dinlenmek ihtiyacı da hisseder. Bu doğal ve insanî bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyacını da yaşıt, arkadaş ve dostlarıyla latifeler yaparak, gülüp söyleyerek karşılamaktadır. İşte mizâh ve şakalaşma bu türden bir ihtiyaçtır. Mizâh, güldürme ve eğlendirme amacı taşıyan söz veya davranışlar için kullanılan bir deyimdir. Mizâh'a Türkçede şaka denilmektedir. İslamî kaynaklarda şaka anlamında "hezl", "lâtife", "nükte" ve "mizâh" (aslı müzâh) kelimeleri kullanılmaktadır.[1]Hezl, lafzın hakikî veya mecâzî anlamı kasdedilmeyen sözler olup[2]şaka yapmak, ciddi söylememek anlamlarına da gelmektedir. Kendisinden yararlanılamayan her konuşmaya/söze de "hezl" denilmektedir.[3]İslâm dininin ana kaynağı Kur'ân-ı Kerîm'in Târık Suresinde geçen bir âyetinde hezl kelimesi mizâh yani şaka anlamında kullanılmıştır. Bu âyette Hz. Muhammed (s.a.s.)'e indirilen Kur'ân'dan bahsedilmiş, onun asla şaka bir söz olmayıp doğru ile yanlışı ayıran bir söz olduğu belirtilmiştir. وَمَا هُوَ بِالْهَزْلِ إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ *"Dönüş sahibi olan (yağmur yağdıran) göğe, (nebat ile) yarılan yere yemin ederim ki Kur'an, (hak ile bâtılı) ayıran bir sözdür. O, asla bir şaka değildir."* [4] Ehl-i Sünnet kelâmının öncülerinden Ebû Mansûr el-Mâtürîdî (ö. 333/944) söz konusu âyeti tefsir edip açıklarken Kur'ân'ın vâdi vaîdden/ mükâfatı cezâdan, helâlı haramdan, hakkı bâtıldan ayırt eden, her şeyi yerli yerince koyan ve birini diğerine karıştırmayan bir söz olduğuna vurgu yapar. Ona göre Kur'ân asla bir şaka değildir. Mâtürîdî, şaka anlamına gelen hezl kelimesini de oyun, eğlence ve bâtıl olarak anlamlandırır. Dolayısıyla Kur'ân oyun, eğlence ve bâtıl bir söz değildir.[5] Kur'ân'da eğlence anlamına gelen lehv kelimesi de kullanılmakta, dünya hayatı bir oyun, bir eğlence, bir süs, insanlar arasında karşılıklı bir övünme, çok mal ve çocuk sahibi olma yarışından ibaret olarak nitelendirilmektedir.[6] Kur'ân'da dünya hayatının oyun ve eğlence olarak nitelendirilmesi, ahiret kaygısı taşımadan sırf dünya hayatı ile meşgul olanlara yöneliktir. Zira hayata anlam ve değer katan şeyler, Allah'ın hoşnutluğu ve O'na yakınlaşmayı umarak yapılan iyi ve hayırlı iş ve davranışlardır. [7]

---

1 Mustafa Çağrıcı, "Şaka", İslam'da İnanç, İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi, İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2006, 4/ 1856.

2 Şerif Ali b. Muhammed Cürcânî, *Kitabü't- Ta'rîfât* (Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1416-1995), 257.

3 Râgıb el-İsfehânî Ebu'l-Kasım Hüseyin b. Muhammed, *el-Müfredât fî Garibi'l-Kur'ân* (İstanbul: Kahraman Yayınları, 1986), 789.

4 et-Târık 86/13-14.

5 Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed b. Mahmûd el-Mâtürîdî, *Te'vîlâtü'l-Kur'ân Tercümesi*, Çev. Mehmet Erdoğan - Bekir Topaloğlu 2. bs. (İstanbul: Ümraniye Belediye Başkanlığı, 2020), 17/179.

6 Hadid 57/20.

7 Komisyon, *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2006), 2/394

Hadislerde de güldürme ve eğlendirme amacı taşıyan söz ve davranışlar için kullanılan hezl ve mizah kelimeleri geçmektedir. Kur'ân âyetlerinde geçtiği[8] gibi hadislerde de eğlence anlamına gelen "lehv" kelimesi sıkça kullanılmaktadır. Hz. Peygamber'in eşi Hz. Âişe'nin anlattığına göre kendisi bir hanımı Ensar'dan bir adamla evlendirmişti. Düğün merasimi esnasında Allah elçisi (s.a.s), "*Âişe! Sizin eğlenceniz yok mu? Oyun ve eğlence Ensar'ın hoşuna gider*" buyurmuştur.[9] Ukbe b. Âmir'den rivayet edildiğine göre, Hz. Peygamber, eğlencenin üç çeşidinden bahsetmiş, bunları "kişinin atını eğitmesi, eşi ile hoş vakit geçirmesi ve yayı ve oku ile atış yapması.." olarak sıralamıştır.[10]

Bu rivayetlerden anlaşıldığına göre, Hz. Peygamber ashabı ve aile bireylerinin eğlenme ve dinlenme gibi insanî ihtiyaçlarını karşılamaya büyük özen göstermiş, meşru eğlencelerden onların yararlanmasını sağlamaya çalışmıştır. Ramazan ve Kurban Bayramı dolayısıyla tertip edilen merasimlere kızları (sırasıyla Zeyneb, Rukiye, Ümmü Gülsüm ve Fatımatu'z-Zehra)[11] ve hanımlarını da götürmüştür. Yine böyle bir bayramda Habeşlilerin sergiledikleri kendilerine özgü oyunları eşi Hz. Âişe'nin seyretmesine yardımcı olmuştur. Öte yandan Hz. Âişe ile koşu yarışında bulunduğu da bilinmektedir.[12]O eğlence amaçlı deve yarışlarına iştirak eder, her yıl Ensar çocuklarını güreştirir[13], zaman zaman at yarışlarını da seyrederdi.[14] Kendisinin de Adbâ isimli kimsenin geçemediği dişi bir binek devesi vardı. Bir bedevinin genç yük devesi onu geçince bu gibi hususlarda hırslı olmamak gerektiğini belirtmek için "Dünyada yükselttiği her şeyi geri indirmek Allah'ın bir kanunudur" buyurmuştur.[15]

Hz. Peygamber, sosyal ve toplum hayatında etrafındaki çocuklarla da doğal ve sevecen ilişkiler kurmuş ve onlarla şakalaşmayı da ihmal etmemiştir. Örneğin kendi yanında çocukluğunu geçiren, on yıl boyuncu Hz. Peygamber'e işlerinde yardımcı olan Enes b. Mâlik, Hz. Peygamber'in zaman zaman kendisine şakalar yaptığını, bir defasında da "ne haber iki kulaklı" dediğini belirtmektedir.[16] Allah elçisi, kuşu öldüğü için üzüntülü görünen Enes'in kardeşine "Ey Ebû Umeyr, kuşcağızından ne haber?" diyerek şakalaşmış ve onun gönlünü almaya çalışmıştır.[17]Yine İslam Peygamber'inin hem kendi çocuklarına hem de etrafındaki çocuklara gösterdiği iltifat ve güler yüzü yansıtması açısından Enes'in rivayet ettiği şu hadis anlamlı gözükmektedir: "*Rasulullah (sas) biz çocukların arasına karışır ve güler yüzle bize latife ederdi*".[18]Bir defasında da Hz.

---

8 En'âm 6/32; Hadid 57/20.

9 Buhârî, Ebi Abdullah Muhammed b. İsmail, *Sahih-i Buhâri,* İstanbul: Çağrı Yay, 1992, Nikâh, 64.

10 Ebû Dâvûd, Süleyman b. Eşab, *Sünen,*İstanbul: Çağrı Yay, 1992,Cihâd, 23.

11 Hz. Peygamber'in kız ve erkek (Kasım, Abdullah, İbrahim) çocukları için bkz. İbn Sa'd, Ebu Abdullah Muhammed, *Tabakâtü'l-Kübrâ*, Beyrut: 1985, VIII, 19-39.

12 İbn Mâce, Ebi Abdullah b. Yezid, el-Kazvâni, *Sünen,*İstanbul: Çağrı Yay, 1992,I, 636.

13 Beyhâkî, *es-Sünenü'l-Kübrâ*, Kahire, 1971; 10/ 33.

14 Tirmizî,Ebi İsa Muhammed b. İsa b. Sevrâ, *Sünen,*İstanbul: Çağrı Yay, 1992,Cihâd, 22.

15 Buhârî, Rikak, 38.

16 Ebû Dâvûd, *Sünen*, Edeb, 84; Tirmizî, Menâkıb, 45.

17 Ebû Dâvûd, *Sünen*, Edeb, 69.

18 Buhari, Edeb, 68, 122; Bu konuda ayrıntı bilgi için bkz. Selim Özarslan, "İslam'ın Aile Hayatına Verdiği Değer", Diyanet İlmi Dergi, 2004, C. 40, sayı: 2, ss. 21-28.

Peygamber torunları Hasan ve Hüseyin'i omuzlarına oturtmuş olarak Ensar'dan bir topluluğun sohbet meclisine girmiş, onu bu halde görenler "Atınız ne kadar güzelmiş!" diyerek şaka yapmışlardı. Oradakiler bu sözleriyle Hasan ve Hüseyin'e hitap etmeyi kastetmişlerse de Allah resulü, "Onlar da ne iyi binicidirler" diyerek şakaya karşılık vermiştir.[19] Görüldüğü gibi Hz. Peygamber aile bireyleri ve arkadaşlarıyla diyalogunu daima canlı tutmuş, onlarla şakalaşmayı da ihmal etmemiştir. Hz. Peygamberin aile bireyleri ve sosyal çevresindeki arkadaşlarıyla diyaloğu hem aile hem de toplum düzeninin birlik ve uyum içerisinde devam etmesine yardımcı olmuştur. Günümüz Müslüman ailesi ve toplumunun çağdaş yaşamın neden olduğu sıkıntı ve açmazlarından kurtulması için aynı zamanda bir aile reisi de olan Peygamberlerinin uygulamalarını örnek almalıdırlar.

Dinî ve ahlakî konuları içeren kitaplarda mizah ve şakanın meşru olup olmadığı üzerinde durulmuş bu konuda mizah ve şakanın yalana[20] dayanıp dayanmaması esas alınarak iki farklı görüş dillendirilmiştir. İnsanları rahatlatma, hoşça vakit geçirme, gönüllere ferahlık verme, bireyler arasında dostluk, sevgi ve muhabbeti geliştirme gibi fayda ve yararlarını göz önünde bulunduranlar –doğru olan da budur- mizah ve şakalaşmayı meşru kabul etmişlerdir. Nitekim Asr-ı Saadet'te Allah resulünün arkadaşları olan ashap günlük hayatları içinde kendi aralarında birbirleriyle şakalaşırlar, eğlenirler ve hoşça vakit geçirirlerdi. Hz. Peygamber devrinde şaka, nükte ve mizahlarıyla tanınan sahabeden birisi de Nuaymân b. Amr'dır.[21] Hz. Peygamber (sav.) de zaman zaman onların bu şakalaşmalarına katılır, insanları rahatlatmaya çalışırdı. Bir gün bir adam Hz. Peygamber'e gelerek, "Ey Allah'ın elçisi, beni hayvana bindir!" dedi. Hz. Peygamber de "Biz seni bir dişi devenin yavrusuna bindirelim" diye şaka yaptı. Buradaki mizahı anlamayarak şaşıran adam, "Ey Allah'ın elçisi! Ben dişi devenin yavrusunu ne yapayım?" deyince Hz. Muhammed (sav.) "Her deveyi bir dişi deve doğurmuş değil midir?" diye karşılık vermiştir.[22] Hz. Peygamber aile ve toplum hayatında çevresindeki büyük, küçük her yaştan insanlarla şakalaşmış, onlarla verimli diyaloglar kurmuştur. Ancak Hz. Peygamber şaka yaparken asla yalan söylemez, kimseyi aldatmaz ve korkutmazdı. Şakalaşma ile ilgili olarak bir defasında "Ben yalnızca doğruyu söylerim" buyurmuş, ashaptan kimileri "Ey Allah'ın elçisi, ama sen bize şaka da yapıyorsun!" deyince "Ben yalnızca doğruyu söylerim" şeklindeki cevabını tekrarlamıştır.[23] **Hz. Peygamber'in mizah ve şakalarının çoğu kinaye veya tevriye sanatına dayanmaktadır.** Bir yolculukta bazı kimselerin, eşyalarını taşıması için üzerine yüklediği Sefîne adlı bir hizmetliye, "İşte şimdi gerçekten sefine (gemi)

---

19 İbn Ebû Şeybe, *Musannef,* Beyrut, trs., Fedâil, 23.

20 Yalan, gerçeğe uygun olmayan sözler söylemektir. Bazı ahlakçılar "yalanı, olmuş bir olayı olmamış, olmamış bir olayı da olmuş gibi göstermektir" şeklinde tanımlarken diğer bazıları da "başkasının düşüncesini bozmak, kendi düşündüğü ve bildiğinin tersini söylemek" diye tarif etmişlerdir. Mehmet Said, *Ahlâk-ı Hamide*, İstanbul: 1917, 76; Ali Seyyidî, *Terbiye-i Ahlakiyye ve Medeniye*, İstanbul, 1329), 124; Hüseyin Remzi, *Ahlak-ı Hâmidî*, İstanbul: 1310, 83; Hüsameddin Erdem, *Ahlak Felsefesi*, Konya: Hü-Er Yayınları, 2005, 116.

21 İbn Kuteybe, *ʿUyûnü'l-aḫbâr*, Beyrut; 1985, 1/316-317, 320.

22 Ebû Dâvûd, *Sünen*, Edeb, 84; Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, Beyrut: Mektebetü'l-İslâmî, 1405/1985, 3/267.

23 Ahmed b. Hanbel, *Müsned,* 2/ 341.

oldun" demesi bu tür şakalarına misal oluşturur.[24]Hz. Peygamber yapılan şakaların insanları korkutmaması gerektiğine özellikle dikkat çekmiştir. Rivayet edildiğine göre Allah resulü, bir sahabinin arkadaşını şaka yapmak amacıyla korkuttuğunu duyunca "Bir Müslüman'ın diğer bir Müslüman'ı korkutması helâl olmaz" buyurmuştur.[25]İnsanları korkutan şakalar meşru olmadığı gibi insanlar arasında kardeşliği zedeleyecek, onlar arasında kin ve nefrete yol açacak şakaları da terk edilmesi gereken, çok çirkin davranışlar olarak nitelemiştir.[26]Ayrıca dördüncü İslâm halifesi Hz. Ali'nin şaka ve mizahla ilgili olarak, "Kalpler de bedenler gibi yorulur, onları hikmetli sözlerle dinlendirin, şaka yapan yaşlanmaz" dediği kaynaklarda geçmektedir.[27]

Buradan anlaşılıyor ki yalana dayanan şakalar, insanları alaya alan, inciten, küçültücü, korkutucu, müstehcen, aşırı güldürücü, ifrata kaçan mizah ve şakalar meşru görülmemiş, günah ve haram sayılmıştır. Zira Hz. Peygamber bu tür mizah ve şakaların yapılmasını yasaklamış[28], yalan sözün ciddisi gibi şaka olarak söylenmesini de caiz bulmamıştır.[29]Çünkü yalan, bütün kötülük ve şerlerin anası ve kaynağı, bütün ruhî hastalıkların çıktığı yer, insanî ve medenî musibet ve felaketlerin sebebi olarak görülmektedir. Her kötülüğün altında yalan ve itimatsızlık yatmaktadır.[30]Bu sebeple Yüce Allah, yalan söz söylemekten uzak durup kaçınmayı emreder.[31] O, yalanın gerçeği tersyüz ettiğini[32], lânet ve azabın artmasına neden olduğunu bildirir.[33]Allah'ın son elçisi Hz. Muhammed (sas) de yalandan kaçınıp uzak durmayı salık vermiştir; çünkü yalan söylemenin insanı kötülüğe götürdüğünü[34] ve yalanın büyük günahlardan olduğunu[35] vurgulamıştır. Hz. Peygamber'in "kul şaka yaparken yalan söylemeyi ve doğru da olsa gösterişi terk etmedikçe gerçekten iman etmiş olmaz"[36] sözü de inanan insanın şakalaşmasını değil, şakalaşırken yalana başvurmasını yasaklar ve imanla bağdaşmayacağına işaret eder. Nitekim bu konuyla ilişkili olarak o, insanlara faydasız ve boş işleri terk etmelerini tavsiye etmiş, "Malâyânîyi (faydasız söz ve işleri) terk etmesi, kişinin iyi Müslüman oluşundandır" buyurmuştur.[37] O, bizzat kendisinin de şaka yaptığını, ancak sadece doğruyu söylediğini, gerçeği ifade ettiğini[38]belirtmiştir.[39]

---

24 Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, 5/ 220, 221, 222.
25 Ebû Dâvûd, *Sünen*, Edeb, 85.
26 Buhârî, Menâkib, 8; Müslim, Birr, 63.
27 İsmail Durmuş, "Mizah", *TDVİA*, İstanbul: 2005, 30/205
28 et-Tirmizi, *Sünen,*Birr, 58.
29 Ahmed b. Hanbel, *Sünen,* 1/ 410.
30 Erdem, *Ahlak Felsefesi*, 116.
31 Hacc 22/30.
32 Nahl 16/116.
33 Âl-i İmrân 3/61; Tevbe 9/77; Zümer 39/61;
34 Buhari, Edeb, 69; Müslim, Birr, 103, 105; Ebû Dâvud, Edeb, 87.
35 Buhari, Edeb, 6; Müslim, İman, 143.k
36 Ahmed b. Hanbel, *Müsned,* II, 364.
37 Tirmizî, *Sünen*, Zühd, 11; Mâlik b. Enes, *Muvattâ,* Kahire: Daru'l-İhya el-kütübü'l-Arabiyye, Hûsnû'l-hulk, 1.
38 et-Tirmizi, *Sünen,* Birr, 57.
39 Çağrıcı, "Şaka", İslam'da İnanç, İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi, 4/ 1856.

İbn Uyeyne de "Mizah kötü müdür? şeklindeki soruya, "Aksine sünnettir" diyerek cevap vermiş, "ancak güzel ve nezih yapıldığı sürece…" diyerek eklemede bulunmuştur. [40]

Sonuç

Söylediklerimizi toparlayacak olursak yalana dayanan şakalar, insanları alaya alan, inciten, küçültücü, korkutucu, müstehcen, aşırı güldürücü, ifrata kaçan mizah ve şakalar dinen doğru bulunmamış, günah ve haram sayılmıştır. Dolayısıyla nükteli, temiz, yalan değil, doğru sözlere dayalı, insanları incitici ve alaya almayan şakalar ve mizahın yapılabileceğini söylememiz mümkündür.

KAYNAKÇA

Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, Beyrut: Mektebetü'l-İslâmî, 1405/1985.
Ali Seyyidî, *Terbiye-i Ahlakiyye ve Medeniye*, İstanbul, 1329.
Beyhâkî, *es-Sünenü'l-Kübrâ*, Kahire, 1971.
Buhârî, Ebi Abdullah Muhammed b. İsmail, *Sahih-i Buhâri,* İstanbul: Çağrı Yay, 1992, Nikâh, 64.
Durmuş, İsmail. "Mizah", *TDVİA,* İstanbul: 2005, 30/205
Ebû Dâvûd, Süleyman b. Eşab, *Sünen,* İstanbul: Çağrı Yay, 1992.
Mâtürîdî, Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed b. Mahmûd, *Te'vîlâtü'l-Kur'ân Tercümesi*, Çev. Mehmet Erdoğan - Bekir Topaloğlu 2. bs. İstanbul: Ümraniye Belediye Başkanlığı, 2020.
Erdem, Hüsameddin. *Ahlak Felsefesi*, Konya: Hü-Er Yayınları, 2005
Hüseyin Remzi, *Ahlak-ı Hâmidî*, İstanbul: 1310.
İbn EbûŞeybe, *Musannef,* Beyrut:trs.
İbn Kuteybe, *ʿUyûnü'l-aḫbâr*, Beyrut: 1985.
İbn Mâce, Ebi Abdullah b. Yezid, el-Kazvâni, *Sünen,* İstanbul: Çağrı Yay, 1992.
İbn Sa'd, Ebu Abdullah Muhammed. *Tabakâtü'l-Kübrâ*, Beyrut: 1985.
Komisyon, *Hadislerle İslam 7 Hadislerin Hadislerle Yorumu*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013.
Komisyon, *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2006), 2/394
Mâlik b. Enes. *Muvattâ,* Kahire: Daru'l-İhya e-lkütübü'l-Arabiyye, trs.
Mehmet Said, *Ahlâk-ı Hamide*, İstanbul: 1917.
Çağrıcı, Mustafa."Şaka", İslam'da İnanç, İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi, İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2006.
Münavî, *Feyzü'l-kâdir,*Kahire, trs.
Râgıb el-İsfehânî Ebu'l-Kasım Hüseyin b. Muhammed, *el-Müfredât fi Garibi'l-Kur'ân,* İstanbul: Kahraman Yayınları, 1986.
Özarslan, Selim. "İslam'ın Aile Hayatına Verdiği Değer", *Diyanet İlmi Dergi,* 2004, C. 40, sayı: 2, ss. 21-28.
Şerif Ali b. Muhammed Cürcânî. *Kitabü't- Ta'rîfât,* Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1416-1995.
Tirmizî, Ebi İsa Muhammed b. İsa b. Sevrâ, *Sünen,* İstanbul: Çağrı Yay, 1992.

[40] Münavî, *Feyzü'l-kâdir,*3/18; Komisyon, *Hadislerle İslam 7 Hadislerin Hadislerle Yorumu*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013, 496.

Mustafa KARABULUT (2022). Psikanaliz ve Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 11-16.

PSİKANALİZ VE MİZAH

Mustafa KARABULUT[•]

GİRİŞ

İnsanın duygu, düşünce ve davranışlarını etkileyen mizah, insan tabiatını temelinde bulunan önemli bir unsurdur. Mizah, günlük yaşamın bir parçası olarak kişinin ruhsal olduğu kadar fizyolojik bakımdan da rahatlamasına katkıda bulunur. Psikanaliz, insanın ruhsal yapısı üzerinde yoğunlaşan bir bilim olup mizah ile bazı yönlerden bağlantılıdır. Mizah, psikolojikterapi sürecinde bireydeki gerilimin düşürülmesinde önemli yer tutar.

Psikanalitik kuramda mizahla ilgili olarak Sigmund Freud'un çalışmaları ve tespitleri büyük öneme sahiptir. Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı yapıtında mizah önemli yer tutar. Psikanalitik bakışa göre mizah, kişinin ruh dünyasını beslemekle beraber, ulaşması çok zor olan hedeflere yaklaşmasında veya ulaşmasında katkıda bulunur. Psikanalitik terapide mizahın yasak kabul edilen hususlara kapı açtığı ve kişinin bunlardan da zevk almasını sağladığı kabul edilir.

Freud, mizahtan zevk almanın temelinde kendini kandırmanın bulunduğunu da söyler. Ona göre kişi iyi olan şakaların tadını çıkararak ondan zevk alır. Bu aynı zamanda bir enerji boşalmasıdır. Freud'a göre şakaların ve mizahın işlevi zevk alma aracı olarak bir psikoterapi aracı olmasıdır. Bu yazıda amaç, mizah ile psikanaliz arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmektir.

[•] Prof. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta:
mkarabulut@adiyaman.edu.tr

Mizahın Tanımı ve İçeriği

Genel olarak gülme unsuru olan, komik, eğlendirici, hareket veya ifade olarak tanımlanabilecek olan mizah, yaşamın absürt yönlerine de değinen bir kavramdır. "Mizah; gerek hayatta gerekse sanat ve edebiyatta kullanımı itibarıyla yaşanan gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla bakabilen, sorgularken gülümseten, gülümsetirken düşündüren, düşündürürken farklı noktalara dikkatleri çekebilen bir anlatım tarzıdır" (Alay, 2019: 22). Mizah, keskin bir zekânın ürünü olabildiği gibi sıra dışı, aykırı, beklenmedik ve ani ifadeler de olabilir. Mizah, "Kimi zaman eğlendirici, kimi zaman zaman sorgulayıcı biçimde, kimi zaman da acımasızca yapılarak kazandığı sessiz zaferdir" (Eker, 2009: 54). Bu bakımdan mizahın çok yönlü bir kavram olduğunu söylemek gerekir.

Mizah kavramı, Batı dillerinden İngilizce ve Fransızcada humour sözcüğü ile karşılanır. "İngilizler, Fransızca "mizaç, tabiat, huy" anlamına gelen humeur'u homour'a çevirmişler ve bu kelime İngiltere'de "ruhsal bir neşe durumu ve şaka" anlamlarında kullanılmıştır (Şenyapılı, 1995: 24). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*'te mizâh sözcüğünün"latife", "şaka" anlamlarına geldiği ve aslının "mûzâh" olduğu belirtilir (Devellioğlu, 1990: 782).

Milletlerin kültür birikimi olarak geleceğe taşıdıkları hayat tarzları, gelenek ve görenekler ve manevi değerleri içerisinde mizah da yer alır."Türk toplumu için, Karagözle Hacivat, Nasrettin Hoca gibi mizah ustaları ve mizah oyunları, yüzyıllardır değerini korumaya devam etmektedir. Bugüne kadar pek çok düşünür, mizahın ne olduğu konusunda açıklamalarda bulunmaya çalışmışlar, ancak kesin bir anlaşmaya varamamışlardır. Aziz Nesin'e göre mizah, toplumlara, sınıflara, uluslara hatta kişilere göre ayrılıklar gösteren bir kavramdır. Bu durum mizahın pek çok tanımının yapılmasını haklı çıkarmaktadır" (Yardımcı, 2010: 3). İnsanların mizah anlayışları farklı olabileceği için mizahın tanımı ve kapsamı da değişebilmektedir.

Mizahın birçok türü vardır. Mizah genel olarak sözcük oyunu, basmakalıp sözler, aşağılama içerikli, cinsel temalı, etnik bağlamlı, ticaret konulu olabilir. Mizahın türü ne olursa olsun fonksiyonu bakımından insanın ruh dünyasına hitap etmesi önemli bir husustur."Mizah, kişinin kendi kendine rahatlamasını ve başkalarıyla daha derin ilişkiler kurmak için ortam hazırlayarak bir fırsat sağlamaktadır" (Yardımcı, 2010: 16). Mizahın çatışmanın ortadan kaldırılması ve ruhsal gerginliğin giderilmesinde de önemli yeri vardır. Bütün bunlar, mizahın psikolojik rahatlama sağladığını ortaya koyar. "Bununla beraber, vücudun bağışıklık sistemini güçlendirilmesine yardımcı olduğu kadar kalbi ve kasları da güçlendirir, acıyı azaltır; kısaca fiziksel ve ruhsal sağlığa katkıda bulunur" (Du Pré, 1998: 20). Bu bakımdan mizahın gülme ve eğlendirme yönlerinin dışında iyileştirici gücünün olduğunu da belirtmek gerekir.

Bir kişiye güldüğü zaman ne hissettiği sorulduğunda, kendisini, enerjik, rahatlamış, mükemmel, mutlu hissettiğini söyleyecektir. Kişi kendini, daha az stresli, daha sağlıklı, genç, pozitif enerji yüklü, sakin bulur. Bütün bu olumlu duygular kişinin gündelik hayatına olumlu olarak yansıyacaktır. Kişinin iticilikten uzak kalarak, toplumda saygı ve sevgi görmesini sağlayacaktır. Mizah, üzüntü verici olayların ardından kişinin kendini toplamasına yardımcı olur (Westburg, 2003: 24). Yaşamında mizaha yer veren insanlar psikolojik bakımdan daha rahat olmakla beraber yalnız

kalmaktan da kurtulurlar. Bu tip insanlarla sohbet etmek isteyenlerin sayısı da fazla olur.

Mizahın Psikanalitik Boyutu

Mizah ile insan ruhu arasında yakınlık olduğu için mizahın psikanalitik boyutundan da söz etmek gerekir. Bireyin iç dünyasının dışa yansıtılmasında ve ruhsal sağaltımda mizahın etkisi büyüktür. Betimleyici psikiyatrinin önde gelen kişilerden Hecker, Kreapelin, Ribot ve Stanley Hall gülmenin ve komiğin psikolojisi ve fizyolojisi hakkında yazılar yazmışlardır (Göka, 1993). Pek çok teorisyen mizahın adaptif bir baş etme mekanizması olduğunu ileri sürmüşlerdir. Psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud, mizahın bastırılmış, seksüel ve saldırgan uyarıların dışa aktarılmasında önemli rol oynadığını söyler. "Freud'a göre; insanlar psikolojik enerjilerini seksüel ve saldırgan düşünce ve hislerini bastırmak için kullanmaktadırlar; ancak şakaya gelince insanlar bu düşünce ve hislerini bastırmak yerine açığa vururlar" (Yardımcı, 2010: 23). Ona göre mizah, kişinin engellenen enerjisinin ortaya çıkmasında etkilidir. Düşüncelerin ve duyguların gülmeye dönüşmesinde mizahın rolü büyüktür.

Psikanalitik yaklaşımda gülme ve şakanın ruhsal sağaltım için önemli rolü olduğu ifade edilir. Bu bağlamda mizahın bireydeki depresif yapının aşağıya çekilmesinde faydası olduğu tespit edilmiştir. "Kendini geliştirici ve katılımcı mizah tarzlarının, depresyon ve kaygı ile negatif yönde, kendini yıkıcı mizah tarzının ise depresyon ve kaygı ile pozitif yönde ilişkili olduğu bulunmuştur" (Özdolap, 2015: 30).

Depresyon ile mücadele etmede mizahı öneminden bahseden kullanan birçok çalışma vardır. Esef Ercüment Yerlikaya, üniversite öğrencilerinin mizah tarzları ile algıladıkları stres, kaygı ve depresyon düzeyleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu amaçla Mizah Tarzları Ölçeği ve Mizah Yoluyla Başa Çıkma Ölçeği, Yaşam Olayları Listesi, Gündelik Olaylar Listesi, Algılanan Stres Ölçeği, Sürekli Kaygı Ölçeği ve Beck Depresyon Ölçeği, 199'u kız 210'u erkek toplam 409 üniversite öğrencisine uygulanmıştır. Sonuçlar sağlıklı mizah tarzları olan katılımcı mizah, kendini geliştirici mizah ve mizah yoluyla başa çıkma ile algılanan stres, kaygı ve depresyon arasında negatif yönde ilişkiler olduğunu göstermiştir. Sağlıksız mizah tarzlarından saldırgan mizah; algılanan stres, kaygı ya da depresyonla ilişkili bulunmazken kendini yıkıcı mizahla algılanan stres, kaygı ve depresyon arasında düşük düzeyde de olsa anlamlı ilişkiler olduğu (Yerlikaya, 2009: i) ortaya konulmuştur.

Oya Fidanoğlu, bir çalışmasında 1 ile 10 yıl arasındaki evli bireylerin evlilik uyumu, mizah tarzı ve kaygı düzeyi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Katılımcılara bilgi formu, Çift Uyum Ölçeği, Mizah Tarzı Ölçeği ve Spielberger Sürekli Kaygı Ölçeği uygulamıştır. "Araştırmadaki çiftlerde mizahi özelliklerinin yüksek olmasının evlilik uyumunu olumlu etkilediği" (Fidanoğlu, 2006: I-II) tespit edilmiştir.

Freud, *Der Witzundseine Beziehung zum Unbewussten* (Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri) adlı eseri mizah ile psikoloji arasındaki ilişkiyi dile getirir. "Bu kitapla Freud'un amaçladığı şey esprilerin bilinçdışı ile ilişkisini ortaya koymaktır. Bunu yaparken de aslında bir deneme sürecine girer ve örnek olaylar üzerinden bu ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışır" (Ceyhan Çoştu, 2020: 146). Freud'un buradaki hedefi, mizahın ruh sağlığı üzerindeki etkisini belirtmek ve espri ile gülünç olanı ayırmaktır.

"Freud, mizahın özünün birinin kendisini durumdan ayırarak, emosyonel değişime şaka yapmayla doğallık kattığını belirtmiştir" (Fidanoğlu, 2006: 45).

Freud, "Espri yapmanın, zekâ ya da başka zihinsel süreçlerden haz türetmeyi amaçlayan bir etkinlik olduğunu öne sürebilirim" (Freud, 1998: 127) diyerek mizah ile haz alma arasındaki ilişkiye vurgu yapar. O, rüyalar ve şakalar arasında benzerlikler olduğunu ifade ederek söz ile bilinçdışının ilişkisini içeren bir teori kurmuştur. Freud, mizah ile bilinçdışı arasında ortak özellikler bulunduğunu belirtir. Ayrıca, saf ve kasıtlı olmak üzere iki türlü şaka olduğunu söyler. Saf şakalarda gülünç hikâyeler ve durumlar varken kasıtlı şakalarda düşmanca, sinsi ve müstehcen unsurlar vardır.

Bergson, *Le Rire - Essai sur: la Significationdu Comique* (Gülme - Komiğin Anlamı Üstüne Deneme) adlı eserinde gülme üzerine düşüncelerini ortaya koyar.[1] "Bergson'un eseri genel olarak komik nedir ve insanlar neye güler sorusu üzerine inşa olup; komik olandan ortaya çıkan gülüncün anlamı ve bir toplumun güldüğü zaman niyetinin ne olduğu konusu çerçevesinde şekillenmektedir. Bergson, komik ve komiğin yol açtığı gülme konusunda bir ayrıma gidecek ve ilk önce komiği nerede aramamız gerektiği üzerinde duracaktır. Bu tarihe kadar bu konuyu Bergson kadar etraflıca inceleyen bir filozofa rastlamıyoruz" (Ceyhan Çoştu, 2020: 142). Bu bağlamda Bergson gülme ve mizahi hem toplumsal hem de felsefi bir temelde irdeleyen ilk şahıslar arasında yer alır.

Mizah, genel olarak gülme ile ilişkili olduğundan gülmenin psikolojik ve fizyolojik yönlerine de bakmak gerekir. Gülme, nefes borusunun açılmasıyla ve ses tellerinin titremesiyle meydana gelen vücut hareketidir. Gülmede kasılmalı hareketler ve anlamsız sesler dikkat çeker. Bazı durumlarda gülmenin iyileştirici yönünden de söz edilir. "Gülmeyle beraber kan akışı hızlanır, kandaki oksijen oranı artar, akciğerler, diyafram ve yüz kasları hareket eder ve doğal bir ağrı kesici görevini üstlenir. İlave olarak, endorfin salgısının artmasıyla acı azalır ve memnuniyet duygusu artar" (Yardımcı, 2010: 18). Kişinin tansiyonu da gülmeyle beraber düşmeye başlar. Gülme başladığı andan itibaren vücuttaki endokrin sistemi uyarılır ve kandaki endorfin üretimi artmaya başlar. Gülme ile insanda rahatlama başlar. Beynin duygu ve yaratıcılığı kontrol eden sağ yarım küresi aktifleşir. Vücut ısısı ve acı algısı düşer, hormon üretimi başlar, bağışıklık sistemi aktif hale gelir (Williams, 2001: 21). Bu bakımdan mizahın insan sağlığı için yararlı bir unsur olduğunu söylemek gerekir. Mizah, psikolojik bakımdan olduğu gibi, fizyolojik yönlerden de insan sağlığına olumlu etkiler yapmaktadır.

Kişinin acımasız taraflarının azaltılmasında da mizah etkilidir. Bu da mizahın insanlar üzerindeki psikolojik etkisinin olumlu olduğunu ortaya koyan başka bir husustur. "Öfke ve korku insanlarda zaman zaman oluşmaktadır. Mizah ile bu iki negatif duygunun üstesinden gelerek, kişi korku ve öfkesini azaltabilir. Mizah, kişinin problemlerini çözmez, ancak problemlerin dağıtılmasında önemli rol oynar. Kaygı, öfke ve stresin azaltılmasına yardımcı olarak farklı bakış açıları bulunmasını sağlar" (Yardımcı, 2010: 18).İnsan, başarısız veya üzüntülü olduğunda mizahtan faydalandığında psikolojik bakımdan rahatlar. Mizah sayesinde kişi, ruh dünyasında denge kurabilir.

[1] Geniş bilgi için bkz. HenriBergson, Gülme - Komiğin Anlamı Üstüne Deneme, (Çev. Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Mizah, insanın beyninin kapasitesini yükselttiği gibi insanın yaratıcılık yönüyle de ilgilidir. Ayrıca kederli kimselerin veya bir kayba uğramış kişilerin mizah ile iyileşme sürecine girebileceği de tespit edilmiştir. Mizah, gülme veya esprinin bazı hastalıkların tedavisinde yardımcı olduğu belirtilir. "Sağlık bakımında mizah ve kahkaha, hastanın ruh halini ve yaşam kalitesini iyileştirmeyi amaçlamaktadır" (Çevik Aktura, Özden; Çıtlık Sarıtaş, 2021: 132).

İnsanın psikolojik, fiziksel ve sosyal yönlerinde mizahın birçok faydası vardır. İnsanların normalde söyleyemeyecekleri şeyleri mizah aracılığıyla söylemesi mizahın bir başka yönüdür. Mizahın kişinin kan basıncını düzenleme ve vücut dengesini sağlamada da yararları vardır.Bu bakımdan psikolojik ve sosyal yararlarının yanında fizyolojik açıdan da pek çok yararı vardır (Zorlu, Gündüz, 2019: 195).

Hastaların stres ve anksiyetesini azaltmak için de doktor ve hemşirelerin yer yer mizah, şaka ve espriyi kullandıkları görülür. "Hastaya yapılacak girişimler sırasında dikkatini başka yöne çekmek, anksiyetesi yüksek hastayı rahatlatmak ya da hastanın tedaviye, tanıya veya ortama uyumunu arttırmak gibi hemşirelik bakımı alanlarında mizah kullanımı yaygınlaşmalıdır" (Çevik Aktura, Özden, Çıtlık Sarıtaş, 2021: 129). Bu bakımdan mizahın psikolojik faydaları yanı sıra fizyolojik etkilerinin de olduğunu ifade etmek mümkündür.

SONUÇ

Mizah, insanın hayatında önemli yer tutan bir unsurdur. Kişinin ruh dünyasına doğrudan hitap eden mizah,psikanalizde üzerinde dikkatle durulan bir kavramdır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı eserinde mizahın kişinin ruh dünyasını beslediğini ifade eder. Psikanalitik terapide de mizahın katkısı vardır. Bu bakımdan etkili bir psikoterapistin mizahı iyi kullanması beklenir. Kişinin çok zor hedeflere yaklaşmasında veya ulaşmasında etkilidir. Mizahın psikolojik ve fizyolojik rahatlatıcı yönleri olduğu ortak kabul gören anlayıştır. Mizah, kişinin farkındalığını da ortaya koyar. Bu bakımdan bireyin hayatın eğlenceli ve olumlu yönlerini görebilmesinde yarar sağlar. Ayrıca kişinin kaygı düzeyini ve stresini alt seviyeye çeker.

KAYNAKÇA

Alay, Okan (2019)."Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci", Türk Dili,Cilt: 116, 22-30.

Ceyhan Çoştu, Feyza (2020)."Gülme Üzerine Bir Deneme: Bergson ve Freud", Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı: 71, 135-154.

Çevik Aktura, Seher; Özden, Gürkan; Çıtlık Sarıtaş, Seyhan (2021). İyileştirici Bir Tebessüm: Mizah, Adnan Menderes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi, 5/1, 129-136.

Devellioğlu, Ferit (1990). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi: Ankara.

Du Pré, Athena (1998). "Humor And The HealingArts: A Multimethod Analysis of Humor Use In Health Care", Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah.

Eker, Gülin Öğüt (2009). İnsan, Kültür, Mizah (Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah), Ankara: Grafiker Yayınları.

Fidanoğlu, Oya (2006). Evlilik Uyumu, Mizah Tarzı ve Kaygı Düzeyi Arasındaki İlişki, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Freud, Sigmund (1998). Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri, (Çeviren: Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.

Göka, Erol (1993).“Bir Düşünür Bir Kitap: Bergson’un Yaşam Felsefesi ve Gülme Üzerine Düşünceleri”, 3P Psikiyatri Psikoloji ve Psikofarmakoloji Dergisi, 1 (3), 287- 290.

Özdolap, Merve (2015). Mizah Tarzları ve Psikolojik Belirtiler Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Bilim Üniversitesi.

Şenyapılı, Önder (1995), Karikatür ve İletişim, İstanbul: Karikatür Vakfı Yayınları.

Yardımcı, İsmail (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3/2, 1-41.

Yerlikaya, Enes Ercüment (2009). Üniversite Öğrencilerinin Mizah Tarzları ile Algılanan Stres, Kaygı ve Depresyon Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Zorlu, Hilal; Gündüz, Özlem (2019). Psikoterapide Mizah, Bilişsel Davranışçı Psikoterapi ve Araştırmalar Dergisi, 8(3), 190-199.

Nilüfer TANÇ (2022). Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Gelişim Çizgisi: Üsluplar Akımlar Ekoller Türler. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 17-26.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MİZAHIN GELİŞİM ÇİZGİSİ: ÜSLUPLAR AKIMLAR EKOLLER TÜRLER

Nilüfer TANÇ*

İnsani bilim çalışmalarında olguların dinamik yapıları ve niteliklerinin tespiti konusundaki ölçütlerin öznellikten kurtulamaması eksiksiz olarak tanımlanmalarını engeller. Bu nedenle ilgi çekici bir konu olan mizah hakkında yapılan pek çok araştırmaya rağmen halâ bir "son söz" söylenememesi şaşırtıcı değildir. Edebî eserlerin bir yandan içinden çıktıkları toplumu yansıtırken diğer taraftan ona şekil vermeleri edebiyat incelemelerinde dönemi ve kültürel ortamı göz önünde bulundurmayı zorunlu kılar. Klasik Türk edebiyatının bütün dönemlerinde edebî eserlerde ortaya çıkan mizahın da temel akımlar çerçevesinde ele alınması, mizahi tür ve ekollerin buna bağlı olarak incelenmesi gerekir. Edebiyat tarihlerindeki yaygın görüş klasik öncesi dönemde tasavvufun bir ana akım şeklinde etkili olduğudur. Sonraki dönemlerde tasavvuf zemininde gelişen klasik üslubu, Türkî-i basit ve mahallileşme eğilimleri ile hikemi tarz ve sebk-i Hindî takip eder. Şiirin gelişim çizgisinde mizah da latifeden nükteye, yergiden ironiye çeşitli tür ve şekillerde varlık gösterir. Orta klasik dönemde Nef'î(ö. 1635) ve Hevâyî(ö. 1715)'nin mizahi üsluplarıyla bir ekol hâline gelmeleri hiciv, hezel, tehzil gibi türlerdeki artışı beraberinde getirir. Klasik sonrası dönemde Keçeci-zâde İzzet Molla(ö. 1829), yenileşme döneminde Yenişehirli Avnî (ö. 1884) gibi isimlerin üsluplarında ironi belirginleşir. Bu çalışmada, klasik Türk edebiyatında ortaya çıkan mizahi eserler, döneme hâkim olan akımlar ve üsluplar çerçevesinde ele alınarak mizahi tür ve ekollerin gelişim çizgisi içinde eserlerden örnekler verilecektir.

*Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (nilufertanc@gmail.com), Orcid ID: 0000-0003-3988-8783.

Klasik Öncesi Dönem[1]

Klasik Türk edebiyatının oluşum döneminde kaleme alınan eserlerde sözlü ve yazılı edebiyatın birlikteliği dikkat çeker. Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde kolonizatör Türk dervişleri olarak etkili rol oynayan Hoca Ahmed Yesevî (1093-1166), Mevlânâ (1207-1273),Yunus Emre (1238-1328) gibi sanatçı ve mutasavvıflar hem yazılı hem de sözlü edebiyatta temel/zemin metinleri ortaya koymuşlardır. Dönemin sosyal ve kültürel ortamı Türklerin Horasan'dan itibaren içinde yer aldıkları tasavvuf akımının edebî eserlere de hâkim olmasını beraberinde getirmiştir.Telif veya tercüme şeklinde ortaya çıkan ve dil yadigarları olarak kabul edilen XII.,XIII. Yüzyıl yazılı eserlerinde İslam medeniyet dairesinin edebî ve kültürel birikiminin Türkçe ile ifade edilerek geniş halk tabakalarına aktarılma çabası göze çarpar.Müstakil bir mizahi metne henüz ulaşılamayan bu dönemde ciddi eserler içinde dikkat çekme, öğüt verme, eğlendirme amacıyla yer verilen mizahi metinler sözlü kültürden aktarılmıştır. Yeni medeniyet dairesine alışmanın yarattığı ikilemlerinin köprü metaforuyla belirlendiği Dede Korkut hikâyelerinde Deli Dumrul tipi, Selçuklu sarayı karşısında sıradan vatandaşı temsil eden ve padişahın kızını alarak galip gelen Keloğlan tipi, Moğol ve Haçlı saldırıları yanında fakirlik ve kıtlıkla da mücadele eden halkın mizaha sığınmasının sembolü Nasreddin Hoca tipi etrafında oluşan mizahi anlatılar çeşitli değişikliklerle edebî metinler içinde yer almışlardır (Öngören, 1983: 55).

Selçuklu dönemi edebî eserlerinde mizah, latife, fıkra, kıssa, masal gibi anlatma esasına dayalı türler yanında Yunus Emre'nin şathiyelerinde görülür.

Şathiyelerde mizah, cennet ve cehennem korkusunu merkeze alan zâhid tipini alaya alma şeklinde ve Kaygusuz Abdal (ö. 1444?)'ın

"Saçma sapandır sözün lîk senün ey Kaygusuz
Kulağı delik gerek ol sözi işitmeğe"

sözleriyle de açıkça ifade ettiği üzere bu türün, eşyanın mantığına ve insan aklına aykırı, deli saçması gibi görünen bir anlatımla dinleyende alışılmamış bir sarsıntı meydana getirerek tebessüme ve düşünmeye sevk etme yönleriyle hikemî mizah şeklinde ortaya çıkar (Kurnaz-Tatcı, 2001: 39-41).

XIV. yüzyılda Gülşehrî (ö. 1317/18?), Âşık Paşa (ö. 1332), Şeyyad Hamza (ö. 1348?), Eflâkî (ö. 1359?), Kadı Burhaneddin (ö. 1398), Hoca Mes'ûd (ö. 1400'den önce), Dehhânî (ö. 1401'den önce ?), Ahmedî (ö. 1410?), Şeyhoğlu Mustafa (ö. 1413?) gibi şairlerin divan ve mesnevilerinde mizah nükteli, ironik tasvirler şeklinde ve *Mesnevî, Kelile ve Dimne* gibi kaynaklardan aktarılan ibret verici anlatıların içinde görülür.XV. yüzyılda latifeler mecmualarda toplanmaya başlar.

İlk Klasik Dönem (1453-1600)

Şeyhî (ö. 1431?)'nin *Harnâme*'si Molla Lutfî (1446?-1494?) ve Hüsâm-ı Sahrâvî (?-?) gibi yazarların ilgisiyle baş kahramanı eşek olan mizahi alegorik eserlerin önünü açar. Şeyhî, ilhamını *Zâdü'l-Müsâfirîn*'deki bir fablden alsa da orijinal bir mesnevi

[1]Bu çalışmada klasik Türk edebiyatı dönemlerinin belirlenmesinde Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2006 yılında İstanbul'da 4 cilt olarak yayımlanan *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eser esas alınmıştır.

ortaya koymuştur. Onun ilham verdiği diğer harnâmeler ise şekil, yapı ve konu itibarıyla tamamen farklıdır. Bu noktada harnâmelerin klasik Türk edebiyatında telif-tercüme eser meselesi hakkında incelenmeye değer bir alan olduğu söylenebilir.

Molla Lutfî'nin eserinde yaşadığı dönemin tanınmış bilginlerinden, Çelebi Medresesi müderrislerinden biri olan ve Uslu lâkabıyla bilinen Mevlana Şucâuddin İlyas ile vezirler arasında geçen bir tartışma anlatılır. İstediği medreseye tayin olamayan Uslu Şucâ adlı bir müderrisin özellikle Edirne Muradiye Medresesi'nin Fenârî sülalesinden birine verilmesine tepki göstererek orada ders veren hocalara tahammülünü kaybeder ve kendisinin her şeyi bilen bir âlim olduğu iddiasında bulunarak bu hususta vezirlerle tartışır.

Harnâme'nin başında Uslu'nun eşekle ilgili literatür üzerinden örnekler vererek kendisinin rakiplerinden daha bilgili ve İstanbul medresesine atanmak için daha liyakatli olduğunu iddia ettiği bölüm eserin geneli hakkında fikir verir:

> *"İlm-i lügatte hamîr ile hımârın farkından ve Merâh'da 'meşrebün azbün ve merkebün farrün' (tatlı içecek ve kaçan eşek) misalinden ve nahivde 'kimse gelmedi, ancak bir eşek geldi' terkibinden ve mantıkta 'insan konuşuyorsa, insanın dili varsa eşek de anırıyor' kazıyyesinden ve ilm-i beyanda küt burun, yassı burun mecazından, kendilerine Tevrat yükletilüp sonra da onu taşımayanların (dediklerini tutmayanların) hali, koca koca kitaplar taşıyan eşeğin hali gibidir teşbihinden ve fıkıhda 'eşeğin artığında şüphe vardır' yani mekruh olup olmadığında şüphe vardır hükmünden ve Hikmette, katır kısırdar sırrından ve hendesede şekl hımârından ve tefsir ilminde 'sanki onlar arslandan ürküp kaçan vahşi eşeklerdir' ayetinin tefsirinden ve ebyatta ve eş'arda beyt 'ey genç, oku, öğren, cehalet insan için utançtır; buna ancak eşekler razı olur' beytinin güzelliklerinden, eğer bu mezkûrattan bir aya varıcak söz söylerse medrese anın hakkıdır."* (Gökyay, 1986: 159-160)

Klasik Türk edebiyatının "ilk klasik" olarak kabul edilen döneminde sanatçılar üslupları ve belirli türlerdeki üstünlükleriyle öne çıkmaya başlarlar. Bu durum mizahi türlerde de kendini gösterir.

Necâtî (ö. 1509)'de mizah bir üslup özelliği olarak dikkat çeker. Şairin *Dîvân*'ında doğrudan mizahi şiirler yanında edebî sanatlarla yaratığı mizah etkileyicidir.

Zâtî (ö. 1547) ise *Dîvân*'ındaki nükteli beyitler yanında *Letâyif* başlıklı eseriyle iki ayrı mizahi türde eser verir. İki bölüm olarak düzenlenen eserin ilk bölümü *"hamd ana ki anın bir adıdır latîf"* şeklinde başlayan mizahi bir takvimi, *Lâtifehâ-yı Mevlânâ Zâtî* başlıklı ikinci kısmı ise şairin dostlarıyla şakalaşmalarına dayanan anlatıları içerir. Eseri inceleyen ve çevriyazıyla yayımlayan Mehmet Çavuşoğlu ikinci bölümün farklı bir başlık taşımasından da anlaşılacağı üzere *Letâyif*'in ayrı mevzularda iki ayrı risale olduğunu ifade etmiştir(1970, 26).

Divanlar Kataloğu'nda "mensur mizahi bir risale" olarak kaydedilen ilk bölüm, mizahi üslupla kaleme alınmış bir ahkâm takvimidir. İlk örneklerine XV. yüzyılda rastlanan ve ahkâm takvimlerinin parodisi olarak nitelenebilecek olan mizahi takvimlerde yazar, ciddi ahkâm takvimleri hazırlayarak gelecekten haber veren

müneccimlerin büyük yalancılar olduğunu, kendi anlatacaklarının ise sadece kurmaca olduğunu belirtir. Eserin başında hangi seneye dair haberleri vereceğini de bildiren yazar, muhtelif meslek erbabının bir yıl içinde başına gelecek olayları mizahi bir dille anlatır ve yıl içinde gerçekleşecek güneş ve ay tutulmalarının etkisi hakkında bilgi verir (Ekinci, 2016: 58-59). Zâtî'nin *Takvim*'i dönemin sosyal sınıfları ve tipleri hakkında oldukça zengin bilgiler aktaran ayrıca dil incelemeleri açısından büyük değer taşıyan bir kaynaktır. Dört yüz beş Türkçe cümleden oluşan eserde çok sayıda meslek erbabını ele alan şair bu mesleklerle ilgili kelime, deyim, kavram ve terimleri en az iki anlamıyla kullanmıştır. Bu anlamlardan en az biri anlatılan meslek, sınıf ya da tipin özellikleriyle ilgili olup diğeri veya diğerleri eş, bazen tamamen karşı anlamdadır. Çoğu zaman kelime ve deyimler kaba, hatta müstehcen anlamlar taşır. Bu bakımdan metin, Türkçe argo sözler ile ilgili zengin malzeme içerir (Çavuşoğlu, 1976: 145-146):

> *"…Acemi yapıcıların eli taş altında kala. Üstad mimarlar taşı yerine koya, sözü yapa yapa söyleye. Neccârların ağaçlığı garrâ, ağır ağaç kaldırmada işleri dava ola. Ağaççılarda yoğunlar çok ola. Kuyu kazıcılar hicabından yere geçe. Minare yapanların işi alâ himmeti bülend ola. Hamam yapanlar iyi kubbe çıkaralar. Sandıkçılara 'sandığın başına' diyeler. Hayrına hela yapanlara "hayrına sıçalım" diyeler. Çeşme ve şadırvan düzenlerin işi sulu ola. Kutucular tahtadan kile edeler. Nerdibancılar halkı yapa yapa kaldıralar. FASIL Âyine-dârlar halka yüzü ağın göstereler. Ahvellerin iki gözüne doğruluğu olmaya, halka doğru bakmayanlar gayet şaş olalar. Gözsüzlerin gözleri kimse görmeye amma yolların araya araya yürüyeler. Sağırlar değme sözü kulağa koymayalar. Dilsizlerin kimseye dili ağzı dokunmaya. Dikinciler halkı ile çeke. Zahmet ekâbirin ayağına düşe. Safravîlerin dert başına çıka. Sevdayîler divane olalar, iki sözleri birbirine uymaya. Mahmûmlar sıhhat üzerine tir tir titreyeler. Kelin başı açıla, nice keller dilberlere uyuzlanalar. Köselerin halk sakalına güleler…"*(Çavuşoğlu, 1976: 153-154).

Lami'î Çelebi (1472-1532), Fakîrî (ö. 1526), Azmî (ö. 1582) gibi yazarlar XVI. yüzyılda *Letâyif* türünü devam ettirmişlerdir. Fakîrî bir şehrengiz parodisi olarak *Ta'rîfât*'ı kaleme alır. Deli Birâder Gazâlî (ö. 1534/36?) *Dâfi'ul-Gumûm ve Râfiu'l-Humûm*'la mizahı müstehcen alanda sürdürür. Ayrıca yazarın mizahi mektubu ve ona yazılan cevaplar (Kut, 1974) hem mizahi türlerin çeşitliliğine bir örnek teşkil eder hem de mektubun manzum kısmındaki "eyü mi?" redifli kasideye Zâtî, Rûmî ve Kâtip Câfer Çelebi tarafından yazılan "eyüdür" redifli cevapların halk şiirine yakınlığı dîvan şairlerinin toplumdan kopuk olmadıklarını ve farklı üsluplarla da yazdıklarını gösterir.

Hicivve hezel türünde artış gözlenen bu dönemde tezkireler İshak (ö. 1537) ve Nihâlî Câfer Çelebi (ö. 1543)'nin *hicv ü hezliyât* mecmualarının varlığından söz ederek örnekler verir.

Orta Klasik Dönem (1600-1700)

Orta klasik dönemde klasik üslubun yanında sebk-i Hindî, mahallileşme ve hikemî şiir (Demirel, 2009) bir arada görülür. Bu dönemde iki ayrı mizah ekolü de ortaya çıkar; hicivde Nef'î, hezelde Kuburîzâde Abdurrahman Hevâyî.

Kendisinden önce gelenlerden ve çağdaşlarından farklı marjinal bir şair görünümü çizen Nef'î, Cumhuriyet döneminde Halil Nihat Boztepe (1882-1949), Fazıl Ahmet Aykaç (1884-1967), Ali Hâdî Okan (1901-1980) gibi muakkipleri tarafından bir "anti şair" olarak benimsenmesiyle çağını aşar. Eleştirilerini bazen en ağır şekilde dile getiren şair, özellikle *Sihâm-ı Kazâ*'sıyla klasik Türk şiiri kurgusunun geleneksel âşık/şair tipinden ayrılmış ve sanatında üstün olduğu diğer konulardan ziyade bir heccav olarak bilinçli ya da bilinçsizce çizdiği anti şair imajıyla takip edilmiştir. Hiciv konusunda Nef'î'nin açtığı yoldan giden ve böylelikle bir ekol oluşturan şairler ona öykündüklerini açıkça ifade ederken bir anlamda hiciv söylemenin sakıncalarından geleneğe sığınmışlardır (Tanç-Erken, 2021: 179).

Mahallîleşme akımının zeminini oluşturan şairler arasında sayılan Kubûrî-zâde Abdurrahman Rahmî, "Hevâyî" mahlasıyla muakkipler kazanır. Hevâyî'nin *Dîvân*'ında geleneksel tema, konu, mazmun, kelime hazinesi, ton ve şiire yaklaşım tavrı parodileştirerek değiştirilir. Fikret Turan'ın incelemesine göre;

Eserde günlük hayatın sıradan olayları, konuşma dilinde kullanılan kelimeler, ifadeler, argo söyleyişler ve bazen de kaba saba ancak şaşırtıcı ve cinsellik imalı tevriyeli sesleniş ile işlenmiştir. Bazı şiirlerinde samimi erkek meclislerinde ve muzip arkadaşlar arasında anlatılan erkek fıkralarında şaka yollu kullanılan sınırlı sayıda müstehcen içerikli kelimelerin ve ifadelerin olduğu da görülür. Bu şiirlerin genç ve orta yaşlı kesimlerin katıldığı eğlence meclisleri ile arkadaş toplantılarında, düğünlerde, meyhane, bozahane ve en önemlisi artık yeni cazibe merkezleri haline gelen kahvehanelerde okunarak paylaşılması yaygınlık kazanmış ve bu şekilde ortaya klasik şiir ile halk şiiri arasında duran, ancak her ikisinden de farklı unsurlar alarak gelişen yepyeni bir "şehirli popüler şiir akımı" oluşmuştur (Turan, 2015: 216-217).

Sonraki yüzyıllarda Tırsî (ö. 1766) Pertev (1746/1807-8), Kânî (1712-1791), Sürûrî (1752-1814), Ref'î-i Kâlâyî (1760-1823), Fâzıl Paşa (1795-1882), Fatîn (1814-1866), Behcetî ve Bayburtlu Zihnî (1795-1859)'nin Hevâyî mahlasıyla şairi takip ettiklerini tespit edilmiştir (Güven, 1997: 40). Tezkire yazarı Râmiz (1735-36/1787-88) de Şânî (1679/1766-67)'yi "tarz-ı Hevâyî"de ve "Hevâyî vadisi"nde (Erdem, 1974: 171-172) şiirler yazan şairler arasında sayarak o dönemde Hevâyî takipçilerinin varlığını haber vermiştir. Bu takip o kadar güçlüdür ki şairin *Dîvân*'ının bile başka şairlerin katılımıyla meydana gelmiş müşterek bir divan olduğu kaydedilmiş (Çapan, 2005: 230-231), Hevâyî'nin bir tehzil ekolü oluşturduğu ifade edilmiştir (Altun, 2018: 136).

Hevâyî'nin tehzillerden oluşan *Dîvân*'ındaki manzumelerin çoğunun hikemî şiirin öncüsü Nâbî (ö. 1712)'nin gazellerinin parodisi olması dikkat çeker:

"Bâġ-ı dehrüñ hem ḫazânın hem bahârın görmişüz
Biz neşâṭuñ da ġamuñ da rûzgârın görmişüz
Çoḳ da maġrûr olma kim mey-ḫâne-i iḳbâlde
Biz hezârân mest-i maġrûruñ ḫumârın görmişüz
Ṭûb-ı âh-ı inkisâra pâydâr olmaz yine
Kişver-i câhuñ nice sengîn-i ḥişârın görmişüz
Bir ḫurûşiyle ider biñ ḫâne-i iḳbâli pest
Ehl-i derdüñ seyl-i eşk-i inkisârın görmişüz
Bir ḫadeng-i cân-güdâz-ı âhdır sermâyesi
Biz bu meydânuñ nice çâpük-süvârın görmişüz
Bir gün eyler dest-beste pâygâhı câygâh
Bî-ʿaded maġrûr-ı ṣadr-ı iʿtibârın görmişüz
Kâse-i deryûzeye tebdil olur câm-ı murâd
Biz bu bezmüñ Nâbiyâ çoḳ bâde-ḫʷârın görmişüz" (Bilkan, 2011: 696)

"Ehl-i sûḳuñ hem ḫazânın hem kibârın görmişiz
Biz iyinüñ de kemüñ de kesb ü kârın görmişiz
Çoḳ da balballanma kim yol ortasında ḫar gibi
Biz niçe biñ yoṣma serḫoşuñ ḳayarın görmişiz
Edrine yolındaki çâmûra ṭayanmaz yine
Semt-i Eflâḳʾuñ niçe eşkin ṭavârın görmişiz
Bir şaḳâ ile eder biñ ḫane-i ʿırżı ḫarâb
Ehl-i câhuñ niçe ḳaşmer köfte-ḫʷârın görmişiz
Bir atışda indirir biñ şeh-nişînüñ câmını
Yoṣma-gânuñ beyt-i fuḥşa seng-bârın görmişiz
Bir gün eyler seng-beste Tunca ḳaʿrın cây-gâh
Ṣayısız Varṣaḳlı ser-ḫoşnâ-bekârın görmişiz
Vaḳf-ı istîcâr olur bir bir Hevâyî esterân
Biz bu yoluñ ḫayli çoḳ ṣâḥib-ḳaṭârın görmişiz" (Yıldırım, 2004: 58-59)

Ayrıca Nâbî'nin *Dîvân*'ı ve diğer eserleri de mizahi manzumeler açısından zengindir (Güleç, 1959; Öztoprak, 2014).

Orta ve son klasik dönemde tezkirelerde yer alan mizahi anekdotlarla birlikte tezkire, mektup, takriz, şerh vb. her tür eserin parodileştirildiği ve mizahî türlerin arttığı görülür. Güftî (ö. 1677)'nin *Teşrîfâtü'ş-şuarâ*'sı sanatçıların mizahi türde eser verme konusundaki ilgilerinin en belirgin örneklerindendir. Sâbit (ö. 1712) ve Kânî (ö. 1712)bu dönemde mizahi eserler kaleme almış önemli şairlerdendir.

Son Klasik Dönem (1700-1800)

Bu dönemde Osmanzâde Tâ'ib (ö. 1723), Nedîm (ö. 1730), Haşmet (ö. 1768), Sülbülzâde Vehbî (ö. 1809), Şeyh Gâlib (ö. 1799) mizahi üsluplarıyla dikkat çekerler. Sebk-i Hindî şairi Şeyh Gâlib'in Galata Mevlevihânesi'nin tamir edilmesini rica etmek

amacıyla Sultan III. Selim'e sunduğu kasidesinde edebî sanatlara ve özellikle mübalağaya dayalı mizah estetik değer açısından da kıymet taşır:

Rasâdgâh-ı Aristo'dan nümûdâr olmuş ol hâne
Ki yanî seyr eder sükkânı seyr-i çarh-ı devvârı

Aristo'nun rasathanesinin bir örneği gibidir. Yani içinde oturanlar, gökyüzünün dönüşünü izlerler

İdüp te'sîr hakkâ sohbeti uşşâk-ı bî-nâmuñ
Tamâm irmiş fenaya kalmamış hestînüñ âsârı

İsimsiz âşıkların (benliği ortadan kaldırmaya dair) sohbetleri kesinlikle tesir etmiş olmalı ki varlığa dair hiçbir eser kalmamış, (mevlevihane) tamamen yokluğa ulaşmış.

Kolaylanmış kâbûl-i hüsn-i ta'mîr etmeğe zîrâ
Delikler var ki muhtâc eylemez girbâleneccârı

Güzel bir şekilde tamir edilmesi kolay hale gelmiştir. Çünkü öyle delikler vardır ki marangozu iri delikli kalbura muhtaç etmez.

Ser-i engüşt ile mânend-i peşşe hedmi mümkündir
Bıraksın çîre-dest üstâdlar tîş eyle minşârı

Bir sineği ezer gibi, parmak ucuyla bile yıkılması mümkündür. İşinde iyi olan ustalar, baltayı ve testereyi bıraksınlar." (Kaçar, 2019: 45-47).

Hikemî şiirin temsilcilerinden Koca Râgıb Paşa (ö. 1763) Fitnat Hanım (ö. 1780) ve Haşmet üçlüsü gerek gündelik hayattaki nükteli atışmalarıyla gerekse halkın yakıştırmasıyla haklarında anlatılan anekdotlarla fıkra kahramanına dönüşürler:

> "*Fıtnat Hanım ve hizmetçisi Kapalıçarşı'da dolaşırken, arkalarından da Koca Ragıp Paşa ile Şair Haşmet geliyormuş. Kocakarı soğuğu yani (berdelacuz) zamanı olduğundan hava etrafı kasıp kavuruyormuş. Ragıp Paşa Fıtnat Hanım'a laf atmak için: 'Haşmet,' demiş. Bu kocakarı da ortalığı dondurdu. Bu sözü duyan Fıtnat Hanım arkasına dönmüş ve kocakarı soğuğundan sonra gelen öküz fırtınasına (sitte-i sevr) telmihen şu cevabı vermiş: 'Arkasından da öküz geliyor'*"
> (Yücebaş, 1976: 162-163).

Klasik Sonrası Dönem (1800-1860)

Önceki dönemde Tıflî Ahmed Çelebi (ö. 1660) şiirlerinden çok meddahlığıyla tanınır. Klasik Türk şiiri geleneğinde şiir meclislerinin ve sosyal hayatın canlılığı içinde haklarında anlatılan anekdotlarla "aydın fıkra tipi"nin temsilcisi durumuna gelen pek çok şair de ortaya çıkmıştır. *Mihnet-keşan* adlı eserindeki canlı anlatımı ve alay, hiciv ve nükte unsurlarıyla dikkat çeken Keçecizade İzzet Molla da bu şairlerdendir (Tanç, 2018). Keçecizade'nin sözünü sakınmayan, gördüğü hataları hicvetmekten çekinmeyen bir karaktere sahip olduğu kaydedilir. Molla'nın Sivas'a sürülmesinin sebebinin dönemin Şeyhülislamını hicvetmesi olduğunu düşünen Said Paşa (ö. 1914)'nın "bunlar acaip adamlardır, bir mazmun hatırı için Sivas'ı boylarlar" dediği rivayet edilmiştir.

İzzet Molla'nın toplumsal eleştiri nitelikli beyitlerinden bir kısmı berceste kabul edilmiş ve halk arasında yaygınlık kazanmıştır:

Eyledi kaht-ı ricâl ile ehl-i mesânidden bizi
Oldu insan zümresinden bir sürü hayvân diriğ
Ehven-i mevcûd İzzet'tir varın fehm eyleyin
Kaldı nâdanlar elinde meclis-i irfan dirîg (Şahin, 2004: 773)

Meşhûrdur ki fısk ile olmaz cihânharâb
Eyler anı müdâhene-i âlimân harâb(Şahin, 2004: 304)

Enderunlu Fâzıl (ö. 1810) erotik eserlerinde mizahın etkisinden yararlanır. Vâsıf (ö. 1825)'ın *Dîvân*'ı dönemin toplum yapısını ve şiir meclislerini ortaya koyan tenkit içerikli mizahi manzumeler açısından zengindir:

Bir devirde 'âleme geldik ki 'ayb oldu hüner
Bu vakitde cehli sermâye idenler kâr ider
Ben de eylersem n'ola cühhâl ile bey' ü şirâ
Hevl-nâk olan bezirgân ne ziyân ne kâr ider
Ne hüner kadrin bilir var ne ma'ârif-âşinâ
Şimdi ebnâ-yızamâne rağbet-i eşrâr ider
Bir alay nâdâna dûş olduk ki ehl-i dânişi
Suhre vü tavr-ı sefîh-ân eyle istihkâr ider (Gürel, 263)

Yenileşme Dönemi (1860-1923)

Gelenekten beslenen klasik Türk edebiyatı eserlerinin, yerini Batı edebiyatı etkisinde gelişen yeni nazım ve nesir türlerine bırakmaya başladığı bu dönemde Yenişehirli Avni Bey'in *Mir'ât-i Cünûn*'u ise akıl-cünun tezadı üzerine kurulan konusuyla ironik bir metin olarak dikkat çeker. Eserde çeşitli zümre ve meslek erbabı ile şiddet, oburluk, hırs, cimrilik, inatçılık, gevezelik, tembellik, öfke ve haset gibi kötü huylar ve davranış bozuklukları gülünçleştirilerek hicvedilir. Şair, bütün bu huylara sahip olan insanların toplum içinde "normal" olarak kabul edilmesini yadırgarken mizahı, hikmet ve hakikati yansıtan bir ayna olarak kullanır:

"Müctemidir burada bi'l-ıtlâk
Sû-i ahlâk ile hüsn-i ahlâk
Tam âkil olamaz âkiller
Almayınca deliden uslu haber
Ne sanırsın acabâ ey hûşyâr
Hezeyânın da hakîmânesi var"(Özgül, 2015: 468)

Yine bu dönemde Abdülhalim Gâlib Paşa (ö. 1876) tarafından Kastamonu ağzıyla mizahi bir üslupla kaleme alınan *Mutâyebât-ı Türkiyye*, Âlî Bey (1846-1899)'in mizahi sözlüğü *Lehcetü'l-Hakâyık* ciddi türlerin parodisi olarak ortaya çıkarlar.

Sonuç olarak klasik Türk edebiyatının ilk döneminden itibaren üslup sahibi şairlerin artmasıyla mizahi ürünlerin de gelişme kaydettiği görülür.Doğu edebiyatlarında "hikâye etme"ye düşkünlükle ilk dönem mizahi metinler daha çok letâyif türünde ve anekdotlar içindeki nükteler şeklinde ortaya çıkmıştır. Hiciv ve

hezel gibi türler XVI. yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanmıştır. XVII. yüzyılda üslup ve akımlardaki çeşitlilik mizahi ürünlere de yansımıştır. Klasik üslup, sebk-i Hindî, mahallileşme ve hikemî şiir nükte, ironi, kaba şaka ve argo söyleyişler ile ince yerginin mizahi ifade şekilleri olarak bir arada görülmesini beraberinde getirmiştir. Hiciv ve hezel alanlarında ekol olan Nef'î ve Hevâyî bu dönemde ortaya çıkmış, Cumhuriyet döneminde Nef'înin muakkipleri üzerinde güçlü etkisinin devam ettiği görülmüştür. Klasik sonrası dönem ve yenileşme dönemlerinde şiirdeki gelişme bir yandan mahalli/yerli söyleyişi yaygınlaştırırken diğer taraftan ironik ve parodik anlatıma güç kazandırmıştır. Ancak bütün bunları mizahi türlerin gelişim çizgisi içinde gittikçe belirginleşen durumlar olarak tespit etmek gerekir. Zira nasıl ki klasik Türk edebiyatında mahallileşme, hikemî, tasavvufi şiir söyleme vb. akım ya da üslupların sadece bir dönemde görülüp daha sonra yeni ve tek bir akımın bütün şiir geleneğine hâkim olduğu söylenemezse mizahi tür ve üslupların da sadece belli bir dönemde görüldüğü, sonrasında yerini başka bir türe bıraktığı iddia edilemez. Ayrıca özellikle bazı mizahi eserlerde şairlerin divanlarında kullandıkları üslubun oldukça dışına çıktıklarını belirlemek ve haklarında anlatılan anekdotlarla birer fıkra tipine dönüşmelerini halk edebiyatı ve klasik Türk edebiyatının müştereklerinin en güzel örneklerinden olduğunu ifade etmek gerekir.

Klasik Türk edebiyatının mizah literatürü açısından zenginliği defalarca göz önüne serilmiştir. Bu eserlerin edebî değerlerinin tespiti için mizah kuramları ve yeni bakış açılarıyla tek tek incelenmeleri ve mizahi türlerin ve ekollerin müstakil olarak ele alınmaları gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Altun, İrem Işıl (2018). Klasik Türk Edebiyatında Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Bilkan, Ali Fuat (2011). *Nâbî Dîvânı 2*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Çapan, Pervin (2005). *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr Min Fevâ'idi'l-Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmed (1970). "Zâtî'nin Letâyifi", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.18, s.25-51.

Çavuşoğlu, Mehmed (1976). "Zâtî'nin Letâyifi-II", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. 22, s. 143-161.

Demirel, Şener (2009). "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz Mahallileşme", *Turkish Studies*, S. 4/2, s. 246-273.

Ekinci, Ramazan (2016). "Klasik Türk Edebiyatında Mizahi Takvimler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 17, s. 55-90.

Erdem, Sadık (1974).*Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Gökyay, Orhan Şaik (1986). "Tokatlı Molla Lütfî'nin Harnâmesi", *Türk Folkloru Belleten*, S. I (1), İstanbul, s. 155-182.

Güleç, Seyit (1959).Nâbi Divânı'nda Hiciv ve Mizah, Mezuniyet Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Gürel, Rahşan (tarihsiz). *Enderunlu Vâsıf Divanı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Güven, Hikmet Feridun (1997). Klâsik Türk Şiirinde Hiciv, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Kaçar, Mücahit (2019). "Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ında Mizah", *Mizah Kitabı*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s. 31-48.

Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*, (haz. Fatih Ülken-Şerife Yalçınkaya), Ankara: Phoenix Yayınevi.

Kurnaz, Cemal-Mustafa Tatcı (2001). *Türk Edebiyatında Şathiyye*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kut, Günay (1974). "Gazâlî'nin Mekke'den İstanbul'a Yolladığı Mektup ve Ona Yazılan Cevaplar", *TDAY Belleten*, S. 1973-1974, Ankara, s. 223-252.

Özgül, M. Kayahan (2015). *Yenişehirli Avni Bey,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanç, Nilüfer (2018). "Bir Fıkra Tipi Olarak Keçeci-zâde İzzet Molla", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 11, S. 24, s. 336-359.

Tanç, Nilüfer (2020), *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Tanç, Nilüfer-Jülide Erken (2021). "Bir Anti Şair Olarak Nef'î (Zarrî) ve Ekolü", *Tüm Yönleriyle Erzurumlu Şair Nef'î Sempozyumu*, (ed. Reyhan Keleş), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, s. 167-181.

Tanç, Nilüfer, (e.t. 01.07.2022). "Letâyif (Zâtî)", *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/letayif-zati.

Turan, Fikret (2015). "Divan Şiirini Sokağın Diliyle ve Tavrıyla Algılamak: Kubûrîzâde Hevâyî'nin 18. Yüzyıl Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler ve Osmanlı Şiirinde Hevâyî Tarzı", *Alkış Bitigi Kemal Eraslan Armağanı*, (ed. Bülent Gül), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 211-263.

Türk Edebiyatı Tarihi (2006). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öngören, Ferit (1983).*Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztoprak, Nihat (2014). "Nâbî'nin Nükteleri", *Vefatının 300. Yıldönümünde Şair Nâbî (Sempozyum Bildirileri)*, (haz. Ali Bakkal), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Yıldırım, Sinan (2004). Divan Edebiyatında Nazirecilik Geleneği ve Hevâyî'nin Nazîrelerden Oluşan Dîvanı, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Yücebaş, Hilmi (1976). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Milliyet Dağıtım.

Bahir SELÇUK (2022). Mizah-Hiciv İlişkisi Bağlamında İntâk-ı Hak Kasidesi ve Tahmîsi. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 27-46.

MİZAH-HİCİV İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNTÂK-I HAK KASİDESİ VE TAHMÎSİ

Bahir SELÇUK•

Giriş

Klasik Türk edebiyatında bir kişinin ya da toplumun hatalı yönlerinin alaycı bir üslupla eleştirildiği şiirlere hicviye denilmektedir. Özellikle Nef'î ile özdeşleşen geleneksel hiciv türü tariz, istidrak, teşbih, kinayetecâhül-i ârif gibi sanatlarlar üzerine kuruludur. Bu tür şiirlerde argo, hakaret içeren ifadeler, müstehcen sözler, fizikî özelliklerle alay etme gibi hususlara sıkça rastlanır. Zaman zaman mizahî unsurlarla da süslenen hicviyelerde genelde şiirin bütününe yayılan mizahî bir üslup görülmez.

Türk edebiyatında hiciv türündegelenekten kopuşu Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'si temsil etmektedir. Geleneksel hiciv anlayışının izlerinitaşısa da *Zafernâme* Batılı satire anlayışı çerçevesinde kaleme alınmıştır. Klasik hicvin aksine galiz ve müstehcen sözlere yer vermeyen, kişisel kusurlardan ziyade devlet mekanizmasına yönelik eleştirileri dile getiren ancak hasmını olabildiğince hırpalamaktan da geri kalmayan *Zafernâme*, bu yönüyle Batılı anlamdaki satire türünün başarılı bir örneği olarak kabul edilmektedir (bk. Turan 2012: 3182). Diğer yandan klasik kültürümüzde fethedilen diyarları, kazanılan zaferleri haber veren/işleyen eserlerin genel adı olan zafernâmeler, başta padişahlar olmak üzere devlet adamlarının askerî başarılarını övmek için kaleme alınmışlardır. *Zafernâme* aslında bir başarı gibi gösterilen Girit'teki hezimetinironi ve parodi yoluyla ifadesidir.

Girit adasındaki gayrimüslimler, adanın Yunanistan'a bağlanması için ayaklanınca Osmanlı, sorunları çözmek için 1867 yılında Sadrazam Âli Paşa'yı adaya gönderir. Paşa, Girit'te ilan ettiği ıslahat programıyla, vergilerin azaltılacağını, valinin yanında bir Müslüman bir Hristiyan danışman bulunacağını, devletin resmî dili olan Türkçenin yanında Rumcanın da kullanılacağını temin eder. Böylece Girit'e kısmi özerklik vermiş olur. Bunun üzerine ayaklanmalar durulur ve İstanbul'a dönenÂli

• Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bahirselcuk@firat.edu.tr, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9915-3100.

Paşa muzaffer bir devlet adamı edasıyla karşılanır. Oysaki Girit çok kısa bir süre sonra elden çıkacaktır (Akıncı 2013: 82).

Ziya Paşa, Âli Paşa'nın yanlış politikalarını, başta Girit'teki olmak üzere bütün başarısızlıklarını zafer edasıyla yansıtarak eserini kaleme alır. Nazım-nesir karışık olarak kaleme alınan *Zafernâme*, "Kaside", "Tahmis" ve "Şerh" olmak üzere üç bölümden oluşur.*Zafernâme*'nin "Kaside" bölümü her ne kadar Âli Paşa'ya medhiyelerle başlasa da aslında bir yergi şiiridir. Dolayısıyla *Zafernâme*, sözde bir zaferin yergisini yaparak nazım türü olarak kendisinin de parodisini yapmaktadır (Budak 2013: 13-14).

Türk edebiyatında hicvin dönüşümü noktasındaönem arz eden*Zafernâme* ile benzerlik taşıyan metinlerden biri de Âsaf mahlası ile şiir yazan Mahmûd Celâleddîn Paşa (1853-1903)'ya aittir. Sultan Abdülmecîd'in kızı Senîha Sultan ile evlendikten sonra Damad Mahmûd Paşa olarak tanınan Paşa, sarayda önemli görevlerde bulunur. Hânedanla sıhriyet bağı kuran damatların rütbelerinin yükseltilmesi geleneği gereği kendisine vezâret rütbesi ve paşalık unvanı verilir. Bir ara görevden alınsa da Şûrâ-yı Devlet Maliye Dairesi üyeliği görevi verilerek gönlü alınmaya çalışılır. Ancak göreve başlamaz. II. Abdülhamid, birkaç defa saraya çağırdığı hâlde davetine icabet etmeyen Paşa'nın bu inziva döneminde konağı âdeta şiir ve kültür meclisi hâline gelir. Kendisini ziyaret edenlere idarecilerin yetersizliğinden ve idarî sistemin çürümüşlüğünden şikâyet eder. Bağdat demiryolu için II. Abdülhamid'e lâyihalar sunar. Hastalığının tedavisi için Mısır'a gitmek istese de izin alamaz. 1899'da oğullarını da yanına alarak İstanbul'dan kaçar, bu olay içte ve dışta büyük yankı uyandırır. Jön Türklerle Paris ve Londra'da hükümet aleyhine eylemlerine devam eder, daha sonraki dönemlerde idama mahkûm edilir. Ömrünün son yıllarını Avrupa'da sürgünde geçiren Mahmûd Paşa, Brüksel'de vefat eder. Ölümünden sonra kemikleri oğlu tarafından İstanbul'a getirilerek Eyüp Sultan Mezarlığı'na defnedilir. Divanı 1898'de Mısır'da basılır (Akyıldız 2019: 175-177).

Ceylan (2003: 25) Paşa'nın şair kimliği ile ilgili şu tespiti yapar: "Âsaf Türk edebiyatının tampon bölgesi olan XIX. yüzyılda yetişmiş, mahallileşme cereyanından hemen hemen hiç etkilenmeden fakat harc-ı âlem fikir unsuru ile manzumeler vücuda getirmiş, şiirden tat alan bir Paşa olarak kendine has bir encümeni olan, hayatının son demlerini vatandan uzak ve bilfiil siyasi mücadeleler içinde geçirmiş son divan şairlerimizden biridir."

Âsaf'ın o dönemde oldukça ses getiren "İntâk-ı Hakk"ı, daha sonra bazı şairlerce tahmis edilir. Bu tahmisler içinde en öne çıkan İsmail Safâ'nınkidir (Ceylan 2003: 35). İsmail Safâ da Âsaf gibi devrin yönetimine ve siyasî anlayışına muhalif olan bir şahsiyettir. Bu yüzden Safâ da hislerine tercüman olan bu kasideyi tahmis etmiş hatta hızını alamayarak zaman zaman hakarete varan bir üslup sergilemiştir.

Şiirlerinde siyaset konularına ilgi göstermeyen Safâ'nın adı birtakım siyasî olaylara karışır. Jön Türklerle ilişkisi bulunan şairin evi birkaç defa aranır. II. Abdülhamid'e karşı İngiltere'nin desteğini sağlamak amacıyla, Transval Savaşı'nda İngilizlerin Boerlere galip gelmesini temenni eden siyasî bir metin hazırlar (1899). Devrin ünlü yazarlarıyla bir kısım bilgin, devlet memuru ve askerî şahsiyetin de imzaladığı bu metni İngiliz sefirine sunan Jön Türk grubuna katılır. Bu siyasî hareket

üzerine Dahiliye Nezâreti tarafından Sivas'a tayin edilir. 24 Mart 1901'de burada ölür (Karaca 2001: 121).

Safâ'nın "İntâk-ı Hakk'ın Tahmîsi" başlıklı eseri 1328/1912 yılında Hilal Matbaasında müstakil olarak basılır. Tahmîs'te Âsaf'ın zarif ve kinayeli üslubunun yerini zaman zaman tahkir ve aşağılamalara varan bir üslup alır.

1. Hasan Hüsnü Paşa ve Âsaf'ın İntâk-ı Hakk'ı

Hasan Hüsnü Paşa, 1853'te Sinop Baskını'nda şehit düşen Osmanlı amirali Bozcaadalı Hüseyin Paşa'nın oğludur. Hüsnü Paşa'nın bahriye nazırlığına kadar yükselmesinde babası Hüseyin Paşa'nın denizci olmasının etkili olduğu söylenebilir. Bahriye Mektebi'nden mezun olduktan sonra askerî rütbeleri terfi ederek tuğamiralliğe kadar yükselir. Avrupa'da inşa edilen harp gemilerinin teslim alınması için Fransa ve Londra'ya gönderilir. 93 Harbi'nde Karadeniz Umum Filo Kumandanı olarak görev alır. 1879-1881 yılları arasında Bahriye Nezareti'nin karar ve danışma merci olan Şûrâ-yı Bahriye Reisliğinde bulunur. Osmanlı bahriyesi ve donanmada geçirdiği 32 yıllık meslekî tecrübesiyle Sultan II. Abdülhamid tarafından Bahriye Nâzırlığına getirilir. Bu görevi vefat edene kadar sürdürür. Hem Sultan II. Abdülhamid devrinde hem de Bahriye Nezareti tarihinde en uzun süre nazırlık görevinde bulunan kişi olarak tarihe geçer. Kudretli ve otoriter bir idareci olan Paşa, bahriyeye olan vukûfiyeti ve padişaha sadakatiyle öne çıkar. Hasan Hüsnü Paşa, nazırlığı döneminde bahriyede astsubay sınıfının teşkili, kurmay subayların seçiminde yeni kriterlerin belirlenmesi, eğitim için Avrupa'ya öğrenciler gönderilmesi, Bahriye Matbaası'nın ıslahı ve yayıncılığın geliştirilmesi, tüccar kaptan mekteplerinin açılması, ilk denizaltıların satın alınması, Bahriye Müze ve Kütüphanesi'nin teşkili gibi yeniliklere öncülük eder (Ceylan 2003: 4-18; Okumuş 2022).

Bahriye Nâzırlığı döneminde yaşanan Ertuğrul Fırkateyni Faciası (1890) ve Osmanlı-Yunan Harbi (1897)'nde Osmanlı donanmasının etkisiz kalması Paşa'nın hanesine olumsuzluk olarak kaydedilir ve ciddi eleştirilere maruz kalmasına neden olur. Ancak Paşa, sultana olan sadakatiyle nazırlık makamında kalmaya devam eder. Görev süresince bahriyeye dair bazı meselelerde zaman zaman padişaha dahi karşı çıkan Paşa, bazen de yetki alanına müdahale eden devlet adamlarıyla polemikler yaşar (Okumuş 2022).



Bozcaadalı Hasan Hüsnü Paşa (Altıer 2011: 75)

Paşa, Osmanlı donanmasını Haliç'te çürümeye terk ettiği, bahriyeye önem vermediği, donanmanın inşa ve tamiri konusunda şahsî çıkar sağladığı, Sultan Abdülhamid'in arzusuna uyarak donanmayı mahvettiği, bahriyenin kıymetini hiçe indirdiği şeklinde ciddi eleştirilere muhatap olur (Altıer 2011: 56; Okumuş 2022).

Paşa, aslında donanmanın modernizasyonuna önem vermiş olsa da devletin içinde bulunduğu ciddi mali sıkıntılar sebebiyle hazineden yeterli ödenek alınamadığı için istenilen yenilik ve modernizasyon tam manasıyla tesis edilememiştir. 93 Harbi sonrası askerî yenilginin getirdiği toprak kayıpları ve itibar kaybı

dışında en acı hadiselerden biri de Osmanlı maliyesini âdeta yıkıma uğratan Rusya ile imzalanan "Harp Tazminatı Anlaşması" ile karara bağlanan 82 milyon 500 bin franklık bedeldir. Sultan Abdülhamid de, harp sonrası yıpranmış zırhlı gemilerin, yüksek maliyetli tadilatlarına yönelik bahriyenin taleplerini bir süreliğine rafa kaldırarak donanmayı en güvenli mevki sayılan Haliç'e konuşlandırmak zorunda kalmıştır. Yine Sultan II. Abdülhamid'in isteğiyle zırhlı harp gemileri ve büyük donanma yerine hızla ve daha az masraflı küçük hacimli harp gemileriyle taarruz değil savunma ve gözetleme amaçlı bir deniz politikası takip edilmiştir. Aslında bu dönemde demiryolu, piyade ve kara kuvvetlerine daha ziyade önem verilmiştir (Evren 2015: 156).

Hasan Hüsnü Paşa kanser hastalığı neticesinde 27 Temmuz 1903'te Ortaköy'deki sahilhânesinde 71 yaşında vefat eder. Hasan Hüsnü Paşa'nın cenazesi Eyüp'te Bostan iskelesinde vefatından evvel inşa ettirdiği türbesine defnedilir (Okumuş, 2022).

II. Abdülhamid, Paşa'ya yaptığı hizmetlere karşılık olarak bazı arazileri verir. Paşa zenginliği ve serveti ile dikkat çeker, muhaliflerince hırslı olmak, servet biriktirmek, yolsuzluk ve rüşvetle itham edilir. Bu arazilerin ve diğer mal varlıklarının paylaşımı, miras kavgaları yakın zamana kadar gündemden düşmez. Diğer yandan hayır işlerine önem veren Paşa, İstanbul'un çeşitli semtlerinde cami, mescit, tekke, kütüphane, sıbyan mektebi ve çeşme gibi vakıf eserlerini inşa ve tamir ettirir(Altıer 2011:56-57; Okumuş 2022).

Hakkında olumlu ve olumsuz pek çok düşünce serdedilen, eleştiri ya da övgülerde bulunulan Paşa, iç ve dış problemlerin, ekonomik, siyasî, askerî ve toplumsal problemlerin ayyuka çıktığı çalkantılı bir dönemde bahriye nazırlığı yapmıştır.

Her devirde olduğu gibi iktidarda olan ya da bir makamı işgal eden devlet ricalinin sevenleri ve destekleyicileri olduğu gibi muhalifleri veya düşmanları da var olagelmiştir. Ceylan (2003)'ın "hânedanda bir âsî" olan andığı Damad Mahmûd Paşa da muhalif olduğu kayınbiraderi Sultan Abdulhamid aleyhine ömrünün sonuna kadar faaliyetlerde bulunmuş, onun en güvendiği adamlarından olan Hasan Hüsnü Paşa'yı da eleştiri oklarına hedef etmiş, şair kimliği ile onu hicvetmiştir. Şiirin yazımında bir aydının olumsuzluklara başkaldırı ve tepkisinin yanında şairin siyasî görüşü, beklentileri ve kırgınlıkları da doğrudan etkili olmuştur.

Ziya Paşa'nın "Zafername"si tarzında yazılan ve Hüsnü Paşa'yı sevmeyen kişilerin de hislerine tercüman olan İntâk-ı Hak" başlıklı 58 beyitlik kaside, istidrâk (te'kîdü'z-zem bi-mâ yüşbihü'l-medh) sanatı çerçevesinde yazılmış olma yönüyle dikkat çekmektedir. Gerçeği söyleme, Allah'ın kulun ağzından gerçeği söyletmesi anlamlarına gelen bu isimle şair, hakikatin tercümanı/sözcüsü olduğunu ifade etmektedir. Söylenenin tam tersinin kastedildiği, övgü görünümlü yergi üzerine kurulu "İntâk-ı Hak"ta ince bir mizah anlayışı ve hakaret etmeden alay etme üslubu hakimdir. Dili ve üslubu ile dikkat çeken "İntâk-ı Hak" teşbib, fahriye, hicviye ve dua bölümlerinden oluşmaktadır. Teşbib bölümünde Osmanlı donanması resmedilmekte, fahriye bölümünden sonra Hüsnü Paşa övgü görüntüsü altında nükteli bir biçimde yerilmektedir. Kasidede mübalağa, iktibas, teşbih, teşhis, telmih, nida, tezat, istifham, tevriye sanatlarından yaygın bir biçimde faydalanılmaktadır. Şiirde özellikle Paşa'nın donanmayı âtıl hâlde bırakmış olması, başarısızlıkları ve zaafları, sultana sadakati, fizikî ve ruhî özellikleri, gösteriş peşinde olması hususları ön plana çıkarılmıştır.

2. Mizah-Hiciv İlişkisi Bağlamında İntâk-ı Hak[1]

"İntâk-ı Hak" teşbib, fahriye, hicviye ve dua bölümlerinden oluşmaktadır. Teşbib bölümünde Osmanlı donanması tasvir edilmekte, fahriye bölümünden sonra Hasan Hüsnü Paşa övülüyormuş gibi gösterilerek nükteli bir biçimde yerilmektedir.

Osmanlı donanmasının söz konusu edildiği teşbîb (1-18. beyitler) bölümününilk dört beytinde şair, Osmanlı donanmanın selamet bulması, "Çin u Maçin"e kadar ilerlemesi; denizlerin kilidinin açılması hususunda Allah'ayakarışta bulunur.

İlâhî sen selâmet ver donanma-yı hümâyûna
Hilâfetden emânet cümlesi sen zât-ı bî-çûna

Bi-izni'llâh bismi'llâh mecrâhâ ve mersâhâ
Deyip ʿazm eylesinler tâ hudûd-ıÇin ü Mâçûna

Kilidü'l-bahri sen miftâh-ı tevfîkinle aç yâ Rab
ʿAzîmet eylesinler bakmasınlar sayf u kânûna
İlâhî avn-ı Hakk'ın dalga dalga etsin istikbâl
Gidip gelsin zaferlerle halîc-i sa'd-makrûna (1-4)

Daha sonra (5-10. beyitler) donanma,"berk-ı zafer, berk-ı belâ-endâz, kûh-ı pâ-ber-câ, ejder, gazanfer, peleng" gibi teşbih ve istiarelerle tavsif edilir bu görkemli yapıların düşmana korku ve endişe verdiği ifade edilir.Mes'ûdiyye, Orhaniyye hatta ejderve peleng gemi isimleridir (bk. Mercan 2015: 100). Şair kelimelerin bu anlamlarınıçağrıştıracak şekilde kullanmıştır.

Bu keştîler birer berk-ı zaferdir ehl-i İslâm'a
Birer berk-ı belâ-endâzdır küffâr-ı mel'ûna

*De**ğil keştî demirden her biri bir kûh-ı pâ-ber-câ***
Yerinden oynuyor dağlar bakındı sihr ü efsûna

*Ya Mes'ûdiyye, Orhaniyye, **ejderdir, gazanferdir***
Değer bin kerre bin Yunan gibi hınzîr maymûna

Ne haddi düşman-ı dînin takarrüb etmesi zîrâ
***Pelenge karşı çıkmak güç gelir rûbâh-ı dil-hûna** (5, 7, 9, 10)*

Buraya kadar olumlu bir bakış açısı çiziliyor görünse de aslında şair donuk bir tablo çizmektedir. Zira düşmana korku ve dehşet veren donanmanın hareketli hâli değil, durgun hâlidir. Bu beyitlerden sonra işin rengi belirgin hâle gelmeye başlar. Şair övgü söylemi altında inceyergilere başlar. Artık eskisi gibi denizlerde seyr ü sefer ederken tehlikelerle karşılaşan bir donanma değilAllah deyip emniyetli bir limana sığınmışsözde kudretli bir donanma söz konusudur.

[1] Şiir, Selçuk vd. (2019: 385-396) ve Ceylan (2003: 59-63) tarafından hazırlanmış olan çalışmalardan alınmıştır.

Yetişmez bunlara berk-i kazâ ger olsa da hâtıf
Sığınmış cümlesi Allâh deyip mersâ-yı me'mûna

Bu keynûnet bu emniyyet ne kudretdir ne nusretdir
Şaşar bakdıkça insân enderûna bir de bîrûna (11, 12)

Şair, bundan sonra limanda demirlediği için âdeta hareketsiz bir tablo gibi duran Osmanlı donanmasına veya donanmanın eski ihtişamlı resimlerine dikkat çeker. Burada aslında şair şu anda acınacak bir hâlde bulunan donanmanın mazisine ışık tutmaktadır. Bu muhteşem tablo, Rafael ve Bihzâd gibi şanlı ressamları hayrette bırakmakta, Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'undan daha fazla önem arz etmektedir.

Denizler halk olaldan olmamışdır böyle techîzât
*Bakındı **levha-i resm-i donanma-yı hümâyûn**a*

*Bu **tersîmât ü tasvîrât**a göz daldıkça der insân*
Refâ'il[2] *şimdi gelmişdir bu sanʿat-gâh-ı meş'ûna*

***Nasıl tersîm olunmuş**dur bu emrâz-ı havâdisde*
Hezâr âhsente ressâm-ı şehîr-i sanʿat-efzûna
Donanma-yı hümâyûnun şu kâğıdlardaki resmi
Tahayyür bahş eder İran'daki Bihzâd-ı medfûna

Bu dil-keş tablolar şi'r-i Fuzûlî'den mü'essirdir
Bakar mı dîdeler efsâne-i Leylâ vü Mecnûn'a (13-17)

Gönül açan bu tablolar, hüzünlü gönülleri hoşnut etmektedir. Aşağıdaki beyitte de hâl-i hazırda hüzün veren donanmanın eski resimleriyle şanlı geçmişine göndermede bulunulmaktadır.

Bu resm-i dil-güşâlar enfes-i âsâr-ı devletdir
Hayâliyle gelir bin şevk ü şâdî kalb-i mahzûna (18)

On beyitten oluşan fahriye (19-28. beyitler) bölümünde şair, yer yer kendini övmektekasidesindeki üsluba dikkat çekmektedir.Şair, sanat dehası ile istediğinde semayı arza indirebileceğini, arzı da semaya yükseltebileceğinişu şekildeifade etmektedir.

Hakîkat şâ'ir-i pür-himmetim ister isem bi'l-farz
Semâyı indirir cevvâl tab'ım arz-ı mâ-dûna

Ke-zâlik aksini ister isem yükseltirim elbet
Zemîn-i sifleyi tâ evc-i illiyyûn-ımahsûna (21, 22)

[2] Rönesans Dönemi İtalyan ressam ve mimar olan Rafaello Sanzio (1483-1520).

Söylediklerini ispat için bu şiirinin örnek olduğunu söyler. "Nasıl kalb eyledim mağşûş u nâ-mevzûnu mevzûna" mısraı ile şair, "mağşûş (hileli, karışık)" ve "nâ-mevzûn (ölçülü, düzenli)" olanı "mevzûn (düzenli)"a dönüştürdüğünü söyler. Şair burada okuyucularına aslında şiirde kullandığı yöntemden haberdar etmektedir. Klasik edebiyatımızda "te'kîdüz-zem bi-mâ yüşbihu'l-medh" (övüyor gibi görünüp yerme) sanatı çerçevesinde söylediklerinin tam tersini kastederek mizahî bir biçimde muhatabını iğnelemektedir. Şairin bu uyarılarına dikkat etmeyen okuyucu bir yergi şiiri okuduğunun farkına varmayabilir

Bakın dikkat ile şâhid bu da'vâma bu nazmımdır
Nasıl kalb eyledim mağşûş u nâ-mevzûnu mevzûna (21-23)

Şairin hicvettiği kişi sıradan bir kişi değil koca bir bahriye nazırıdır. Buna rağmen şair hakikati söyleme hususunda kararlı olduğunu ve kimseden çekinmediğini vurgulamaktadır.

Kalem hâkî fakat üstâd-ı her-fenn-i tabî'atdir
Baş eğmem lâf-ı arziyyûna hükm-i hey'iyyûna

Benim seyrânına rûhum semâvât-ı İlâhîdir
Tenezzül eylemem dâr-ı naʿîme arz-ı mescûna (25-26)

Aşağıdaki girîzgâh beyti ile şair medhiyeden fahriyeye geçer.

Saded-perversin ey hâmem değiştir gayrı mevzû'u
***Müşîr-i müşterî-tedbîri** takdîm et Felâtûn'a (29)*

Burada muhatap Hasan Hüsnü Paşa için "Müşîr-i müşterî-tedbîr" ifadesi kullanılır. Muhatabın konumu (bahriye nazırı) ve ne ile suçlandığı (Osmanlı donanmasını atıl bırakma), şiirin hangi amaçla yazıldığı (paşayı hicvetme)ve şairin fahriye bölümündeki uyarıları (terzyüz etme) dikkate alınmasa bu beyit ve sonraki beyitlerin, pek az kısmı hariç, olumsuz bir yaklaşım olmadığı düşünülebilir.Dolayısıyla dikkatsiz bir bakış gerçekten şiir boyunca klasik anlamda bir övgünün yapıldığını sanır.

Medhiyeolarak görünen hicviye bölümündeçoğu beyitlerde uçuk övgüler görülür. Paşamübalağa, tezat, teşbih, telmih sanatlarıyla karikatürize edilmekte âdeta aşırı övgülerin ağırlığı altında bırakılmaktadır. Söz konusu olduğu beyitlerde Paşa'nın dış görünüşü, kişiliği, Osmanlı donanmasını âtıl bırakması gibi hususlar kinayeli bir üslupla yerilmektedir.

Bu bölümde daha ilk beytin ilk mısraında şair "Hasan Paşa-yı zî-şân" ibaresini kullanırken ikinci mısradaki "Müsebbibdir şu âhvâl-i donanma-yı hümâyûna" mısraı ile bir karşıtlık oluşturarak mizahî bir söylem inşa etmektedir. Şanlı Hasan Paşa, donanmanın içinde bulunduğu hâllerin sorumlusudur. Bu, olumlu bir söz olsa da donanmanın hâli içler acısı olarak düşünüldüğünden söz tersine evrilmekte muhatap mizahî bir biçimde yerilmektedir.

Bu kimdir söyle ey hâmem Hasan Paşa-yı zî-şândır
Müsebbibdir şu âhvâl-i donanma-yı hümâyûna (30)

Yukarıda ifade edildiği üzere Hasan Hüsnü Paşa mal, mülk ve serveti ile öne çıkmış bir devlet adamıdır. Bu nedenle son dönemlere kadar mirası ile ilgili hususlar gündemden düşmemiştir. Âsaf da bu gerçeklerden hareketle bazı beyitlerde Paşa'nın servet ve zenginliğine işaret etmektedir. Hatta öyle ki koskoca denizler onun için küçük bir pazar sermayesidir. Paşa zenginliği ile sayısız mal ve mülke sahip Karun'a benzetilmektedir. Kuran-ı Kerim'de kendisinden bahsedilen Karun, zenginlik hususunda olumsuz bir örnektir. Zira o zenginliği ile kibre kapıldığı için malıyla beraber yerin dibine geçirilmiştir. Burada da Paşa, olumsuz bir tiple ilişkilendirilerek komik ve bayağı duruma düşürülmüştür.

Huzûrunda denizler bir küçük ser-mâye-i bâzâr
O mâlikdir bugün emvâl-i bî-pâyân-ı Kârûn'a (31)

Paşa "kerîm, kâm-rân, zübde-i kâr-âşinâyân, hümâ-yı âsumân" gibi art arda gelen sıfatlarla yüceltildikten sonra "ancak inmiş âlem-i dûna" ifadesiyle bir karşıtlık oluşturularak komik duruma düşürülmüştür. Yüce sıfatlarla donatılıp "hümâ"gibi göklere çıkartılan Paşa, yine şair tarafından hemen alaşağı edilerek bayağı gösterilmiştir.

Kerîm ü kâm-rândır, zübde-i kâr-âşinâyândır
Hümâ-yı âsumândır ancak inmiş âlem-i dûna (32)

Paşa'nın rüşvet aldığı, kendisi ve yakınları için haksız kazanç elde ettiğine dair eleştirilerin bulunduğu ve padişahın sadık adamlarından bir olarak bilindiği yukarıda ifade edilmişti. Sadakatten ibaret bir servet heykeli olan Paşa, donanmayı altına çevirmiştir. Himmetiyle hile, rüşvet sona ermiş paralar artık bir mahzende koruma altına alınmıştır. Burada da yine olumlu ifadelerin aksi kastedilmiş, sözde doğruluk ve sadâkati gözeten Paşa'nın donanmayı âtıl bırakıp kaderine terk ettiği vurgulanmıştır. Seferden sefere koşması, hareket hâlinde olması gereken Osmanlı donanması, gözlerden uzak ve saklı kaldıkça değer kazanacak bir hazine gibi gösterilerek ironi yapılmıştır. Önceleri beş parasız olan Paşa, gerçekten çok çalışmış böylece züğürt iken trilyonları kapmıştır. Bu beyitte çok çalışmak ve padişahın gölgesi altında olmak ile tırılken milyonlar, trilyonlar kazanmak ifadeleri arasında oluşan karşıtlıkla mizahî bir düşünce ortaya konulmuştur. Paşa beş parasızken padişah sayesinde köşeyi dönmüş bir kişi olarak resmedilmiştir.

Sadâkatden ibâret bir mücessem heykel-i servet
Donanma-yı hümâyûnu çevirdi hâlis altuna

Sadâkatle çalışdı sâye-i şâhânede el-hak
Tırılken bak zafer-yâb oldu milyona tirilyona
Zülâl-i himmetiyle irtikâb u irtişâ bitdi
Nukûd-ı devlet oldu gayrı bir mahzende mahzûna (34-36)

Hüsnü Paşa beşinci, üçüncü ve birinci rütbelerden murassa Mecidî nişanı ile birinci rütbeden ve murassa Osmanî nişanı, gümüş ve altın murassa imtiyaz nişanları, çeşitli gümüş ve altın madalyaların sahibidir. Paşa'nın bu madalyaları yağlı boya portrelerine de yansımıştır(Altıer 201: 55). Paşa'nın fizikî olarak resmedildiği âdeta portresinin çizildiği aşağıdaki beyitte Paşa'nın göğsünde taşıdığı nişan ve madalyonlar söz konusu edilerek bir eleştiride bulunmuştur. Bu beyitte alay içeren "Ne çok da hüsn-i hidmet eylemişdir" ve "sadrı nişanlarla madalyona gark olmuş" ifadeleri alay etme edası taşımakta, hiçbir bir başarı göstermediği hâlde madalyonlara ve nişanlara boğulmuş bir insan resmedilmektedir.

Ne çok da hüsn-i hidmet eylemişdir dîn ü devletde
Ser-â-ser sadrı gark olmuş nişânlarla madalyona (37)

Limana demirlemiş, hareketi kısıtlanmış gemiler artık bütün kaza ve belalardan emin bir hâldedir. Zira artık tehlikeli sularda yüzmedikleri için zorda kalanların imdadına yetiştiğine inanılan Hızır ve İlyas'a da bu güvenli denizlerde ihtiyaç kalmamıştır.Burada da yine nükteli bir yergide bulunulmuştur.

Deniz şimdi emîn oldu kazâlardan belâlardan
Ne lâzım Hızr u İlyâs-ı muhayyel bahr-i me'mûna (38)

Şair, hünerli ve Aristo kadar hikmetli muhataba seslenerek vasıflarını uzun müddet yazmayı düşündüğünü fakat belirli bir vakte kadar ertelediğini söylemiştir. Elbette bağlam içinde "hünerli ve Aristo hikmetli" sıfatlarıyla seslenilen muhatabın böyle olmadığı, olumlu vasıflarının öne çıkarılarak övgüde bulunulmayacağı da mizahî bir biçimde anlaşılmaktadır.

Hüner-kâra Aristo-hikmetâ evsâfını çokdan
Dilerdim lîk taʿlîk eylemişdim vakt-i merhûna (39)

Bu beyitten sonra şair, bir bakıma tekrar fahriyeye geçiş yaparak kalemini ve şairlik kudretini, şiirlerini övmektedir. Zira şair, Paşa'nın vasıflarını başarıyla ifade edebilme saadetine ermiştir.

Bugün işte muvaffak oldu hâmem hamdu li'llâh kim
Edâ-yı deyn için çok yardım etdi tabʿ-ımedyûna

Senin vasfınla mahmûdü's-siyerdir hâme şükr olsun
Cevâhir saçdı fark-ı ʿâlem-i nâsût u meskûna

Zihî sâhib-keremmiş tab'a el sürdürmedi aslâ
Derûn-ı dildeki gencîne-i lü'lü'-i meknûna

Senin medhinle miskiyyü'l-hitâm olsun şu eş'ârım
Kasîdem tâ ki dönsün çehre-i hûbân-ı memnûna (40-43)

Ardından söz yine Paşa'ya getirilir. Paşa, meşhur İngiliz deniz subayı Nilson ve imparator Napolyon gibi güçlü isimlerle boy ölçüştürülür. Paşa, denizlerdeki üstün başarısıyla eşi benzeri olmayan bir savaşçı, yiğit, cesur ve asker oğlu asker bir şahsiyettir. Bahsi geçen bu aşırı övgüler yetersiz görülen Paşa'nın gerçek kimliği ile karşıtlık oluşturduğu için mizahî bir anlatım ortaya konmaktadır.

Bugün ceng-âver-i bahrî cenâbındır nazîrin yok
Müreccahsın hakîkat İngiliz meşhûr ***Nilson'a***

Bahâdırsın dil-âversin o ʿasker oğlu askersin
Cihânı zabt ederdin nâzır olsaydın ***Napolyon****'a (44, 45)*

Kendisine çırak olabilecek Barbaroslar kafirleri yok etmektedir. Vücudu dermanı olmayan veba gibidir. Barbarosların Paşa'ya çırak olması ifadesi ile yetersiz görülen Paşa komik duruma düşürülmektedir. Paşa başkalarına ölümcül veba mikrobu saçtığı için olumlu gibi görünse de aslında vebalı gibi itici gösterilerek gülünç duruma düşürülüp yerilmektedir.

Çerâğın Barbaros'lardır helâk etmekde küffârı
Müşâbihdir vücûdun derd-i bî-dermân tâʿûna (46)

Paşa'nın fizikî görünüşünün alay konusu edildiği aşağıdaki beyitte şair, eğer güneş gibi parlak yüzünle kadim dönemlerde gelmiş olsaydın Venüs ve Apollon'a değil sana tapılırdı diyerek yine karşıtlık ilgisiyle mizahi bir anlatım sergilemektedir.

Evâ'ilde doğaydın âfitâb-âsâ bu vechinle
Tapan kalmazdı elbette ***Venüs****lerle* ***Apollon****'a (47)*

Şair, uğursuz bir zaman diliminde dünyaya gelmiş olsan da bu uğursuz yakınlığı/akrep burcunu kutlu bir hâle dönüştürürsün diyerek Paşa'yı meymenetsiz bir kişi olarak tavsif etmektedir.

Kudûmun burc-ı menhûsa tesâdüf etse de bi'l-farz
Hemân tahvîl edersin ʿakreb-i meş'ûmu meymûna (48)

Kaynaklarda Paşa'nın sultana sadakatine sıkça atıfta bulunulur. Şair burada da doğruluk, yiğitlik ve üstün anlayış yeteneği ile yoğrulmuş olan Paşa'nın vasıfları akıl ve fikre sığmamakta, söze dökülmemektedir diyerek yine söylediklerinin aksini kastetmektedir.

Sadâkatden şecâ'atden dirâyetden mürekkebsin
Senin vasfın sığışmaz akl u fikre lafz-ımazmûna (49)

Ahlak ve ihsanı o kadar engindir ki ne denizlere ne zihinlere ne de sahralara sığmaktadır. Paşa burada da aşırı övgülerle muhatabını komik duruma düşürmektedir.

Büyükdür ol kadar mecmû'a-i âhlâk u ihsânın
Ne deryâya sığar hacmi ne ezhânane hâmûna (50)

Yiğitlik, gayret, ilim ve marifet hususunda o kadar eşsizdir ki bunu ancak Nef'î gibi bir şair dile getirebilir şeklindeki övgü ile de aslında yine muhatapta olmayan hasletler kastedilmiştir.

Şecâ'at sende himmet sende ilm ü ma'rifet sende
Bunu zâtın için yazmak gerek Nef'î senâ-gûna(51)

Şair iki beyitte sözü tekrar kendi şairlik kuvvetine getirir. Hayal denizinde dalgalar hasıl olup kalem Paşa'nın vasıflarıyla dolu kıyıya düşmüştür. Dolayısıyla Paşa'nın övgüsü için verilen söz yerine getirilecektir.

Telâtum hâsıl oldu ol kadar bahr-ı hayâlimde
Zarûrî düşdü hâmem sâhil-i evsâf-ı meşhûna

Husûsâ söylemişdim hâk-pâye niyyet-i medhi
Ri'âyet eylemek lâzım göründü 'ahd u peymûna (52, 53)

Osmanlı donanmasının Haliç'te bekletilmesi, gemi inşa ve tamir faaliyetlerinin durması/aksaması, Ertuğrul Fırkateyni Faciası (1890) ve Osmanlı-Yunan Harbi (1897) sırasında Osmanlı donanmasının etkisiz kalması Paşa'yı ciddi eleştirilere maruz bırakır. On beş yıl içinde denizlerde teçhizatı terk ettiği için halk Paşa'yı şaşkın/aldanmış olarak görmüştür fakat zırhlılar alçak düşmana şiddetle saldırınca şaşkın/aldanmış olanın Paşa değil halk olduğu anlaşılmıştır. Paşa, saldırı amaçlı bir politikadan ziyade savunma amacı gütmüş, donanma da neticede saldırılar karşısında hezimete uğramıştır.

Geçen on beş sene deryâda techîzâtı terk etdin
Cihân teşbîh ederdi zât-ı pâkin şahs-ı mağbûna

Meğer mağbûn olan âlem imiş zâtın değilmişsin
Bilindi zırhlılar savlet salınca düşman-ı dûna (54, 55)



Haliç'teki Osmanlı donanmasının bir fotoğrafı. Fotoğrafın en solunda duran gemi, Mesudiye zırhlısıdır. (https://canakkalemuharebeleri1915.com/makale-ler/427-mesudiye-zirhlisi)

Şair yine pek de iyi anıldığını düşünmediği Paşa'nın hayır ve hasenatıyla iyi bir şöhret kazandığını bu nedenle Allah ve halk indinde unutulmayacağını söyleyerek karşıtlık oluşturmuş, Paşa'nın çok da muteber bir isim olmadığını ifade etmiştir.

Kazandın bir güzel şöhret meberrâtınla dünyâda
Unutmaz Hakk u halk elbet yazar târîh-i gerdûna (56)

Kasidenin son iki beyti(57-58. beyitler) dua beyti şeklinde görünse aslında özellikle son beyit,bağlam çerçevesinde düşünülecek olursa bir beddua söz konusudur.

Son beyitte şair, durağın rüzgâr, çadırın da okyanus dalgaları olsun; saltanatının/huzurunun varlığı da Hz. Yunus'u yutan balığa zinet olsun şeklinde yine görünürde dua etmiş ama hakikatte "okyanus sularına gark olasın" şeklinde bir beddua ile mizahî bir biçimde Paşa'yı hicvetmiştir.

Du'â-yı devlet ü ikbâlini vird-i zebân etsem
Be-câdır mescid ü mey-hâne-i hestîde yeksûna

Durağın rûzgâr olsun otağın mevc-i okyânûs
Vücûd-ı devletin pîrâye salsın hût-ı Zü'n-nûn'a (57, 58)

2. Mizah-Hiciv BağlamındaİntâK-ı Hakk'ın Tahmîsi[3]

Devrinde dikkat çeken "İntâk-ı Hak" kasidesi daha sonraki zamanlarda bazı şairlerce tahmis edilmiştir. Bu tahmislerden şöhret bulan İsmail Safâ'nınki olmuştur (Ceylan 2003:35). "İntâk-ı Hakk'ın Tahmîsi" başlıklı 58 bentlik manzume, şairin ölümünden sonra müstakil bir eser olarak basılmıştır. 1328/1912 yılında Hilal Matbaasında basılan eser 22 sayfadan oluşmaktadır. Eserin girişinde "Bahriye Nâzır-ı Esbâkı Hasan Hüsnü Paşa hakkında" şeklinde bir bilgi yer almaktadır. Teknik olarak

[3]Şiir, Selçuk vd. (2019:385-396) tarafından hazırlanan çalışmadan alınmıştır.

kaynak metin olan kaside ile aynı temel üzerinde yükselse de tahmiste kasidenin aksine teşbîb bölümünden itibaren doğrudan Hüsnü Paşa'ya göndermede bulunulur; hicviye bölümünde eleştiri, alay ve mizahın dozu artırılır. Âsaf'ın zarif ve kinayeli üslubunun yerini zaman zaman kaba, tahkir ve aşağılamalara varan bir üslup alır.

Âsaf, Osmanlı donanmasını tasvîr ve tavsîf etiği bölümde donanma ile ilgili doğrudan ve açıktan bir eleştiride bulunmazken İsmail Safâ, daha ilk bentten itibaren eleştirel bir bakış açısı sergilemeye başlar. Bir gece baskınında doksan civarındaki gemi tersaneden nasıl çıkar diyerek yergiye,hesap sormaya başlar. Dolayısıyla kaynak metindeki mizah-hiciv uyumu, Tahmis'te şiddetli yerginin gölgesinde kalır. Kasidedeki nükteli iğnelemelerin yerini Tahmis'te kaba yergiler alır.

Bu keştîler ki bâliğ farz idin mikdârı tis'ûna
Nasıl tersâneden çıksın adüv başlarsa şeb-hûna (1/1-2)

Gemilerin Akdeniz'e dahi çıkma ihtimali yoktur zira perişan hâlde olan gemilerin suyun üstünde duracak mecalleri kalmamıştır.

Değil mi bunların Bahr-ı Sefîd'e çıkması ağreb
Ma'âza'llâh batmak ihtimâli her zamân ağleb (3/1-2)

Altıncı bentte gemilerin böyle âtıl durmasıyla kaptan ve mürettebatın geçim sıkıntısı çekeceğine işaret eder.

Yıldızlar sabahlara kadar donanma için aydınlatma aracıdır diyen Safâ, gemilerin demirlemiş ve âtıl olma durumuna, teçhizat ve aydınlatma eksikliğine mizahî bir biçimde göndermede bulunmaktadır.

Olunca böyle her keştî nasıl olmak gerek mellâh
Yemez içmez tavâ'if cümlesi mânende-i ervâh
Kevâkib tâ seher gûyâ donanmamız için misbâh (6/1-3)

Limanda demirlenmiş gemiler akıllara ziyan bir özellik arz etmektedir. Mümin kafir her insan donanmanın bu durumuna hayret etmektedir. Şair, teşhis yoluyla donanmanın bütün azametiyle sahilde/limanda dinlenmeye çekildiğini belirterek mizahi bir anlatım sergilemektedir.

Ne vüs'atdir ne hey'etdir ne hikmetdir hıred-fersâ
Kalır hayretde mü'minle yahûdî gebr ile tersâ
Mehâbetlerle ârâmiş-güzîn-i sâhil ü mersâ (7/1-3)

Yapılan tadilatlara rağmen 19 Mart 1897 tarihinde Haliç'ten ayrılan zırhlı filonun Çanakkale'ye hareketi sırasında Mesudiye fırkateyninin sekiz adet kazanından üçü patlamış, Hizber monitörü arızalanmış, ilk uzun seyrini yapan Hamidiye fırkateyni tekne ve kazan sorunu yaşamış bütün bunlar da donanmanın seyir yapabilecek kabiliyette olmadığına dair birtakım şayialara zemin hazırlamıştır (Evren 2015:101). Şair de bu gerçeğe işaret etmekte, donanma bakımsız olduğu ve gerekli teçhizat sağlamadığı için çırılçıplak durmakta kazanlarının patlamadan enginlere

açılması mümkün görünmemektedir, demektedir. Donamanın bu hâli karşısında düşman sevinçten takla atacaktır. Bu bentteki "cascavlak, kazanların patlak vermesi, düşmanların sevinçten takla atması"[4]mizahî ifadeleri ile eleştirel bir yaklaşım sergilenmektedir.

Bütün eşyâ-yı techîziyyeden mahrûm cascavlak
Çıkarsa engine şâyed kazanlar vermeden patlak
Şu hâliyle görür düşman sevincinden kılar taklak (8/1-3)

Gemiler binektir fakat ne eşek ne de katırdır. Bineğin/merkebin birinin üzerinde "Hasan Paşa" ismi yazılıdır. Kara ve denizlerdeki her tür taşıma aracı; gemi, vapur ve eşek anlamına gelen "merkeb" kelimesinin gemi ve eşek anlamlarından hareketle şair "Birinde merkebin nâm-ı *Hasan Paşa* muharrerdir" mısraında geminin/eşeğin birinde (üzerinde) Hasan Paşa'nın adı yazılıdır diyerek eşeğinin birinin adının Hasan Paşa olduğunu çağrıştırarak muhatabını yine mizahî bir dille yermektedir.

Merâkibdir fakat bunlar ne eşekdir ne esterdir
Birinde merkebin nâm-ı Hasan Paşa muharrerdir (9/1-2)

Donanmanın limanda demir atmış olması şapa oturmuş olduğuna işaret etmektedir. Bir an önce korkmadan bu hâlden kurtulması gerekmektedir. Türkçe "Güç duruma düşmek, işlerin ters gitmesiyle birden zor durumda kalmak" anlamına gelen şapa oturmak deyiminin Arapça karşılığı olan "kâ'id ʿale'ş-şâb" ifadesi de bağlam içinde mizahî bir unsur olarak düşünülebilir.

Niçin kalsın donanma böyle lenger-beste-i mersâ
Bu etmez mi anın kâʿid ale'ş-şâb olduğun îmâ
Hemân çıksın şu hâl ü hey'etiyle etmesin pervâ (10/1-3)

Önce donanmanın durumuna vâkıf olanlara seslenen Safâ, daha sonra "Hudâ'dan havf edin ey nâhudâlar olmayın hâ'if" mısraıyla gemi kaptanlarına seslenmektedir. Bu mısradaki kaptan anlamına gelen "nâhudâ" kelimesi "nâ-Hudâ" şeklinde düşünüldüğünde Allah'sız anlamına geldiği için şair söz oyunu ile bu işe sessiz kalanlara da eleştiri oklarını yöneltmektedir.

[4]"…Mesudiye, Hamidiye, Osmaniye ve Aziziye firkateynleri ile Necm-i Şevket korveti ve Hizber silahlı dubası (monitör) 19 Mart 1897 günü Haliç'ten hareket etti. İlk olarak Mesudiye'nin 8 kazanından 3'ü infilak etti. İstanbul halkı donanmanın Çanakkale'ye gideceğini gazetelerden okuduğu için sabahın erken saatlerinden itibaren donanmalarını seyretmek için iki köprünün çevresine doluşmuştu. İki köprü arasında Mesudiye'nin kazanları patlayınca donanma komutanı gemiyi geri çevirmeyi düşündüyse de, dost, düşman, şehirdeki müslim, gayrimüslim bütün halk balkonlara, damlara çıkmış donanmayı seyrettiğinden Mesudiye'yi durduramadı, belli etmeden Sarayburnu geçildi ve Marmara'ya doğru açıldı…"
(https://canakkalemuharebeleri1915.com/makale-ler/427-mesudiye-zirhlisi)(E.t. 30.12.2022)

Donanmanın olanlar ey bu günkü hâline vâkıf
Telâşın var mı maʿnâsı ne söyler dinleyin hâtif
Hudâ'dan havf edin ey nâhudâlar olmayın hâ'if (11/1-3)

Denizcilik bir yalan dolan ve şirret dolabı; geçinme yeri olmuştur. Öyle bir seyrangah/nezâret yeri ki vezirlikten daha yüce bir makama dönüşmüştür. Bu bentte şair, eleştirinin dozunu artırmakta denizciliğe eleştiride bulunmakta, bahriyenin bedavadan geçinme, alavere dalavere yeri olduğunu belirtmektedir.

Nedir bahriyye bir dûlâbe-i tezvîr ü şirretdir
Zihî me'kel zihî mesned zihî parlak nezâretdir
Nezâretdir ki kadr ü şânı mâ-fevka'l-vezâretdir (12/1-3)

Şair tecâhül-i ârif yoluyla denizdekiler zırhlı mı yoksa çalı çırpı mıdır diyerek yine donanmanın başıboşluğuna ve işe yaramaz bir hâlde olduğuna işaret etmektedir. Öyle ki bu işin denizciler nezdinde de nereye varacağı kestirilememektedir.

Denizde zırhlılar mı? Yoksa bilmem hâr ile has mı?
Bu kârın müşkil oldu nezd-i bahriyyûnda hasmı
Değildir gayr-ı resmî sözlerim hem doğru, hem resmî (16/1-3)

Fahriye bölümündeki bentlerde Safâ daÂsaf'ın mısralarına paralel olarakhakikati dile getirmenin farz olduğunu, hakikatlerin kinaye yoluyla da arz edilebileceğini belirtir. Ben semanın doruk noktası dersem siz yerin en alçak noktası anlayın diyerek şiirdeki üslubuna dikkat çeker.

Hakâyıkdan dem urmak'âdetâ her ferd için bir farz
Hakîkatler edilmez mi kinâyet suretiyle 'arz
Derim evc-i semâ siz anlayın bundan hazîz-i arz (21/1-3)

Paşa'nın en yüksek mertebeyi işgal ederken tersanenin perişan hâlde olması karşısında kalemin, olanları tam tersi ile ifade etmeye mecbur olduğunu söyler.

Hıdîv-i efham olmuş diye aʿzamken bugün nâzır
Fakat tersânenin ahvâlini etdikçe der-hâtır
Tamâmen zıddını yazmakda muztar hâme-i kâsır (23/1-3)

Bu bölümdeki diğer bentlerde de Safâ, şiirdeki kinayeli ve hakikatleri zıddıyla ifade etme üslubuna değinir.

Ziya Paşa *Zafernâme*'siyle Türk edebiyatında bir dönüm noktası olmuştur. Ziya Paşa, Âli Paşa'nın Girit'teki sözde başarısını ve politikasını, kendisine çanak tutanları övüyor gibi görünerek mizahî bir dille yermiştir. Dolayısıyla şair de Hasan Paşa için böyle bir zafername yazdığını ve kalemine süs olacak bir caize beklediğini söyleyerek ironi yapmaktadır.

Bu vâdîde Ziyâ Paşa idi üstâd ü ʿallâmem
Hasan Paşa için İntâk-ı Hakk olsun Zafer-nâmem
Mükâfâten olur bir câ'ize pîrâye-i hâmem

Kasidenin girîzgâh beyti üzerine eklenen mısralarda da şiirdeki bu üslup "üslûb-ı matbû" olarak ifade edilir.

Kasîdem nâzırın bir gün olur elbette mesmûʿu
Mübârek gönlünü eğlendirir üslûb-ı matbûʿu
Bırak ifrâtı her şey'in olur bir hadd-i meşrûʿu (29/1-3)

Âsaf, kasidenin methiye bölümünden itibaren ince bir şekilde yergilere başlasa da Safâ, bu bölümdeki ilk bentten itibaren yerginin dozunu artırır.

Paşa'nın göğsündeki nişanlarla Büyükayı yıldızı gibi ışık saçması ifadesi mizahi bir söylem olsa da cehennem ateşi gibi can yakıcı ve parlak olması, varlığıyla bahriyeyi yakıp perişan eylemesi zarif bir yergiden ziyade açık bir suçlama gibi durmaktadır.

Nişânlarla misâl-i dübb-i ekber pertev-efşândır
Veyâhûd âteş-i dûzah kadar can-sûz u rahşândır
Vücûduyla bütün bahriyye sûzân u perîşândır (30/1-3)

Benzer somut yaklaşım gemiler,deniz kuvvetlerindeki personel ve tersane için de sergilenmiştir.

Beş aylık yılda almazlar zarûretle melûl u zâr
Evet bahriyye efrâdı hayâtından bugün bî-zâr
Bütün tersâne olmuş irtikâbâtıyla şiven-zâr (31/1-3)

Kaynaklarda Hasan Hüsnü Paşa'nın oldukça fazla mal ve mülk sahibi olduğu belirtilmektedir. Şair de yine kasidede olduğu gibi bu gerçekliği resmetmektedir.

Arâzîsiyle emlâki evet bî-hadd ü pâyândır
İçinde bunların bir tekye, bir mescid nümâyândır
Bu kesb ü kâr-ı dervîşânesiyle dense şâyândır (32/1-3)

Aşağıdaki mısralarda da Âsaf'ın kinayeli üslubunun yerini Safâ'nın açık ve buyurgan üslubunun aldığı görülür.

Çıkan her posta bir kerre varınca Şile'ye dönmez
Bu sirkatlerle anbârlar nasıl boş kîleye dönmez
Yed-i emniyyetinde hangi işdir hîleye dönmez (33/1-3)

Bu bölümdeki pek çok bentte eleştirel bir dilden ziyade ithamlar ve suçlamalara yer verilir. Mizahî bir üslup çok az görülür.

Donanmadaki bütün unsurlarının vebali Paşa'nın boynundadır. Devletin kaybettiği bütün kudret Paşa'nın zatında aşikardır. Ocak söndürmüş, can yakmış, gönüller incitmiştir. Tersanenin eşyalarını satmış, donanmayı harap etmiştir. Pek çok şeyi zimmetine geçirmiş, din ve devlete nankörlük etmiş fakat görünüşte çok gayret göstermiştir. Aşağıdaki bende bakıldığında Âsaf ile Safâ'nın üslubunun ne denli karşıtlık oluşturduğu görülür. Âsaf, Paşa'nın himmetinin arı duru suyuyla kayırmacılık ve rüşvet bitti, devletin parası bir mahzende korunur şeklinde bir ironi sergilerken Safâ, onu apaçık bir biçimde ve doğrudan olumsuzluklarla ilişkilendirmiş, tahkire koyulmuştur.

Ocak söndürdü cân yakdı gönüller yıkdı incitdi
Nice tersâne eşyâsı satıldı mahv olup gitdi
Donanmayı esâsından harâb olsun harâb etdi
Zülâl-i himmetiyle irtikâb u irtişâ bitdi
Nukûd-ı devlet oldu gayrı bir mahzende mahzûna (36)

Şairin kendi sanat dehasına değindiği aşağıdaki mısralarda mizahi bir üslup göze çarpar:"Seni her kim yerse ansızın cin çarpar fakat heccâvlık/yergicilik benim mesleğim değildir. Şairlik kudretim seni övmeyi üzerine aldı." "Apansız belki cin çarpar seni hicv eylese her kim" mısraında "seni" kelimesinin konumu ile şair mizahî bir söylem oluşturmaktadır. "Seni" kelimesi kendinden önceki kelimelerle birlikte ele alınıp okunduğunda ortaya "Seni yerdiklerinde cin çarpmışa dönersin" anlamı çıkmakta ve mizahî bir tablo çizilmektedir.

Apansız belki cin çarpar seni hicv eylese her kim
Bana cinler ırağ olsun ki heccâvlık değil silkim
Nasılsa medhini der-ʿuhde etdi tabʿ-ıçâlâkim (40)

Safâ, aşağıdaki mısralarda muhatabını kınayan kişilerin çile çekmesini, yüzlerinin altın gibi solmasını ve kahırdan saç ve sakal yolmasını dilemektedir. Elbette bu mısralarda da şair, söylediklerinin aksi ile mizahî bir çerçeve oluşturmaktadır.

Mezemmet-kârının mahbesde varsın çillesi dolsun
Yüzü yüzlerce ihsân etdiğin altun gibi solsun
Seni hicv eyleyen kahrınla varsın saç sakal yolsun (41/1-3)

Aşağıdaki mısralarda şair, seni övmek en büyük sevaptır, ben günahkâr birisiyim seni övmekle Allah'ın beni bağışlayacağını umuyorum diyerek karşıtlık yoluyla yine mizahî bir dil kullanmaktadır.

Seni vasf eylemek bir ecr-i aʿzamdır günâh-kârım
Bu yüzden belki afv eyler günâhım Rabb-i Gaffâr'ım
Bu oldu haylî demdir meşgalem, ser-mâye-i kârım (43/1-3)

Aşağıdaki mısralarda da teşbih yoluyla yine övgü görüntüsü altında yergi yapılmaktadır. Düşkünler, Paşa'nın kapısının gözü gönlü tok kullarıdır, feryat figanlar rebabın nağmesidir, Paşa'nın yaşlılığı da gençliği gibidir.

Bütün üftâdeler dil-sîr-i bâbındır nazîrin yok
Figânlar sanki âheng-i rübâbındır nazîrin yok
Senin şeyhûhetin ʿayn-ışebâbındır nazîrin yok

İstifham sanatı üzerine kurulu aşağıdaki mısralarda da yine mizahî bir söylemle yergide bulunulmuştur.

Hayâlinden ne korkarsın? Niçin gölgenden ürkersin (45/3)

Sana kim bu yüzünle/bu yüzden kalleş veya çift cinsiyetli der? Güneş ayağının toprağına yüz sürer. Kafir bu yüzünle sana tapar ifadelerinde de muhatabın fizikî özelliği ile alay etme söz konusudur.

Sana kim der muhannesdir veya hunsâ bu vechinle
Olur hûrşîd hâk-ı pâyına rû-sâ bu vechinle
Sana eyler perestiş kâfir-i tersâ bu vechinle(46/1-3)

Aşağıdaki mısralarda da şair, muhatabın yaratılış ve kelam hususunda eşsiz olduğunu bu yüzden tarife sığmadığını belirterek mübalağa yoluyla Paşa'yı komik duruma düşürmektedir.

Sehâ-yı tab'ına olmaz mu'âdil feyzi nîsânın
Senin nutkundadır hâsiyyet-i ihyâsı Îsâ'nın
Bi-hakkınarz u ta'rîfe lisânı dönmez insânın (50/1-3)

Aşağıdaki mısralarda da şair yine muhatabını söylediklerinin aksiyle hicvetmektedir.

İçinde şeytanet yokmuş meğer pek sâf-dilmişsin
Bugün hakkında hâsıl sû-i zândan münfa'ilmişsin
Fakat techîze hâcet yok bunu evvelce bilmişsin (55/1-3)

Dua bölümünde Safâ da Âsaf gibi muhatabına beddua etmektedir. Cehennem çukurunda ruhun azaba duçar olunca deniz yüzünde köpükten heykelin dikilse layıktır. Rüyada hayalini görenler uykusundan vazgeçer ifadeleri ile muhatap mizahi bir dille hicvedilmektedir.

Giriftâr-ı azâb oldukça rûhun ka'r-ı gayyâda
Köpükden heykelin lâyık dikilse sath-ı deryâda

Geçerdi uykudan herkes hayâlin çıksa rü'yâda (56/1-3)

Son bentteki "Başında dübb-i ekber burcu olsun her gece fânûs" mısraındaki Büyükayı yıldızı demek olan "dübb-i ekber" ifadesi de mizahî bir özellik arz etmektedir.

SONUÇ

Âsaf, Ziya Paşa yolunda methiye suretinde Hasan Hüsnü Paşa'yı hicvettiği 58 beyitten oluşan kasidesinde ince ve kinayeli bir dil kullanmış, zaman zaman kelime oyunlarıyla hakaret etmeden muhatabını hicvetmiştir. Klasik şiirimizde istidrâk sanatının övüyor gibi görünüp yerme (te'kîdü'z-zem bi-mâ yuşbihi'l-medh)şeklinin önemli bir örneği olan bu şiirde klasik hiciv örneklerinde sıkça görülen argo, hakaret, küfür ve müstehcen ifadeler yer almamaktadır. Hiciv-mizah ilişkisinin başarılı öreklerinden biri olan kaside yapı bakımından klasik kaside ve hiciv özelliklerini taşısa da içerik bakımından modern şiire ait özellikler barındırmaktadır. Neredeyse baştan sona kadar nükteli bir biçimde iğnelemelerin yer aldığı kasidede dönemin şiir anlayışının yansıması olan trilyon, madalyon, Nilson, Apollon vb. göstergelerde bulunmaktadır.

Âsaf'ın kasidesini tahmis eden İsmail Safâ, zaman zaman eklediği mısralarla kasidedeki birtakım beyitlerin anlamını daha da açmış, pekiştirmiş, şiire farklı çağrışımlar kazandırmıştır. Diğer yandan kasidede dikkatsiz bir okuyucunun gerçekten övgü yapılıyormuş gibi düşünebileceği nükteli ve ince bir üslup söz konusu iken Safâ'nın eklediği mısralarda ilk beyitten itibaren şiddetli ve doğrudan bir yergi, saldırgan bir tutum, yer yer hakaretvârî ifadeler dikkat çekmektedir. Âsaf'ın kasidesinde hiciv-mizah sentezi söz konusu iken Safâ'nın tahmisinde mizahî üslup hicvin gölgesinde kalmıştır.

KAYNAKÇA

Akıncı, Naci (2013). "Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri". *Türk Dili*. C. CIV. S. 738. ss. 82-84.

Akyıldız, Ali (2019). "Mahmud Celâleddin Paşa, Damad". *DİA*. C. Ek 2. ss. 175-177. Ankara: TDV Yay.

Altıer, Semiha (2011). "Çanakkale-Bozcaadalı Bir Osmanlı Aydını: Bahriye NazırıHasan Hüsnü Paşa (1832-1903) ve Döneminin KültürOrtamına Katkıları". *Anadolu KültürlerindeSüreklilik ve DeğişimDr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan.* (Ed. A. Ceren Erel vd.). Ankara: Rekmay. ss. 55-80.

Budak, Ali (2013). *Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Ceylan, Ömür (2003). *Hânedânda Bir Âsî Âsaf: Dâmâd Mahmûd Celâleddîn Paşa, Âsaf Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yay.

Karaca, Alattin (2011). "İsmâil Safâ". *DİA*. İstanbul: TDV Yay. C. 23. ss.121-122.

Mercan, Evren (2015).*Sultan II. Abdülhamid Dönemi Denizcilik Stratejileri Çerçevesinde Gemi Tedarik ve İnşa Faaliyetleri*. Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Okumuş, R. Rüveyda (2022). "2. Abdülhamit devrinden bir portre: Bahriye Nâzırı Hasan Hüsnü Paşa". Yeni Şafak. https://www.yenisafak.com/hayat/2-abdulhamit-devrinden-bir-portre-bahriye-nziri-hasan-husnu-pasa-3769770. (E.t. 30.07.2022).

Selçuk, Bahir vd. (2019). *Şair-i Mâder-zâd İsmail Safâ Bütün Şiirleri*. İstanbul: Hiperyayın.

Turan, N. Sinan (2012). "Osmanlı Politik Eleştiri Geleneğinde Ziya Paşa'nın Zafernâme'si". *Icanas 38 Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*.(10-15 Eylül 2007-Ankara). C.7, ss.3173-3203.

https://canakkalemuharebeleri1915.com/makale-ler/427-mesudiye-zirhlisi (E.t. 30.07.2022).

Elif AYAN NİZAM (2022). Sürûrî'nin Hezliyyât (Mudhikât)'ında Sünbül-zâde Vehbî ve Diğer Dîvân Şairleri. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 47-68.

SÜRÛRÎ'NİN *HEZLİYYÂT* (*MUDHİKÂT*)'INDA SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ VE DİĞER DÎVÂN ŞAİRLERİ*

Elif AYAN NİZAM*

Divan şiirinde "hezliyyât" ya da "hicviyyât" gibi başlıklarla isimlendirilen bir tür olan hicvin/mizahın, pek çok belagat kitabında tanımları verilmiştir.Bu türle ilgili H. Feridun Güven'in *Klasik Türk Şiirinde Hiciv* başlıklı doktora tezinde hepsini kapsayıcı bir şekilde yapmış olduğu tanım ise şöyledir:

> Kişi, kurum ve olayları gülünç hale sokmak, alaya almak, iğnelemek veya hakaret etmek suretiyle küçük düşürmeyi ve rezil etmeyi amaçlayan ve genellikle manzum olan türe hiciv diyoruz (Güven, 1997).

Yukarıdaki tanıma bakıldığında Vedat Saygel'le yapılan bir röportajın başlığı, mizah/hicvin amacını belirtmesi açısından oldukça önemlidir. Başlık; "*Mizah Güler Yüzlü Bir Kavga Yöntemidir"* (Saygel, 1990) şeklindedir. Başlıktan da anlaşıldığı üzere hiciv ve mizahın en önemli unsurlarından biri *rakip* düşüncesidir. Bu *rakip* düşüncesinden yola çıkıldığında hicvin sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

1- Düşmanlık, kin, nefret

2- Umduğunu bulamama, incinme, hayal kırıklığı ve hoşnutsuzluk,

3- Kıskançlık, menfaat ve kendini beğenme,

4- Şakalaşmak, gülmek, eğlenmek (Güven, 1997: 45-55).

Yukarıda sıralanan hicvin sebeplerine bakıldığında hicvedilen kişiler açısından bunların etki dereceleri farklı farklı olacaktır. Sebebi her ne olursa olsun iki kişi arasında görülen bir *çatışma,*üçüncü kişiler için mizahî özellikler taşımaktadır. Bu

*Bu ç 2002 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan *Sürûrî* ve *Hezliyyât*'ı *(İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, elifayannizam@hitit.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-5031-8290

arada hicveden kişi de "karşısındaki kişinin zayıf bir yönünü alaya almak, o özelliği mübalağalı bir şekilde üçüncü şahıslara iletmek, hicvedilen kişinin başkalarının karşısında gülünç duruma düşmesine ve küçük düşmesine sebep olacağından muhatabından en iyi şekilde intikamını almış olacaktır" (Ayan, 2002: 9).

Hicvedilen kişi için ise bu durum hiç de komik değildir. Divan şiirinde beğenilmeyen bir tür olan hiciv, medhin zıddıdır. İnsanlar nasıl methedilmekten hoşlanırlarsa, hicvedilmekten de o kadar hoşlanmazlar ve korkarlar. Bu sebeple heccava karşı çeşitli tepkiler geliştirmişlerdir (Ayan, 2002: 9). Bu tepkilerin hicvin boyutuna göre "muhatap almamak, hicve hicivle karşılık vermek, hiciv söyleyen kişiyi azletmek ve azlettirmek, sürgüne göndermek ve hatta öldürtmek şeklinde olabilirken şahsi cezalandırma yoluna da gidilebildiği" (Güven, 1997) görülmüştür.

Sürûrî ve *Hezliyyât'ı (Mudhikât-ı Sürûrî-i Hezzâl'ı)*

Tarih düşürmedeki yeteneğinden dolayı bütün kaynaklarda gelmiş geçmiş en büyük "müverrih" olarak nitelendirilen 18. yüzyıl divan şairlerinden Sürûrî'nin (1752-1814) de 1803'te tamamladığı, yaygın olarak bilinen adıyla *Hezliyyât*, kendisinin verdiği isimle *Mudhikât-ı Sürûrî-i Hezzâl* adlı bir eseri bulunmaktadır (Ayan Nizam, 2014).Şair bu eserinde, ağza alınmayacak küfür ve müstehcen sözlerle rakip gördüğü ve aynı zamanda en yakın arkadaşları olan bazı divan şairlerine hicivler yazmıştır. Şairin *Hezliyyât*'ında hicivler yazığı şairler; Sünbülzâde Vehbî, 'Aynî, Ref'î-i Kâlâyî ve Ref'î-i Âmidî'dir. Bunların dışında; Nef'î, Bahâyî ve Şeyh Gâlib'e de birer şiirleri bulunmaktadır. En çok hiciv yazdığı şair ise Sünbül-zâde Vehbî'dir. *Hezliyyât*'ta Vehbî adına 13 tarih kıt'ası ve 143 kıt'a nazım şekliyle yazılmış manzume bulunmaktadır. Bu şiirlerin 12'sinde Vehbî'nin adı 'Aynî ile, bir tanesinde de Ref'î-i Kâlâyî ile geçmektedir. 'Aynî'yi konu alan 24; Ref'î-i Kâlâyî'yi konu alan 21 kıt'a bulunmaktadır. Şairler hakkında yazılmış şiirlerin sayısına bakıldığında eserin, gerçekten Vehbî'nin adına yazılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Sürûrî, *Mudhikat*'ındaki "Kıt'aât" başlıklı bölümün ilk şiirinde, kıt'alarını Vehbî'yi hicvetmek için yazdığını ve şiirlerinin de Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sındaki şiirler kadar yaralayıcı olduğunu şöyle dile getirmektedir:

Kâdılığıñ rezîl imiş ey Vehbî-i muzır
Hezl-i tahakkümüñden erişdi bize keder

Urdum oku derûnuña Nef'î gibi yazıp
Hicviñde bir kitâb *Sihâm-ı Kazâ* kadar (Kt.1)[1]

Şairin şiirleri, arkadaşlarıyla atışmak, şakalaşmak için kullandığı birer araçtır. Aşağıdaki tarih kıt'asında eserin yazılış tarihini ve ismini bir arada vererek çok başarılı bir tarih düşüren şair, yazdığı hezllerin şaka amaçlı ve hayal ürünü tuhaf sözler olduğunu, dostlarını güldürürken düşmanlarını ağlatmak istediğini söylemektedir:

[1] Bildiri hazırlanırken verilen şiir örneklerinde kullanılan manzume ve beyit numaralarda, Elif AYAN tarafından hazırlanan *Sürûrî* ve *Hezliyyât*'ı *(İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)* adlı yüksek lisans tezindekisıralar gözetilmiştir.

Hâme kim etdi sebt-i hezliyyât
Müntericdir letâ'ifinde hayâl

Hasmı giryân edip ehibbâya
Hande-fermâ olur bu turfemakâl

Harf-i mu'cemle oldu târihi
Mudhikât-ı Sürûrî-i hezzâl (Tr.120)

Sürûrî'nin en yakın arkadaşları olan Sünbül-zâde Vehbî, 'Aynî, Ref'î-i Kâlâyî ve Ref'î-i Âmidî hakkında söylemiş olduğu sözlerin bir şakadan başka bir şey olmasına imkân yoktur. Karşılıklı şakalaşmak amacı güden bu şiirlerdeki ağza alınamayacak küfür ve müstehcen kelimelerle bir anda ailelerini ve namuslarını ayaklar altına almaktadırlar. Karşılıklı şakalaştıkları için bunları hoşgörüyle karşılayıp bu sözlerden dolayı birbirlerine kırılıp küsmemişlerdir.

Sürûrî'nin hezlleri muhataplarını o kadar çok etkilememiştir. Sürûrî'nin hezlleri, Nef'î'nin hicivleri gibi karşısındaki kişileri rencide etmez (Ebuzziya 1305: 46). Sürûrî'nin bu şiirleri eğlence ortamlarında atışma ve eğlenme amaçlı söylediği belli olmaktadır. Sürûrî'nin arkadaşları olan bu kişilerin de eğlenceye düşkün kişiler oldukları ve aynı şekilde karşılık verdikleri bilinmektedir. Hatta bu ortama gelen kişiler, Sürûrî'nin şiirlerini "mizah gazetesi" olarak görürler ve "Bakalım yeni neñiz var?" veya "Sünbül-zâde'yle yine bir macerañız varmış." diye merak ederlermiş (Ebuzziya 1305: 11).

Sürûrî'nin şair arkadaşlarına cevaplar yazdığı ya da onların Sürûrî'nin şiirlerine cevaplar yazdığına dair örneklere, İİB Atatürk Kitaplığında *Mecmû'a-ı Dîvân-ı Vehbiyâ* adıyla tertip edilen mecmuada rastlanılmaktadır. Zaten Sürûrî'nin de cevap olarak yazdığı kıt'alarında "der imiş" diyerek bu duruma vurgu yapmaktadır:

Halt edermiş yine hakkımda yalancı Vehbî
Cübbe yapdım der imiş ehli tu suretine (Kt.70)

Sürûrî'nin, şiirlerinde namus, ahlaksızlık, içki içmek, görevi kötüye kullanmak gibi konuları hicvetmek yanında kişilerin şairliklerini, fizikî özelliklerini, mesleklerini, milletlerini, soy ve neseplerini benzetme, mübalağa, tevriye gibi çeşitli sanatlarla alaya aldığı görülmektedir.

Bu bildiri metninde Sürûrî'nin *Hezliyyât*'ında (*Mudhikât*'ında) diğer divan şairlerini nasıl ve hangi yönlerden hicvettiği ya da alaya aldığı konuları üzerinde durulacaktır.

Sürûrî'nin *Hezliyyât*'ında Adı Geçen Şairler ve Onlara Yazdığı Hezller

Sürûrî, *Hezliyyât*'ında muasırları ve arkadaşları olan Sünbülzâde Vehbî, 'Aynî, Ref'î-i Kâlâyî ve Ref'î-i Âmidî'nin yanında, 17. yüzyılda yaşamış hiciv tarzında

şiirleriyle meşhur olmuş iki şair olan Nef'î ve Küfrî-i Bahâyî'den ve 18. yüzyılın meşhur şairi Şeyh Gâlib'den de bahsetmektedir. Sürûrî'nin hiciv yazdığı şairler, ilk önce 17. yüzyıl şairleri, daha sonra da en çok şiir yazılmış şairler olarak sıralanarak incelenecektir.

1. Nef'î ve Bahâyî[2]

17. yüzyılda hezliyat türünde eserler veren iki şair Nef'î ve Bahâyî'dir. Nef'î, divan şairleri arasında fahriye ve medhiye türünde verdiği eserleri kadar, çeşitli hikâyelere de konu olmuş olan *Sihâm-ı Kazâ*'sındaki hicviyeleriyle de meşhurdur. Küfrî-i Bahâyî ise 17. yüzyılda yaşamış, içinde baştan sona gayr-ı ahlâkî ifadeler ve galîz küfürlerin yer aldığı şiirlerden müteşekkil *Dîvân-ı Hezliyyât* (Ekinci, 2013) adındaki eseriyle tanınmış bir şairdir.

Sürûrî, *Hezliyyât*'ında kendisinden önce yaşamış olan bu iki şairin yazmış oldukları hezl içerikli şiirlerini örnek aldığını, ama onların da bu tarzda şiirler yazarak çok iyi bir iş yapmadıklarını mizahî bir dille vurgulamaktadır. Eserde iki şairin isminin bir arada kullanıldığı kıt'a şöyledir:

> Ey Sürûrî gerçi kim memşâ-yı hicv ü hezlde
> B.. yediler biri biriniñ yalamışlar …
>
> Başlarına ben de Nef'î'yle Bahâyî'niñ basıp
> Herze-gûyân-ı cihânı b..a basdırdım bütün (Kt. 263)

2. Sünbül-zâde Vehbî

18. yüzyılda yaşamış olan Vehbî, birçok yerde kadılık ve hocalık yapmıştır. III. Mustafa, I. Abdülhamid ve III. Selim dönemlerinde divan edebiyatının tanınmış şairlerinden olmuştur. Ömer Faruk Akün, çağdaşları arasında "sultanü'ş-şuarâ" olarak anıldığını söylemektedir (Akün, 1993: 238-242).

Yukarıda da bahsedildiği üzere Sürûrî *Hezliyyât*'ını adeta Vehbî için yazmıştır. *Hezliyyât*'ta Vehbî'nin şairliği, fizikî ve ruhî özellikleri ile mesleği konusunda oldukça fazla hiciv bulunmaktadır. Sürûrî'nin, Sünbül-zâde Vehbî'yi hicvettiği konular şu şekilde sıralanabilir.

Edebî Özellikler

Divan şairleri kendilerini söz meydanında eşsiz görürler ve bu yüzden diğer şairlerin şiirleri onların gözünde değersizdir. Onları söz meydanında hünerlerini göstermeye davet ederler. Sürûrî'nin de Sünbül-zâde Vehbî'yi şairlik yönünden rakip gördüğü âşikârdır ve onun şiirlerini beğenmemektedir. Hatta dostları olan diğer şairler de kendisini uzman olarak görürler ve Sünbül-zâde Vehbî ile Seyyid Vehbî'nin gazellerini karşılaştırmalarını isterler. Ona göre her iki Vehbî'nin şiiri de "tekdüze", "monoton"dur. Ancak Seyyid Vehbî emir iken, Vehbî dinsiz Ermeni'dir:

> Şimdiki Vehbî ile evvelinin şi'rin baña

[2] Bu iki şairin tek bir şiirde isimleri birlikte geçtiği için tek maddede alınmışlardır.

Sordu yârân kim mümeyyiz eyledik dedi seni

Ben dedim anlar gazelde yek-nesakdır kaldı kim
Vehbî-i merhum emîr imiş bu dinsiz Ermeni (Kt.97/1-2)

Sürûrî, Vehbî'yi hem söz meydanına çağırmakta hem de her ne söylerse söylesin onu dinlemeyeceğini, onun sesinin eşek anırması gibi geldiğini söylemektedir:

Kıt'alar âmâde kıldım Vehbî-i fassâl içün
İşte meydân şâ'ir ise kendi de hazırlasın

Her ne söylerse baña benden aña budur cevâb
Diñlemem anı eşekdir hırlasın hâ zırlasın (Kt.112)

Vehbî görevi gereği iş mektupları yazmaktadır. Ancak Sürûrî'ye göre onun hem *Divân*'ı hem de iş mektupları eşittir. Ancak *Divân*'ında bazı güzel şeyler bulunmakla birlikte, mektuplarında bu güzellikler yoktur:

Bir ehl-i zarâfet dedi kim Vehbî-i pîriñ
Dîvânı mı çok nâme-i a'mâlı mı çokdur

Dedim ki müsâvîdir ikisi de ve lakin
Ba'zı eyü şey bunda var ol nâmede yokdur (Kt. 98/1-2)

Vehbî, Sâbit'in "ramazaniye"sine[3] bir nazire yazmıştır (Yenikale, 2012: 22). Sürûrî Vehbî'nin bu naziresini de beğenmemektedir. Ona göre Vehbî, batıl sözleri çok uzatmıştır:

Ramazâniye kasîde edip inşâ Vehbî
Yine çok herze yemiş mi'de olunca leb-rîz

Uzadıp savm-ı nasârâ gibi bâtıl sühanı
Eylemiş rugân-ı mazmûn-ı cedîde perhîz (Kt. 100/1-2)

Sürûrî'nin tarih düşürmedeki başarısı kimse tarafından geçilememiş, hatta kendisi bu alanda "imam" olarak görülmüştür. Vehbî'nin de tarihler kaleme alarak kendisiyle yarışmak istediğini düşünen şair, kendisini dinç ata, Vehbî'yi de yorgun eşeğe benzeterek bu alanda Vehbî'nin kendisini geçemeyeceğini söylemektedir:

Semt-i târîhde yarışdı benimle Vehbî

[3] Bu ramazaniye Ahmet Yenikale'nin hazırlamış olduğu *Sünbül-zâde Vehbî Divanı* adlı çalışmada 43. kasidedir (Yenikale, 2012: 232-241).

Gerçi gelmez koşuya dinç at ile yorgun eşek (Kt. 102/1)

Ayrıca Vehbî tarih yazarken karmaşık kelimeler kullanmaktadır. Böyle çorba gibi tarihler yazmak onun şanına noksan getirmektedir:

Böyle çorba gibi târîh-i 'imâret yapmak
Şân-ı Vehbî-i fuzûla yine verdi noksân (Kt. 104/1)

Vehbî, Sürûrî'den 40 yaş kadar büyüktür. Doğal olarak da şiir meydanında daha eskidir. Ancak Sürûrî şair olarak meydana çıkınca Vehbî'nin kaba zurna gibi olan şöhreti gitmiş, yerini Sürûrî almıştır. Kendisi Vehbî'nin kaleminin sesini bastırmış ve söz meydanına yeni bir ses getirmiştir:

Basdırıp yine sarîr-i kalemin Vehbî'nin
Sûrgâh-ı sühana ġulġule-i nev saldım

Bir kabâ zurna gibi şöhreti var idi fakat
Ânide aldım elinden düdüğü ben çaldım (Kt. 114/1-2)

Şaire göre Vehbî'nin ağzı pistir yani kötü ve argo kelimelerle doludur. Hiciv yapmaya başlasa sözlerindeki her şaka mecliste kötü koku etkisi yaratır:

Öyle pisdür ağzı Vehbî'niñ ki hicve başlasa
Kokudur bir meclisi elfâzınıñ her şekâsı (Kt. 126/1)

Sürûrî, Vehbî'nin kendisinin diğer şairler gibi dilenci olmadığını söylediğini, ancak onun da boş ve gereksiz sözler kullanarak sözü fazla uzattığını belirtmektedir:

Gayri şâ'ir gibi sâ'il degilim ben dersin
Vehbiyâ bî-hude güftâr değilsin de nesin

Her kasîdeñde sözü cürre edersin müncer
Hey dilenci gidi cerrâr degilsin de nesin(Kt. 106/1-2)

Sürûrî'ye göre Vehbî yeni tarzda şiirler yazmaya kalksa da bunu beceremekte ve yine eski mazmunları kullanmaktadır:

Yeniköy'de gehî yañşak olur gâhî susar Vehbî
İçip eski şarâbı köhne mazmunlar kusar Vehbî (Müfr.2)

Sürûrî bazı kıt'alarında Vehbî'nin kendisini hicvederek ta'riz ettiğini, eğer Vehbî kendisini hicvetmezse o da Vehbî'yi hicvetmeyeceğini söylemektedir:

Başlamaz hicve Sürûrî-i sühanver hˇod-be-hˇod
Kalemince kıt‘a evvel tab‘-ı Vehbî’den sudur

Müslümânlar eylemez meydânda âğâz-ı gazâ
Etmeyince top sesi tâbûr-ı düşmenden zuhûr (Kt.117)

Vehbî, Bağdad Valisi Ömer Paşa ile Kerim Han arasındaki anlaşmazlığı çözümlemek için 1775'te İran'a görevli gitmiştir. Şair divan edebiyatı için İran'ın önemine de gönderme yaptığı aşağıdaki şiirinde Vehbî'nin görevli olarak İran'a gitmediğini, aslında oraya söz kitabı için gittiğini, söz meydanına çıkmak için ta oralara kadar gitmeye gerek olmadığını, kendisinin Anadolu'dan bile ona karşılık verebileceğini söylemektedir:

Gerçi Vehbî’Acemistân'a gidip bend etmiş
Târ fikriyle kitâb-ı sühana Şîrâz'a

Rûm’da aña Sürûrî gelemez mi karşı
İşte meydân-ı sühan gitmeyelim Şîrâz'a (Kt.96)

Sürûrî, Vehbî'nin kendisini hicvettiği için korktuğunu ve bunun için mahlasını gizlediğini düşünmektedir:

Vehbî’ye yazık kim beni hicv eylediginden
Korkuya düşüp mahlasın ihfâ ede hey hey

‘Aynî ile şol zartaya beñzer o sühan kim
Mesmû‘ olur âvâzı görünmez göze bir şey (Kt.121)

Fizikî Özellikleri

İnsanlar günlük hayatta alışılmışın dışında olan durum, söz ya da davranışlara gülerler. Henri Bergson, insanları güldüren şeylerin başkalarının kusurları olduğunu, bunlara, topluma aykırılıklarından dolayı gülündüğünü belirtmektedir (Bergson, 2014: 87).Bunlar; beceriksizlik dalgınlık, yüzdeki biçimsizlik, bir durum, bir söz, saçmalık, abartı ya da bir karakter komik olabilir.

Aşağıdaki beyitlerde şair, Vehbî'nin şişmanlığıyla alay etmekte, yetim malıyla karnını doyurduğunu söylemekte ve onu "şairlerin toku" olarak nitelendirmektedir. Vehbî'nin yazdığı şiirlerin o dönemde revaç bulduğu ve kendisine hediyeler verildiği, bu yüzden de Sürûrî tarafından kıskanıldığı anlaşılmaktadır:

Mâl-ı eytâmla karnın doyurup ol şişmân
Kış gününde kor idi âteşi gûyâ ta ġara (Tr.14/4)

Tuhfe yapmış da yemiş herzeyi şişmân Vehbî
Çokdur öyle yedigi kim şu'arânıñ tokudur (Kt.145/1)

Vehbî yaşamının son dönemlerinde nikris denilen bir hastalığa yakalanmış ve gözleri de görmez olmuştur (Akün, 1993: 240). Anlaşılan Sürûrî, Vehbî'nin bu durumuna gönderme yapmakta ve onu "Sünbül oğlu, dinsiz kör kadı" olarak nitelendirmektedir. Onun yaptıklarını şeytanla "gök başlı kafir"in[4] yapmadığını söylemektedir:

Sünbül oğlu nâm-ı kör-kâdî-ı bî-İslâm kim
Etdigin gök başlı kâfir eylemez iblîsle (Tr.22/1)

Sağır olması ve bu yüzden mahkemede karışıklıkların yaşanmasından dolayı mahkemeyi akıl hastanesine, Vehbî'yi de deliye benzetmektedir:

Lofçalı Savrık delidir pekçe söyler gerçi kim
Añlamaz Vehbî kelâmı hem asamm hem zırdeli

Döndü hây u hûyla dârü'ş-şifâya mahkeme
Şaşdı da'vâcı görüp kâdî deli muhzır deli (Kt.8)

Karakter Özellikleri

Sürûrî'ye göre Vehbî, yerli yersiz konuşan geveze biridir ve sözlerini gereksiz yere uzatmaktadır. Bu yüzden de halkı usandırmaktadır:

Bıkdırır Vehbî gibi halkı ozanı şâ'iriñ
Ağzı yañşakdır katı ol pîr-i fânî şâ'iriñ (G.35/1)

Hayli yañşak gidi yañşak gibi
Kısacık kıssayı eyler tatvîl (Tr.15/10)

Şair, Vehbî'yi utanmaz, yüz karası, iffetsiz ve dik başlı olarak nitelendirmektedir:

Kîrine uydu eşek eyledi yüz karalığı
Tükürüldükce meger rûy-ı siyâhı ağara (Tr.14/12)

[4] Osmanlı'da Müslüman, Yahudi ve Hıristiyanları birbirinden ayırmak için kıyafet düzenlemeleri yapıldığı anlaşılmaktadır. Fatih döneminde Yahudilere kırmızı şapka giyebilecekleri söylenirken XVI. yüzyılda mavi şapka giymek zorunluluğu getirildiği (Kenanoğlu, 2007: 349), II. Murat'ın Makedonya'yı fethinden sonra yayımlanan fermanda ise Hıristiyanlara mavi, Yahudilere ise sarı başlık giymek zorunluluğu getirildiği tespit edilmiştir (Kenanoğlu, 2007: 343). Sürûrî'nin söylemiş olduğu "gök başlı kâfir" ifadesinden bunu kastettiği düşünülmektedir.

Hayme-i ‘iffete girmezse o ser-keş kime ne
Böyle bârân-ı belâ başına her gün yağar a (Tr.14/13)

Vehbî, çokbilmişlik taslamaktadır ve bilen insanları da cahil durumuna düşürmektedir:

Her şeyi ben bilirim der bilmez
Bilen âdemleri eyler techîl (Tr.15/9)

Vehbî her zaman “her şeyi ben bilirim, ben yaparım” edasındadır. Sürûrî’nin, Vehbî’nin kethüdası olduğu zamanlarda yaşadığı durumları hicvettiği anlaşılmaktadır:

Kethüdâ kendüsü nâ’ib kendi
Kimseyi kılmaz umurunda vekîl (Tr.15/46)

Vehbî, kendi ayıbını görmeyen, nasihat dinlemeyen, başka insanları karalayan ve kendi hain olduğu hâlde kimseye güvenmeyen biri olarak nitelendirilmektedir:

‘Aybını görmez işitmez pendi
Zâliminñ gûşu asamm çeşmi ‘alîl (Tr.15/12)

İ‘timâd etmez emânet-kâra
Zâtı olmakla hıyânetde asîl (Tr.15/47)

Vehbî, Sürûrî tarafından Müslüman olmamak, dinî vazifelerini yerine getirmemek, Müslüman halka haksızlık etmek ve girdiği ortama göre davranmakla eleştirilmektedir:

Bî-namâz olmak ile kaldırdı Bu kazâdan berekâtı o bahîl (Tr.15/22)	Âb-dest alsa namâzı kılmaz Kılsa erkânını etmez ta‘dîl (Tr.15/24)
Bunda almaz diline Kur’ân’ı Okumuş anda o Pâpâs İncîl (Tr.15/29)	Ba‘d-ez-in karnı doyar bok yemesin tutsun oruç İbtidâ-yı Ramazân’dan yer imiş Sîrûzî/ sî-rûzî (tevriyeli) (Kt.47)
İki hısmıñ birisi kâfir ise Mü’miniñ hakkın ederdi tebtîl (Tr.15/30)	Kâfiristân’da örünmüş şabka ‘Acemistân’da sarınmış mendîl (Tr.15/67)

Sürûrî’ye göre Vehbî, pişkin bir insandır ve aynı zamanda da çalışanlarına ve hayvanlarına karşı acımasız bir kişidir:

Kasdı kavurdu çalar kahve deyü
Kahvecisin dögüp etdi tezlîl (Tr.15/48)

Pişkin âdem idi aşcı kovdu
Ederek anı odunla tehvîl (Tr.15/51)

Kış gününde atına almadı çûl
Kıldı sâyis kebesiyle teclîl (Tr.15/52)

Hatta Vehbî, o kadar aşağılık bir kişidir ki zaten Sürûrî'ye ait olan geliri kendi ihsan ediyormuş gibi davranmaktadır:

Etmiş isnâd-ı kerem kendiye Vehbî-i le'îm
Nakd-i ihsânı imiş ya'ni benim îrâdım (Kt.80/1)

Vehbî'nin kumar, içki ve zina gibi kötü alışkanlıkları bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda bu durumu doğrulayan bazı bilgiler de bulunmaktadır. İhtiyar yaşına rağmen zevk ve eğlence hayatından geri kalmadığı, çağdaşları tarafından delikanlı hayatı yaşayan bir pir olarak anlatıldığı söylenmektedir (Akün, 1993: 240). Bu durumda Sürûrî'nin aşağıdaki beyitlerde bahsettiği konuların çok da yalan olmadığı söylenebilir:

Vehbî edip hükûmeti bâzîçe-i kumâr
Gâh aldı gâh verdi yedi ay o zırdeli (Kt.17/1)

Vehbî'ye sakın içme dedim içdi şarâbı
Ser-hoşluk ile nushumu dînsiz mezelendi (Kt.39/1)

Hamr içdi zinâ etdi ahâlî arasında
Vehbî komadı kendisiniñ hayyiz u feyzin (Kt.22/1)

Vehbî, Sürûrî hakkında yalanlar söylemekte, hatta ona iftira atmaktadır:

Oğlumuñ süt anasın aldı Sürûrî der imiş
Vehbî-i lâf-zeniñ kizbine hayrân kalırım (Kt.79/1)

Vehbî, insanların duygularına çok önem vermeyen ve kişilerin ayıbını ortalık yerde söyleyen, dedikoducu bir kişidir. Şair onun için pek çok şiir hazırladığını söylemekte ve "cesareti varsa o da hazırlasın." diyerek Vehbî'ye meydan okumaktadır:

Kıt'alar âmâde kıldım Vehbî-i fassâl içün
İşte meydân şâ'ir ise kendi de hâzırlasın (Kt.112/1)

Kadı olarak görev yapan Vehbî, görevini kötüye kullanmakta ve devlet malı yemektedir. Görevinde adaletsizdir ve rüşvet almaktadır. Ayrıca kadınlardan ve Müslüman olmayan halktan yana kararlar vermektedir. Bazen bunlar nedeniyle dayak da yemektedir:

Olayım kâdî deyü bir şahs-ı nâ-dân Vehbiyâ
Arz edip altı gurûş aldı seniñ i'lâmıñı

Kıldıñ isrâf-ı mürekkeb yazık etdiñ kâğıda
Mührü basdıñ mürtekiblikle çıkardıñ nâmıñı (Kt. 11)

Bir günde o kelbiñ bu kazâdan yedigin hep
Bir ayda yese hazm edemez kâdî-i Sîroz (Kt. 12)

Vehbî ki habse girdi bütün versin aldığın
Kâdıyken irtikâb idi âyîn-i dâ'imî (Kt. 29/1)

'Avratı kollar idi hükmünde
Gelse da'vâya halîleyle halîl (Tr. 15/71)

İki hısmıñ birisi kâfir ise
Mü'miniñ hakkın ederdi tebtîl (Tr. 15/30)

Çevirdi Vehbî-i dûnu sokakda ehl-i hukûk
Tabasbus eylemeden gayrı kaldı mı diyecek

Tüyü döküldü bütün keşmekeşle fervesiniñ
Bu kış da arkasına bulmaz ol uyuz giyecek (Tr. 19)

Eski Zağara hâkimi Vehbî-i kühen-sâl
Kim giydigi kürk it derisidir yakası boz

Meslek

Sürûrî'nin Vehbî için yazmış olduğu şiirlerden, özellikle de onun aldığı görevlerle ilgili düşürdüğü tarihlerden Vehbî hakkında oldukça geniş bir malumat alınmaktadır. Hatta şair, Vehbî'nin Eski Zağara[5] kadılığı esnasında yanında yardımcısı olarak çalışmış ve kendisinin söylemiyle Vehbî'nin yaptığı hatalar yüzünden birlikte hapse atılmışlardır. Gittiği yerlerde de görevini kötüye kullanan şairin, eğlenceye

[5] Kaynaklar bu yerin ismini "Eski Zağra" olarak vermektedir ancak Sürûrî'nin şiirlerinde bu ismin geçtiği yerlerde vezin gereği "Zağara" ya da "Zağora" şeklinde alınması gerekmektedir. Günümüzde Bulgaristan sınırları içinde olan bu şehrin adı "Stara Zagora" (Стара Загора) şeklinde geçmektedir. Bu da düşüncemizi destekler niteliktedir.

düşkünlüğü, oralarda dinini unutması ve zina etmesi Sürûrî tarafından hicvedilmektedir:[6]

Şimdi Eski Zağara kâdîsı
Yakayı verdi ele oldu zelîl (Tr.15/1)

Kâdîlığıñ rezîl imiş ey Vehbî-i muzır
Hezl-i tahakkümüñden erişdi bize keder (Kt.1/1)

Vehbî, Eski Zağara'dan başka Yaş ve Bükreş'te 17 yıl kadılık yapmıştır. Ayrıca Vehbî'nin Eflak, Boğdan, Bolu, Manisa ve İzmir'de kadılık görevlerinde bulunduğu yine Sürûrî'nin hezllerinden anlaşılmaktadır:

Kocamış pîr-i mugâna dönmüş
Yaş'da Bûkreş'de gezip on yedi yıl

Bunda almaz diline Kur'ân'ı
Okumuş anda o Pâpâs İncîl (Tr.14/28-29)

Yoluyla söyledim târîh teşyîn-i mücevherden
Bolu'ya vas'at-ı mezheble sapdı Vehbî-i zânî (1211/1797) (Tr.29/2)

Ey diyânetsiz usandıñ ise İslâmbol'dan
İşte Eflâk'la Boğdân yine var birine git

Müslümânım diyemezsin hele Mağnisâ'da
Gel niyâbet ile Vehbîgavur İzmir'ine git (Kt. 48)

Sürûrî'ye de Vehbî'nin yardımcılığı dışında çeşitli mansıplar verilmiş ve buralara kadı olarak gönderilmiştir. Ama şairin çoğu zaman bir mansıp alamayarak boş durduğu da bilinmektedir. Şair, Vehbî'yi en çok Manastır kadısı olmasından dolayı hicvetmiştir. Buranın mansıbının kendisine verilmesini beklerken ve aracı olarak Vehbî'yi koymuşken Vehbî'nin "Manastır" mansıplığını alması üzerine bundan çok etkilenen şairin, bu konuda pek şiir yazdığı görülmektedir. Şair, *"manastır"* kelimesini tevriyeli kullanmakta ve Vehbî'yi de keşişe, papaza vb.'ye benzetmektedir.[7]

Zamîme eylesinler Kırk Kilîsâ'yı ki bir kibriñ

[6] Vehbî'nin kadılık yaptığı Eski Zağara/Zağora ile ilgili diğer şiirlere örnekler: Tr.15/32,Tr.16/1, Tr.20/1, Tr.22/1, Kt.2/1, Kt.8/2, Kt.29/1, Kt.40/1 vb.

[7] Bu hikâye, Hilmi YÜCEBAŞ tarafından hazırlanan *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* (1976) içinde yer alan ve Kudret SİNAN'ın 7.9.1967 tarihinde Tercüman gazetesinde yayımlanan bir makalesinde geçmektedir (s. 177-178). Hikâye uzun olduğu için burada verilmemiştir.

Kemâl-i küfrine nisbetle mansıb şimdi az oldu

Manâsdır ism-i enseb aña bu târîhden soñra
Manastır matlabın Vehbî kapıp dînsiz papâz oldu (1211/1797) (Tr. 26)

Bu konuyla ilgili diğer şiir örneklerini konuyu uzatmamak adına bir tablo hâlinde vermek daha uygun olacaktır:

Bir b.. yedi şâ'ir gidi kapdı yine mansıb Siroz'dan olmuşdu henûz munfasıl ammâ Târîh-i tamâm oldu bu imzâ-yı mu'anven Kıssîs-i Manâstır kocaman Vehbî-i pâpâ (1211/1797) (Tr.27)	Mansıbla bî-kâm oldu o dînsiz ki işidir Tahrîb-i mesâcid ile te'sîs-i manâstır Meşkûkdur İslâmî ile küfrî ki eyler Karga gibi nûş-ı mey u tencîs-i Manâstır Besdir azılı cân-ver olduğuna târîh Vehbî doñuz oldu koca kıssîs-i Manâstır (1211/1797) (Tr.28)
Diyânetsiz çıkıp sağ tahta başı neyl-i mansıbla Diyâr-ı Rûmeli'de râhib-i deyr-i nuhûs oldu Derâ-yı şöhreti ötdürdü târîhin işitdirdi Manâstırda çalındı çañ ki Vehbî piskopos oldu (1211/1797) (Tr.24)	Mansıbı kapdı o dînsiz gidi kim dünyâya Yayılır çañ gibi âvâz-ı peyâm-ı nehbi Her kilîsâda keşişler okumuş târîhin Oldu kıssîs-i Manâstır koca bâtıl Vehbî (1211/1797) (Tr.23)
İşitdik sâbıken Boğdân Begi dîvân efendisin Ki hâlâ şânına şâyân hükûmet birle almış kâm Re'âyâ dermiş istimdâd ile patrîke târîhin Meded oldu Manastır piskoposu Vehbî-i bed-nām (1211/1797) (Tr.25)	Mansıb olmuş Manastır'a Vehbî Gerçi etdi hased biraz gidiler Lakin insâf edip Müselmânlar Ehlühü fî-mahallihi dediler (Kt.51)
Zûr ile kapdı mansıbı Vehbî egerçi kim Hasbü't-tarîk gelmedi yolu Manastır'a Ammâ sıkıldı şöyle kim alınca derleyip Döndü o dînsiziñ teni sulu Manastır'a (Kt.52)	Nâkûs-ı nâlesiyle kilîsâ-yı kalbiniñ Saldı cihâna Vehbî-i pâpâs velvele Sadrında hissedince yürek oynamasını Vardır demiş hakîm Manâstırda zelzele (Kt.53)

3. Antepli ʿAynî

Sürûrî'nin şakalaştığı şair arkadaşlarından biri de 'Aynî'dir.1766 -1837 yılları arasında yaşayan şairin pek çok eseri bulunmaktadır (Arslan, 2014). Sadece Sürûrî'nin değil, 'Aynî'nin de Sürûrî hakkında ağza alınmayacak, müstehcen küfürleri içeren şiirlerinin olduğu *Mecmû'a-i Dîvân-ı Vehbiyâ* adlı eserden anlaşılmaktadır. Sürûrî'nin 'Aynîiçin yazmış olduğu şiirler, Vehbî'de olduğu gibi edebî, fizikî, karakter özellikleri ve meslek yönünden incelenmiştir.

Edebî Özellikler

Sürûrî, şairliği konusunda 'Aynî'yi de hicvetmektedir. Ona göre 'Aynî'nin şiirlerinde ses vardır, ama içerikten yoksundur:

'Aynî ile şol zartaya beñzer o sühan kim
Mesmû' olur âvâzı görünmez göze bir şey (Kt.121/2)

'Aynî şiirlerinde boş sözler söyleyen biridir. Eğer Sürûrî'nin karşısına çıkarsa onu hicvederek ağızını kapatacaktır:

Zûr tab'ımla hezli rabt ederim
'Aynî-i yâve-gûyu habt ederim (Kt.168/1)

Şair, 'Aynî'nin başkalarının şiirlerini tazmin ederken her mısra'da mizahî bir dil kullandığını, bu yüzden de şiirlerinin kötü ve pis kelimelerle dolu olduğunu belirtmektedir:

'Aynî her mısra'ını hezlle tazmîn ediyor
Pek mülevvesdir anıñ şi'ri de b..uñ b..udur (Kt.145/2)

Sürûrî, 'Aynî'nin şiirlerinin aslında çok da güzel olmadığını (ham olduğunu), ancak onun kendi şiirlerini çok güzel (pişkin) sanarak övdüğünü söylemektedir:

Kızmış gözüñ ey sûhte-i hâm ki şi'riñ
Pişkin görünür saña edersin aña tahsîn (Kt.157/1)

Soy, Nesep Özellikleri

'Aynî'nin Antepli bir Türk, Refî'-i Âmidî'nin ise Kürt olduğunu söyleyen şair, ikisinin kendini eleştirmek için uzlaştıklarını söyleyerek nesep bakımından onlarla alay etmektedir:

Uzlaşıp 'Ayntâblı 'Aynî'yle Refî'-i Âmidî
İttifâk etdi beni fasl etmegiçün Türk ü Kürd (Kt.169/1)

Fizikî Özellikleri

Sürûrî, genel olarak 'Aynî'nin mahlasını tevriyeli kullanmış ve şiirlerinde onun "gözlü" anlamını kullanmıştır. Aynı zamanda 'Aynî'ye "patlak gözlü" diyerek onunla alay etmektedir. Bu arada Sürûrî'nin de gözlerinde miyopluk olduğu anlaşılmaktadır. "Birbirimizin kusurlarını görmeyelim." diyen şair, 'Aynî'ye de gözlü olmasının hiçbir önemi olmadığını, "bakar kör" gibi olduğunu söyleyerek onu alaya almaktadır:

Kör olsun kefşger 'Aynî ki 'işretgâh-ı tersâda
Habâb-âsâ o patlak gözlerin dikmiş mey-i ala (Kt.148/1)

Kör demişsin baña 'Aynî beri bak ey gözlü
Manzarında düzerim sen gibi Türk'üñ ….

'Aybını görmeyelim böyle biri birimiziñ
Bende var za'f-ı basar sen de bakar kör gibisin (Kt.152)

'Aynî'nin "çolpa" yani ayak itibariyle solak olan kişi olmasıyla alay eden şair, aşağıdaki kıt'ada "ayağı çarıklı Türkler" ifadesiyle soyuyla, "pîne-dûz" ifadesiyle de ayakkabı yapmadığını, sadece ayakkabı yamacısı olduğunu belirterek onu hicvetmektedir:

Ben ûsta kefşger idim evvel deyü bize
'Aynî ögünmesin ururum ağzına şamâr

Sordum sıñarı ayağı çarıklı Türkler'e
Bir çolpa pîne-dûz imiş eski edik yamar (Kt.160/1-2)

Karakter Özellikleri

Sürûrî, yeni şairlere şairlerin yalanlarının her zaman dinlenilmeyeceğini, yalanı 'Aynî gibi güzel bir şekilde söylemedikçe söylememeleri gerektiği yönünde öğüt verirken aynı zamanda 'Aynî'yi yalancılıkla itham etmektedir:

Kizbi yakışdırmayınca söyleme 'Aynî gibi
Diñlenilmez her zamân zîrâ yalanı şâ'iriñ (G.35/2)

Sürûrî, 'Aynî'yi Yeniköy'de yabancıların sofrasına misafir olduğu için dinsiz kâfirlikle suçlamaktadır. Kendini belli etmemesi için onlar gibi şapka giymesini öğütlemektedir:

Gavurluk saña çesbândır ki ey 'Aynî Yeñi Köy'de
Be-sûku'l-ehl-i fehvâsınca küffâra misâfirsin (Kt.139/1)

Kefere süfresiniñ dalkavuğudur 'Aynî
Şabka giyse başına bilmese bârî herkes (Kt.151/1)

'Aynî'nin içki gibi kötü alışkanlıklara sahip olmasını ve kendinden geçecek derecede sarhoş olmasını eleştirmektedir:

Çizmeci meyhânesinde kefşger 'Aynî yine
Bâdeyi içmiş gelince mi'desinden tâ lebe

Mest olup meydânda ayakdan düşerken keyfle
Taktukayı sanmış iskemle oturmuş kâlıba (Kt.147/2)

'Aynî'nin kavgacı bir yapıda olması ve bu yüzden valinin askerleriyle kavga etmesi neticesinde tutuklanması da Sürûrî tarafından hicvedilmektedir:

'Asker-i Vâlî-i beldeyle vatanda 'Aynî
Dögüş etmişdi tutuldukda barışdırmışlar

Eser-i cinneti var korkutup anı deliler
……

Şair, 'Aynî'ye "hˇod-bîn" diye seslenerek onun kendini beğenmiş, kibirli biri olduğunu belirtmiştir:

Söz böyle olur dikkatile eyle nazar kim
Görsün çıkacak gözleriñ ey 'Aynî-i hˇod-bîn (Kt.157/2)

Meslek

Sürûrî'nin, 'Aynî'yi geçmişte ayakkabıcı çıraklığı yapmış olmasından dolayı sürekli hicvettiği anlaşılmaktadır. 'Aynî ile ilgili şiirlerinde ayakkabıcılıkla ilgili terimleri kullandığı görülmektedir.

Aşağıdaki şiirde 'Aynî'nin ayakkabı tamircisi olduğunu inkâr ettiği ve Sürûrî'ye küfrettiği, Sürûrî'nin de bu yüzden ona küfrederek cevap verdiği anlaşılmaktadır:

Kefşgerlik hırfetin inkâr kıldıñ 'Ayniyâ
Havf edip kadriñ miyān-ı halkda pest olmadan

Mest dikmek kârlı san'at degil miydi saña
Destgâh-ı çizmecide mey içip mest olmadan (Kt.146/1-2)

Kefşger denmek ile 'ırza sögülmez 'Aynî
Görmemişdir zurefâ sencileyin bed sözlü (Kt.163/1)

Yukarıdaki kıt'anın, 'Aynî'nin İBB Atatürk Kitaplığındaki *Mecmû'a*'da yer alan aşağıdaki kıt'aya cevap olarak yazıldığı düşünülmektedir:

Der-Hakk-ı Sürûrî
O Sürûrî-i tersâ baña kefşger dir imiş
Ben dahı 'avretüñ ferc-i mazîkiñ s…..
Kâlıbı sokar iken yırtulur ise ….
Ben anuñ üstüne sîm hem sökerüm hem dikerüm (*Mecmû'a*, s. 11)

Hezliyyât'ta Vehbî ve 'Aynî'nin isminin tek bir beyitte geçtiği şiirler de bulunmaktadır. Onları halk arasında alay etmek için kullanılan hayvanlar olan domuza ve köpeğe benzetmektedir. Hayvanlara benzeterek muhatabı aşağılamak mizah yapmanın yollarından biridir. Şair, Vehbî'ye domuz, 'Aynî'ye ise köpek diyerek seslenmektedir. Başka beyitlerde de Vehbî'yi eşek ve köpeğe de benzettiği görülmektedir:

Hem harbe hem taş taşırım hem-vâre ol havf ile kim
Şâyed çalar yâhûd dalar Vehbî doñuz 'Aynî köpek (G.66/5)

Hakkımda yine añıracakdır ürecekdir
Vehbî ne eşekdir Deli 'Aynî ne köpekdir (Müfr.4)

4. Refîʿ-i Kâlâyî

18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başında yaşamış olan Refî' mahlaslı iki şair bulunmaktadır. Her ikisinin de Sürûrî'nin arkadaş çevresinde olduğu anlaşılan bu şairlerden ilki Refîʿ-i Kâlâyî'dir. "Kâlâyî" isminden de anlaşılacağı üzere mesleği kumaşçılıktır (Aksoyak, 2014). Sürûrî'nin, Refî'i hicvederken şiirlerinde genel olarak bu yönünü vurguladığı görülmektedir. Sürûrî, Refîʿ-i Kâlâyî'yi de edebî, fizikî ve karakter özellikleri yanında mesleğiyle ilgili konularda hicvetmiştir.

Edebî Özellikler

Refîʿ-i Kâlâyî'nin, Refî' mahlasından önce "Ġayûr"u kullandığı kaynaklarda belirtilmektedir (Aksoyak, 2014). Sürûrî de şiirlerinde bu duruma gönderme yaparak şaire, eski mahlasına ne olduğunu sormaktadır. Refî' kelimesinin anlamından dolayı kendisi için çok uygun olmadığını düşünen şair, ona "saçma sapan, boş söz söyleyen" anlamındaki "herze-gû" sıfatıyla seslenmektedir:

Ey Ġayûr-ı herze-gû n'oldu siziñ eski lakab
Mahlasıñ olmak düşer mi lafz-ı ra'nâ-yı Refî' (Kt.171/1)

Ey Sürûrî ne oyunlar oluyor seyr eyle
Gireli dâ'ire-i herzede meydâna Ġayûr (Kt.174/1)

Aşağıdaki beyitten Refîʿ-i Kâlâyî'nin bir hicvinde, Sürûrî için çingene dediği anlaşılmaktadır. Şair de bu bağlamda çingenelerin ayı oynatarak para kazandıklarına gönderme yapmakta, kendisinin de onu ayı gibi oynatacağını söylemektedir:

Dâ'imâ kendüsünü oynadırım ayı gibi
Dese hicvinde 'aceb mi baña çengâne Ġayûr (Kt.174/2)

Sürûrî, Kâlâyî'nin de kendisi hakkında şiirler söylediğini ve onu hicvettiğini, kendisinin de ona cevap vermeye kadir olduğunu belirtmektedir. Kâlâyî'ninkendisine

kör dediğini söyleyen şair, kendisi de ona köse diye hitap etmektedir. Şairin, Kâlâyî'ye "Çiçekçi" olarak hitap etmesi onun çiçekçilikle de uğraştığını akla getirmektedir:

Beni hicv etdiñ ey Çiçekci Refî'
Bilmediñ mi cevâba kâdir idim (Kt.205/1)

Köse Kâlâyî kör dediyse baña
Bak o hˇod-bîn içün neler derler (Kt.199/1)

Aşağıdaki şiirden de anlaşılacağı üzere Kâlâyî'nin her yıl bir çiçeği anlatan şiirler yazdığını ve bunlara çok önem verdiğini söyleyen şair, Kâlâyî'nin mesleğinin çiçekçilik olduğunu ve eskiden kumaşçılık yaptığını çiçekçilikle ilgili kelimelerle tenasüp yaparak hatırlatmaktadır:

Nüshasın başıñda taşırsın Refî'â lâle-veş
Tarh edip her yıl çiçek vasfında bir manzûmeyi (Kt.202/1)

Bilmem Refî' lâleci midir kumaşcı mı
Gâhî çiçekli gezdirir elde gehî çiçek (Kt.207/1)

Şair, Kâlâyî'nin kendi hicivlerinden başka hiç kimsenin mazmunlarını beğenmediğini, ancak asıl kendisinin boş sözler söylediğini şu şekilde ifade etmektedir:

Begenmez kendiniñ hicvinden özge hîç bir mazmûn
Refî'-i herze-hˇâra söylenilse hezl-i gûnâ-gûn (Kt.208/1)

Fizikî Özellikler

Kâlâyî'nin koynuna kâğıtlar doldurduğunu ve bu yüzden şişman göründüğü anlaşılmaktadır. Sürûrî, şairliğin şartlarından birinin iki yanının koynuna kâğıtlar doldurarak şişirmek olduğunu söylemektedir:

Koynun evrâk-ı perîşân eyle mânend-i Refî'
Doldurup şişmek gerekdir iki yanı şâ'iriñ (G.35/3)

Karakter Özellikleri

Sürûrî, Vehbî ve 'Aynî'nin kötü alışkanlıklarının içki içmek olduğunu söylerken Kâlâyî'nin ise afyon tiryakisi olduğunu belirtmektedir. Şairin gözünde Kâlâyî, uyuz bir tiryakî ve müflis bir dilencidir:

'Aklı gitse n'ola Kâlâyî-i tiryâkîniñ
Deli baldan yoğururmuş yedigi ma'cūnu (Kt.35/1)

Yâve-gûsun a kumaşçı a uyuz tiryâkî
Baña cerrâr demişsin ne diyim bak saña ben

Varmıyor kâra kaşınmakdan eliñ ey müflis
Var dilen mesken edip menzil-i miskînleri sen 2(Kt.211)

Aşağıdaki beyitten Kâlâyî'nin Sürûrî'yi hicvetmemesi için 'Aynî'yi uyardığı anlaşılmaktadır. 'Aynî'ye seslenen şair, bu arada Kâlâyî'ye de meczup demekte ve bunu da "al deliden uslu haber" atasözüyle vurgulamaktadır:

'Ayniyâ saña demiş çünki Refî'-i meczûb
Başlama hicv-i Sürûrî'ye verir soñra keder

'Aklıñ olsaydı alırdıñ bu sühandan 'ibret
Ki demişler 'ukalâ al deliden uslu haber (Kt. 170)

Meslek

Sürûrî'nin, Vehbî'den sonra en çok hiciv yazdığı şair Refî'-i Kâlâyî'dir. Kâlâyî'nin daha önceden kumaşçılıkla uğraştığı, daha sonra lalelere ve çiçeklere merak sardığıSürûrî'nin şu şiirinden de anlaşılmaktadır:

Lâleden söz açınca Kâlâyî
Diñlenilmez çiçekçiyim dediği

Bağçeye fışkı taşıyor ammâ
B..cadandır kumaşcınıñ yedigi (Kt.200)

5. Refî'-i Âmidî

Sürûrî'nin çağdaşlarından bir diğer Refî' ise Refî'-i Âmidî'dir. Kendisi Diyarbakırlı olduğu için Refî'-i Âmidî[8] diye anılmıştır. 1756-1816 yılları arasında yaşamış ve çeşitli yerlerde kadılık görevinde bulunmuştur (Öztoprak, 2014). Sürûrî şairi; şairliği, fizikî özellikleri ve nesebi hakkında hicvetmiştir.

Şairliği

Refî'-i Âmidî, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine nazire olarak *Cân u Cânân* diye bilinen mesneviyi yazmıştır (Öztoprak, 2014). Sürûrî, Refî'-i Âmidî'nin naziresinin kusursuz olduğunu söylediğini, ancak hem onun hem de Şeyh Gâlib'in mesnevilerini beğenmediğini söylemektedir:

Eylemiş mesnevî-i Gâlib'e taklîd Refî'

[8] Diyarbakır'ın eski adı "Âmid"dir.

Der imiş aña nazîremde kusûrum yokdur

İkisinden de biraz oldu benim manzûrum
Hayli b..dur bu da ammâki o bundan çokdur (Kt. 179)

Fizikî Özellikleri

Sürûrî, 187. kıt'ada hem Refî'-i Kâlâyî'nin hem de Refî'-i Âmidî'nin isimlerini bir arada anmaktadır. Biri küçük, diğeri büyük iki mahlasdaş olarak nitelendirdiği şairlerden Kâlâyî'ye kuru çingene ve köse diyen şair, Âmidî'ye de koca kel ayı ve kıllı Kürt diye hitap etmektedir. Yüzü kıllı dediği Âmidî'nin sakallı olduğu için onu ayıya benzettiği anlaşılmaktadır:

Etdi ta'yîn-i lakabla şâ'irân temyîz kim
İki mahlasdaş var biri büzürg biri hurd

Şehridir Kâlâyî-i kösec kuru çengânedir
Âmidîdir koca kel ayı ki yüzü kıllı Kürd (Kt.187)

Soy, Nesep

Sürûrî, Diyarbakırlı olan şairin nesebinin Kürt olduğunu söylemektedir:

Uzlaşıp 'Ayntâblı 'Aynî'yle Refî -i Âmidî

İttifâk etdi beni fasl etmegiçün Türk ü Kürd (Kt.169/1)

6. Şeyh Gâlib

Divan şairleri içinde zirve şahsiyetlerden biri olan Şeyh Gâlib de Sürûrî'nin eleştiri oklarından nasibini almıştır. İki yerde ismi geçen Şeyh Gâlib, "Es'ad" olan mahlasını "Gâlib" olarak değiştirmesinden dolayı Sürûrî tarafından eleştirilmektedir:

Bilmem ey menhûs adıñ Es'ad mıdır Ġâlib midir
Zâtıñı ta'rîf kıl kimsin kime mensûbsun

Gerçi dersin şâ'irâna ben tagallüb eyledim
Pîş-i merdân-ı sühanda gâlibâ mağlûbsun (Kt.215)

SONUÇ

Divan şiirinde 17. yüzyıldan itibaren Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ* adlı eseriyle birlikte hiciv türünde verilen eserler, divanlar teşkil edecek şekilde "Hezliyyât" ya da "Hicviyyât" başlıklarıyla yazılmaya başlanmıştır. Muhatabını bir tür cezalandırma şekli olan bu tür eserlerde, ağza alınmayacak kelimeler ve müstehcen ifadeler yer

almaktadır. Bu dönemden itibaren pek çok şairin bu tarzda eserler verdiği görülmektedir. Bu şairlerden biri de 18. yüzyılda yaşamış olan Sürûrî'dir. Genel adı *Hezliyyât*, özel adı *Mudhikat-ı Sürûrî-i Hezzâl* olan bu eserde şair, çağdaşı olan Sünbül-zâde Vehbî, 'Aynî, Refî'-Kâlâyî ve Refî'-i Âmidî hakkında ağza alınmayacak, küfürlü ifadelerle dolu şiirler yazmıştır. Bir anda aile namusunu ayaklar altına alan bu şiirlere bu şairler hakkında herhangi bir tepkinin gelmemesi de bunların karşılıklı şakalaşmak amacıyla söylenmiş sözler olduğunu göstermektedir.Tespit edilen bir *Mecmû'a*'da bu şairlerin de Sürûrî'ye aynı şekilde şiirler yazdıkları görülmüştür. Şairin kendi söylemiyle eserini Sünbül-zâde Vehbî'yi hicvetmek için yazmıştır. *Hezliyyât*'ta Vehbî hakkında 13 tarih kıt'ası ve 143 kıt'a nazım şekliyle yazılmış manzume bulunmaktadır. Şair, bir şiirinde Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sını örnek aldığını ve onu ve Bahâyî'yi bu tarz şiirler söylemekte geçtiğini belirtmektedir. Sürûrî, bütün şairlerin öncelikle şiir yazma yeteneklerini eleştirmiş ve şairlerin hepsini bu konuda yeteneksiz bulmuştur. Özellikle de divan şiirinin zirve şahsiyetlerinden Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisini beğenmediğini belirtmesi de ilginçtir. *Hezliyyât*'ta şairlerle;"şişman, kör, kel, köse, patlak gözlü, kıllı" gibi fiziksel özellikleriyle alay edilirken bu şairler geveze, utanmaz, yalancı, iffetsiz, dik başlı, çokbilmiş, adaletsiz, aşağılık olma, görevi kötüye kullanma, kötü alışkanlıklara sahip olma gibi vasıflarla da itham edilmişlerdir. Ayrıca Sürûrî'nin şairlerin meslekleri ve görev yaptığı yerlerle ilgili verdiği bilgiler ve düşürdüğü tarihler, *Hezliyyât*'ı edebiyat tarihi açısından oldukça önemli bir yere getirmektedir. Divan şiirinde çok sevilmeyen bu türün, 18. yüzyılda verilen eserlerin sayısından oldukça fazla revaç gördüğü anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

AKKUŞ, Metin (1998). *Nef'î ve Sihâm-ı Kazâ,* Ankara: Akçağ Yayınları.

AKSOYAK, İsmail Hakkı (2014). "Refi'-i Kâlâyî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/refii-kalayierişim tarihi:01.08.2022

AKÜN, Ömer Faruk (1993), "Sünbül-zâde Vehbî", *MEBİslam Ansiklopedisi*, C.XI, s.238-242.

ARSLAN, Mehmet (2014). "Aynî, Antepli",*Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ayni-anteplierişim tarihi: 01.08.2022

AYAN, Elif (2002). *Sürûrî ve Hezliyyât'ı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

AYAN NİZAM, Elif (2014). "Sürûrî/Hüznî/Hevâyî, Seyyid Osman Efendi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sururi-huzni-hevayi-seyyid-osmanerişim tarihi: 01.08.2022

BERGSON, Henri (2014). *Gülme*, (Çev. Devrim Çetinkasap), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

EBU'Z-ZİYÂ TEVFİK(1305). *Sürûrî-i Müverrih,* İstanbul: Matbaa-i Ebu'z-ziya.

EKİNCİ, Ramazan (2013). "Bahâyî, Küfrî, Hasan Çelebi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bahayi-kufri-hasan-celebierişim tarihi: 01.08.2022

GÜVEN, Hikmet Feridun (1997). *Klâsik Türk Şiirinde Hiciv,* Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

KENANOĞLU, M. Macit (2007). *Osmanlı Millet Sistemi Mit ve Gerçek*, İstanbul: Klasik Yayınları.

LEVEND, Âgah Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

ÖZTOPRAK, Nihat (2014). "Refî'-i Âmidî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/refii-amidierişim tarihi: 01.08.2022

SAYGEL, Vedat (1990). "Mizah Güler Yüzlü Bir Kavga Yöntemidir." (Kon. Mehmet Semih), *Milliyet Sanat Dergisi*, 24, Haziran 1990: 37-38.

SELÇUK, Bahir (2013). "Nef'î, Ömer Efendi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nefi-omer-efendierişim tarihi: 01.08.2022

YENİKALE, Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı*, Kahramanmaraş: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. e-kitap.

YÜCEBAŞ, Hilmi (1976)*Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi,* İstanbul: Milliyet Dağıtım Ltd. Şti.

… (1288/1872). *Mecmû'a-i Dîvân-ı Vehbiyâ*, İİB Atatürk Kitaplığı, Demirbaş No: Bel_Osm_O.00743

Nilüfer KARADAVUT (2022). Nedîm Dîvânı'nda Bir Anlatım Tekniği Olarak Gösterme Esaslı Nükteler. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 69-76.

NEDÎM DÎVÂNI'NDA BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK GÖSTERME ESASLI NÜKTELER

Nilüfer KARADAVUT[*]

Klâsik Türk şiirinin kendine özgü bir dünyası vardır, daha çok mânâ, mazmun ve edebî sanatlarla kurulan bu dünyanın tam anlamıyla anlaşılabilmesi, ortaya çıkarılabilmesi için bütün konuların tek tek ele alınıp incelenmesi gerekir. Bu bağlamda günümüzde alana dair yatay ve dikey olarak pek çok çalışma yürütülmektedir. Bu çalışmalar içindeki konu başlıklarından biri de farklı ama birbiri yerine kullanılan kavramlar olan mizah, gülmece ve nüktedir.

Arapçadan dilimize giren bir kelime olan *nükte*, Türkçe Sözlük'te;"Herkesin kolayca kavrayamadığı ince anlamlı, sanatlı, düşündürücü, şakacı ve aynı zamanda hoşa giden, insanı gülümseten söz" (Türkçe Sözlük, 2005: 1485) şeklinde tanımlanarak espri ile eş anlamlı kullanılır.

Kaynaklarda *nükte*; "iyi düşünülmüş, ince örtülü mânâlar taşıyan, yarı şaka, yarı ciddî sözlerin adı", "az ve öz söz", "şiirde, resimde, harekette, söz vb. mânâyı, ancak dikkatle anlaşılabilecek derecede gizlemeye ve zariflere hitap etme"(Tural, 1990: 2-5) şeklinde tanımlanmaktadır.

Belâgat kitaplarında mânâ, mazmun kelimeleri ile birlikte kullanılan *nükte*, edebiyat terminolojisi içinde bugün "mizahla ilgili olarak, şaka yollu mizahî söz" anlamında kullanılır. Bununla birlikte nüktenin daha çok az bulunurluk, zekice söylenme, kolay anlaşılamama, güzel buluş ve incelik gibi anlamlarına dikkat çekilir (Mengi, 2010: 18-19).Ayrıca sözlüklerde *nükte-âmiz* (söze nükteler karıştıran), *nükte-bîn* (nükteyi anlayan, ince mânâyı sezen), *nükte-dân* (nükte bilen, zarif), *nükte-dâr* (nükteli), *nükte-gû* (nükte söyleyen), *nükte-perdâz* (nükte bulup söyleyen), *nükte-pîrâ* (nükteyi söyleyen, güzel nükteler çıkaran), *nükte-senc* (nüktenin değerini bilen, nükte tartan), *nükte-şinâs* (nükteci, zarif, nükteyi seven), *nükte-ver*(nükte sahibi) gibi yapı ve ifadeler içinde kullanıldığı görülür (Solmaz, 2011:20). Mine Mengi, nükteyle birlikte kullanılan

[*] Dr., Adnan Menderes Üniversitesi, Türk Dili Öğretim Görevlisi. niluferkaradavut@gmail.com.

bu kelimelere bakarak nüktenin Klâsik Türk şiirimizde, şiirden çok, şairi niteleyen kullanımlar olduğunu belirtir. Bu terkipler arasındaki nükte-perdâz, nükte-şinâs, nükte-pîrâ vb. terkiplerin ise akla nükte-zekâ ilişkisini getirdiğini, bu durumun da şairlikle nüktedanlığın birlikte düşünüldüğü izlenimi verdiğini ifade eder (Mengi, 2010: 42).

Gelenekte nükteli söz söyleyen şairin amacı her zaman güldürmek değildir, ancak şairin yarattığı hayal, söyleyiş inceliği ve orijinallik çoğu zaman alımlayıcının hayret ve hayranlıkla tebessüm etmesine sebep olur (Tanç, 2020: 139). Şair, kendisinden önce defalarca işlenmiş malzeme ile şairlik yeteneğini ispat etmeye; orijinal ve kendine has söylemler bulmaya çalışır. Bu açıdan şairin ne söylediği değil nasıl söylediği önem kazanır ki nükte, şairin nasıl söylediği ile ilgilidir (Gönel, 2011: 164).

Anlatma esası çerçevesinde ele alınabilecek edebî eserlerde anlatma teknikleri şairin/ yazarın mesajını, maksadını okuyucuya ulaştıracağı bir vasıta olarak estetik dokuyu meydana getirir. Bu bağlamda edebî eserlerde vak'anın anlatımı gösterme ve tasvirlerle zenginleşmiş olarak karşımıza çıkar. Anlatmada vak'a nakledilir, göstermede okuyucunun gözleri önünde tecessüm ettirilir. Tasvirden de mekân ve şahıslarla ilgili hususiyetleri dikkate sunmada yararlanılır (Aktaş, 1991: 12-14). Gösterme aslında tiyatroya özgü bir yöntem olmakla birlikte bir olayı ya da durumu, belirli bir zaman ve yer içinde daha çok kişiler arası konuşma ve eylem şeklinde okuyucuya sunmaktır. Bu yöntemde okuyucu kendini olayların içinde hisseder ve olaylara tanıklık eder, anlatılan hikâyeyi seyreder (Tekin, 2006: 191). Gösterme yöntemi anlatmayla yan yana kullanılabildiği gibi tasvirle de iç içe kullanılabilir. Tasvir söz yoluyla resim yapmaktır. Evrende var olan her şey söz yoluyla resmedilebilir. Bunun için iyi bir gözlem yeteneğine sahip olmak gerekir. Dış dünyayı beş duyusuyla algılayan yazar/ şair, tasvir ederken duyularından yararlanır, benzetmeler yapar, kendi hislerini, öznel değerlendirmelerini tasvire katarak gösterme ağırlıklı bir anlatım gerçekleştirir. Bu bağlamda Nedîm'in şiirlerinde nesne, kavram veya varlıkları anlatırken daha çok onları belirtmeyi ya da niteleyerek göstermeyi tercih ettiği görülür.

Devrinde başta padişah olmak üzere devlet adamları yanında eğlence meclislerinin hoş-sohbet ve meclis-ârâ bir şairi olarak anılan Nedîm, sadece XVIII. yüzyılın değil aynı zamanda Türk edebiyatının en önemli şairlerinden biridir. Nedîm'in yeni sesi, edâsı daha hayattayken çağdaşları tarafından fark edilir (Mazıoğlu, 2012: 138). Safâyî'den başlayarak Nedîm'in biyografisini veren bütün kaynaklar onun önde gelen şairlerden biri olduğunu vurgular (Çapan, 2005: 672-674). Çağdaşı Sâlim, Nedîm'i "tâze-zebân" diye över, İzzet Ali Paşa onu "nev-zemîn-i taze", Seyyid Vehbî ise Vekâlet-nâme adlı kasidesinde Nedîm'i"nükte-perdâz", sıfatıyla niteler (Kudret, 1985: 17).Elbette Nedîm'in bu vasıfları almasında onun söz ustası olması, kelimelerle düşünce ve duygular arasındaki bağı kıvrak zekasıyla birleştirerek ustaca kullanması ve kendine has üslubu içinde okuyucuya sezdirmesi etkilidir. Hemen her meseleye nükteli bir beyitle cevap verebilecek nitelikte şiir söyleyebilen Nedîm, *nükte* kelimesini Divânında gerek mânâ ile birlikte gerek çeşitli terkiplerle 21 yerde kullanır[1]. O bu kullanımlarda şiirden çok alımlayıcının niteliğini yansıtmak yanında nükteyi mânâ ve mazmunun izahında ince anlamlar barındıran söz olarak kullanır ve kendisini de;

[1]Nedîm Dîvânı'ndaki bu tespitler ve örnek beyitler için Muhsin Macit'in e-kitap olarak Kültür Bakanlığı'nca 2017'de yayımlanan Nedîm Dîvânı kullanılmıştır.

O etmiş Enverîye sâyesin memdûd düşmez mi

Senin de sâye-i lutfun Nedîm-i nükte-dânüzre (K5/47)

beytinde nükte-dân olarak niteler.

Nedîm şiirlerinde özellikle kasidelerinin teşbîb bölümlerinde, kıt'a, şarkı, gazel gibi nazım şekillerinde bir olayı anlatırken tahkiyevî ve tasvirî anlatım yöntemlerini kullanarak onları sahneleştirir. İstanbul'un günlük hayatından çeşitli olayları kelimelerle resmeden Nedîm, böylece şiirlerine gözle görülür, elle tutulur bir canlılık kazandırır ve okura anı yaşatır. Klâsik Türk şiirinde anlam genellikle beyitte tamamlanmasına rağmen Nedîm'in gazellerinde özellikle yek-âhenk bir söylemden bahsetmek mümkündür. Bu gazellerde Nedîm, anlık tasvirlerle tahkiyevî anlatımı birleştirir. Görsel anlatımdaki dokundurmalar, imalar ve karşılıklı konuşmalarla söylemine teatral bir tavır verir. Özellikle bu anlatımlarda Nedîm'in sık sık nükteden yararlandığı görülür.

Nedîm'in şiirlerinde nükte, bir muhatabı olsun veya olmasın okunduğunda ifadenin etkileyiciliği, güzelliği, orijinalliği, şaşırtıcılığı gibi nedenlerle yüzlerde tebessüm ve gülümseme hissi uyandıran ince mânâlı sözlerde ve bikr-i mânâ cihetiyle karşımıza çıkar.

Nedîm'in hemen her nazım şekliyle söylediği metinlerde karşılaşılan nükteleri, anlatım aracı olarak nasıl kullandığı Dîvân'dan alınan beyitlerle ve bendlerle açıklanmıştır. Bu beyit ve bendlerin Dîvân'da kaçıncı sıradaki nazım şeklinden alındığı ve beyit numaraları yanında gösterilmiştir. Bu bilgilerin ışığında bu bildiride Nedîm'in şiirlerinde anlatım tekniği olarak karşımıza çıkan gösterme esaslı nükteler üzerinde durulacaktır.

Kasidelerin nesîb/teşbîb bölümlerinde bahar, bayram, kış, nevruz, ramazan ve hamam ile Lâle Devri'nin sosyal yaşantısı, gelenek ve görenekleri, gezinti yerleri ve imar çalışmalarını şiire konu eden Nedîm, bu bölümlerde ağırlıklı olarak tahkiyevî anlatımı kullanır. Mahallî unsurları da şiirine dâhil ederek bu anlatım tarzını kuvvetlendirir. Bu bölümlerde gördüğünü nakletme, gösterme yoluyla anlatma ve coşkuyla dile getirme gibi anlatmanın üç ayrı fonksiyonunu birlikte kullanır. Klâsik Türk şiirinin soyut dünyasına somut ve gerçek mekânları dahil ederek bir anlatıda olması gereken olay, zaman, *mekân ve kişi* gibi unsurlara da yer verir. Böylece gerçek hayattan aldığı unsurları kurmaca bir hikâyeye dönüştürerek okuyucuda estetik bir yaşantı uyandırır (Karadavut, 2022: 218). Dîvân'da9. ve 10. sırada yer alan *Ramazâniyye* ile *Iydiyye* kasideleri bunun göstergesidir. Bununla beraber gerçeğe bağlılığı ve dış dünyayı olduğu gibi veren kaside nesîblerinde soyut tasvirler yerine daha somut tasvirler yapar. Bu tasvirlerde gördüğünü aktaran şair gösterme yönteminin tipik uygulamaları olan karşılıklı konuşmalarla nükteli bir söylem yaratır. Anlatma ve gösterme tekniklerini ustalıkla kullanan Nedîm, olayları uzun uzadıya anlatmaktan çok birtakım mizansenlerle de okuyucunun dikkatini çeker.

Dîvân'da kasideler başlığı altında 9. sırada yer alan ve Sadrazam İbrahim Paşa'ya sunulan 43 beyitlik *Ramazâniyye* kasidesinin teşbîb bölümünde birdenbire Ramazan'ın gelmesi ve ilan edilmesiyle ortaya çıkan şaşkınlık, telaş, hazırlıksız yakalanış nükteli şekilde anlatılır. Nedîm, teşbîb bölümünde gerçekten olmuş bir olayı anlatır (Mazıoğlu, 20112: 70). Kaside, Ramazan ayının ilk gününün doğru tespit edilip edilememesi hususunda ortaya çıkan ikiliği ifadeyle başlar ve daha sonrasında bir an

evvel bayramın gelmesi ve Nedîm'in Sadâbâd'a gitme isteğinin anlatılmasıyla devam eder.

Kasidede Ramazan hilalinin aniden görülmesiyle imam uyumak için yatağına yatmışken teravih namazını kıldırmak için kalkar. Şüpheli gün zevkine hazırlanan şerefli dostlar öğleye kadar uykudan baş kaldırmazlar. Ramazan'ın gelişiyle ilgili böyle bir olay yaşandıktan sonra "Acaba ramazan geldi mi?" diye soran şaşkın kişilere bekçinin davulu cevaptır. Ancak Nedîm'e göre ortada bir yalan vardır, fakat bu yalanın kendinde mi, şahitte mi yoksa takvimde mi olduğunu bilemez. Sözün doğrusu şudur: Esrar ve afyon alan ehl- i keyfin birisi "Ey sultanım, ay aydın hesap belli, daha şaban ayı tamam olmadı" der. Berş kaşığı ile vurup öldürülecek iki kişi gelerek cihânı bu sözleriyle sersem eder.

Nedîm, bu olayı bütün ayrıntılarıyla gözler önüne serer ve okuyucuda şaşkınlıkla beraber tebessüme sebep olur.

Bağteten sâbit olup gurre firâşında imâm
Hâb içün yatmış iken etdi terâvîhe kıyâm (K 9/1)

Baş kaldırmadılar öğleye dek uyhudan
Yevm-i şek zevkına hazırlanan ahbâb-ı kirâm (K 9/2)

Bilemem ben de ki şâhidde mi takvîmde mi
Hele bir kizb var ortada budur sıdk-ı kelâm (K 9/7)

Ehl-i keyfin birisi der ki behey sultânım
Aydın ay bellü hesâb olmadı şaʿbân tamâm (K 9/8)

Nedîm, Dîvân'da 10. sırada yer alan bayram töreni sebebiyle Padişah III. Ahmet'e sunduğu 65 beyitlik *Iydiyye* kasidesinin teşbîbinde tören alanını tasvir eder. Gerçeğe bağlılığı yanında dış dünyayı olduğu gibi veren bu somut tasvirlerde gördüğünü aktaran şair, aynı zamanda karşılıklı konuşmalarla nükteli bir söylem yaratır.

Bayram töreni öncesi bir hareketlilik vardır. Sabah hazırlıklar yapılmakta, kösler çalınmaktadır. Devletin yüce başkanları cihân padişahının huzuruna yer öpmek için gelirler, padişahın sarayı mutluluk güneşinin doğduğu yer olur. Padişahın tahtı hoşa gidecek tarzda kurulmuş, tahtın önüne hakanlara yaraşır süslü bir örtü döşenmiştir. Önce III. Ahmet, yüzlerce "zib ü ziynet" ile tahta çıkıp oturur. Padişahın solunda her biri haşmet göğünün parlak güneşi gibi dört şehzâde, ululuk ve saadetle durmaktadır. Padişahın sağında ise Hatem gibi Sadrazam yer alır. Sadrazamın da sağında diğer vezirler padişahı koruyan dört köşeli muska gibi durmaktadır. Bunlardan birisi Kaptan Paşa, diğer üçü ise padişahın damatlarıdır. Bu ön safın gerisinde has harem ağaları devlet kitabının satırları gibi dizilidir. Devlet erkanı

tamam olduktan sonra makam ve büyüklük erkânı birer birer (padişahın) ayağının toprağına yüz sürer ve bayramlaşma töreni başlar. Önce şeyhülislam, onun arkasından her biri ilim, fazilet ve ibadet incilerinin ocağı olan bütün sadrazamlar, sonra hocalar topluluğu yüce eteği bir bir öper. Hele şükür sıra Nedîm'e gelir. Ancak kendisi bayramlaşma töreninde en arkadadır, kabul töreni sırasında arka sıralarda kalmasının nedenini soran III. Ahmed'e hüsn-i ta'lil de yaparak "Gönül sizi herkesten çok görmek istiyor, o yüzden en sona geçtim ki güzel yüzünüzü daha fazla seyredeyim" şeklinde nükteli cevap verir. Ardından padişahın emri yerini bulsun diye bu kasideyi yazdığını ancak bir kasideyle padişahın iltifatına teşekkür etmenin mümkün olmayacağını yazarak medhiyeye başlar.

Saʿâdetle hitâb etdik ki geldin cümleden sonra
Efendim kıldı ihyâ nutk-ı cân-bahşın dil ü cânı (K 10/25)

Cemâl-i pâkin sâ'irden artuk görmek ister dil
Aceb mi cümlesinden sonra bûs etsem o dâmânı (K 10/26)

Nedîm, devrinin özellikleri ve yaşayışını şarkı nazım şekliyle de işler ve bu şarkılar gerçekte onun yaşamak, eğlenmek isteyen hayat dolu ruhunun görünen sevinçleridir (Mazıoğlu, 2012: 115). Dîvân'da 29. sırada yer alan şarkının 2. ve 5. bendlerinde Nedîm'in nükteye yer verdiği görülür.

O tıfl-ı nâzı gördüm rûyuna hurşîd eser etmiş
Haberdâr olmamışdım sonra bildim n'eylemiş n'etmiş
Meğer zâlim kaçup tenhâca Saʿd-âbâda dek gitmiş
Temâşâ eylemiş âlâyını şevketlü hünkârın (Ş 29/ II)

"*O nazlı çocuğun yüzünde güneşin yansımış olduğunu gördüm. Haberdar değildim, sonra öğrendim ne eylemiş ne etmiş, meğer zalim kaçıp Sadâbâd'a kadar gitmiş. Şevketli hünkârın ululuğunu seyretmiş.*"

Bendde "Hurşîd eser etmiş" söyleyişi, sevgiliyle ilgili farklı yorumlar yapabilme imkânı sağlar. "*Çocuk denecek yaşta bir güzelin Sadâbâd'a kadar yalnız başına giderek padişahın alayını seyretmesi, o devir için tam bir hadisedir. Üstelik bu temaşa sırasında muhtemelen peçesini açtığından güneş yüzünü yakar*" (Kırkkılıç, 1993: 77). Aynı zamanda bendde, Klâsik Türk şiirinde sevgilinin sultan olarak görülmesinden hareketle güneş-padişah ilişkisi kurulur. Nedîm'in, sevgilinin yüzünde güneşten bir nişane ve bir iz gördüğünü söylemesi nükteli bir söylem yaratır.

Bugün bir mahrem-i esrâr yâr-ı nükte-pîrâdan
İşitdim kim sayup uşşâkını ey şûh-ı simin-ten

Nedîm-i zâra benzer âşıkımyokdur demişsin sen

Efendim işte vardır ben esîrin ben giriftârın (Ş 29/ V)

"*Bugün nüktedân bir dosttan bir sır işittim ki ey gümüş tenli, âşıklarını sayıp inleyen Nedîm'e benzer âşığım yok demişsin. Efendim işte vardır, benim, esirin, sana tutulmuş olan.*"

Nedîm bu bendde, gümüş gibi bembeyaz tenli sevgilinin de katıldığı sırlara mahrem olunan bir mecliste, bugün onun âşıklarını sayarken onların arasında "İnleyen Nedîm'e benzer bir âşığım yoktur." dediğini bir nüktedân dostundan işitince, sanki ortaya atılarak kendisini mahlasından tecrid ederek senli benli bir tavırla söze başlayıp "Efendim işte kölen ve düşkünün olarak ben varım ya!" deyiverir. Nedîm bu hikâye teknikleri ve gösterme esaslı anlatımı, karşılıklı konuşmalar aracılığıyla teatral bir sahne oluşturarak nükte yapar. Bu da Nedim gibi bir şairin söz ustalığının açık bir örneğini teşkil etmektedir.

Nedîm'in hayatı bütün zevkleri ile yaşamak isteyen neşeli yaratılışına gazel söylemek uygun gelmiştir, bu sebeple daha çok gazel şairi olarak anılır (Mazıoğlu, 2012: 113). Nedîm'in nükteli söylemi gazellerinde de kendine has üslûbu, kolay ve âhenkli söyleyişiyle birleşerek şiire güzellik ve canlılık katar. Dîvân'da yer alan gazellerin çoğunda nükteli bir söylemle karşılaşılır. O, Dîvân'da 48. sırada yer alan gazelin 7. beytinde

Bârîk-şef' nükteleri cem'edüp Nedîm

Nâzende şâhid-i sühana perçem eyleriz (G 48/7)

diyerek şiirlerini ince ve zarif nüktelerle süslediğini, ince nükteleri toplayarak onu söz güzeline perçem yaptığını ifade eder ve nükteyi şiire güzellik katan bir unsur olarak gördüğünü belirtir.

Nedim, gazellerde sadece güzellerle, güzelliklerle ilgilenip onları gerçekçi bir şekilde dile getirmekle kalmaz aynı zamanda çevresine oldukça dikkatli bakmasını ve ayrıntıları yakalamasını da bilir. Dîvân'da 63. sırada yer alan gazelin 3. beytinde gördüklerini *teşbîh* ve *tenâsüb* sanatları aracılığıyla nükteli bir şekilde dile getirir. Beyitte şair, ayakkabı satıcısının durumunu da açıklar.

Topukların göricek mest olup safâsından

Pabuç gibi açılup kaldı ağzı haffâfın (G 63/ 3)

Beyitte sevgilinin zarif topuğunu gören bir ayakkabı satıcısının hayranlıkla açılan ağzını burnu patlamış bir ayakkabıya benzetmesi ve yine ayak, papuç, topuk ve haffâf kelimeleri arasındaki tenâsüb nükteli bir göstermeyi ifade eder. Beyitte hayranlıkla açılan ağzın pabuca benzetilmiş olması ilginç bir imgedir.

Nedîm, Dîvân'da 126. sırada yer alan gazelinde de,

Gurre-i rûzeyi gördüm feleğin bâmında

Bir kenârî güzele benzer Oruç nâmında (G 126 /2)

diyerek sevgiliyi tasvir eder ve nükte yapar.

Nedîm, bu beyitte "Feleğin kubbesinde oruç ayını gördüm, Oruç adlı bir kenar dilberine benziyordu" diyerek Ramazan orucunun başlamasına vesile olan hilâl ile sevgilinin profilden görünen hilâl şeklindeki yüzü arasında ilişki kurar ve Oruç adlı sevgiliyi *kenarın dilberi* olarak niteler. Klâsik Türk şiirinde İstanbul'un dışındaki şehirler için kullanılan taşra kelimesi yerine kenâr kelimesinin de kullanıldığı bu şehirlerden gelenlere de taşralı dendiği görülmektedir. Dîvân şairleri taşra, kenâr, muhit tabirlerini genellikle İstanbul'la karşılaştırarak İstanbul dışını hor görür. Klâsik Türk şiirinde *kenâr dilberlerini* ne kadar nazik olsalar da tatsız, tuzsuz bularak onların İstanbul dilberleri kadar işveli, nazlı ve şûh olmamalarına dikkat çekerler (Beyzadeoğlu, 2001: 66-68). Klâsik Türk şiirinde sevgilinin yüzü dolunaya benzetilir, dolunayın ilk ve son şekli hilaldir. Ramazan ve bayram hilâl görününce olur. Beyitte hilâl, oruç ayı ve gökyüzü kubbesinde görünen hilâlin aslında dolunayın ilk hâli ve kenarı olmasından yola çıkılarak yüzü hilâle benzeyen sevgilinin adı Oruç olan bir kenar dilberi olduğu vurgulanmıştır. Bu da göstermeesaslı bir nükteyi karşılar.

Gazeller bölümünde 152. sırada yer alan gazelin 2. ve 3.beyitlerinde de Nedîm düşüncesini yine nükteli bir şekilde ifade eder.

Bûydan hoş rengden pâkîzedir nâzük tenin
Beslemiş koynunda gûyâ kim gül-i raʿnâ seni (G 152/2)

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (G 152/3)

Sevgilinin zarif vücudunu renk ve koku cihetiyle tasvir eden şair, ilk beyitte sevgilinin en seçkin gül olma vasfını, taşıdığı sarı - kırmızı renklerden ve doyumsuz kokusundan alan bir gül-i ranâ koynunda beslenmiş olduğunu söyler. Koynunda beslemek anneye ait özelliktir. Annenin çocuğunu koynunda beslemesi gibi gül de sevgiliyi koynunda beslemiş, büyütmüştür. İkinci beyitte ise şair, sevgiliyi gül desenli elbise giymiş olarak realist bir şekilde tasvir eder. Bunu ince hayâl dünyasıyla birleştiren şair, ipek kumaş üzerindeki bu gülün dikeninin gölgesinin sevgiliyi acıtmasından endişe duyar. Bu mübalağa aynı zamanda gösterme esaslı nükteli bir söylemdir. Beyitte ayrıca Nedîm, diken kelimesini gerçek anlam yanında âşığın rakiplerini de kastedecek şekilde kullanır. Beyit Nedîm'e has orijinal bir anlatıma sahiptir. Bu mânâda bikr-i mânâ ve bikr-i fikr ile orijinalliği yakalayan şair, okuyucuyu şaşırtarak okurun tebessüm etmesini sağlar.

Sonuç olarak, Nedîm Dîvânı'nda hemen her nazım şeklinde sıklıkla karşılaşılan gösterme esaslı nükteler; hiçbir zaman rahatsız edici, müstehcen ve argoya meyilli değildir. Kullanılan nükteli ifadeler şiirin anlam yönüyle bağlantılı olup şiire ayrı bir güzellik ve renk katar. Nedîm şiire her ne kadar yerli unsurları sokmuş olsa da, onun üslûbu hiçbir zaman basitleşmemiştir. Mahallî unsurları zaman, mekân, olay ve kişi ekseninde hikâyeleştirerek okurun hayâl dünyasını zenginleştirir. Geleneğe has veya ilk defa kendisinde görülen teşbîh ve mazmunları gösterme tarzı anlatma yöntemiyle birleştirerek nükteli bir söylem yaratır ve okuru tebessüm ettirerek düşünmeye, ince mânâları çözmeye teşvik eder. Nüktelerle okurda merak uyandırmayı, okuru sürpriz

sonla şaşırtmayı başarır. Görme merakı ile nükteleri birleştirmesi şiirlerinin okura hoş gelmesinde etkilidir.

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.*Ankara: Akçağ Yayınları.

Beyzadeoğlu, Süreyya (2001).“Divan Şiirinde Taşra ve Kenâr”, *Türk Edebiyatı Dergisi,* S. 334, s. 66- 68.

Gönel, Hüseyin (2011). “Nükte ve Nüktenin Aracı Olan Edebî Sanatlar”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,*S. 6/4, s. 163-182.

Karadavut, Nilüfer (2022). Nedîm Dîvânı Üzerine Dilbilimsel Bir İnceleme. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kırkkılıç, Ahmet (1993).“Açıklamalarıyla 18. Yüzyıl Divan Şiiri”.*Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Ders Kitapları Serisi,* Erzurum.

Kudret, Cevdet (1985). *Divan şiirinde Üç Büyükler Nedîm.* İstanbul: İnkilap Kitapevi.

Macit, Muhsin (2017). *Nedîm Dîvânı,* Ankara, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr

Mengi, Mine (2010). “Divan Şairinin Dilindeki Edebiyat Terimleri”, *Divan Şiiri Yazıları.* Ankara: Akçağ Yayınları.

(2010). “Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Divan Şiiri Yazıları.*Ankara: Akçağ Yayınları.

Mazıoğlu, Hasibe(2012). *Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler.*Ankara: Akçağ Yayınları.

Mustafa Safâyî Efendi (2005).*Tezkire-i Safâyî / Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'âr (İnceleme-Metin-İndeks)*, (hzl. Pervin Çapan). Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.

Solmaz, Süleyman (2011). “16. Asır Şuara Tezkirelerinde Nükte”, Turkish Studies *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 6/2, s. 17-32.

Tanç, Nilüfer (2020).*Klâsik Türk Edebiyatında Mizah.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Tekin, Mehmet (2006). *Roman Sanatı (Roman Unsurları).* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tural, K. Sadık (1990). “Nekre ve Nükte Kavramlarının Kültür İçindeki Yeri veya Gülme'nin Sosyo-Psikolojik Boyutları”, *Millî Folklor,* S.7, s. 2-5.

Türkçe Sözlük (2005).Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Seda KURT (2022). Bosnalı Sâbit'in Gazellerinde Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 77-96.

BOSNALI SÂBİT'İN GAZELLERİNDE MİZAH

Seda KURT*

Giriş

Klasik Osmanlı edebiyatında mizah kavramı, hiciv (yergi) ile iç içe geçmiş vaziyette olup hiciv, hakaretten uzaklaşıp nükteye yaklaştıkça mizah dairesine girmektedir. Mizah, hicivden farklı olarak ince bir nükte içerir; fakat bu edebiyatta ince nükteli mizahi ifadeler uzun yıllar hicviyelerde karşımıza çıkmaktadır (Levend, 2017, s. 532). Hiciv, aynı zamanda mizahtan tehlikeli oluşu sebebiyle ayrılmaktadır (Güven, 2018, s. 25). Çünkü şahsı hedef almakta ve hakaret içermektedir. Mizah, her ne kadar şahsı hedef almasa da içinde iğneleyici bir yön bulunduğundan hicve yakın görünmektedir (Güven, 1997, s. 31). Nükte ve latife ile hezelin çok fazla argo ve cinsellik içermeyen söyleyişleri mizah dairesine girerken hakaret, hiciv, alay içerenler mizahın dışındadır (Tanç, 2020, s. 46).

Klasik Osmanlı edebiyatında mizahın gelişimine bakıldığında mizahi türlerin 17. yüzyıldan sonra gazel nazım biçiminde ele alındığı görülmektedir(Güven, 1997, s. 92). Osmanlı şiirinde sevgilinin merkezde olduğu ve karşılık ümidi olmayan aşk ilişkisi çerçevesinde âşığın durumu, onun sevgiliden başka herkes ve her şeyi (ağyar) algılayış biçimi, âşık kimliğine bürünen şairin bakış açısıyla ele alınır. Bu şiirin en fazla kullanılan nazım şekillerinden olan kaside ve mesnevilerde bu aşk ilişkisi dairesinden

*Arş. Gör. Dr. , İstinye Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (*saydin@istinye.edu.tr*), Orcid Id:0000-0001-9202-9887.

Çalışmada yer verilen metinlerin yazımında hafif transkripsiyon sistemi kullanılmış olup birlik olması bakımından *Tenkitli Neşir Kılavuzu*'nun önerileri dikkate alınmıştır (Açıl (v. dğr.), 2022).

Sâbit'ten beyit örnekleri verilirken Karacan'ın (Karacan, 1991a)neşrindeki gazel ve beyit numaraları esas alınmış, yalnızca gazellerden örnek verildiği için G harfi ile belirtilmemiştir.

çıkılmamakla beraber şairin amacına göre mizah, şiire konu olmuştur. Fakat bu şiirde en çok kullanılan nazım şekli olan gazelde, konu ve amaç ekseriyetle bu aşk ilişkisini en güzel şekilde ele almaktır. Gazel, bu aşk ilişkisini konu almaktan uzaklaşmamak hususunda çok kuralcıdır. Şahısları, kelime kadrosu ve mazmun dünyası belirlenmiş olan Osmanlı şiirinin katı kuralları, 15. yüzyıldan itibaren yerlileşme temayülünün etkisiyle(Özyıldırım, 2017, s. 264)mesnevi nazım şeklinde çatlamaya başlamışsa da tam olarak kırılma, özellikle gazel nazım şeklinde17. yüzyılda Sâbit (ö. 1124/1712)'in mizahi üslubu ile gerçekleşmiştir (Ambros, 2018, s. 93). Çalışmada, öncelikle Sâbit'in şiirleri üzerine yapılan değerlendirmeler kronolojik bir şekilde aktarılmış; daha sonra Sâbit'in üslubunun ve üslubu içinde mizah anlayışının özellikleri, daha önce bir bütün olarak ele alınıp incelenmemiş olan gazellerinden hareketle ortaya konmuştur.[1]

1. Sâbit'in Şiirleri Üzerine Değerlendirmelere Genel Bir Bakış

Sâbit'in şiirleri hakkında ilk görüşler; onunla aynı dönemde yaşayan iki tezkire yazarı Safâyî (ö.1138/1725-26) ve Sâlim Efendi (ö. 1156/1743) tarafından ortaya konmuştur. Safâyî Efendi, tezkiresinde Sâbit'in şiiri ve şairliği hakkında şu ifadelere yer vermiştir:

…hakkâ ki bir şâ'ir-i sühan-perverdir ki nazîri nâdir olup eş'âr-ı cân-fezâsı memdûh-ı sühanverân-ı 'âlemdir. Eş'âr u âsârda 'Atâyî üstâda peyrevlik etmişdir. Müretteb Dîvân-ı belâgat-'unvânı vardır. Cümle âsârından Edhem ü Hümâ-nâm bir hikâye-i garîbe ve 'acîbe nazm etmişdir. Ve dahi 'Atâyî hamsesi üslûbunda bir latîf hamse nazm etmişdir. Ve dahi bir Gazâ-nâme-i garrâ tahrîr ü imlâ edip 'asrında Kırım Hân'ı ola el-Hâc Selîm Girây Hân nâmına tertîb edip ihdâ etmekle mazhar-ı ihsân olup hakkâ ki katı güzel âsâr-ı celîleye muvaffak olmuşdur. Eş'ârı tâze ve güftârı tekellüfden âzâde şâ'ir-i mümtâzdır (Safâyî Efendi, 2005, s. 125).	…güzel söz söyleyen bir şairdir. Benzeri az olup cana can katan şiirleri, dünyanın söz sahibi kimseleri tarafından övülmüştür. Şiir ve eserlerinde Atâyî (ö. 968/1561)'nin yolundan gitmiştir. Belagatli ve tertipli (Arap alfabesinin tüm harflerinde kafiyesi olan en az bir gazeli bulunan; sırasıyla kaside, gazel ve müfredler şeklinde düzenlenen) *Dîvân*'ı vardır. *Edhem ü Hümâ* adlı garip ve acayip bir hikâye ve Atâyî'nin hamsesi (beş mesneviden oluşan eser) üslubunda bir hamse kaleme almıştır. *Gazâ-nâme* adlı bir eser yazıp Kırım Hanı Selîm Girây'a hediye ederek lutfuna mazhar olmuştur. Doğrusu çok güzel ve yüce eserler (vermeyi) başarmıştır. Şiirleri taze (yeni) ve sözleri gösterişten uzak seçkin bir şairdir.

[1] Sâbit'in eserlerinin neşri (Karacan, 1990a), (Karacan, 1990b), (Karacan, 1991a), (Karacan, 1991b),dışında Bakü'deki Sâbit Külliyatı hakkında bilgi verilen bir çalışma (Khalilli, 2012), Sâbit'in şiirlerinde mahallileşme etkisi (Kaplan, 2009a), (Çatoviç, 2012), (Avçin, 2015) ile atasözü ve deyimlerin yoğun olarak kullanımı üzerine çalışmalar (Sevinç, 2007), (Kaplan, 2009b); Sâbit'in eserlerinden hareketle poetikası hakkında değerlendirmeler (Erkal, 2009) ve *Dîvân*'ından hareketle tahlillerin (Aydın, 2017), (Oener, 2018),(Oener, 2019),(Ökmen, 2021) yapıldığı çalışmalar; mizah bakımından ele alınan kaside (Erkul, 2013) ve mesnevileri (Yılmaz, 2019); müstakil olarak şiirleri hakkında (Karacan, 1990c), (Erkal, 2014), (Yardım, 2015) ve diğer şairlerle karşılaştırmalı analizlerin yer aldığı (Kılıç, 2012), (Keleş, 2015) çalışmalar mevcuttur. Sâbit'in madde başı olarak yer aldığı biri çevrimiçi (Özyıldırım, 2015) üç ansiklopedi (Akün, 1993), (Karacan, 2008); Sâbit'in Türk edebiyatındaki yeri üzerine sorular içeren bir makale (Özyıldırım, 2012) bulunmaktadır. Sâbit'in yalnızca gazellerinin bir bütün olarak incelendiği müstakil bir araştırma bulunmamakla beraber gazellerinden örnek beyitlerin karşılaştırmalı olarak ele alındığı bir çalışma (Ambros, 2018) mevcuttur.

Safâyî Efendi'nin tezkiresinden hareketle Sâbit'in henüz hayattayken şiirlerinin beğenildiği ve övüldüğü, üslup olarak Atâyî (ö. 1045/1635)'yi takip ettiği, yeni tarzda ve sade bir şekilde yazdığı anlaşılmaktadır. Sâlim Efendi, tezkiresinde Sâbit'in sanatı için Safâyî Efendi ile benzer ifadeler kullanmıştır. Bu benzerlik, bilgilerin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir:

…âsârı ekserü min-en yuhsâ ve tuhaf-ı vâlâları bî-'add ü ihsâdır. Mesnevî-i nâzik-hikâyeleri ve Edhem ü Hümâ nâmında bir garîb ü 'acîb sergüzeşti vardır. Hamse etmek vechi üzre şürû' eyleyip 'ömr-i 'azîzleri müsâ'id olmamagla nâ-tamâm kalmışdır. Eger tamâm olmak lâzım gelse hak budur ki bu eseri cümle ehl-i ma'ârifi hayrân u medhûş ve Hamse-i 'Atâyî'yi erbâb-ı kemâle ferâmûş etdirirdi. Bundan mâ-'adâ Berber-nâme ve nice hikâyât-ı mudhike-i bî-bahâne ve müretteb Dîvân-ı belâgat-'unvânı ve mecmû'a ve mekâtibde ebyât-ı firâvânı vardır. Şu'arâ-yı 'asrımızdan bir suhan-perver üstâd-ı mâhir olmagla ma'lûm-ı cemî'-i esâgir ü ekâbirdir (Sâlim Efendi, 2005, s. 262).	… eserleri ve yüce tuhaflıkları sayısızdır. Nazik hikâyeli mesnevisi ve *Edhem ü Hüma* adlı garip ve acayip bir sergüzeşti (baştan geçen olayın anlatıldığı edebî tür) vardır. Hamseye (dört eser daha ekleyerek beşe) tamamlama niyetiyle başlayıp ömrü yetmediğinden yarım kalmıştır. Eğer tamamlayabilseydi hamsesinin ilim sahiplerine şaşkınlık vereceği ve Atâyî'nin *Hamse*'sini unutturacağı doğrudur. Bundan başka *Berber-nâme* (adlı bir eseri), nice sebepsiz güldürücü hikâyeleri, belagatli ve tertipli *Dîvân*'ı ile mecmualarda ve mektuplarda çok sayıda beyti vardır. Çağımızın şairlerinden maharetli söz sahibi bir üstad olduğu büyük küçük herkesin malumudur.

Sâlim Efendi, Safâyî'ye ek olarak Sâbit'in hamsesini tamamlamaya ömrü yetse Atâyî'ninkini gölgede bırakacağını, eserlerinin güldürücü hikâyeler barındırdığını ve henüz hayatta iken büyük küçük herkesin Sâbit'i üstat kabul ettiğini ifade etmiştir. Her iki değerlendirmede *Edhem ü Hümâ* mesnevisinden bahsedilirken "garîb" ve "'acîb" kelimelerine yer verilmesi, Safâyî Efendi'nin Sâbit'in şiirleri için "tâze" ve Sâlim Efendi'nin Sâbit'in hikâyeleri için "mudhike" ifadesini kullanması dikkate değerdir. Sâbit, şiirlerinin "garîb" ve "'acîb" olduğunu ve okuyanları güldürdüğünü farkındadır:

Nedür bu sende olan tab'-ı âteşîn Sâbit *Sihir makûlesi sözler bulur 'acîb ü garîb* (25/5)	Sâbit, sende olan bu ateşli tabiat nasıl bir şeydir, sihir türünde şaşırtıcı sözler bulur.
Ne esrâr-ı nihân var Sâbitâ ma'cûn-ı nazmunda *Leb-i dil-ber midür güldürdi hep yârânı ser-tâ-pâ* (13/7)	Ey Sâbit, senin şiirinin macununda nasıl gizli sırlar (esrar) var, (esrar katılan tatlı) dilber dudağı mıdır bütün dostları baştan ayağa güldürdü.

Safâyî ve Sâlim Efendi'den sonra Şeyhî (ö. 1731), *Vekâyi'ü'l-Fuzalâ*'sında Sâbit hakkında bilgi vermiş olup *Vekâyi'ü'l-Fuzalâ*'da en fazla şiir örneğine yer verilen şair, Sâbit'tir (Ekinci, 2018, s. 115). Bu durum, onun şiirlerinin beğenildiği ve önemsendiğine işaret etmektedir.[2] Abdülgaffâr b. Hasen Kırımî (ö. 1747'den sonra)'nin *Umdetü'l-Ahbâr* adlı eserinde Sâbit'in şairliği ve şiirleri hakkında değerlendirmeler az da olsa mevcuttur. Eserde, Sâbit'in şiirlerinin kendinden önceki şairleri unutturduğu ifade edilmiştir:

[2] Sâbit'in hayatı veya şiirleri hakkında bilgi veren, fakat şiir anlayışı hakkında değerlendirme içermeyen kaynaklar da (Müstakimzâde Süleymân Sâdeddîn, s. 163a), (Coşkun, 2019, s. 36),(Abdulkadiroğlu, 1985, s. 51), (Akbayar, 1996, s. 1410), (Zübeyiroğlu, 1989, s. 225-226), (Köprülü, 1934, s. 327, 368), (Onan, 1950, s. 22, 51), (Bejtić, 1974, s. 4), (Bašagić, 1986, s. 170-182) mevcuttur. Sâbit'in gazelleri dışındaki şiirleri ile ilgili de Rypka'nın çalışmaları (Rypka, 1929),(Rypka, 1950), (Rypka, 1952) bulunmaktadır.

…hak budur ki Mevlânâ-yı müşârun ileyh Sâbit Efendi bostân-ı isti'dâda nâbit olan bir şecere-i tayyibe olup âsâr-ı belâgat-şi'ârı eş'âr-ı kudemâyı ve sâ'ir şâ'irân-ı 'ulemâyı ferâmûş etdirmişdir (Ersoy & Öztürk, 2010, s. 17-118)	Adı geçen Sâbit Efendi'nin (şairlik) kabiliyetinin bahçesinde büyüyen güzel bir ağaç olduğu ve belagatli eserlerinin eski şiirleri ve diğer alim şairleri unutturduğu doğrudur.

Hammer (ö. 1856)'in *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst* adlı eserinde Sâbit ve eserleri hakkında bilgi vermesi (Purgstall, 1838, s. 46), Sâbit'in daha erken dönemlerde bile Türk edebiyatı içinde adını duyuran bir şair olduğunu göstermektedir. Ziyâ Paşa(ö. 1880), *Harâbât*'ında Sâbit'in şiirde "sâhib-i zemîn" olduğunu ifade etmiştir:

Sâbit dahi şâ'ir-i metîndir *Ol tarzda sâhib-i zemîndir* *Bir na't-ı şerîfi var ki dil-keş* *Mi'râciyye dahi ana eş* *Ekser sözü ıstılâha dâ'ir* *Mazmûnları var deger cevâhir* *Lâkin onu kayd-ı darb-ı emsâl* *Vâdî-i zihâfa eyler irsâl* (Ziya Paşa, 1291/1874)	Sâbit de kuvvetli bir şairdir, şiirde zemin (aynı vezin ve kafiyede yazılacak nazire adı verilen şiirlere örnek teşkil eden şiirlerin) sahibidir. Gönül alıcı bir naati (Hz. Muhammed'e övgü için yazdığı şiiri) ve onun kadar güzel *Mi'râciyye* (Hz. Muhammed'in Miraç hadisesini anlattığı) adlı şiiri vardır. Sözlerinin çoğu deyimlere dair olup inci değerinde mazmunları (kavramları dolaylı bir şekilde anlatan kalıplaşmış söz) vardır. Fakat atasözü söyleme kaygısı, onu zihaf (Arapça ve Farsça kelimelerdeki uzun ünlülerin vezin gereği kısa okunması) vadisine yöneltir.

Ziyâ Paşa, Sâbit'i şiirlerinde atasözü söyleme kaygısıyla aruz veznini bozarak zihaf kusuru işlemesi sebebiyle olumsuz anlamda eleştirmiştir. Namık Kemâl (ö. 1888), *Bahâr-ı Dâniş*'in mukaddimesinde Sâbit'in nazımda Türkçeye has bir yol açmak istediğini ifade etse de bu yolu cinas çokluğunda aradığını belirtmiştir (Namık Kemal, 1311, s. 15-16). Sâbit için gazelde kafiye mühim olup şiirlerinde bunu vurgulamıştır (277/5); fakat Namık Kemâl'in dediği gibi bir cinas çokluğu, gazellerin bir bütün olarak incelenmesi sonucunda dikkati çekmemektedir. Muallim Nâcî(ö. 1893), *Mecmû'a-ı Mu'allim* dergisindeki *Numûne-i İntihâb* bölümünün beşincisinde Sâbit'in şiirleri hakkında şu ifadelere yer vermiştir:

Sâbit'in esbâb-ı iştihârından başlıcası şi'rde bir tarz-ı has sâhibi olmasıdır. Şi'rinde durûb-ı emsâl veyâ ta'bîrât-ı meşhûre îrâd etmek birinci merâkıdır. Herkesin bildigi bir sözi öyle zarîfâne bir sûretde nazm eder ki okundukça safâ-yâb ve mütebessim olmamak kâbil olmaz… Sâbit, vâdî-i mahsûsunda yektâ olmakla berâber mazmûn-fürûşluk derdiyle birçok da bî-nemek söz söylemişdir. Tecellîsi garîbdir. Eş'ârının nâdirce bulunan güzelleri fevke'l-'âde şîrîndir. 'Âdîleri ise son derece tatsızdır. Güzelleri nazîre kabûl etmez. 'Âdîleri tanzîre tenezzül edilmez.(Nâcî, 1305/1888, s. 51)	Sâbit'in şöhretinin sebeplerinden başlıcası, şiirlerinde kendine has bir tarzının olmasıdır. Şiirlerinde atasözü ve deyim söylemek birinci merakıdır. Herkesin bildiği bir sözü ince bir şekilde yazdığı için okuyunca zevk duymamak ve gülümsememek imkansızdır… Sâbit, kendine özgü tarzında tek olmakla beraber mazmun söylemek derdiyle çok tatsız sözler de söylemiştir. Kaderi gariptir; şiirlerinin güzel olanları nazire kabul etmeyecek derecede çok güzeldir, kötü olanları ise nazireye tenezzül edilmeyecek derecede tatsızdır.

Muallim Nâcî, Sâbit'i mazmun söylemek gayretiyle tatsız sözler söylediği gerekçesiyle olumsuz eleştiriye tabi tutmuştur. Muallim Nâcî, aynı düşüncelerini diğer kaynaklarda da tekrar ettirmiştir(Muallim Nâcî, 1987, s. 304), (Muallim Naci,

1308/1890, s. 93). Mehmed Tevfîk(ö. 1893), *Kâfile-i Şu'arâ*'sının "Sâbit" maddesinde "sözleri pek sehl üyesîr görünür ammâ sehl-i mümteni' kabîlinden olup tanzîri 'asîrdir" ifadeleriyle (Tevfik, 2017, s. 139) Sâbit'in kolay görünen ama benzerinin söylenmesinin zor olduğu şiirler yazdığına dikkat çekmiştir. Gibb (ö. 1901), *Osmanlı Şiir Tarihi*'nde Sâbit'e geniş bir şekilde yer vermiş, onu geçiş dönemi şairi olarak ele almış ve ona ayırdığı bölümde önemli değerlendirmelerde bulunmuştur:

> Sâbit'i sadece Nâbî'den değil, bütün seleflerinden ayıran en önemli özelliği nüktedanlığıdır. Kendinden önceki hiçbir Türk şairi ciddî olarak mizahî şiir yazmaya teşebbüs etmemiştir… Sâbit'in, Osmanlı şiirine mizah duygusunu taşıyan ilk şair olduğu söylenebilir; diğer şairler onu izlemişler ve bir kısmı bazı hususlarda bu tarzı geliştirmişlerse de önder olma şerefi ona aittir… Eserlerinde bol miktarda bulunan meşhur sözleri ve atasözlerini takdim ediş şekli Sâbit'in mizacındaki bu temayülün açık bir şahididir, çünkü her biri meşhur olan bu ifade ve tabirleri öyle açık ve mizahî bir tarzda sunar ki, şiirlerini okurken tebessüm etmemek mümkün değildir (Gibb, 1999, s. 276-277).

Gibb'in Sâbit'in Osmanlı şiirine mizah duygusunu taşıyan ilk şair olduğu ile ilgili değerlendirmesi, Mengi tarafından mizahın şaka, latife, şathiyye, hicivle karışık gelişim süreci dikkate alınmadığı gerekçesiyle eleştirilmişse de(Mengi, 2000, s. 164), Sâbit'ten önceki ve sonraki şairlerin Osmanlı şiirinin değişim ve gelişimine katkısı dikkate alındığında oldukça yerindedir.

Mehmed Celâl (ö. 1912), *Osmanlı Edebiyâtı Numûneleri* adlı eserinde Sâbit'in atasözü hâline gelen beyitlerinin bulunduğunu (Mehmed Celâl, 1312, s. 494)ifade etse de Muallim Nâcî'nin *Mecmû'a-ı Mu'allim* dergisinde yayımlanan Sâbit ile ilgili bölümü, Fâik Reşâd(ö. 1914)'ın *Eslâf* adlı eserinin "Sâbit" maddesinde -verilen şiir örnekleri de dâhil olmak üzere- ayniyle yer almıştır (Reşâd, 2019, s. 211-213). Bursalı Mehmed Tâhir (ö. 1925)'in *Osmanlı Müellifleri*'nin "Sâbit 'Alâeddîn Efendi" maddesinde de Muallim Nâcî'nin cümleleri aynen tekrar edilmiş; fakat mazmun ve nazire ile ilgili değerlendirmeler çıkarılarak "Ma'a-mâfih o dil-nişîn sözleri arasında ba'zı zihâfâtı vardır" ifadesi eklenmiş (Tâhir, 1333, s. 119); Sâbit'in şiirlerinin gönle tesir etmesinin yanında önemli bir aruz kusuru olan zihaflarına dikkat çekilmiştir.

1922 yılına kadar kaynaklarda Sâbit ile ilgili bilgi ve değerlendirmelerde Muallim Nâcî'nin düşüncelerinin az veya çok etkili olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ömer Ferit Kam(ö. 1944)'ın *Peyâm-ı Sabâh* gazetesinde Sâbit'in şiirleri üzerine kaleme aldığı beş yazıdan (Kam, 1922)sonra durum değişmiş, bundan sonra kaynaklara Kam'ın düşünceleri etki etmiştir. Bu yazılarda(Sona, 2021) Sâbit'in şiirleri; atasözü ve deyimlere yer vermek, mazmun söylemek gibi noktalardan teferruatlı bir şekilde ele alınmış; "sîr (sarımsak)" ve "piyâz" gibi şiirde bulunması uygun görülmeyen kelimeleri şiire katmak bakımından olumsuz anlamda eleştirilmiştir. Kam, Sâbit'in gazelleri hakkında şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Gazel vâdîsinde pek 'âdî pek bârid şeylere kıymet vermek heves-i 'acîbesine mübtelâ olan Sâbit tasvîr sâhasına geçince mükemmel bir san'atkâr olduğunda şübheye mahal bırakmayacak bedî'alar vücûda getiriyor. Kalemi daha doğrusu fırçası artık îcâbât-ı san'atdan zerre kadar inhirâf etmiyor. Siyâh mürekkeble yazdığı siyâh satırlar bâsıra-i	Gazel tarzında pek bayağı ve nahoş şeylere değer vermek (gibi) tuhaf (bir) hevese tutulan Sâbit, betimleme alanına geçince mükemmel bir sanatçı olduğu (hakkı)nda şüpheye yer bırakmayacak güzellikler ortaya koyuyor. Kalemi, daha doğrusu fırçası, artık sanatın

hayâl önünde renkli dalgalar husûle getirmege başlıyor. Hulâsâ şâ'ir bu sâhada şâ'irlikden çıkıp mükemmel bir ressâm oluyor (Kam, 1922 (1126)).	gereklerinden zerre kadar ayrılmıyor. Siyah mürekkeple yazdığı siyah satırlar, hayalin gözü önünde renkli dalgalar oluşturmaya başlıyor. Özetle şair, bu alanda şairlikten çıkıp mükemmel bir ressam oluyor.

Kam'ın, Sâbit'in gazellerinde "piyâz" gibi kelimeler kullanmasını, sanatın gereklerinden uzaklaşmak olarak ele alması sebebiyle olumsuz eleştiriye tabi tuttuğu anlaşılmaktadır. Karacan da Kam'ın değerlendirmelerine katıldığını ifade etmiştir (Karacan, 1991, s. 15). Kam'ınbu değerlendirmeleri, Türk edebiyatındaki Sâbit algısına olumsuz anlamda yön vermiş ve eserleri mütalaa edilmeden aynı cümleler, diğer araştırmacılar tarafından çoğunlukla tekrar edilmiştir. Kam'ın Sâbit'in birçok gazelinin mahlas beytinde tekrar ile "nev", "tâze", "nâdir" gibi ifadelerle farklı bir şiir tarzını takip ettiğini ifade edişini göz ardı ettiği görülmektedir.

Kam'ın Sâbit'in şiirleri hakkındaki *Peyâm-ı Sabâh* gazetesindeki değerlendirmeleri, ilk olarak Rypka (ö. 1968)'nın dikkatini çekmiştir. Rypka, yazdığı monografi ile Sâbit üzerine en kapsamlı çalışmayı yapan kişidir; eserinde öncelikle Kam'ın eleştirilerini değerlendirmiş (Rypka, 1924, s. 1-23), sonrasında Sâbit'in eserlerinin yazma nüshaları (Rypka, 1924, s. 24-44) ile hayatı ve şairliği hakkında bilgi vermiştir (Rypka, 1924, s. 45-161).Rypka, eserinde Sâbit'in alışılmışın dışında olan şiir görüşünü, onun özgünlük arayışına ve bu arayış çerçevesinde yöneldiği grotesk görünüme bağlamaktadır. Sâbit'in kullandığı sade dil, hemşehrisi olan Nergisî ve Veysî'nin dilinin antitezi olma özelliği taşımaktadır (Rypka, 1924, s. 52). Ergun (ö. 1946) da Sâbit'in dilin mahalli ifade tarzını yazdığı şiire aksettirerek yeni bir şiir dili oluşturduğunu belirtir (Ergun, 1931, s. 491). Sâbit, gazellerinde bunu doğrulayarak şiirin sade olması gerektiğini vurgulamıştır:

Sâbit yok ise san'at-ı şi'riyye kayırmaz *Bir sâde güzel oldı bu nev-güfte-i sâde* (287/5)	Sâbit şiirlerini (şiir sanatı) ayırmaz (birini diğerinden çok önemsemez) ama bu sade yeni güfteli (şiir), bir sade güzel oldu.

Bombaci, *Le Letteratura Turca* adlı eserinde Sâbit'i özgün fakat disiplinsiz bir şair olarak tanımlamış; onun gazellerinde Nâbî, kasîdelerinde Nef'î çizgisinde olduğunu ifade ederken (Bombaci, 1968, s. 319), (Bombaci, 1969, s. 377) Kocatürk (ö. 1961), *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Sâbit'in sanatı hakkında şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

> Sâbit, Nef'î ve talebelerinde görülen sanatkârane şiir ahenginden ziyade tabii ve nükteli konuşmayı sevmektedir. Halk tabirleri ve atasözleriyle birlikte söz oyunları, bilhassa tezatlar ve cinaslar Sâbit şiirinin esaslı unsurlarıdır. Oyunda divan şiirinin birincilerinden ve hatta belki de en birincisidir. Ruh bakımından Sâbit tamamen kendine mahsus realist ve materyalist bir karakter göstermektedir… Aşk hususunda şehevi, şeytani ve çok kere de müstehzidir… Sâbit için teşbihte hata yoktur. Yeter ki yeni, şahsi ve orijinal olsun. Şiirlerinde tükürmek, balgam, uyuz, gübre gibi kelimeler kaçılacak sözlerden değildir… Başka şairlerin nezahet ve samimiyet sahasında kullandıkları hüsn-i ta'lilleri o kabahat sahasına -fakat yüksek ve müsbet bir kudretle- naklederek onları afallatıyor, onlarla da eğleniyor… Eğer Sâbit'te samimiyet ve ciddiyet tam olsa ve şiirlerine bütünlük verecek yekpare bir ruh üzerinde derinleşebilseydi divan

> şiirinin dehaları arasına karışabilirdi. Bu hâliyle tamamen şahsi ve orijinal, kudretli fakat dehaya varamamış bir büyük şair olarak kalmaktadır (Kocatürk, 1970, s. 470-472).

Banarlı (ö. 1974), Sâbit'i bir mesnevi şairi olarak ele alıp değerlendirmiş (Banarlı, 1971, s. 677), Mengi de Banarlı gibi Sâbit'in daha çok mesnevilerinde başarılı olduğunu ifade etmiştir (Mengi, 1995, s. 199).*Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*'nde Sâbit'in şiirde mahallilik bakımından Nedîm'i müjdelediği belirtilmiştir (Türk Dünyası Edebiyat Tarihi (5), 2001, s. 398). Şentürk ve Kartal, Sâbit hakkında şu ifadelere yer vermiştir:

> Atasözleri, deyimler ve Türkçenin kıvrak ifadelerinden çokça yararlanan Sâbit, sürekli taklitçilikten kaçınmış ve kendisine has bir üslûbun temsilcisi olmuştur. Zaman zaman çok nadir görülen ifade ve buluşlara karşılık, bazen çok basit sözler ve garip tabirleri kullanmaktan da çekinmemiş, bu yüzden şiirleri kendine has garip bir tarza bürünmüştür. Bazıları onu eski şiirde yeni bir dil kullanarak millî üslûbu oluşturan ilk şâirlerden sayarlar (Şentürk & Kartal, 2015, s. 484).

Akün (ö. 2016), *İslam Ansiklopedisi*'nin Sâbit maddesinde onun klasik Osmanlı şiirini soyuttan somut bir hâle taşıdığını vurgulamıştır:

> …Sâbit'e divân şiirinde büyük bir şöhret ve mevkî te'mîn eden cihet, darb-ı meselleri, halk tâbirlerini, husûsî ıstılah ve kelimeleri ile günlük konuşma dilinin unsurlarını başkalarında görülmedik şekilde şiire sokmak sûreti ile kendisine mahsûs bir tarz meydana getirmiş olmasıdır. Sâbit bununla divân şiirinin mücerrede fazla meyleden lugatini yenilemiş, ona mahallî ve günlük hayat ile kuvvetli irtibâtı olan bir müşahhaslık vermiştir. Bunlardan bâzılarına, msl. darb-ı mesellere, daha XV. asırda Necâtî, sonra Nev'î-zâde Atâî ve Nâbî gibi şairlerde rastlanır ise de, bu unsurları en zengin ve en kesif şekilde kullanmayı gâye edilen esâs şâir o olmuştur(Akün, 1993, s. 12).

Yine aynı maddede ifade edilen

> …Sâbit'in aradığı şey, şiirde görülmeğe alışılmamış halk tâbirlerini beklenmedik bir şekilde kullanmak sûreti ile, şaşırtıcı bir te'sir meydana getirmek, yer-yer mizâhî bir intibâ yaratarak, okuyucuda zevk uyandırmaktır. Bu yoldaki ifrâtı şiirini çok defa zevksizliğe düşürmüştür. Halk tâbirlerini aşırı derecede kullanmağa olan düşkünlüğü yüzünden, vezin kusurları ve dil hatâları yapmıştır. Şiirlerinde çok defa müstehcen îmâ ve ifâdelere de rastlanmaktadır (Akün, 1993, s. 12)

bilgilerinden hareketle, Kam tarafından olumsuz eleştiriye tabi tutulan Sâbit'in şiirlerindeki beklenmedik kullanımların Sâbit'in farklı olan şiir anlayışının bilinçli bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır.

Sâbit'in *Dîvân*'ının yaklaşık 60 nüshasının bulunması (Özyıldırım, 2012, s. 4), şiirlerine 18. yüzyıl şairlerinden Kâmî (ö. 1724), Nedîm (ö. 1730), Sâmî (ö. 1734), Seyyid Vehbî (ö. 1736), Şeyh Gâlib (ö. 1799); 19. yüzyıl şairlerinden Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809), Enderunlu Fâzıl (ö. 1810) ve Enderunlu Vâsıf (ö. 1824) tarafından nazireler yazılması (Karacan, 1991, s. 25-28);Münîf (ö. 1743), Hâtem (ö. 1754), Belîg (ö. 1758), Enderunlu Fâzıl, Sürûrî (ö. 1814) ve Türk Gâlib (ö. 1876) gibi şairlerin onun mizahi üslubunu ve yerel söyleyişlerini şiirlerinde devam ettirmeye çalışması (Karacan, 1991,

s. 28), klasik Osmanlı şiirinin 19. yüzyıldaki son temsilcilerinden olan İzzet Molla (ö. 1829)'nın Sâbit'in etkisinde kalıp ona birçok nazire söylemesinden hareketle Sâbit'in Türk edebiyatında beğenilen, sevilen ve takdir edilen bir "deha" olduğu görülmektedir.

2. Sâbit Üslubunun Özellikleri

2.1. Vukû' Mektebi, Vâ-sûht Tarzı ve Sebk-i Hindî

İran edebiyatında yer alan dört üslup özelliği sırasıyla; Horasanî, Irakî, Hindî ve Devre-i Bazgeşt şeklindedir. Sebk-i Irakî ve Sebk-i Hindî arasında, geçiş dönemi sayılabilecek Vukû' mektebi ve bu mektep içinde gelişen Vâ-sûht tarzı şiirde etkili olmuştur. Gerçek olaylara ve âşık ile sevgili arasındaki hayale değil, realist aşka dayanan Vukû' mektebinde şiirlerin dili sadedir. Vukû' mektebi içinde gelişen Vâ-sûht tarzında âşık, sevgilinin naz ve cefasından usanır ve ondan yüz çevirir; hatta kendisine başka bir sevgili bulduğunu ifade eder (Behzad, 2017, s. 57-59).

Sâbit'in gazellerinde, Vukû' mektebinde olduğu gibi, âşık, kavuşmanın olanaksız olduğu sevgiliye kavuşur (66/5, 238/5, 327/2) ve bu kavuşma, sanılanın aksine çok kolay gerçekleşmiştir (19/3, 293/2, 318/5); hatta sevgili, âşığı vuslata erdirmeye dünden razı gibidir:

Didüm eyvân-ı vasluna çıkayum *Hande-fermâ-yı nâz olup didi çık* (202/2)	Senin vuslatının (kavuşma) eyvanına çıkayım, dedim; naz ile gülerek çık, dedi.
Bu gice bizde kalmaga virdi hele karâr *Ol şûh-ı teb-zede güc ile yatdı nevbete* (309/5)	(Sevgili) bu gece bizde kalmaya karar verdi, o ateşli (sıtmalı) güzel nöbete zor yattı.
O sehî-kaddi düşürdüm gice gâyet mahfî *Üstine düşdüm idüp hâhiş-i vuslat mahfî* (322/1)	O fidan boylu (sevgiliyi) gece gizlice elde ettim, vuslat arzusuyla üstüne düştüm.
Uyutmamış gibi ol âfeti bu şeb 'âşık *Delîl-i hâl yeter çeşm-i mest-i hâb-zede* (283/3)	Âşık, bu gece o afet (gibi olan güzel)i uyutmamış. Uykulu mahmur gözleri, bu hâlin delili (olmaya) yeter.

Klasik Osmanlı şiirindeâşık, sevgilinin her türlü cefasına sabır gösteren, gamına göğüs geren ama asla ondan vazgeçmeyen konumdayken Sâbit'in gazellerinde, kendisinin de itiraf ettiği üzere (150/5, 241/5) bu durum farklı olup Vâ-sûht Tarzı'nın etkisi görülmektedir. Âşık, sevgilinin rakiplerle gezip tozmasından usanmış ve kendine başka sevgili bulmuştur:

Tâze hem-demler yeni üftâdeler buldunsa sen *Biz de peydâ eyledük bir tâze cânân bilmiş ol* (241/4)	Sen yeni dostlar ve âşıklar bulduysan biz de yeni bir sevgili edindik, bilmiş ol.
Ogül-pîrâhenün âgûş-ı sevdâsından el çekdük *Bizüm nesc-i kamîs-i ârzûmuzda kenâr olmaz* (133/4)	O gül gömleklinin sevda kucağından vazgeçtik, bizim arzu gömleğimizin dokumasında kenar (kucak) olmaz.
Serdî-i mihrün görüp cânum ısındı hecrüne *Külhan-ı mihnetde kim kâşâne-i deydür bana* (5/4)	Sıkıntı hamamının ocağında bana kış köşkü olan senin sevginin soğukluğunu görünce canım ayrılığına ısındı.
Bîgânelerle oldı çü cânâne âşinâ *Olsak 'aceb mi biz dahi bîgâne-âşinâ* (6/1)	Sevgili yabancılarla dost olduğu için biz de başkasını dost edinsek şaşılmaz.

Sebk-i Hindî, Sâ'ib ve Şevket ekolü olmak üzere ikiye ayrılmakta olup Sâ'ibane ekolün özelliklerinden bazıları; şiir dilinin akıcılığı ve konuşma diline yakınlığı, mesel kullanma temayülü, marifet, irfan ve hikmetin ağırlıklı olarak işlenmesidir(Özyıldırım, 2006, s. 144).Türk edebiyatında "mahallî üslup" ve "hikemî tarz" olarak adlandırılan eğilimlerin aslında Sâ'ibâne Sebk-i Hindî üslubunun ve onu hazırlayan Vukû' mektebi ve Vâ-sûht tarzının Türk edebiyatındaki yansımaları olduğu görülmektedir. Türk edebiyatında 17 ve 18. yüzyıllarda Sebk-i Hindî etkisinde kalan şairlerin Vâ-sûht tarzıyla şiirler kaleme aldıkları (Babacan, 2010, s. 61) düşünülmekle beraber bu tarzın Türk edebiyatındaki ilk örneklerini 16. yüzyılda Bâkî'ye kadar götürmek mümkündür(Taştan, 2019, s. 450):

Mugaylân-ı belâ tutmış tarîk-i Ka'be-i vaslun *Efendi ben o râh-ı pür-has u hâşâkden geçdüm* (316/5)	Senin Ka'be'ye benzeyen vuslatının yolunu bela dikenleri tutmuş; efendi ben o çer çöp dolu yol(a girmek)ten vazgeçtim.

Sâbit, Sebk-i Hindî'nin Sâ'ib ekolüne mensup olan Nâbî'yi (Namık Kemal, 1311, s. 15) üstad kabul etmiş, gazellerinde de ondan feyz aldığını dile getirmiştir:

Kim bulur Nâbî Efendi gibi heb tâze hayâl *Feyz-i Sâbit yine pîrân-ı kühen-sâldedür* (97/7)	Kim Nâbî Efendi gibi sürekli yeni hayal bulabilir? Sâbit yine eski üstadlardan feyz alır.
Hazret-i Nâbî-i üstâda nazîre dimege *Sâbit-âsâ Halebün merd-i sühan-dânı mı var* (122/6)	Üstad Nâbî Efendi'ye nazire diyecek Halep'te Sâbit gibi söz söylemeyi bilen adam mı var?

Sâ'ib ekolünün önemli bir özelliği olan şiir dilinin konuşma diline yakınlığı ve mesel kullanımı, Sâbit'in gazellerinde özellikle atasözleri ve deyimlerle kendini göstermiştir. Sâbit, halka mal olmuş atasözü ve deyimleri bazen bozarak çoğunlukla da tevriyeli (yakın anlamı söyleyerek uzak anlamı kastetmek) bir şekilde kullanarak gazellerine mahalli bir kimlik kazandırmıştır (Karacan, 1991a, s. 107-132).

Sâbit, Necâtî ve Zâtî ile yoğunlaşan ve Bâkî ile tamamlanan klasik dönem Osmanlı şiir üslubunu da devam ettirmiştir. Sâbit, bu üç şahsiyetten mizah eğilimi sebebiyle Zâtî'ye daha çok benzemektedir(Özyıldırım, 2012, s. 9), (Ambros, 2018, s. 92). Sâbit'in tezkirelerde de geçen Atâyî'ye yakınlığı, özellikle mesnevide, İran edebiyatı konularına yönelmeyip kendi icadı olan özgün temalarda gerçek ve mahallî unsurları açık seçik kaleme almak noktasındadır (Akün, 1993, s. 12).

2.2. Nev-tarz

Sâbit'in gazellerinden hareketle, Sebk-i Hindî'nin Sâ'ib ekolüne yakın durarak Türk edebiyatında Fehîm (ö. 1647), İsmetî (ö. 1665), Neşâtî (ö. 1674) ve Nâ'ilî (ö. 1666)'nin temsilcisi olduğı Şevket ekolüne karşı bir duruş sergilediği anlaşılmaktadır(Özyıldırım, 2006, s. 150-151).Bu ekolde anlaşılması zor hayallerle örülü teşbihler, konuşma dilinden uzaklık, tasavvufî çağrışımlı aşk ve ızdırap öne çıkmaktadır(Özyıldırım, 2006, s. 145). Sâbit, bilinçli bir şekilde şiir dilini mahalli hâle getirmiş, "sâde" olan şiirin güzel olduğunu savunmuş (287/5) ve gerçek aşkı tüm açıklığı ile şiire konu ettiği gazellerinde "tâze, nâdir, nev-zâde" benzeri kelimeler kullanarak(4/5, 12/5, 14/5, 17/7, 68/7, 92/7, 104/5, 145/7, 170/5, 173/5, 205/8, 206/5,

243/5, 284/7, 321/5, 335/9, 337/9, 343/7) farklı bir üslubu benimsediğini vurgulamıştır:

Ma'zûr tut bu tâze gül-i nazmı Sâbitâ *Endîşemüz hadîkasınun yâd-gârıdur* (82/5)	Ey Sâbit! bu düşünce bahçemizin hediyesi olan yeni nazım gülünü hoş gör.
Sâbitâ sahn-ı gazelde nic'olur göstereyüm *Reviş-i nâdire-perdâzî vü mazmûn-gûyî* (329/5)	Ey Sâbit! Gazel meydanında mazmun ve nükteli söz söyleme üslubu nasıl olur göstereyim.

Kendisini "sâhib-i selîka" (107/6), "tûtî-i hoş-lehçe" (125/5), her şiirini "nüsha-i garrâ" (67/5) ve "bî-bedel" (127/6) olarak gören Sâbit'e göre şiir az ve öz olmalıdır (119/6). Sâbit, "nasır" kelimesini Orhan Veli'den çok önce şiire dâhil etmiş olup (140/3), (157/2)gazellerinin başka şairlere zemin oluşturduğunun (148/8, 259/6, 281/5) farkındadır. Kendi yazdığı nazirelerde de diğer şairlerden farkını ortaya koymuştur:

Zemîn-i tâzede bir ter gazel tarh eyledün Sâbit *Nazîre söyleyince hayli yârân-ı safâ terler* (101/5)	Ey Sâbit! Yeni bir zeminde gazel kurdun, (sana) nazire söylerken dostlar hayli terler.
'İbârât-ı hoş-âyendeyle gülzâr-ı ma'ârifden *Yine Sâbit gül-i ma'nâ açar bu nev-zemîn elfâz* (185/5)	Sâbit, gül bahçesine benzeyen bilgisinden beğenilen ibarelerle mana gülünü bu yeni zeminli sözlerle açtırır.
Nazîremden duyarlar imtiyâz-ı tab'umı Sâbit *Tasalluf eyleyüp ben da'vî-i fazl u kemâl etmem* (246/6)	Ey Sâbit! Benim (şair) tabiatimin farkını naziremden duydukları için övünüp mükemmellik davasında bulunmam.

Sâbit'in bu yeni tarzı, bazı kimseler tarafından yaşadığı dönemde de hoş karşılanmamış olacak ki; Sâbit, dostlarının onun ayıbını görmeyeceğini, onun şiirini takdir edeceğini (213/5) ifade etmiştir:

'Ayıbını görmez benüm nev-zāde-i tab'um seven *Dôstun 'aynında olmaz Sābitâ ma'yûb dôst* (37/7)	Ey Sâbit! Dost, dostun gözünde kusurlu olmaz. Benim yaradılışımın yeni doğmuş çocuğunu seven, onun ayıbını görmez.
Yine Mâhir Efendi semtine pey-revlik itmişsin *Bu şi'r-i dil-pezîrün Sâbitâ yârâna kem gelmez* (146/6)	Ey Sâbit! Yine Mahir Efendi tarafına (giderek başkalarını kendine) uydurmuşsun, senin bu gönül alan şiirin dostlarına eksik (değersiz) gelmez.
Yârân pesend olursa sözüm n'ola Sâbitâ *İnsâf u hak budur ki be-gâyet güzîdedir* (112/7)	Ey Sâbit! Dostlar benim sözlerimi beğendiyse (bunda şaşılacak) ne var? (Şiirlerimin) son derece seçkin olduğu doğrudur.

Sâbit'in gazellerine bir bütün olarak bakıldığında onun hem klasik Osmanlı şiirinin mazmunlarını geleneksel ifade kalıplarıyla birlikte devam ettirdiği hem de yeni mazmunların ve yeni bir tarzın peşinde olduğu görülmektedir:

'Aceb mi âteş-i hicrâna 'uryân-ten olup girsek *Bizüm pervâne-âsâ hırka-ı peşînemüz yokdur* (125/3)	Ayrılık ateşine çıplak tenli girsek şaşılır mı, bize pervane gibi verilmiş bir hırka yoktur.

2.3. Mizah

Sâbit'in Sebk-i Hindî'nin Sâ'ib ekolüne bağlı olup Şevket üslubuna tepki olarak yazdığı Vukû' mektebi ve Vâ-sûht tarzı etkisindeki şiirlerini, İran edebiyatında olduğu gibi klasik üsluba dönmek (Devre-i Bazgeşt) için yazılan şiirler değil, klasik Osmanlı şiir üslubunu değiştirip dönüştürmeyi amaçlayan "yeni tarzda şiirler" olarak değerlendirmek yerinde olacaktır (Özyıldırım, 2012, s. 10). Sâbit, Şevket üslubunun etkisiyle anlaşılmaz hâle gelen Osmanlı gazelini bilinçli bir şekilde sadeleştirip ona baskın bir şekilde kullandığı atasözü ve deyimlerle mahalli bir hüviyet kazandırırken mizahtan yararlanmıştır. Onun 18. yüzyılda tam manasıyla görülen Osmanlı şiirindeki değişimin (Mengi, 2010, s. 148-159) habercisi olduğu söylenebilir.

Sâbit'in gazellerindeki mizah temayülü, Ambros'un tasnifine göre ciddi türlerin mizahi varyantları başlığı altındaki "mizahi gazel" maddesi içinde değerlendirilebilir(Ambros, 2009, s. 69).*Dîvân*'da yer alan 355 gazelin incelenmesi sonucunda Sâbit'in şiirlerinde mizahın grotesk bir yapıda olduğu anlaşılmıştır. Fransızca bir kelime olan grotesk, *biçimsiz, garîbü'ş-şekl; gülünç tuhaf; biçimsizlik, gülünçlük*(Şemseddîn Sâmî, 1322/1905, s. 1161)anlamlarına gelmektedir. Sâbit'in gazellerinde kullandığı mizahi üslup; alışılmadık tabirlerin beklenmedik kullanımı, müstehcen ima ve ifade (Akün, 1993, s. 12), klasik mazmunlarla alay,tiplerin realist özellikleri ve gerçek hadiselerin aktarımı başlıkları altında ele alınıp incelenmiştir. İnceleme, *Dîvân*'da yer alan büyük çoğunluğu 5, bir kısmı da 5-10 arası beyitten oluşan 355 gazel ve ortalama 6 beyit oldukları düşünülürse2130 beytin analizini içermektedir. Yapılan analiz sonucunda 242 beyitte alışılmadık tabirlerin beklenmedik kullanımı,117 beyitte klasik mazmunlarla alay, 105 beyitte tiplerin realist özellikleri, 95 beyitte gerçek hadiseler, 62 beyitte müstehcen ima ve ifadeler ile toplamda 621 beyitte mizaha başvurulduğu tespit edilmiştir. Buna göre Sâbit'in gazellerinde %30 oranında doğrudan mizaha başvurduğu sonucu çıkmaktadır (Bkz. Tablo 1).

2.3.1. Alışılmadık Tabirlerin Beklenmedik Kullanımıyla Mizah Yapma

Sâbit'in mizahi gazellerinin tamamında daha önce gazellerde görülmeye alışılmamış tabirler kullanılmıştır. Kam'ın söz konusu yazı dizisinde (Kam, 1922) olumsuz eleştiriye tabi tuttuğu şiirlerin benzerleri bu başlık altında incelenmiştir. Bu başlığın akabinde gelen 4 başlık da "gazelde alışılmadık/beklenmediklik" bakımından ortaktırlar. Tablo 1'e bakıldığında en çok mizah kullanımının bu başlık altında olduğu görülmekte olup mizahi gazeller içinde oranı %39'dur.

Sâbit, şiiri dönüştürme amacına binaen gazellerine, kendinden önceki şairlerin gazellerinde geçmeyen "sîr (sarımsak)", "piyâz", "kay' eylemek (kusmak)", "işkenbe", "kötek yemek", "balgam", "pelîd (pis)", "huffâş (yarasa)", "sogan", "yogurdlamak" gibi kelimeleri dâhil etmiştir:

Na'îm-i vasluma sîr eylerüm seni dirsin *Senün dürûguna sîrem yeter piyâz bana* (4/3)	Kavuşma nimetime seni sarımsak eylerim, dersin; senin yalanına tokum, bana piyaz yeter.
Kay' eylesün legençe-i câma sebû-yı mey *Meclisde olsa ni'met-i sâkîden imtilâ* (9/2)	Eğer şarap testisi mecliste sâkî(şarap sunan)nin nimetinden dolarsa kadeh legenine kussun.
Câna piyâz-ı huşk ile sîr oldı yok gibi *'Âşıkda hân-ı vasluna evvelki iştihâ* (9/4)	Âşıkta senin kavuşma sofrana önceki iştah yok gibi, canına kuru soğan ile sarımsak (yeterli)

	oldu.
Tenün tesmîn idüp mânend-i şem'-i ruganî olma *Yakarlar âgeh ol ey sâlik-i işkenbe-perver hâ* (13/6)	Ey işkembesini besleyen salik (tarikat yoluna giren)! Vücudunu semirtip (yağlandırıp) yağlı mum gibi olma, ansızın (seni) yakarlar ha!
Kötek yir töredür cem'iyyet-i helvâda 'âşıklar *O bezmün çâşnî-i ni'metinden mugtenemdür heb* (27/5)	Âşıkların helva meclisinde dayak yemesi gelenektir, o meclisin nimetinin lezzetinden daima ganimetini alır.
Bir pâre ısınmışdı dil-i sayf şitâya *Balgam bırakıp berf yine eyledi tebrîd* (66/4)	Yaza benzeyen gönül, (tam) kışa bir parça ısınmıştı, kar yine balgam bırakıp (arayı) soğuttu.
O zehr-i hand ile agyâr-ı şûmı şerbetle *'Itâb-ı telh-i lebün gelmesün pelîde lezîz* (68/5)	O gülüş zehrinle uğursuz ağyârı şerbetle, dudağının acı azarlaması (o) pise lezzetli gelmesin.
Sâbitâ zâhid-i huffâş-nihâda ragmen *Meş'al-i câm ile 'işret bana bir zevk gelür* (74/5)	Ey Sâbit! Yarasa huylu zâhide rağmen kadeh meşalesiyle içki içmek bana zevk verir.
Ciger kebâbı müheyyâ vü çaşnîsi helâl *Begüm ziyâfet-i 'uşşâk-ı dil-figâra buyur* (77/3)	Beyim, ciğer kebabı hazır ve lezzeti helal, gönlü yaralı aşıkların ziyafetine buyur.
Piyâz-ı bedr ile milh-i nücûmı hâna koyup *Ta'ayyüş itmede bir baş soganla çarh-ı hasîs* (152/3)	Cimri felek, dolunay soğanı ile yıldız tuzunu sofraya koyup bir baş soğanla geçinmektedir.
Zemâne şeyhleri sonradan yogurdlıyor *Riyâzetün dorugı tâcı gibi yaglı pilâv* (280/2)	Zamane şeyhleri sonradan yakayı ele veriyor, perhiz yapmanın doruğu, tacı gibi yağlı pilav (yemektir)

2.3.2. Klasik Mazmunlarla Alay Ederek Mizah Yapma

Sâbit'in gazellerindeki değişimi, klasik Osmanlı şiirini dönüştürmek olarak algıladığımızda onun gazellerinde klasik mazmunlarla alay ederek bunu mizah malzemesi yapması anlam kazanmaktadır. Aksi takdirde bu beyitler bize "bayağı", "soğuk" ve "tatsız" şiirler olarak görünecektir. Klasik mazmunlarla alay ederek mizah yapma, bütün mizahi beyitler içinde %19 oranındadır.

Klasik Osmanlı şiirinde sevgilinin kaşı; hilale, yaya ve mihraba benzetilirken Sâbit, kaşile orak kelimelerini bir arada kullanmıştır:

Aldı dest-i gayrete dâs-ı direv ebrû-yı nâz *İtmege her hûşe-i zülf-i mutarrâyı demed* (63/4)	Naz kaşı, her taze zülüf (saç) başağını demet yapmak için gayret eline ekin biçme orağı aldı.
Heyhât mülk-i dil kala ey mirzâ masûn *Ebrûların orak ola gamzen yaman sadâk* (204/4)	Ey bey oğlu! Kaşların orak, gamzen güçlü bir okluktur. Ne yazık ki gönül ülkesi korunmuş kalacak.

Sevgilinin turrası (saç bukleleri), klasik Osmanlı şiirinde türlü benzetmelere konu olsa da Boğaz'ın kirazına teşbih edilmesi o dönem için sıra dışıdır. Gümüş, önceden beri sine (göğüs) için bir benzetme unsuru olagelmiştir; fakat sinenin Gümüş adlı semtin kazasına benzetilmesi, tam Sâbit'e göre bir tercihtir:

Turran Bogaz Yakasına düşmüş kirâsıdur *Sînen Gümüş didükleri şehrün kazâsıdur* (86/1)	Saçların Boğaz'ın iki yakasına düşen kiraz (gibidir), göğsün ise Gümüş dedikleri şehrin kasabasıdır.

Sâbit'in sevgilinin dişlerini, Gedik Muharebesinden çıkan Celali'ye benzetmesi de klasik Osmanlı gazeli için alışılmadık ve beklenmedik bir durumdur:

Dendân-ı rahne-dârı ki cevher misâlidür *Çıkmış Gedik Muhârebesinden Celâlîdür* (120/1)	Arası seyrek olan dişleri, mücevher gibidir, Gedik Muharebesinden çıkmış Celali gibidir.

Klasik Osmanlı şiirinde hatı (sakalı) gelen sevgili hakkında Sâbit kadar sıra dışı ifadeler kullanılmamıştır:

Gelince hat ruh-ı mahbûb-ı dil-sitânumuza *Karıncalar yüridi cism-i nâ-tüvânumuza* (288/1)	Gönül alan sevgilinin yanağına sakal gelince güçsüz vücudumuza karıncalar yürüdü (ölecek gibi olduk).
Göricek sebze-i hattun didi pîr-i murtâz *Ey himâr otlayacak yir şu çerâgâh-ı riyâz* (175/1)	Nefis terbiyesi yapan pir, senin sakalının yeşilliğini (tazeliğini) görünce şu bahçenin merası eşek otlayacak yer, dedi.

Sâbit'in klasik mazmunlarla alay edişinden sevgili kadar aşık da nasibini almıştır:

Cünûn-ı 'ışk ile Kays 'âkilâne söylerdi *Hemân ki 'aklı gelürdi yâbâne söylerdi* (331/1)	Kays, aşk deliliği ile akıllıca konuşurken aklı başına gelince hemen saçma(lamaya baş)lar.
Tasavvur eyleyüp âhû-yı çeşm-i Leylâyı *Geyik fesânelerinden fesâne söylerdi* (331/2)	(Mecnun), Leyla'nın ceylana benzeyen gözlerini düşünüp geyik efsanelerinden efsane(ler) söyle(meye başla)r.

2.3.3. Tiplerin Realist Özelliklerinin Mizahi Aktarımı

Mizahın amacı, güldürmekse de toplumda hoş görülmeyen durumların ortaya çıkarılması için de mizaha başvurulmuştur (Tanç, 2020, s. 46). Sâbit, âşık ve rind tipine bürünen bir şair olarak sufi, şeyh, zahit, vaiz tipini realist özellikleri olan dış görünüşüyle insanları aldatmak ve başkalarına yasakladıklarını yapmak noktasından gazellerine konu etmiştir. Klasik Osmanlı şairleri aynı bakış açısıyla söz konusu tipleri ele almışsa da Sâbit, benzetme unsurlarının ve kelime seçiminin farklılığı ile açık seçik bir üsluba başvurarak şiirlerine mizahi bir hüviyet kazandırmıştır:

Sâlik-i nâkısa benzer ki tek ü pûda iken *Har-ı tâhûn gibi bir yerde turur heb sâ'at* (31/4)	Saat, nakıs salike benzer, yürüdüğü (hâlde) değirmen eşeği gibi hep aynı yerde durur.
Sûfî yine îmânını tecdîde giderken *Bir tâze sevüp eyledi tecdîd-i mahabbet* (32/3)	Sofu, imanını tazelemeye giderken bir güzel sevip aşk tazeledi.
Şeyhi âşüfte idüp ney-zen-i âlüfte-mizâc *Döndi mızrâb-ı kudûm ü neye misvâk ile tâc* (47/1)	Aşüfte mizaçlı neyzen şeyhi baştan çıkarıp misvak ile taç, ney ve kudüm mızrabına döndü.
Kapamış halvete bir âfet-i devrânı şeyh *Komaz ol reşk-i melek yanına şeytânı şeyh* (59/1)	Şeyh, bir zamanın güzelini halvete kapatmış, o melekleri kıskandıracak (kadar güzelin) yanına şeytan koymaz.
Yine bir körpe kuzı tekyeye kurbân varacak *Söyle Sâbit bilesün 'ışk ile dendânı şeyh* (59/5)	Yine körpe bir kuzu (genç bir salik) tekkeye kurban (olarak) verilecek, Sâbit söyle de şeyh aşk ile dişlerini bilesin.
Ol mug-beçe bir küfre mi kor vâ'izi her şeb *Her rûz ider ol kürsîde îmânını tecdîd* (66/2)	O meyhane çırağı vaizi her gece bir küfre mi koyuyor da her gün kürsüye çıkıp (vaiz) iman tazeliyor.
'Aceb mi halkada tek turmayup ide pertâv *Henüz çifte koşulmış degüldi zâhid-i gav* (280/1)	Zahit öküzü, henüz çifte koşulmadığı için halkada uslu durmayıp (kendini sağa sola) atıyor.

Rakip, ağyar, tabip, hace (tüccar) ve sair tiplerin realist özellikleri de bu başlık altında ele alınmış olup beyit sayıları fazla olmadığından örnek eklenmemiştir. Bu başlığın mizahi gazeller içinde oranı %17'dir.

2.3.4. Gerçek Hadiselerin Mizahi Aktarımı

Günlük hayat içinde yaşanan sosyal olaylar da Sâbit'in gazellerinde mizahi bir üslupla ele alınmıştır. Bu başlık altında ele alınan beyitlerin mizahi beyitler içindeki oranı %15'tir. Gerçek hadiseler Sâbit'in kalemiyle aktarılınca Gibb'in söylediği gibi okunduğunda (Gibb, 1999, s. 277) "tebessüm etmemek" mümkün değildir:

Vebâ dimez mi girüp şeyh-i belde koltugına Du'â buyurmak içün şunda bir mezâra buyur (72/4)	Veba, beldenin yaşlısının koltuğuna girip dua etmek için şu mezara buyur, demez mi!
Her tâze nahl-i gülşeni pîr-i sefîd iden Berdü'l-'acûz mevsiminün koca karıdur (82/3)	Her genç gül bahçesi fidanının saçını sakalını ağırtan berdülacuz (koca karı soğuğu) mevsiminin koca karıdır.
Âdeme bî-kâr oturmaklık ne müşkil kâr olur Sûzeni mak'ad batar endâma nevk-i hâr olur (84/1)	İnsana işsiz oturmak ne zor iştir, vücuduna diken (ucunun) batması gibi iğnesi arkasına batar.
Nesîm-i kûyı bize kuhl-ı Isfahān mı virür Zemâne hâcısı yârâna armagan mı virür (124/1)	(Sevgilinin) mahallesinin rüzgarı bize Isfahan sürmesi mi verir, devrin hacıları dostlara hediye mi verir?
Kimsenün kurcalama 'aybını mânend-i hilâl Belki setr itmede hem-hâsiyyet-i misvâk (232/3)	Kürdan gibi kimsenin ayıbını kurcalama, belki (kusurları) örtmede misvak özelliği (taşı).

2.3.5. Müstehcen İma ve İfadelerle Mizah Yapma

Sâbit'in gazellerinden hareketle yapılan bu çalışmada mizahi gazeller içinde %10 oranıyla en az ele alınan konu, müstehcen ima ve ifadelerdir. Çalışmanın konusunu yalnızca gazeller oluşturduğundan gazel dışındaki nazım şekillerinde müstehcenliğin ele alınma oranı bilinmemektedir. Fakat klasik Osmanlı şiirinin en katı kurallara sahip nazım şekli olan gazelde, Sâbit'in her ne kadar mizaha temayülü olsa da müstehcen imanın oranı çok azdır. Onun Vâ-suht tarzı ve Vukû' mektebi etkisinde yazdığı fazla yekûn tutmayan şiirlerinden hareketle, şehevi bir aşk anlayışına sahip olduğu iddia edilse de gazellerinin bütününe bakıldığında bu etkide kalan şiirlerinin azınlıkta kaldığı görülmektedir. Fakat sevgili tipinin gerçeklikten uzak ve hayali özelliklerini dönüştürme çabasının da inkâr edilemeyeceği açıktır:

O şûh zâkiri misvâk ile kılup tehdîd 'Azîz çûpek-i sünnetle eyledi te'dîb (25/4)	O güzel, zakiri misvakla tehdid edip büyük aziz sünnet sopasıyla terbiye etti.
Dem-i visâlde dün ıztırâb idüp gâyet Soyınca gömlegini bulmadım tumânînet (36/1)	Gece kavuşma sırasında son derece sıkıntı çekip gömleğini soyunca tumaninet (hareketsizlik) bulmadım.
Recâ-yı vuslat ile câme-hâbda 'âşık O nâz-pervere bâr olma eyleyüp sıklet (36/2)	Aşık, kavuşma ümidiyle yatakta o nazla büyüyene ağırlık edip yük olma.
Kanlıdır dest-i muhannâsına zâmin olmaz Boynına pây-ı nigârı alır ammâ vâ'iz (186/2)	Vaizin kınalanmış eline (kimse) kefil olmaz, kanlıdır; ama sevgilinin ayağını boynuna alır.
Dil-ber olınca mübtelâ müşfik Arkasında huzûr eder 'âşık (202/1)	Sevgili şefkatli ve tutulmuş olunca aşık arkasında huzur eder.

Sonuç Yerine

Klasik Osmanlı gazeli; konusu, kelime kadrosu, şahısları ve mazmun dünyasıyla kuralcı bir yapıya sahiptir. Bu yapı, 15. yüzyıldan itibaren yerel söyleyişlerin dile girmesiyle birlikte çatlamaya başlamışsa da kırılma, 17. yüzyılda Sâbit'in bilinçli bir şekilde dili dönüştürme çabasıyla gerçekleşmiştir. Sâbit'in dil ve üslubuna etki eden unsurlardan bazıları; (a) şiir dilinin konuşma diline yakın sade bir dil olması, (b) atasözü ve deyimlerin şiirde çokça kullanılması, (c) realist aşk ilişkisinin ele alınması ve (d) sevgilinin ete kemiğe bürünmesi; bütün sıkıntılarına göğüs gerilen, istemese de peşinden koşulan, asla vazgeçilmeyen sevgili tipinden yüz çevrilmesidir. Bu özellikler, Vukû' mektebi, Vâ-sûht tarzı ve Sebk-i Hindî'nin Sâ'ib ekolünün özellikleri ile benzerlik göstermektedir. 17. yüzyılı etkisi altına alan Sebk-i Hindî'nin Şevket ekolü, Sâbit'i rahatsız etmiş ve bu şiire "antitez" olarak gazellerinde "nev", "tâze", "nâdir" kelimeleriyle özellikle vurguladığı yeni bir şiir tarzı ortaya koymuştur. Sâbit'in üslubuna etki eden ve bu yeni şiiri temsil eden en temel unsur, mizahtır. Sâbit, mizahi üslubu ile geleneği dönüştürmeye çalışmıştır. Bunu ne derece başarabilmiştir, sorusunu cevaplamak için Sâbit'in bütün eserlerinin mizahi bakımdan ele alınması gerekmektedir. Fakat kendinden sonra ona yazılan nazireler, onu takip ve taklit eden şairler; tam manasıyla başarılı olamasa da dikkatleri üzerine çektiğini ve gazeli dönüştüren "geçiş dönemi şairi" vasfını kazanmasına sebep olduğunu göstermektedir.

Her yeniliğin ilk önce beğenilmemesi ve kabul edilmemesi gibi, Sâbit'in şiire getirdiği yenilik de şiirlerinin bazı kimseler tarafından "bayağı" ve "soğuk" ve hatta "zevksiz" olarak anılmasına sebep olmuştur. Yapılan bu değerlendirmelerde Sâbit'in yaşadığı dönemin şartları ve dinamikleri dikkate alınmayıp şiirlerin değerlendirildiği dönemin bakış açısı hâkim olmuştur. Bu sebeple Sâbit, bazı değerlendirmelerde atasözü ve deyimleri çokça kullanmasından dolayı takdir edilirken bazılarında yerilmiştir. Sâbit'in eserlerinin bir bütün olarak incelendiği ve dönemin şartlarının dikkate alınarak değerlendirildiği çalışmaların daha nesnel olduğu görülmektedir.

Sâbit'in *Dîvân*'ında yer alan 355 gazel yani ortalama 2130 beytin mizah bakımından analizini içeren bu çalışmada Sâbit'in gazellerinde %30 oranında doğrudan mizaha başvurduğu sonucuna varılmıştır. Bu analiz sadece Sâbit'in gazellerini içerdiğinden Sâbit'in bütün eserlerindeki mizahın kullanım oranını göstermemektedir. Analiz yapılırken doğrudan mizahi mana taşıyan beyitler incelemeye dâhil edilmiş olup ikinci ve üçüncü anlam katmanları mizahi olan beyitler bu çalışmaya eklenmemiştir. Çalışma, Sâbit'in gazellerinde ortaya koyduğu mizahi üslup ile ilgili perspektif sunma çabasının denemesidir. Kuralcı bir özelliğe sahip olan klasik Osmanlı gazelinin izin verdiği çerçevede Sâbit'in şiirlerinde mizahı ele alma oranını dikkatlere sunmak niyetindedir. Sâbit'in gazellerinde %30 oranında mizaha yer verdiği anlaşılan incelemede, Sâbit'in gazel nazım şeklinin klasik temayüllerinden çok uzaklaşmadığı sonucuna varılmıştır. Bu da şiirlerinin tamamen mizahtan oluştuğu yaygın yanlış algısını değiştirecek bir veridir. Mizaha yer verilen beyitlerden%39'u alışılmadık tabirlerin beklenmedik kullanımı ile mizah yapmaya yöneliktir. Sâbit'in mizahi bakış açısının grotesk eğilimde olduğu düşünüldüğünde bütün mizahi beyitleri "beklenmediklik" paydasında birleştirmenin mümkün olduğu söylenebilir.%19 oranında klasik mazmunlarla alay ederek mizaha başvurulmuş olup bu durum, geleneği dönüştürme çabasının ürünüdür.%17oranında tiplerin realist özellikleri ve%15 oranında gerçek hadiselerin mizahi aktarımı; mükemmelin karşısında insani zaafları ve yerel hayatın şiire konu edilmesinin sonucudur. Mizahi beyitlerin

%10oranında müstehcen ima ve ifade içerdiği tespit edilmiştir. Bu durum da Sâbit'in gazellerinde çokça başvurduğu düşünülen cinsellik vurgusunun sanılanın aksine çok az bulunduğunu ortaya koymuştur. Tüm bu bilgilerin ışığında, Sâbit'in şiirlerinde mizahi unsurlara yer verme oranının tespit edilebilmesi için eserlerinin bir bütün olarak analiz edilmesi ihtiyacı bulunmaktadır. Klasik Osmanlı edebiyatı sahası içinde önemli bir yeri olan Sâbit'in eserleri üzerine üslup çalışmalarının yapılması, onun Türk edebiyatı içindeki yerini tespit etmek bakımından elzemdir.

Tablo 1

Alışılmamış Tabirlerin Beklenmedik Kullanımıyla Mizah Yapma	4/3, 9/2, 9/4, 13/4, 13/6, 22/1, 25/4, 27/5, 28/4, 30/4, 31/6, 36/3, 36/4, 36/5, 38/1, 38/3, 40/4, 40/5, 40/6, 44/3, 51/2, 51/4, 51/5, 52/5, 54/5,55/7, 58/4, 62/5, 65/3, 68/5, 71/4, 72/3, 74/5, 75/3, 77/3, 79/2, 82/2, 84/7, 86/3, 86/4, 88/4, 91/3, 93/4, 94/4, 95/4, 98/1, 98/2, 98/3, 98/6, 99/5, 100/6, 102/2, 105/1, 105/2, 108/3, 108/4, 109/1, 109/4, 110/2, 115/3, 117/2, 122/2, 122/4, 127/4, 128/2, 129/1, 134/1, 135/3, 136/5, 138/4, 140/3, 143/2, 147/2, 149/7, 150/1, 152/3, 153/1, 153/4, 158/1, 163/3, 165/3, 168/6, 169/5, 171/1, 171/2, 175/5, 179/3, 179/4, 185/2, 186/4, 190/2, 193/4, 198/5, 199/4, 201/4, 204/2, 204/3, 205/1, 205/6, 206/3, 208/1, 208/4, 209/1, 209/2, 209/3, 209/4, 209/5, 209/6, 209/7, 210/3, 211/4, 212/2, 212/5, 214/2, 215/2, 216/1, 216/6, 216/7, 217/1, 217/2, 218/4, 218/5, 221/1, 222/1, 223/2, 223/6, 224/2, 224/5, 224/7, 225/3, 228/3, 229/1, 230/2, 230/3, 231/4, 233/1, 233/4, 234/4, 235/2, 236/4, 237/1, 237/4, 238/5, 240/5, 240/6, 242/3, 242/4, 244/3, 248/3, 249/2, 250/1, 252/4, 255/3, 256/1, 257/1, 258/1, 262/3, 262/4, 263/2, 265/1, 265/2, 265/3, 265/4, 265/5, 265/6, 265/7, 267/4, 270/1, 270/2, 270/3, 271/3, 272/2, 273/2, 273/4, 273/5, 273/6, 275/5, 276/1, 276/6, 276/9, 280/1, 280/2, 280/5, 280/6, 281/3, 282/3, 283/1, 287/1, 288/3, 288/6, 290/2, 291/2, 294/4, 295/6, 296/1, 301/6, 303/6, 305/4, 307/5, 308/3, 308/4, 309/4, 309/7, 311/2, 311/11, 311/12, 312/3, 312/8, 313/2, 314/4, 315/1, 316/5, 317/1, 317/2, 317/3, 317/4, 317/5, 317/6, 318/6, 320/1, 320/2, 322/3, 324/6, 326/6, 333/3, 335/5, 336/4, 336/6, 338/7, 339/6, 340/2, 341/6, 343/5, 346/4, 346/5, 346/7, 347/5, 348/1, 348/2, 349/6, 352/1, 355/2
Klasik Mazmunlarla Alay Ederek Mizah Yapma	4/4, 14/2, 18/5, 24/4, 28/5, 42/3, 60/2, 63/4, 66/1, 72/4, 75/2, 79/2, 82/4, 84/8, 86/1, 86/2, 88/1, 91/1, 93/2, 97/2, 100/5, 105/3, 109/3, 114/3,119/5, 120/1, 120/2, 120/3, 127/2, 127/3, 128/1, 132/6, 133/5, 136/3, 139/3, 148/4, 148/5, 149/6, 150/5, 151/2, 152/2, 152/4, 153/2, 154/1, 166/3, 171/4, 174/4, 195/1, 196/3, 196/5, 198/1, 204/4, 204/5, 208/6, 209/8, 211/2, 213/2, 213/4, 216/3, 216/4, 219/2, 219/4, 219/6, 219/7, 219/8, 220/2, 222/3, 229/4, 231/3, 235/4, 237/3, 238/3, 241/4, 241/5, 243/1, 244/6, 248/1, 248/2, 249/5, 251/4, 251/5, 251/6, 252/6, 253/4, 255/1, 255/2, 256/5, 256/6, 259/3, 259/5, 271/2, 272/3, 274/7, 275/3, 275/4, 276/3, 276/4, 276/7, 277/1, 277/2, 278/2, 281/1, 285/6, 286/1, 287/2, 288/1, 298/2, 311/3, 311/6, 311/7, 318/5, 320/3, 331/1,331/2, 343/4, 346/1, 346/2, 347/1
Tiplerin Realist Özelliklerinin Mizahi Aktarımı	3/2, 6/4, 8/4, 10/6, 19/1, 19/4, 31/4, 32/3, 33/4, 34/4, 43/4, 47/1, 47/3, 48/4, 55/2, 55/6, 59/1, 59/2, 59/3, 59/4, 59/5, 64/6, 66/2, 69/4, 84/9, 86/7, 87/3, 91/6, 95/1, 95/2, 97/5, 110/1, 120/5, 121/1, 121/3, 121/4, 122/5, 130/2, 130/3, 131/5, 131/6, 132/4, 132/8, 144/2, 144/3, 144/4, 147/4, 149/1, 149/3, 159/4, 166/1, 166/2, 167/3, 167/5, 169/1, 174/1, 174/5, 175/1, 175/2, 175/3, 180/1, 181/1, 184/4, 185/4, 186/3, 186/5, 192/1, 192/2, 192/5, 198/3, 203/2, 205/3, 205/7, 207/3, 215/4, 218/1, 218/2, 221/3, 221/4, 223/5, 227/3, 228/2, 228/4, 233/5, 238/4, 240/1, 243/4, 245/5, 254/1, 254/2, 257/4, 260/6,

	261/1, 267/1, 274/3, 303/3, 310/6, 313/4, 314/5, 326/5, 327/1, 328/4, 338/6, 341/2, 345/1
Gerçek Hadiselerin Mizahi Aktarımı	13/2, 13/7, 24/4, 30/2, 40/2, 42/4, 53/4, 55/3, 72/1, 76/2, 76/3, 77/4, 82/3, 84/3, 87/2, 87/4, 87/7, 87/7, 90/7, 91/5, 93/5, 98/4, 98/5, 99/1, 108/5, 110/3, 117/1, 124/1, 124/2, 124/3, 124/4, 129/3, 130/1, 131/1, 131/2, 131/4, 132/5, 132/7, 133/3, 133/8, 133/9, 135/4, 136/4, 138/3, 139/1, 139/2, 140/4, 145/6, 146/4, 147/3, 148/1, 148/3, 149/2, 149/4,150/2, 152/5, 153/3, 163/1, 164/3, 164/5, 167/2, 169/3, 172/3, 175/4, 177/1, 186/6, 190/5, 190/6, 200/4, 205/4, 208/3, 208/7, 212/6, 218/3, 221/2, 221/5, 221/6, 224/1, 225/4, 225/6, 225/7, 230/1, 232/3, 232/4, 251/1, 285/3, 285/7, 291/3, 296/2, 316/1, 324/5, 334/4, 337/7, 340/4, 343/2, 354/5
Müstehcen İma ve İfadelerle Mizah Yapma	21/2, 21/5, 25/4, 36/1, 36/2, 37/1, 71/1, 71/8, 133/6, 133/7, 134/3, 137/1, 137/2, 137/5, 162/3, 170/1, 172/2, 186/1, 186/2, 202/1, 202/2, 202/3, 202/4, 202/5, 205/2, 220/1, 220/5, 220/6, 220/7, 220/8, 225/9, 228/5, 242/2, 249/4, 250/4, 251/3, 251/7, 263/4, 268/1, 268/5, 282/6, 283/3, 289/7, 304/6, 305/5, 306/5, 309/5, 319/1, 319/2, 319/4, 319/5, 319/7, 319/8, 319/9, 319/11, 319/14, 319/15, 322/1, 327/2, 336/1, 346/3, 348/4

KAYNAKÇA

Abdulkadiroğlu, A. (1985). *İsmail Beliğ Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr.* Ankara: Gazi Üniversitesi.

Açıl (v. dğr.), B. (2022). *Tenkitli Neşir Kılavuzu Osmanlı Türkçesi Metinleri İçin*. İstanbul: İSAM Yayınları.

Akbayar, N. (1996). *Mehmed Süreyya Sicill-i Osmanî.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Aktepe, M. M. (1978). *Şem'dânî-zâde Fındıklılı Süleyman Efendi Târihi Mür'i't-Tevârih.* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Akün, Ö. F. (1993). Sabit. *İslam Ansiklopedisi* (s. 10-14). içinde İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Ambros, E. G. (2009). Gülme, Güldürme ve Gülünç Duruma Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4 Nazımdan Nesire Edebî Türler* (s. 64-85). İstanbul: Turkuaz.

Ambros, E. G. (2018). Osmanlı Gazelinin Değişimi: Gazelde Kaba Dil, Müstehcen İma ve Açık Cinsellik İfadesiyle Mizah ve Alaycı Yergi. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XIII Hicve Revâ, Mizaha Mâyil: Güldürücü Metinleri Anlamak* (s. 52-93). İstanbul: Klasik.

Avçin, M. (2015). Bosnalı Sâbit'in Edhem ü Hümâ Mesnevisinde Sosyal Hayata Dair Unsurlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (41)*, 90-102.

Aydın, G. (2017). Dîvân Şairinin Dünyasına Zamanın Kadranından Bakmak: Bosnalı Sâbit'in Eserlerinde Saat Çeşitleri ve Koyun Saatinin Gizemi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature (3)*, 8-23.

Babacan, İ. (2010). Şeyh Gâlib'in Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşkın İzleri. *TÜBAR (28)*, 57-68.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bašagić, S.-B. (1986). *Bošnjaci i Hercegovci u Islamskoj Književnosti*. Sarajevo: Oour Izdavačka Djelatnost.

Behzad, S. (2017). Türk ve Fars Edebiyatlarında Sevgiliden Yüz Çevirme. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature (3)*, 56-73.

Bejtić, A. (1974). Poet Sabit Alauddin from Užice as Kadi of Sarajevo and Bosnian Mulla. *Anali Gazi Husrev-Begove Biblioteke (2)*, 3-20.

Bombaci, A. (1968). *Histoire de la Littérature Turque.* Paris: C. Klincksieck.

Bombaci, A. (1969). *La Letteratura Turca con un profilo della letteratura mongola.* Milano: G. C. Sansoni.

Coşkun, A. O. (2019). *Seyrek-zâde Mehmed Âsım Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Çatoviç, A. (2012). Bosnalı Divan Şairlerinde Mahallîleşme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (9)*, 160-169.

Ekinci, R. (2018). *Vekâyi'ü'l-Fuzalâ Şeyhî'nin Şakâ'ik Zeyli* . İstanbul: Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Ergun, S. N. (1931). *Tanzimata Kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Semih Lütfü Kütüphanesi.

Erkal, A. (2009). *Divan Şiiri Poetikası: 17. Yüzyıl.* Ankara: Birleşik.

Erkal, A. (2014). Divan Şiirinde Cemre ve Bosnalı Sabit'in Cemreviyye'si. *Türklük Bilimi Araştırmaları (36)*, 131-151.

Erkul, R. (2013). Mizah Bağlamında Sabit İle Nedim'in Ramazaniyeleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (C.11)*, 446-456.

Ersoy, E., & Öztürk, U. (2010). Umdetü'l-ahbâr'da Şair Biyografileri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 5*, 101-120.

Gibb, E. J. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi A History of Ottoman Poetry III-IV-V*. Ankara: Akçağ .

Güven, H. F. (1997). *Klasik Türk Şiirinde Hiciv.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Güven, H. F. (2018). Hiciv Söyleme Amaçları ve Bu Amacın Hiciv Dili ve Söyleme Tarzını Belirlemedeki Rolü. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XIII Hicve Revâ, Mizaha Mâyil: Güldürücü Metinleri Anlamak* (s. 24-51). İstanbul: Klasik.

Kam, Ö. F. (1922). Ba'zı Şâ'irlerimiz Hakkında Tahlîlî İntikâdî Mütâla'ât. *Peyâm-ı Sabâh (No:1119, 1126, 1133, 1140, 1146)*.

Kaplan, Y. (2009a). Sâbit Divanı'nda Mahallîleşme ve 17. Yüzyıl. *Turkish Studies (C. 4)*, 209-248.

Kaplan, Y. (2009b). Sâbit'in Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri. *Turkish Studies (C. 4)*, 599-635.

Karacan, T. (1990a). *Sâbit Edhem ü Hümâ.* Sivas: Dilek Basımevi.

Karacan, T. (1990b). *Sâbit Derenâme (ya da) Hâce Fesâd ve Söz Ebesi.* Sivas: Dilek Basımevi.

Karacan, T. (1990c). Sâbit Müfredlerinin Motivasyonu. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi (13)*, 107-121.

Karacan, T. (1991a). *Bosnalı Alaeddin Sâbit Divan.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Karacan, T. (1991b). *Sâbit Zafername.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Karacan, T. (2008). Sâbit. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (s. 349-350). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Keleş, R. (2015). Bosnalı Sâbit'in (ö. 1124/1712) Mi'râciyesine Hasan Servet'in (ö. 1285/1868) Yazdığı Tahmis. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi (44)*, 147-176.

Khalilli, S. (2012). Textual Analyses of Manuscripts of "Kulliyyat" of Alaaddin Sabit Bosnalı. *VI. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*, (s. 303-312). Milano.

Kılıç, Z. (2012). Two Classical Turkish Poets in Asia and Europe A Comparative Analysis of One Ode from Harputlu Hayrî and Bosnalı Alaaddin Sâbit. *Balkan Araştırmaları Dergisi (3)*, 115 - 123.

Kocatürk, V. M. (1970). *Türk Edebiyatı Tarihi Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi.* Ankara: Edebiyat Yayınevi.

Köprülü, M. F. (1934). *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyati Antolojisi.* İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Levend, A. S. (2017, Temmuz). Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar. İstanbul, Türkiye: Dergâh Yayınları.

Mehmed Celâl. (1312). *Osmanlı Edebiyâtı Numûneleri.* İstanbul: Şems Kitâbhânesi.

Mengi, M. (1995). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi Edebiyat Tarihi Metinler.* Ankara: Akçağ.

Mengi, M. (2000). *Divan Şiiri Yazıları.* Ankara: Akçağ.

Mengi, M. (2010). 18. Yüzyıl Kasideciliğine ve Gazelciliğine Değişim Penceresinden Bakış. M. Mengi içinde, *Divan Şiiri Yazıları* (s. 148-159). Ankara: Akçağ.

Muallim Naci. (1308/1890). *Esâmî.* İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Muallim Nâcî. (1987). *Lügat-i Nâcî.* İstanbul: Çağrı Yayınları.

Müstakimzâde Süleymân Sâdeddîn. (tarih yok). *Mecelletü'n-Nisâb.* Hâlet Efendi 628.

Nâcî, M. (1305/1888). Numûne-i İntihâb 5 Sâbit. *Mecmua-i Muallim*, 51-52.

Namık Kemal. (1311). *Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi.* İstanbul: Matbaa-i Ebuzziyâ.

Oener, L. (2018). Sâbit Dîvânı'nda Mitolojik ve Efsânevî Kuşlar. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi (13)*, 318 - 333.

Oener, L. (2019). *Bosnalı Aleaddin Sâbit Dîvânı'nın Tahlili.* Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Onan, N. H. (1950). *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi .* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Ökmen, S. (2021). Bosnalı Alaaddin Sâbit Divanı'nda Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (7)*, 275-291.

Özyıldırım, A. E. (2006). Sebk-i Hindî'nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 1 Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî* (s. 142-153). İstanbul: Turkuaz.

Özyıldırım, A. E. (2012). Sâbit'in Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bazı Sorular. *Türkbilig*, 1-10.

Özyıldırım, A. E. (2015). SÂBİT, Alâaddin (Ali). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.* içinde Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi.http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sabit-alaaddin-ali(29.07.2022)

Özyıldırım, A. E. (2017). *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi.* İstanbul: Dergâh.

Purgstall, H. (1838). *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst (V. 4).* Pesth: C. A. Hartleben's Verlag.

Reşâd, F. (2019). *Eslâf.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Rypka, J. (1924). *Beiträge zur Biographie, Charakteristik und Interpretation Des Türkischen Dichters Sabit.* Praze: Filosofické Fakulty University Karlovy.

Rypka, J. (1929). Über Sábits Romantisches Epos Edhem ü Hümá. *Archív Orientální*, 147-190.

Rypka, J. (1950). Les Müfredat de Sabit. *Archív Orientální*, 444-478.

Rypka, J. (1952). Supplément aux Müfredat de Sabit. *Archív Orientální*, 342-350.

Safâyî Efendi, H. P. (2005). Tezkire-i Safâyî. Ankara, Ankara, Türkiye: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sâlim Efendi, H. A. (2005). Tezkiretü'ş-Şu'arâ. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sevinç, D. K. (2007). *18. Yüzyıl Şairlerinden Sünbülzade Vehbi (Lutfiyye), Bosnalı Sabit, Enderunlu Vasıf ve Nedim'in Divan ve Mesnevilerinde Atasözleri ve Deyimler.* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sona, İ. (2021). *Ömer Ferit Kam ve Kudemâ (Sâbit, Bâki, Kınalızâde Ali Çelebi).* İstanbul: Kesit Yayınları.

Şemseddîn Sâmî. (1322/1905). *Kâmûs-ı Fransevî.* İstanbul: Mihran Matbaası.

Şentürk, A. A., & Kartal, A. (2015). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Dergâh.

Tâhir, B. M. (1333). *Osmanlı Müellifleri (C. II).* İstanbul: Matbaa-ı Âmire.

Tanç, N. (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Taştan, E. (2019). Nedim'in Şiirlerinde 'Vâsûht' Tarzı Aşkın İzleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 445-459.

Tevfik, M. (2017). *Kâfile-i Şu'arâ .* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Türk Dünyası Edebiyat Tarihi (5). (2001). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Yardım, L. (2015). *Bosnalı Alaeddin Sabit Divanı'nda Dini Muhtevalı Kasideler.* Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, G. A. (2019). *Türkçe Mesnevilerde Mizah.* Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.

Ziya Paşa. (1291/1874). Harâbât Mukaddime. İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Zübeyiroğlu, R. (1989). *Mecmû'a'ü't-Terâcim Mehmed Tevfîk Efendi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Aynur KOÇAK – Selma ÇOLAK (2022). Folklorun Sınırı Dijitale Dayandı: Sosyal Medyada Kadın Mizah Üretimi Örneği. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 97-105.

FOLKLORUN SINIRI DİJİTALE DAYANDI: SOSYAL MEDYADA KADIN MİZAH ÜRETİMİ ÖRNEĞİ

Aynur KOÇAK[•]
Selma ÇOLAK

Günümüzde insan ilişkilerinde çok etkili, üretim alanı çok geniş, akademik alanlarda oldukça ciddiye alınan mizah; başlangıçta olumsuzlanmış, insanlar için tehlikeli olarak görülmüş, estetik ve sanatsal değeri yok sayılmıştı. Mizaha karşı sert tutumlarıyla bilinen Platon'a göre mizah bayağı insanların işiydi, değerli insanların onunla işi olmamalıydı. Mizahinsanı aptallaştırır, yanlış düşüncelere sevk ederdi. (Morreal,1997:121-122). Ancak felsefeciler bu yargılarda bulunurken dışarıda halk festivaller düzenliyor, eğleniyor, gülüyor, şakalaşıyordu. Çeşitli yöntemlerle mizah yaratmak, gülmek halk için ihtiyaçtı. Mizah insanlar ilk ritüellerini, ayinlerini yapmaya başladıkları, ilk oyunlarını oynadıkları, ilk estetik sözlerini söylediklerinden beri vardı.

Başlangıçtan beri var olan mizahı ele alan araştırmacıların yaklaşımları tarihsel süreçte değişti. Platon'dan Aristoteles'ten ve Hindu mantıkçılardan başlayan tartışmalar, daha akılcı bir çerçevede Hobbes, Descartes, Schopenhauer ile devam etti. Ardından mizahın psikolojik bakımdan daha derin incelenmesi Freud başta olmak üzere Bergson, Eastman, Berger, Grotjhan, Koestler, Legman ve Monro gibi isimlerle sürdürüldü. 1970'li yıllardan sonra ise mizah insan deneyiminin bir parçası olarak görülmeye başlandı. Dolayısıyla hakkındaki çalışmalar arttı; felsefe, edebiyat, sosyoloji, folklor, psikoloji gibi alanlar interdisipliner bir şekilde mizahı incelemeye devam etti (İşçi Pembeci, 2021: 176).

[•] Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi.
** Yıldız Teknik Üniversitesi Doktora Öğrencisi.

Kadın Mizahı Meselesi

Mizahın en başta diğer söylemler arasında ikincil konuma itilmesi ancak zamanla klasik düşüncelerin yıkılıp hakkının teslim edilmesi süreci, kadının konumlandırılması sürecindeki değişimi andırır. Nasıl ki mizah insanı kötüye, aşırıya yönlendirir, Hipokrat'ın iddiasıyla kadın da doğası gereği ölçüyü kaçırma eğilimindedir. Şan Ararat Halis, mizah ve kadın arasındaki bu benzerliği"ikinci sınıflar" ilişkisi olarak adlandırır. Mizah ve gülme aşağı ya da tehlikeli kavramlar olarak görülürken kadın yine aynı şekilde dehadan yoksun, aşırı duygusal olarak değerlendirilip ikinci plana atılmıştır (2016: 381). İkincil olarak konumlandırılan kadının pek çok şeye yeteneği olmadığı düşünüldüğü gibi mizah yapma yeteneğine de sahip olmadığı, mizahın erkekler tarafından yapıldığı, kadınların yalnızca mizahın konusu ya da mizahla eğlenen kişiler olabileceği yargısına varılmıştır.

Bu yaklaşım çok yakın tarihlere kadar devam eder. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının hız kazanmasıyla kadın ve mizah ilişkisi tekrar gözden geçirilir. Erkekler tarafından yaratılan mizahın tek ölçüt olamayacağı, kadınların farklı söylem ve yöntemlerle mizah yaptıkları çeşitli araştırmalarla ortaya koyulur. Örneğin, erkekler agresif ve formüle dayalı şakaları tercih ederken kadınlar anekdotlar ve hikayeler tercih etmekteydiler. Araştırmacı Marlow tarafından yapılan araştırmada erkeklerin agresif mizah tercih ettiklerini yineleyerek cinsel mizahı tercih ettiklerini de ekler. Crawford'a göre kadınlar için iyi bir mizah agresif ve düşmanca değildir, aksine sosyal gerilimi azaltan, başkalarının mutsuzluğunu gideren ve yaralamaktan çok neşelendiren bir mizahtır. Araştırmacılar tarafından sıklıkla dile getirilen başka bir farklılık ise şaka yaptıkları, güldükleri ve güldürdükleri ortamlardır. Erkekler sosyal ortamlarda mizaha ve gülmeye eğilimliyken kadınlar erkeklerin olmadığı ortamlarda şaka yapmaktadırlar, hatta erkeklerden çok daha fazla. Çünkü kamusal alanlarda kadınlar daha pasif durumdadırlar ve genellikle şaka yapmaları ayıp karşılanır. Ayıp olarak algılanması kadın, mizah ve cinsellik arasında kurulmuş bağlantıdan kaynaklanır (Yavuz, 2017: 56-59). Bu araştırmalar mizah yaratmada kadın ve erkek arasındaki farkları göstermiştir. Kadının mizahının farklı olması toplumsal alanda ona ayrılmış alanlarla ve sahip olduğu imkanlarla ilişkilidir. Kadın mizah yaratma ve gülme ihtiyacını mevcut toplumsal düzenin kendilerine vermiş olduğu alanlarda karşılayacak bir mizah biçimi oluşturmuştur.

Sanders'e göre kadın ve erkek mizahı arasındaki fark en temelde sistemsel eğitime kimin dahil olduğu, kimin dil eğitimi aldığı, kimin daha çok paylaştığı ve sonrasında kimin yazdığı ile ilgilidir. Meseleyi Orta Çağ'daki eğitim alabilen, dilbilgisi ve diğer dersleri gören erkekler ve etrafı çocuklarla çevrili, pazar alanlarında sosyalleşen, sistemsel değil spontane ve esnek bir dile sahip kadınlar üzerinden açıklar. (2001:37-38) Elbette bu denklemde kadının kendi alanında oluşturduğu diğer folklor ürünlerinin başına gelen, kadın mizahının da başına gelmiştir; değerli görülmemiş, yeterince komik bulunmamış, küçümsenmiştir. Günümüzde bile kadın komedyen olur mu tartışmaları hala devam etmekte, kadın komedyenlerin yeterince komik olmadığı düşünülmektedir. Bu düşüncelerin yerleşmiş erkek mizah biçimini tamamen içselleştirdiğimizden mi, özgürleşmiş bir ortamda bulunmamıza rağmen kadın komedyenin kendi kendine çizdiği sınırlardan mı, kadından erkek mizahına benzer mizah yapmasını beklediğimizden mi kaynaklandığını bireysel olarak ve araştırmacı olarak sorgulamamız gerekmektedir. Çünkü diğer tarafta altın günleri gibi kadın

kadına sohbetler gibi kadınların ne kadar çok şaka yaptığına, güldüğüne, mizah yapabildiğine şüphe bırakmayacak eğlencelere sahne olan geleneksel ortamlar vardır.

Geleneksel yapıda mizah yapan kadının kadın kadına ortamdan dışarıya çıkması onun marjinal olarak görüldüğü, kabul edildiği anlamına gelir. Köy ortamında yapılan bir gözlemde (İşçi Pembeci, 2021) bahsedilen marjinal konuma sahip Gülnaz adlı kadının hem kadınlar hem de erkeklerle ilişkisine odaklanılmıştır. Birbirleriyle sık sık görüşen köylü kadınlar arasında Gülnaz, şakacı olarak kabul edilmektedir. Onun gücü buradan gelir. O mizah yapma, sınırları aşma hakkına sahiptir. Küfür edebilir, müstehcen şakalar yapabilir. Etrafındaki kadınlar –aslında komşuları, tanıdıkları- "ait oldukları baskıcı sosyal ilişkilerden geçici de olsa kurtulmak, maruz kaldıkları disiplin prosedürlerini manipüle etmek için" (176) Gülnaz'ın yarattığı daireye dahil olurlar. Örneğin gruptaki erken yaşta evlenmiş, otoriter bir kocaya sahip, hem kocası hem de ailesi tarafından ezilmiş, yorgun, günlük yaşamda güldüğü görülmeyen Emine araştırmacının ifadesiyle "Gülnaz'ın eylemlilik alanı"na katılmış sayılıyor. Gülnaz'ın mizahından yararlanıyor. Bahçede çay ile yapılan sohbete bir gün Emine'nin kocası Sinan da dahil oluyor. Gülnaz, eski bir meseleye atıf yaparak Sinan'la dalga geçiyor. Herkes dakikalarca gülüyor, ama kadınların arasından en çok Emine gülüyor. Sinan ise herhangi bir tepki göstermiyor.

Geleneksel ortamlara göre günümüzde kadın ve erkek arasında sosyalleşme alanlarının ortaklığı, haklar bağlamındaki eşitlik, toplumsal cinsiyet hakkındaki farkındalığın artmış olması, mizahların arasındaki farkın azalmasına sebep olmuştur. Ancak ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. 2018 yılında yapılan bir doktora çalışması örneklemini üniversite öğrencileri olarak belirse de kadın ve erkek arasındaki mizah tercihlerinde farklar saptamıştır. Araştırmada "Küfür içeren espriler eğlencelidir.", "Cinsel içerikli fıkralar beni eğlendirir.", "Kadınlarla ilgili yapılan espriler bana komik gelir.", "Kadınların yanında espri yapmam.", "Arkadaş grubuma uyum sağlamak için kadınlarla dalga geçerim.", "Bir şeyi çok komik bulsam bile biri kırılır diye kendimi tutarım ve gülmem.", "Kadınlar mizahtan anlamaz.","Komedyenlik erkeklere yakışır bir meslektir.", "Ailem ciddi olmam konusunda beni sıklıkla uyarır.", "Cinsiyetçi şakalardan hoşlanmıyorum.", "Cinsiyetçi şakalar ve espriler yapıyorum.", "Makam ve mevki sahibi kadınların espri yapması, ciddi konumları açısından çok uygun değildir." Maddelerinde not etmeye değer farklılık görülmüştür (Yavuz, 2017: 82).

Özetle, kadın ve erkeğin toplumdaki konumu, onların mizah anlayışlarına ve pratiklerine etki etmiştir. Geleneksel yapıda bu ayrım daha görünürdür. Zamanla bazı faktörler mizah anlayışları arasında farkı azaltsa da tamamen ortadan kaldırmaya yetmemiştir. Kadınlar yüz yüze iletişim ortamlarından üretici ya da denelimleyici olarak internet ortamına taşındıklarında da bu farkın var olduğu sonraki bölümlerde gösterilecektir.

Yeni Mizah Merkezi Dijital Alan

Teknolojik gelişmeler insanların hayatında belirgin değişikliklere sebep olurken toplumu mercek altına alan disiplinlerin alanlarını, metotlarını, yaklaşımlarını etkiledi.Folklor alanı daönce elektronik kültür ortamının ortaya çıkmasıyla yaşadığı alan genişlemesinin ardından dijitalleşme ve internetin yaygın olarak kullanılmaya

başlanmasıyla daha ciddi bir genişlemeye, alan sınırlarını gözden geçirmeye ve kavramsal sorgulamalara girişmek zorunda kaldı.

Bugün insan ilişkileri büyük oranda dijital alana transfer olmuş durumdadır. Burada insanlar, yeni davranışlar, aktiviteler ve değerler ürettikleri gibi mevcut olanları yeniden üretmekte, güncellemekte, gerektiğinde onlardan yararlanmaktadırlar. Dijital alanda meydana gelen şeybir sentez, bir hibritleşmedir. Kültürel bellek, kişisel tutumlar ve bilinçli tercihler, global ve popüler kültür dijital ortamda birbirine karışmış durumdadır. Kültürel bellek kimliğe, kökene dair hatırlamayı sağlayan bunları destekleyici simgelerdir. Törenler, danslar, anlatılar, desenler, giysi, takı, dövmeler, yollar, resimler, mekânlar ve benzeri öğeler bunlara örnektir. (Assman,2001:60) Bir toplum için günlük değil nesilden nesile aktarılan toplumun kurallarını, değerlerini içeren bellektir. Dijital ortam, bu bellekten bağını tamamen koparmaz, orada kültürel belleğin çeşitli çıktılarının yeni, güncellenmiş, değişitirilmiş şekilleriyle karşılaşabiliriz. Aslında folklor internette yaşamaya devam eder.

Sözlü kültür ortamından dijital kültür ortamına kadar folklorun bir iletişim, sosyal bir etkileşimolarak algılanması gerektiğini dile getiren ve folklor alanını tamamen değiştiren Amerikalı bir grup halk bilimci (A. Dundes, D. Ben Amos, K. Goldstein, R.Bauman, R. Abrahams) folklorun konusunun dijital alanı kapsaması gerektiği düşüncesinin kuramsal temellerini oluştururlar. Bu yaklaşıma göre halk (folk), en az bir ortaklığa sahip, bu ortaklık çerçevesinde bir araya gelmiş kişilerdir. Bir araya gelen bu grup, birkaç kişi, bir aile kadar küçük ya da bir millet kadar büyük olabilir (Dundes, 1998: 143). İşte bu kişiler, kendi folklorunu oluşturabilecek potansiyele sahiptir. Örneğin, kadınların toplanıp ekmek yapmaları folklorun konusu olabilirken üniversite öğrencilerinin folklorundan, bir müzik grubunun hayran kitlesinin folklorundan, internet üzerinden alışveriş yapan, ürünlerle ilgili yorumlar yapan ve tartışmalara katılan kişilerin folklorundan bahsedebiliriz.

Amerika'da doğan ve şu an folklorun günümüzde yaşamaya devam etmesini sağlayan bu yaklaşım, kültürü sosyal bir etkileşimin çıktısı olarak algılar, kişilerin ihtiyaçları doğrultusunda değişen ve yaratılabilen bir yapı olarak kavrar. Dolayısıyla grubun ne için ve nerede bir araya geldiğinin önemi yoktur. En az bir ortak noktaya sahip olmaları yeterlidir. Ve bir araya gelen bu grup kendisine ait bazı gelenekler geliştirecektir (Bronner, 2009: 39-40).

İnternette bir araya gelmiş bu kişileri incelemek yeni yöntemlerin oluşturulmasını, yeni tanımlar yapılmasını ya da mevcut olanların güncellenmesini gerektirdi. Folklorun internet ortamındaki halini ifade eden "netlore", dijital altyapıyı kullanarak sosyal etkileşim yoluyla oluşan toplulukların ve kültürlerin çalışılmasına imkan veren çevrim içi araştırma yöntemini ifade eden"netnografi", güncel olayların yorumlanmasıyla oluşan malzemelerin tümünü ifade eden "newslore" gibi kavramlar alana girdi (De Vos, 2018: 11-12). Konuyla ilgili araştırmacılardan Mehmet Özdemir, geleneksel anlamlarıyla kullandığımız dinleyici ya da izleyici kavramlarını "deneyimleyici" olarak güncellemeyi önerdi. Çünkü kişiler dijital dünyada yalnızca dinleme ve izleme yapmıyordu. Ona sunulanı kullanıyor, istediğini seçiyor, tepki veriyor, bağlantı kuruyor, isterse üretim yapıyorlardı. Ayrıca araştırmacıya göre beğen, paylaş, kaydet, etiketle, yorum yap eylemleri dijital ritüeller (2019: 209-210); dizilerin,

filmlerin videoların altına yapılan yorumlar, eklenen hashtagleraslında dijital dedikodu örnekleriydi (192).

Dijital kültür ortamı bu denli öne çıkmadan önce de sözlü ve yazılı kültür ortamında, televizyon, radyo gibi elektronik kültür ortamlarında mizahın icra bağlamı oldukça genişti. Sözlü kültür ortamında atasözlerinden türkülere, manilere ve dahi beddualara uzanan mizah; yazılı kültürde fıkralar, mizahi masal, hikayeler, karikatürlerle varlığını korumuştur. Ancak dijital kültür bağlamında mizah, en çok izlenen, paylaşılan, yorum alan, etkileşim düzeyi en yüksek içerik haline gelmiştir (Özdemir, 2020: 97). Mizah siteleri, forumlar, sosyal medyadaki gruplar, telefon uygulamalarımızdaki gruplar, sosyal medyada mizah içerikli sayfalar ve kişisel paylaşımlar, yorumlar, caps, memes, dijital ağ üzerinden erişebileceğimiz her türlü komik film, skeç, video... Bunlar gibi sıralayabileceğimiz pek çok yer mizahın icra alanıdır.

Nebi Özdemir,2007 yılında yazdığı mizah sitelerinden örnekler vererek konuyu açıkladığı makalesinde sanal mizah alanının henüz sosyal bilimciler ve özellikle de kültür bilimcileri tarafından yeterince çözümlenemediğini ifade etmiştir. Bunun sebebini "kültür bilimi ile bilişim biliminin kesiştiği yerde oluşan sanal mizah gibi ara alan incelemelerinin ve disiplinler arası araştırmaların öneminin akademik çevrelerce yeterince anlaşılamamış olması" olarak göstermiştir (1278). Özdemir'in, iddiasının üzerinden yıllar geçmiştir. Hem akademik alan hem de akademik alanın konusu olan dijital ortam geçmişte yaşanan değişim ve gelişim hızından çok daha hızlı bir sürece maruz kalmıştır. İnternet siteleri, forumlar, bloglardaki iletişim daha spontane daha hızlı daha aktif olan sosyal medyaya taşınmıştır. Artık işitsel, görsel, hareketli, etkileşimli sosyal medya mizahın üretim merkezi olma sıfatını edinmiştir. Diğer bir ifadeyle, iletişim neredeyse mizah onu takip etmiştir.

Sosyal medyaya yapılan tüm eleştirilere karşın onun herkes için ulaşılabilir olmasının özgürleştirici etkisi ve herkese ulaşabilmenin iletişimi artırıcı etkisi yadsınamaz. Örneğin içinde bulunduğu toplumda marjinal olarak görülen politik, cinsel, etnik kimliği yüzünden ya da mizah kullanarak yapacağı eleştiriler yüzünden ana akım medyada ya da basılı yayınlarda kendine yer bulmakta zorlanabilecek kişiler internet, özellikle sosyal medya üzerinden, bir uygulamaya kayıt olup sayfa açmakla bunu kolayca başarabilirler.Bütün yetişkin sakinlerinin aynı iletişim araçlarına sahip olduğu bu global köyde bir tanıdığa rastlamak, onunla sohbet edip şakalaşıp gülmek çok kolaydır.

Bu global köyün kadınları da dijital ortamda erkek mizahından ayrılan yönleriyle gülüp eğlenecek alanlar yaratmışlardır. Çalışmanın konusu sosyal medya platformlarından olan Instagram uygulamasında her dakika bir yenisi eklenecek şekilde komik videolar üretilmektedir. Bunların arasında kadın olup, kadınlık halleriyle ilgi mizah yapan takipçi sayısı yüz binlere ulaşan Instagram kullanıcılarının videolarında öne çıkan özellikler gözlemlenebilir.

Instagram Uygulamasında Kadın Mizah Üretimi Örneği

"Türkçe mizah üreten ve onları takip edip etkileşimde bulunan kadınlar" grubunu ortak bir deneyimi paylaşan kişiler olarak nitelendirebiliriz. Çünkü bilinçli bir şekilde o sayfaya gelmiş; içeriğini kontrol etmiş; beğendiği, ilgilendiği, kendisinde

herhangi bir duruma karşılık geldiği, aidiyet duyduğu için takip et butonuna basmıştır. O tecrübenin bir parçası olmak istemektedir. Talip olduğu mizah, kendisinin sahip olduğu mizah belleğiyle örtüşmektedir. Mizah üreten kişi kitlesine uygun, deneyimleyen kişi de mizahi mesajı algılayacak seviyede kültürel değerlerin farkındadır. Kadın olma durumu üzerinden kültür içindeki tecrübelerine dair ortaklıkları vardır.

Bu araştırma için araştırma sahamız olan ve sınırları sonsuz dijital alanda kaybolmamak için doğru sorular sormak, sınırlandırılmış tek bir noktaya odaklanmak oldukça önemliydi. Sanal etnografik araştırmanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili makalesinde alan araştırmacılarından Kozinet, araştırma için yalnızca bir ya da iki temel soru ve ek bazı yardımcı sorular üzerinden ilerlenmelidir der. Araştırma "ne" ve "nasıl" sorularıyla başlanarak genişletilebilir. Ancak tek bir olgu ve kavram üzerinde durulmalıdır. Ardından elbette bu soruların cevabının aranacağı topluluk belirlenir (Bowler, 2018: 29). Bu bağlamda bu araştırmaya için Türkçe mizah konulu videolar yapan kadın Instagram ünlülerini –Instagrammer- grup olarak belirlendi. "Bu kullanıcıların videoları dijital ortamda kadın-mizah ilişkisine dair ne gösteriyor?" temel sorusu etrafında "Kadınların yaptıkları mizahın öne çıkan özellikleri var mı?", "Konuları nasıl anlatmayı tercih etmişler?", "Konularda kültürel belleğin izleri görülüyor mu?" soruları sorularak çıkarım yapma yoluna gidildi.

Yukarıda bahsedilen etnografik bir araştırmanın öznelerinden olan Gülnaz gibi diğer kadınların etrafına toplanıp güldüğü Instagram kullanıcılarına rastlandı. Bu kullanıcılar, Gülnaz gibi köyde yaşamıyorlar ancak etrafına topladıkları kadınlara sosyal medyada bir yer açıyorlardı. Bu çalışma için Instagram'daki çizdiğimiz sınıra uygun olarak Ümran Avcu (1.300.000 takipçi), Özlem Kosif (976.000 takipçi), Zeynep Girgin Kalelioğlu (993.000 takipçi), Selviye İnci (407.000 takipçi) gibi kişilerin yanında dizi ve filmlerde rol almış Yasemin Sakallıoğlu (5.800.000 takipçi)'nun Instagram sayfaları incelendi.

Öncelikle bu sayfaların dikkat çekici özelliklerden biri kadın karakterlerin canlandırılmasıdır. Videolarda genç kız, yeni evli abla, kız kardeş, geleneksel bir anne, modern ve oğluna çok düşkün bir anne, ev temizliği ile uğraşan anne, hamile ya da yeni anne, gelinden hoşlanmayan kaynana, annesinin tarafını tutan gelin, kolları bilezik dolu elti, eskilerden bahseden, başörtülü tespihli nine, dedikoduya gelen komşu ya da misafir vd. gibi farklı kadınlar konuşturulmaktadır. Mekan genellikle ev içidir. Videolardaki bu kadınlar, yüz yüze iletişimde gördüğümüz kadınlardan farklı değildir. Mizah onların hallerinden, söylediklerinden kaynaklanır.

Crawford'a göre kadın mizahı iki yönlüdür. Kadın mizahı hem geleneksel kadınlığı onaylar hem de bir eleştiri bir direniş yöntemi olarak kullanılabilir. Kadın mizahı dayanışma, geliştirme, grup kimliği oluşturma, sosyal ve politik eleştiriye göz kırpar niteliktedir. Kadınlar mizahı kullanırken tarihin o anında kadın olmanın ne anlama geldiğine dair kurgular denerler (Crawford, 2003: 1424). Ancak aynı zamanda içinde bulunulan toplumsal cinsiyet kalıplarını yinelerler ve açık bir eleştiri yoksa onu pekiştirmiş olurlar. Video örneklerinde kadın karakterler üzerinde yapılan mizah kurgularında "annenin kızı eleştirmesi, kızın annesini beğenmemesi, elti dedikodusu, kadınlar arasındaki konuşmalar, dedikodu, şikayet, evlilik ve çocukla ilgili durumlar ve problemler, temizlik, bayram, düğün cenaze gibi ritüellerdeki kadının durumu,

ilişkiler, beklentiler, diyet yapmak, günlük yaşamın diğer konuları" ile bu pekiştirmenin gerçekleştirildiği açıkça görülür.

Örneğin, Yasemin Sakallıoğlu'nun oluşturduğu bir içerikte başörtüsü ve pijamasıyla çayını içen anne, karşı komşunun kızının camları sildiğini bayram temizliği yaptığını görür ve kendi kızına "Bugün bir yere gitmek yok iş edeceğiz." der, Karadeniz şivesiyle. "O evde kız var kız, bizim evde kız yok, bak kızı olan çalışıyor işte. Öyle büyüttük sizi sosyal medya çocuğu büyütüyoruz." diye çıkışır. "Bu ıslak keki de alın burdan, kurur burada bu, bir şeyleri öğrenin artık ya!" diye devam ederek Karadenizli bir annenin bir genç kızdan beklentisini, aslında toplumun beklentisini iletir.

Başka bir kullanıcı Özlem Kosif'in sayfasında "Cenaze evinde her şeye karışan o teyzeler" paylaşımı karşımıza çıkar. Cenaze evinde pilav dağıtımı telaşı yaşanır. Teyzelerden şöyle sesler yükselir: "Adamlara çay koyun." Cenaze evinde bile erkeklerin önceliği düşünülür. Böylece kadının ikincil konumu, kadın mizah sayfalarından birinde yeniden inşa edilir.

Kadın mizahının eleştiri ve direniş potansiyeline dair örnekler de mevcuttur. Ümran Avcu'nun «6 kilogram Mıstafa doğuran Ayşe teyze geldi» paylaşımı, kadınların hemcinslerine yaptıkları baskıyı eleştirir. Misafirliğe gelen teyze "Normal mi yoksa sezaryen mi?" diye sorar ve sezaryen cevabını alınca şu cümleleri söyler: "Kız bizim canımız mı yoktu Habibe Abla kız! Bizim gelin de sezeryan yaptı. Ben Ahmet'i tarlada doğurdum. Kaynanam rahmetli bebeği sırtıma bağladığı gibi bir dönüm daha buğday biçtim." Doğum sonrası ve çocuk yetiştirirken kadına yapılan baskıyı konu alan buna benzer pek çok video kullanıcının sayfasında mevcuttur. Ümran Avcu'nun bu videolara denk gelen zamanlarda çocuk sahibi olduğu sayfasından anlaşılmaktadır. Yani kullanıcı araştırmacıların not ettiği gibi tecrübesine dayalı, anekdota dayalı mizahı tercih etmiştir.

Zeynep Girgin Kalelioğlu da «Akıl verme yemek ver» paylaşımında doğumdan sonra bile bitmek bilmeyen toplumsal beklentileri eleştirir. Lohusa bir anneye söylenen"Yanlış anlama ama sen kendini biraz saldın." cümlesinden sonra kadın isyan eder."Kusura bakma doğumdan üç ay sonra stilettolarımı giyip böyle gece elbisesiyle evde salınmadığım için kendimi saldım. Ama bizim evimizin moda ikonu babamız, böyle parfümlerini sıkıyor. Günaydın diyor bana. Hangi gün?" diye sorar.

Sayfalarda kadından beklentilerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin net bir şekilde eleştirildiği videolar oldukça fazladır. Bu çalışma içinde hepsini sıralayamayacağımız diğer örnekler altınlarını insanların gözüne sokan elti, koştura koştura temizlik yapan bir kadın, her fırsatta evlilikle ilgili sorularla karşılaşan bir kadın, fiziksel durumuyla ilgili eleştirler alan ya da özgüvensiz hisseden kadın göndermeleri içinde bulunulan toplumsal düzene karşı net eleştirilerdir.

Paylaşımlarda dijitale aktarılan kültürel belleğin izleri açık bir şekilde görülür. Videolarda kültürel ögelere, ritüellere, aksanlara, konuşmada geleneksel kullanımlara, söz varlıklarına, inanış ögelerine, dualara, bilgece söylenmiş sözlere, giyim kuşama, müzik ve eğlence kültürüne, cenaze ve düğün adetlerine çokça yer verilmiştir. Hatta değişip dönüşen ya da olumsuz ifadesiyle asimile olan geleneksel ritüel örneğine de rastlanmıştır. Bir anne doğumdan önce "baby shower" partisi verir. Ancak kutlamayı kolunda altın bilezikleriyle ve Roman havasıyla yapar.

Sonuç

Teknolojinin gelişmesi ve insanları çevrim içi varlıklara dönüştürmesinin olumlu ve olumsuz yanları farklı disiplinler tarafından tartışılagelmiştir. Folklor disiplininin sorumluluğu olumlu ya da olumsuz yanlarını gözetmeksizin insan iletişimini takip etmek, geleneğin dönüşümünü izlemek, olanı ortaya koymaktır. Çünkü değişim reddedilse de olumsuzlansa da bir süreç olarak gelenek insanla birlikte değişmeye devam edecektir. Bu kavrayışla hareket eden kuramsal hamleler, gelenek, folklor, halk kavramlarını yeniden tanımlamışlar ve folkloru ölü bir bilim olmaktan kurtarmışlardır.

Sözlü kültürden itibaren takip etmeye başladığımız insan ve onun üretiminin sınırı artık dijitale gelip dayanmıştır. Dijital alan kültürel bellekten gelenekten çok uzakta değildir. Aksine toplumda mevcut ya da değişen ne varsa orada yansıtır. Sınırlarını net bir şekilde belirleyerek, doğru sorular sorarak ve en sonunda bu soruların diğer hangi insani meseleyle bağlantı kurduğunu yakalayarak araştırmalar yapılması gereklidir. Buradan hareketle, bu çalışmada Instagram uygulamasında kadın mizahıyla ilgili bazı sorular sorulmuş ve belirlemelerde bulunulmuştur. Mizah yapan kadın Instagram kullanıcıları konusu daha büyük bir alana açılabilir. "Bu tür bir mizaha kimler güler?", "Nasıl bir ihtiyaçtan kaynaklanır ve nasıl bir işlevi vardır?", "Yorumların durumu yani icranın izleyicisinin durumu , tepkileri nedir?", "Dijital ritüeller oluşuyor mu?" gibi sorularla birlikte genişletilip disiplinlerarası bir konuma oturtulabilir. Başlangıç seviyesinde örnekler içeren bu çalışma, kadının gülmesini ciddiye alarak işe koyulmuş; konunun internet folkloruna uygun veriler sunabilecek bir konu olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*, (Çev: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bronner, Simon (2009). "Digitizing and Virtualizing Folklore", *Folklore and the Internet,* (Haz: Trevor Blank), Utah: Utah State University Press.

Bowler, Gary. (2018). "Netografi: Sanal Kültürleri ve Toplulukları İncelemek İçin Tasarlanmış Bir Yöntem", (Çev: İlayda Tekirdağlı Korkmaz vd.), *Dijital Kültür*, (Haz: Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Crawford, Mary (2003). "Gender and Humor In Social Context", *Journal of Pragmat*ics, Sayı:35, 1413-1430.

De Vos, Gail Arlene (2018). "Folklor ve İnternet: Netlore", (Çev: Nurulhude Baykal), *Dijital Kültür*, (Haz: Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Dundes, Alan (1998). "Halk Kimdir?, (Çev: Metin Ekici), *Millî Folklor*, Sayı: 37, 139-153 .

Halis, Şan Ararat (2016). "Kadın-Mizah İlişkisi ve 1970'lerden Günümüze Türk Sinemasının Güldüren Kadınları", *Medya ve Mizah,* (Haz: Huriye Kuruoğlu vd.), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

İşçi Pembeci, Barış (2021). "Günlük Yaşamda Kadınlar Arası Mizah İlişkilerine Antropolojik Bir Yaklaşım", *Antropoloji*, Sayı: 41, 172-182.

Morreal, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev: Kubilay Aysevener vd.), İstanbul: İris Yayıncılık.

Özdemir, Mehmet (2019). "Dijital Kültürde Anlatı, Anlatıcı ve Deneyimleyici", *Dijital Kültür*, (Haz: Mehmet Özdemir), İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Özdemir, Mehmet (2020). "Dijital Kültür ve Mizah Belleği", *Dijital Kültür 2*, (Haz: Fatih Balcı), İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Özdemir, Nebi (2008). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi*, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yavuz, Gülay (2017). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kapsamında Popüler Türk Mizah Kültüründe Cinsiyetler Arası Mizah Algılarının Farklılaşması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Web Kaynakları

Özdemir, Nebi (2007). "Sanal Mizah", *ICANAS,* Sayı: 38, 1277-1301.https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%c3%96ZDEM%c4%b0R-Nebi-SANAL-M%c4%b0ZAH.pdf (Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Özlem Kosif: https://instagram.com/kosifozlem(Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Selviye İnci: https://instagram.com/selviye_inci(Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Ümran Avcu: https://www.instagram.com/umrantoo(Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Yasemin Sakallıoğlu: https://instagram.com/yasemoz88(Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Zeynep Girgin Kalelioğlu: https://instagram.com/zeynepinharikalardiyari (Erişim Tarihi: 25.06.2022)

Emre VURAL (2022). Klasik Türk Edebiyatında Mizah Aşı. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 106-121.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MİZAH AŞI

Emre VURAL*

Giriş

İnsanoğlunun en temel gereksinimlerinden biri olan, günlük rutin içerisinde sürekli olarak tekrarlanmak zorunda olunan yeme ve içme davranışları; aynı zamanda toplumların geleneklerinde, göreneklerinde, örf ve âdetlerinde de yer edinen kültürel bir olgudur. Mekâna ve zamana göre değişen bu olgu, kuşaktan kuşağa toplumlara aktarılmış, aktarılan değerler ve davranışlar biçimi de milli ve dini değerler içerisindeki yerini almıştır:

> "Yemek sadece besini oluşturan kimyasal maddeler ve organizmanın canlılığını sürdürmesi için taşıdığı önem esasında değerlendirilecek bir durum değildir. Temininden tüketimine kadar yemekle ilgili oluşumlar insanların topluluksal davranışını dolayısıyla kültürü önemli bir konu haline getirmiştir." (Beşirli, 2010: 168).

Kültür aktarımı noktasında önemli bir taşıyıcı rolünü üstlenen edebî metinler ise yüzyıllar içerisinde sürekli olarak değişime ve gelişime tabi tutulan yemek kültürü hakkında bizlere bilgi veren önemli vesikalardandır. Edebî metinlere yemek kültürü açısından bakıldığında metinler içerisinde sadece yemeklerin, tatlıların ve içeceklerin nasıl yapıldığına veya görüntülerinin nasıl olduğuna dair bilgilere rastlamayız. Bu metinler içerisinde aynı zamanda yemeklerin ve içeceklerin nasıl kültürel bir değere dönüştüğünü, milli ve dini ritüeller içerisinde nasıl konumlandırıldıklarına dair bilgilere de ulaşırız. Kültür içerisinde sadece yemeğin kendisi değil yemek ile ilgili her davranışın kültürel bir değer olduğunu unutmamak gerekir:

*Dr. Öğr. Üyesi; Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD, emre.vural@amasya.edu.tr

> "Yemeklerin sunuluşu, sofraya geliş sırası, sofraya oturuş biçimi, yemek âdâbı, kısacası yemek yeme merasimi, yemeğin hazırlanışı kadar önemli, özgün kültürel değerlerdir." (Yerasimos, 2010: 33).

Türk kültürü içerisinde yemek ile ilgili âdetlere baktığımızda yemeği sadece hayatın içerisindeki günlük bir rutin olarak düşünmeyip aile fertleri veya dost erbabı ile eğlenilip vakit geçirilen bir olgu olarak da algılamak gerekir. İşin içinde eğlence olduğu zaman da yemek yenilen ortamlarda eskiden beri hoş sohbetler dolaştığını, şakaların yapıldığını ve çeşitli fıkraların anlatılarak yemeğin daha zevkli bir ortamda yenilmesine uygun davranışlar toplum tarafından gerçekleştirilmiştir. Hal böyle olunca da toplumun hafızasında ve edebî metinlerin içerisinde konusu yemek olan ve mizah amacıyla oluşturulmuş birçok unsura rastlayabiliriz. Bektaşî ve Nasreddin Hoca fıkralarının yanı sıra, manilerde ve Karagöz oyunlarında da yemekler ile kurgulanan bir mizahî ortam karşımıza çıkar. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde de halkın kıvrak zekasını kullanarak gündelik hayatın içerisinde yemekler ile oluşturulan ilginç ve okuyucusunda tebessümler oluşturan anekdotlara rastlamak mümkündür (Işın, 2014:56-66).

Özellikle Evliya Çelebi, *Seyahatname*'sinde hikayelerini aktarırken meyve ve sebze isimlerinden yararlanması; hicvedeceği kişileri gülünç duruma düşürmek için vücutlarının çeşitli uzuvlarını sebzelere benzetmesi durumu, mizah içerisinde yiyecek isimlerinin ne kadar da yoğun bir şekilde kullanıldığının göstergesidir:

"Evliyâ başından geçen bazı olaylara, yaşadığı topluma ve onun garipliklerine mizahla yaklaşır, üst düzey yöneticilerin "gülünç hikâyelerini" nakleder, okuru güldürecek benzetmeler yapar. Bu benzetmelerde gıda maddelerinden, özellikle de sebze ve meyvelerden çok yararlanır. Al yanakları şeftali ve elmalara; dudakları tabii ki al kirazlara; büyük kafaları Adana kabağına, Van lahanasına; kocaman burunları Mora ya da Mısır patlıcanına benzetir. Nemse (Avusturya) İmparatoru dahi bu hicivlerden nasibini alır: "Başı balkabağı gibi, burnu Mora batlıcanı kadar büyük ve kırmızı parmakları Lanka hıyarı kadar vardı." (Yerasimos, 2019: 34-35).

"Yeme içme kültürünün güldürücü yazın içinde önemli bir yer tutması, yeme içmenin Osmanlı yaşamındaki öncelikli yerine bağlanabilir. Doğum, evlilik gibi hayatın her aşamasında, dini, askeri, siyasi her alanda yiyecek ve içecekler manevi anlamlar taşımış, insan ilişkilerinde temel bir rol oynamıştır." (Işın, 2014: 55).

Halkın yaşayışında görülen ve halk edebiyatı ürünlerine yansıyan bu mizah anlayışı elbette ki klasik edebiyat metinlerine de belirli oranda yansımıştır. Kültürel olarak toplum tarafından zevkli ve eğlenceli bir unsur olarak görülen yemek yeme eylemi, elit şairler tarafından çeşitli söz oyunlarına da başvurularak şiir metinleri içerisinde mizahî bir üslûp ile işlendiğini görebiliriz. Mizahî üslûp ile yemek isimlerinin şiir içerisine dahil olması ise elbette ki birdenbire ortaya çıkan bir durum olmamış, zaman içerisinde gelişen ve değişen bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

Toplumun yaşayışını, bizlere tarihî bir vesika olarak sunmak noktasında değerli bilgiler aktaran klasik Türk edebiyatı metinlerine baktığımızda yemek kültürümüz ile ilgili birçok davranışı, uygulamayı, geleneği ve göreneği öğrenme fırsatını yakalarız. Manzum metinler olarak elit şairler tarafından söz oyunları ile kurgulanmış yemek kültürü ile ilgili beyitlerde kendimizi yüzyıllar öncesinde oluşturulmuş olan bir ziyafet sofrasının içerisinde bulabiliriz. Yemeklerin nasıl yapıldığını, yemeklerin içerisinde hangi malzemelerin olduğunu, hangi araç ve gereçlerin mutfakta kullanıldığını, yeme-

içme ile ilgili birçok âdeti de yine klasik edebiyatın içerisinde bulmak mümkündür. Özellikle klasik edebiyatta ziyafetlerden bahseden bir tür olan sûrnâmelerin varlığı ve bu tür içindeki yemek kültürü ile ilgili olan ifadeler, klasik edebiyat ile yemek kültürünün bir anlamda bütünleştiğini gösteren önemli örneklerdir:

""Sûrnâmeler"de konuları olan düğünlerin içerisinde önemli bir yer tutan bu ziyafetlere geniş yer vermişlerdir. Ziyafet için hazırlanan mekan, ziyafete davet edilenler, bunların hiyerarşik bir düzene göre yerleştirilmesi, hangi gün kimlere ziyafet verildiği, ziyafetlerde yenilen yemekler, içilen şerbetler, bu arada yapılan ilmî sohbetler ve yemek sonlarında yapılan dualar, "Sûrnâmeler"deki ziyafetlerin anlatıldığı bölümlerde işlenen konulardır." (Arslan, 2008: 209).

Klasik Türk edebiyatı alanında eser vermiş olan şairlere baktığımızda hemen hemen hepsinin şiirlerinde her yüzyıl içerisinde yemek kültürü ile ilgili unsurlara rastlamak mümkündür.[2] Zaten insanın günlük rutini haline gelen yemek olgusunun Türk kültüründe toplumsal bir ritüel olma durumunu aklımıza getirdiğimizde şairlerin böyle bir konuyu neden sık sık işledikleri sorusunun da cevabını vermiş oluruz. XV. yüzyıl itibariyle konuya yaklaştığımızda yemek isimlerinin daha çok klasik edebiyatın temel tiplerinden olan âşık, sevgili ve rakîb arasında geçen gerilimi anlatmak ve onların özelliklerini yansıtmak için kullanıldığı görülür:

Acır isen gel Necâtî derd-mende acı kim
Ne leb-i dilber nasîb oldu ne halvâ-yı rakib
Necâtî (Yılmaz, 2015: 143)

Necâtî (ö.1509), âşığın ıstırabından ve talihsizliğinden dem vurduğu beyitinde sevgilisine kavuşamamayı dilber dudağı (leb-i dilber) tatlısı ile rakibinden kurtulamama durumunu ise helva ile anlatmaya çalışmıştır. "Nasîb" kelimesinin o dönemde Kastamonu'da ölü için yapılan keten ve yufkalara sarılarak dağıtılan helva olduğu (İsen 1999'dan akt. Cengiz 2010: 32) durumu da düşünülürse Necâtî Bey, şiirinin anlam dünyasını tamamıyla tatlılar üzerinden kurgulamıştır.

XV. yüzyıl şairlerinden olan Ahmet Paşa (ö.1496/97) ise, âşık ile sevgili arasında olan münasebeti yiyecek isimleri üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Klasik edebiyatta sık sık kebaba benzetilen gönlü sevgilisine ziyafet olarak sunan şair, sevgilisinden bu ziyafete katılması için sadece tuz istemektedir:

[2] Klasik edebiyatta şairler, çeşitli şiirlerinde yiyecek ve içecek isimlerine yer vermiş olsalar da özellikle şairlerin yiyecek ve içecek isimlerini gazellerinde redif olarak kullanmaları dikkat çekicidir. XIV. yüzyılda almasıyile, alma direm (Sefercioğlu, 2008:323); XVI. yüzyılda Ayva, bâdâm, baklava, bal, emrûd, enâr, engûr, fınduk, gülâc, harbûze, helvâ, hurmâ, incir, kabak, kaysı, kirâs, limon, muhallebi, nârenc, pâlûde, piste, sîb, şef-âlû, şeker, şerbet, turunc, tüffâh, ünnâb (Saral, 2017: 289-319); XVII. yüzyılda İsfenâh, kabak, müselles (Akçay, 2018: 313-316) redifli gazeller yemek ve içecek isimlerine klasik edebiyat içerisinde ne derece rağbet edildiğini gösterir.

La'lini ver Ahmed'e al oda yanmış gönlünü
Gel beri ayş edelim senden nemek benden kebâb
Ahmet Paşa (Tarlan, 1992: 304)

Zâtî (ö.1547) ise yine diğer şairlerde olduğu gibi yemek ismini âşık-sevgili bağlamında şiirinde işler. Şair, köftenin satır ile ince ince kıyılmasını, sevgilisinden gelen derde ve zorluğa benzetmiştir.

Kûfte itdi beni sâtûr-ı derd ü zecr ile
Bir gâribem gördi kim yok hîç da'vâcım benüm
Zâtî(Tarlan, 1970: 392)

Bir başka şiirde ise Zâtî, kurgulamış olduğu hayal dünyasına biraz da mizah katarak hoş bir hayal oluşturmuştur. Şair; sevgilisini pilava benzeterek beyazlığı ve masumiyeti ön plana çıkarmış, kendisini de zerdeye benzeterek sevgili karşısında hasta olan âşık tipinin özelliğini vurgulamıştır:

Aklıkda sen pilâv ü ben sarulıkda zerde
Hem-sofra olalum gel bir hoş lâtif yerde
Zâtî(Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1987: 291)

Basîrî'nin Yemeklerden Oluşan Bir Letâifnâme'si

Klasik Türk edebiyatında yemek kültürünü mizah ile birleştirerek şiirler kaleme alan muhtelif şairlere rastlansa da XVI. yüzyıl şairlerinden olan Basîrî'nin *Bengînâme* adlı eserini mizah ve yemek kültürü bağlamında ayrı bir noktada düşünmek gerekir. Bir letâifnâme türü olan bu eser, belki de klasik Türk edebiyatında sadece yemek isimlerinden oluşan yegâne mizahî örnek olarak karşımıza çıkar. Âşık Çelebi'nin naklettiğine göre mizah oluşturmaya yatkın bir kişiliği olan ve şairliğini de daha çok mizah yeteneğini gösterebileceği alanlarda gösteren Basîrî[3], *Bengînâme*'sinde XVI. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında halkın bizzat yediği yemekler üzerinden mizahî bir

[3]Laitifeleri ile meşhur olan Basîrî, Âşık Çelebi'nin naklettiğine göre çevresindeki insanlara da gülünç lakaplar takmaktan hoşlanan bir şahsiyettir. Bütün bunlar da Basîrî'nin kişiliğinin mizah ile bütünleştiğini gösterir. Basîrî, zamanında hem gülmeyi hem degüldürmeyi seven bir şahsiyettir: "Merhûmun letâ'ifi kesîr ü meşhûrdur ve lisân-ı havâss u 'avâmda mezkûrdur. Cümleden biri elbâb-ı elbâbdan ashâb-ı elkâba lakablarına münâsib menâsıb tevzî' itmişdür. Meselâ Müselmân Hasan'a Îmânhisârı, Uzun Muslihü'd-dîn'e Boyâbâd, Haşarı Hasan'a Çıbıkâbâd, Köpek Bâlî'ye Yalak âbâ dölince çıh dimeyeler ol dahı bizüm günâhumuzu 'afv ide. Sarı Gürz'e Kızılağaç, Oturak Süpürge Şücâ'a Akserây, Kartal'a Kuzguniyye medresesi begenürse hoşest begenmezse kuşest. Âhî'ye Göynük, İlsüzOğlı'na il yazıcılığı, Basîrî'ye Alacahisâr kezâ ve kezâ" (Kılıç, 2018:181).

hayal dünyası oluşturur ve bunu okurlarına sunar. Tamamen eğlence amacıyla yazılmış olan *Bengînâme*'nin muhtevası şu şekildedir:

"Basîrî kendisinden iştah artırıcı bir hikâye anlatmasını isteyenlerin dileğini kabul ettiğini belirterek başladığı Bengînâme'sinde bu şekilde eserin sebeb-i telifini zikretmiştir. Bundan sonra dertli ve kebap hasretiyle açlıktan ölmüş Bengî'nin kefenlenip defnedilmesi, mezar taşını dikilmesi hep yiyecek yahut yemek adlarıyla anlatılır. Basîrî, mezarın üstüne yiyeceklerle bir türbe inşa edip onu yine güzel yemeklerle süsledikten sonra Bâlî adlı bir türbedar koyar. Sonra bu türbedarın uzuvlarını yine çeşitli yiyeceklerden olduğunu anlatmaya koyulur. Risalenin sonunda türbeye Balıkesir ve Ballıbadra şehirlerini vakfeder, hatta tesis ettiği bu vakfa çeşitli görevliler tayin eder." (Başpınar, 2011:569).

Basîrî, *Bengînâme* adlı eserinin hem mensûr hem de manzûm bölümlerinde yemek kültürünü kullanarak mizahî bir üslûpla okuyucusunu eğlendirmenin peşindedir. Bu eğlenceyi oluştururken de klasik Türk edebiyatının genel hayal ve imge dünyasından olabildiğince yararlanmaya yoluna gitmiştir. Ele aldığı şiirlerin tamamında Basîrî, klasikleşen yapıları mizah unsurlarıyla yeniden yorumlamıştır. Öyle ki genellikle sevgilinin hoş ve latif kokusunu getiren nesîm, Basîri'nin şiirinde kalye[4] kokusu getirmekte; sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı gül ise sarma dolma olarak hayal edilmektedir:

Kalye kokusı nesîm-i rûh-perverdür bana
Salmanun her yaprağı berg-i gül-i terdür bana
Basîrî (Başpınar, 2011: 570)

Basîri, mizahını oluştururken klasik edebiyatın genel tiplerinden de yararlanmış, onların vasıflarını ve durumlarını da alaya almıştır. Sevgilisini göremediği yahut ona kavuşamadığı vakit ölümle yüzleşen âşık tipini şiirin merkezine alan Basîrî, kavurmayı ve yahniyi çok beğendiğini, eğer bu yemekler sofraya gelmezse ölümün onun için kararlaştırılmış olduğunu dile getirir:

Kef geçerem ger kavurma gelmez ise ortaya
Yahnî ger erişmese ölmek mukarrerdür bana
Basîrî (Başpınar, 2011: 570)

Yemek isimleri ile oluşturulan hayal dünyasında Basîrî, sevdiği ve sevmediği yemeklerden de bahseder. Bulgur yemeğini ve çorbayı sevmediğini belirten şair, tane tane pişmiş olan pirincin kulu olduğunu belirtir. Sonrasında ise yine klasik edebiyatın genel hayal dünyasından yararlanarak sevgili için söylenen sözleri yemekler için kullanmaya devam eder. Kalye yemeğinin dervişi, sarmanın düşkünü (üftâdesi) olan

[4]"Kalye: Yağda kavrulmuş etin içine meyve ve sebzeler katılarak yapılan yemeklerin genel adı." (Işın 2010'dan Akt. Başpınar, 2011:573).

şair, bûmbârın boş yere servi gibi salınmamasını, böreğin kokusunu pek yaymamasını istemektedir:

Ben bulğur aşı sevmezem Tanrım bana ergürmesin
Dâne birincün kulıyam şûrbâ'i gözüm görmesün

Ben kalyenün dervîşiyem hem salmanun üftâdesi
Bûmbâr igen salınmasun börek igen üfürmesün
Basîrî (Başpınar, 2011: 571)

Yemekler arasında karşılaştırma yapmaya devam eden şair, şiirinde mizahî unsurları da kullanarak gönlünü mantıya kaptırdığını ifade eder. Sonrasında ise Allah'a yalvararak kelem çorbasını ona nasip etmemesini istemektedir:

Miskîn Basîrî gönlini mantûya me'vâ eyledi
Yâ Rab kelem şûrbâsını gösterme gözüm görmesün
Basîrî (Başpınar, 2011: 571)

XVII. yüzyıldan Bir Ziyafet Sahnesi: Hevâyî Tarafından Nâbî'nin Gazellerine Yazılan Tehzillerde Yiyecekler ve İçecekler

XVII. yüzyıl klasik Türk edebiyatına genel olarak bakıldığında bu dönemde bir önceki döneme nazaran edebiyat anlamında yeni girişimlerin ve gelişmelerin olduğu görülür. XV. ve XVI. yüzyıllarda elit şairler tarafından belirli bir bakış açısı ile herkesin kabul edebileceği edebî bir noktaya çıkarılan klasik edebiyat içerisinde XVII. yüzyılda özellikle üslûp açısından şairlerin yeni arayışlara girmiş olduğu görülür. Bu arayışları yönlendiren şairler, klasik edebiyatın genel yapısını bozmadan yeni kelime kadroları ile yeni hayal dünyaları oluşturmaya çalışmışlardır. Oluşturulan bu kelime kadroları içerisinde de klasik edebiyatta daha önce hiçbir şair tarafından kullanılmayan kelimeler de bulunur. Bu türden kelimeleri şiir dili içerisine yerleştiren şairlerden birisi de Nâbî (ö.1712)'dir:

"Nâbî, daha önceki şairlerin şiir diline uygun görmedikleri pek çok kelimeyi şiir diline sokarak klasik şiirde farklı bir anlayışın gelişmesine öncülük etmiştir. Bilindiği gibi, Sebk-i Hindî, hikemî tarz ve mahallilik akımlarının ortak noktası, şiir dilinde yeni kelime ve terkiplere yer verme tavrıdır." (Bilkan, 2012: 75).

Nâbî, şiirinde yenilik yaparken geleneksel şiirlerde çok sık karşılaşılmayan bazı kelimeleri de kullandığı görülür. Bu kelimelerin içerisinde yiyecek ve içecek ile ilgili piliç, piyaz, pirinç, vişn'âb (vişne-âb) kelimeleri de bulunur (Bilkan, 2012: 75). Her ne kadar klasik edebiyatın daha önceki dönemlerinde şairler tarafından yiyecek ve içecek isimleri şiirlerde kullanılsa da bu dönemde daha önceki dönemlerde kullanılmayan pek çok yiyecek ve içecek isminin şiir dili içerisine girdiği görülür. Bu durumun oluşmasına her ne kadar Nâbî gibi şairler etki etmiş olsa da asıl etkili olan mahalli üslûp ve bu üslûbun temsilcileridir. XVII. yüzyıl içerisinde sokağın dilini kullanarak

eğlencelik şiirler oluşturan Hevâyî (ö.1715), mizahını oluşturmak için Osmanlı yemek kültüründen, toplumun âdetlerinden ve geleneklerinden de olabildiğince faydalanmıştır:

"Hevâyî, şiirlerinde döneminde yaygın olarak tüketilen ve sevilen yemekler ile yeme içme adet ve davranışlarına çokça yer verir. Şiirlerini daha çok meyhane, kahvehane, düğün ve eğlence meclislerinde okuduğunu anladığımız şair, bu meclislerde ve ortamlarda sunulan yemekleri, içecekleri ve yemek adabını birinci elden heyecanlı ancak muzip bir edayla ve gerçekçi mecazlarla anlatır. Dönemin yeme içme kültürü ile alışkanlıklarına dair oldukça önemli bilgiler sunan bu şiirlerin bazıları tek bir yemek veya sebze hakkında yek ahenk gazel şeklindedir." (Turan, 2015a: 230).

XVII. yüzyılda hikemî tarzın temsilcisi olan Nâbî ile mahalli üslûbun temsilcisi olan Hevâyî'yi karşı karşıya getiren, iki şair arasında ortaklıklar ve farklılıklar oluşturan unsurlardan birisi de bu şairlerin şiirlerindeki kelime kadroları içerisinde yiyecek ve içeceklerin bulunmasıdır. Bu bağlamda Hevâyî'nin Nâbî'nin gazellerini tehzil ettiği *Dîvân-ı Hicv-i Gazeliyyât-ı Nâbî* adlı eseri oldukça önemlidir. Hevâyî, Nâbî'nin gazellerini tehzil ederken mizahını oluşturmak amacıyla yiyecek ve içecek isimlerinden oldukça faydalanır.[5] Ayrıca Hevâyî'nin Nâbî'nin gazellerini tehzil ederken Nâbî'nin yiyecek ve içecek isimlerini kullandığı bazı gazellerini seçmesi de oldukça çarpıcıdır.

Nâbî'nin içecek türleri olan 'arak (rakı) ve mey'i (şarap) kullanarak klasik edebiyatın genel hayal dünyalarından birisi olan eğlence meclisinden bahsettiği şiirine karşılık Hevâyî, pilavı ve zerdeyi[6] şiirin içerisine dahil ederek Nâbî'nin şiiri ile alay etmiştir. Hevâyî, mizahını oluştururken klasik edebiyatta şairlerin cahillikleri ve görgüsüzlükleri dolayısıyla sık sık karşılarına aldıkları sûfî (zâhid) tipine de gönderme yaparak mizahının derecesini artırır. Hevâyî'ye göre sûfîler, pilavı ve zerdeyi birbirinden ayırt edecek bilgiye ve deneyime de sahip değildirler:

Yağlı ballıdır okumayla pilav ü zerde
Sûfîler ağ u sarı sîm ile zer bilmezler
Hevâyî

Gice gündüz 'arak u mey yürisün meclisde
Mestler şâm u seher mihr ü kamer bilmezler
Nâbî (Güleç, 2015: 28)

[5]Klasik Türk edebiyatında mizahî unsur içeren türlerden birisi olan tehzîl, anlamı ve kullanımı itibariyle şakalaşma ile oldukça yakındır. Bu açıdan Hevâyî'nin Nâbî'nin şiirlerini tehzîl ederken onu hicvettiğini değil bilakis onunla şakalaştığını akla getirmek gerekir. Tâhirü'l Mevlevî, tehzilin şaka ile olan ilişkisini şu şekilde açıklar: "Hicviyâta el-hakk lâzım gelen bir kısım daha vardır ki meşhûr bir nazmın vezn ve kâfiyesi taklîd edilmek sûretiyle latîfe-perdâz olmak, doğru bir ta'bîr ile zevzeklik etmektir. Böyle yazılara "hezliyât" denildiği gibi san'at icrâsına da "tehzîl" nâmı verilir." (Turan, 2015b:79).

[6] "Zerde: (Fars. Zerde) Düğünlerde pilâvla berâber ikram edilmesi âdet hâline gelmiş olan, safranla koku ve renk verilmiş şekerli pirinç tatlısı." http://lugatim.com/s/zerde Erişim tarihi: [18.05.2022]

Nâbî'nin yukarıdaki şiirinde klasik anlayışla kullanmış olduğu 'arak (rakı) kelimesini Hevâyî bir başka içecek olan bûze (boza) ile mizahî bir anlayışla kullanmıştır. Sevgilisine seslenen Hevâyî; sevgilisine bozanın keyif vermediğini, ona layık olanın tarçınlı 'arak olduğunu dile getirir. Şair, bütün bu ifadeleri kullanırken de Nâbî'nin şiirinde oluşturmuş olduğu hayal dünyası ile de alay eder:

Hiç bûze keyf virmedi ey nâzenîn sana
Çespândır 'aceb 'arak-ı dâr-çîn sana
Hevâyî
Hat 'azl-i hüsn virmedi ey nâzenîn sana
Oldı berât-ı tâze hat-ı 'anberîn sana
Nâbî (Güleç, 2015: 20)

XVII. yüzyıl içerisinde toplum içerisinde gördüğü aksaklıkları ve yanlışları hikemî üslûp aracılığı ile ifade etmeye çalışan Nâbî'nin şiirlerinde sosyal eleştirilere sık sık yer verdiği görülür. Muhtemelen yine bir sosyal eleştiri için kaleme aldığı şiirinde Nâbî, baş ağrısından kurtulmak isteyen kişilerin şarap yerine gül suyu isteyerek yanlışa düştüklerini dile getirmiştir. Hevâyî ise Nâbî'nin bu şiirini tehzil etmek için çorbayı kullanmıştır. Ona göre kış aylarında sancıdan acı çekenler, sancılarını hafifletmek için sıcak olan çorba yerine soğuk bir içecek olan hoşafı tercih etmektedirler. Her iki şairin şiirinde de sosyal bir eleştiri ile ironinin de kullanıldığı görülür. Aralarındaki en büyük fark ise Hevâyî'nin ironisindeki güçlü mizah öğeleridir:

Sancıdan kışda nice kurtulur ol tâ'ife kim
Çorba nûş eyliyecek yerde hoş-âb isterler
Hevâyî
Derd-i serden nice âzâd olur ol tâ'ife kim
Bâde nûş eyleyecek yirde gül-âb isterler
Nâbî (Güleç, 2015: 39)

Hevâyî, Nâbî'nin şiirlerini tehzil ederken zaman zaman şiirlerinde kullandığı yemek isimlerinin sayısını artırır. Bunu yaparken de bezen bir beytin içerisinde okuyucusuna yemek tarifi bile vermeye çalışır. Hevâyî'nin şiirine bakıldığında bir omlet çeşidi olan 'kaygana'nın aynı zamanda yağ ve balla karıştırıldığında bir tatlı çeşidine dönüştüğünü de öğreniriz. Hevâyî aynı şekilde köfteyle yapılan bir tarhana çorbasından da bahseder. Şiirdeki mizahın çıkış noktası ise elde edilen bazı şeylerin kaynağının nereden olduğunun bilinmemesidir: (Güleç, 2015:79).

Bu yağ u bal kandan kayganalar da bilmez

Çorba vü köfte kimden tarhanalar da bilmez

Hevâyî

Bu âb u tâb kandan meyhâneler de bilmez

Sahbâdaneş'e kimden mestâneler de bilmez

Nâbî (Güleç, 2015: 78)

Hevâyî, tehzillerinde klasik edebiyatın temel tipleri ve onların özellikleri ile de alay eder. Daha önceki şiirinde sûfî tipi ve onun özellikleri ile alay eden Hevâyî, bu sefer sevgili tipi ile alay etmiştir. Nâbî'nin şiirinde 'gonca ağızlı' ve 'şûh-ı cihân' olarak okurun karşısına çıkan sevgili, Hevâyî'nin şiirinde 'mantı ağızlı' ve 'yahni kapan' olarak çıkar:

Yâri açdum açıl ey mantı dehânım diyerek

Bezme geldi gele ey yahni kapanım diyerek

Hevâyî

Yâri açdum açıl ey gonce-dehânum diyerek

Bezme geldi ey şûh-ı cihânum diyerek

Nâbî (Güleç, 2015: 121)

Hevâyî'nin şiirinde klasik edebiyattaki sevgili tipinin özelliklerinin yemek isimleri ile harmanlandığı ve bu özellikler vasıtasıyla mizahın oluşturulduğu başka örneklere de rastlarız. Nâbî'nin şiirinde herkes ile yakınlık kuran sevgili tipi, Hevâyî'nin şiirinde börek ve merdâne imgeleri ile anlatılmıştır. Mizahını oluştururken merdâne kelimesini tevriyeli olarak kullanan Hevâyî, böylece şiirine farklı bir boyut kazandırmıştır:

Döğdürdü bana yâr aşçıyı pek neyleyen âh

Tâ gelince börek eğlenmese merdâne ile

Hevâyî

Siteminden gilemend olmaz idüm neyleyüm âh

Âşnâ olmasa her gördügi bîgâne ile

Nâbî (Güleç, 2015: 190)

Sürûrî'nin Hevâyî Tarzında Oluşturduğu Mizah Aşı

XVIII. yüzyılda Hevâyî tarzının önemli bir temsilcisi olan Sürûrî (1752-1814); halkın yaşayışını, âdetlerini, görenek ve geleneklerini alaylı bir şekilde Hezliyyât'ında ele alır. Tamamen mizah oluşturma amacıyla yazılan bu eserde Sürûrî, mizaha

malzeme olabilecek her türlü konuyu da eserine taşır. Bu konulardan bir tanesi de 'yemek kültürü'dür.[7]Sürûrî, yemek kültürü ile mizah oluştururken sadece yiyecek ve içeceklerden yararlanmamış aynı zamanda sofra adabında görmüş olduğu yanlışlıkları ve çok yemek yenildiği zaman ortaya çıkan durumları da alaylı bir şekilde ele almıştır. 'Güç' redifli gazelinin büyük bölümünde sofra adabından bahseden şair, sofra adabını bilmeyen kişiler ile sofraya oturulduğunda ortaya çıkan durumu işlemiştir. Kibar bir kişi ile yemek yerken sofraya yemek dökmenin ayıp olduğunu belirten şair, höpürdetmeden çorba içmenin de oldukça güç bir iş olduğunu belirtmiştir:

Dökmek aş yerken kibârın sofrasında 'aybdır
Sonra hürpüldetmeden şürb-i hoş-âb etmek de güc
(Ayan, 2002: 77)

Sürûrî'nin sofra adabına uymayan kişileri mizahi olarak anlattığı gazelinde ele alınan kişiler, canlı birer örnek olarak karşımıza çıkar. Sofra adabını bilmeyen bu insanlar, günümüzde bile her an karşımıza çıkabilecek türden kişilerdir. Özellikle aşağıdaki şiirde olduğu gibi sıcak çorbayı soğutmak için yapılan üfleme yöntemi, hemen hemen herkes tarafından uygulanan bir davranış biçimidir. Sürûrî, bu duruma yine mizah oluşturmak amacıyla farklı bir açıdan bakmış ve üfleme sırasında ağızdan çıkan tükürüğü 'lu'âb'ı şiirin içine dahil etmiştir. Şiirin devamında ise şair, çok yemek yenildikten sonra vücutta oluşan rahatsızlık durumunu yine mizah öğeleri ile ele almıştır:

Ekşili şorbâdan ağzı sulanır horendenin
Üfler iken kaşığa zabt-ı lu'âb etmek de güc

Aç yatarsa subha dek uykusu gelmez âdemin
Çok yiyip karnı şişince meyl-i hâb etmek de güc
(Ayan, 2002: 77)

[7]Sürûrî'nin *Hezliyyât*'ında yer alan pek çok şiirde günlük hayatın sıradan olayları ile yiyecek ve içecek isimlerinin sık sık bir arada kullanıldığı örnekleri görmek mümkündür. Örneklerde dikkat çeken en önemli husus ise yiyecek ve içecek isimlerinin söz oyunları vasıtası ile mizah amacıyla şiire dahil edilmesidir:
Artıcak vermiyecek kıymetini kassâba
Aşçının pâyına matbahda semiz et gelmez
…
Komşumuzda lohusâ var imiş oğlan doğmuş
Niçün andan bize ibrîkla şerbet gelmez
(Ayan, 2002: 95-96)

Hırsla ahşâm ta'âmında imâm bayıldıdan
Gaşy olup yerken mü'ezzin dahı uyhu koymuş ad
(Ayan, 2002: 81)

Hezliyyât'ındaki şiirlerinde takipçisi olduğu Hevâyî ismini mahlas olarak seçen ve bu akımın XVIII. yüzyıldaki en önemli temsilcisi olan Sürûrî, zaman zaman şiirlerinde bağlı olduğu Hevâyî tarzının şiir anlayışı hakkında da bilgiler verir. Klasik şairlerin şiir anlayışından oldukça farklı olan bu şiir anlayışında görülen en önemli özellik ise kural tanımazlığın mizah ile birleştirilmesidir. Bu anlayış ile oluşturulan aşağıdaki şiirinde ise şair; güfte ve sühân kelimelerinin yanına yiyecek isimleri olan köfte ve soğanı seçmiş, kendisi ile Hevâyî şairlerini de boş laf (herze) yiyen birer obur olarak nitelendirmiştir:

Gûfteden kûfte sühândan soğan îhâm ederek
Hayli çok herze yeriz kim müteşâ'ir oburuz
(Ayan, 2002: 91)

Şiir anlayışlarının merkezinde mizah bulunan Hevâyî şairleri, mizahı oluştururken şiirlerinde zıtlıklardan ve uyumsuzluklardan da olabildiğince faydalanırlar. Aşağıdaki şiirinde bu durumu belirtmek isteyen Sürûrî; yağ ile zırvayı, tahinle paçayı, turşuyla yoğurdu bir arada yiyebilecek bir şair zümresine bağlı olduğunu ifade etmiştir:

Yağ ile zırva tahînle paça tûrşuyla yoğurt
Hâsılı her ne yesek hâzmına kâdir oburuz
(Ayan, 2002: 91)

XVIII. yüzyılda yazmış olduğu eğlencelik şiirler ile mizah yapmaya çalışan Sürûrî'nin etrafında kendisi ile aynı düşünce tarzına sahip olan bir grup şair bulunmaktadır. Başta Sürûrî olmak üzere Ref'î-i Kâlâyî (1760-1827), Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809), 'Ayntablı 'Aynî (1766-1837), Ref'î-i Âmidî (1756-1813)'den oluşan bu şair gurubu içindeki her şair, mizah amacıyla birbirlerine karşı şiirler yazmışlardır. Herhangi bir nefret ve kin amacının güdülmediği bu şiirlerdeki asıl amaç ise eğlenmek ve eğlendirmektir. Bu amaçla yazılan şiirinde Sürûrî;Ref'î-i Kâlâyî'nin şiiriyle alay etmiş, sonrasında ise 'yalancı dolma' ifadesi ile Ref'î gibi şiir yazan şairlerin ağzını kapatmak istemiştir. Tamamen mizah amacıyla yazılan şiirde mizahî unsur olarak 'yalancı dolma' ifadesinin seçimi, yemek kültürünün mizah ile ne kadar da iç içe olduğunun bir göstergesidir:

Boğça etdim nâme-i eş'ârı Kâlâyî gibi
Sûk-ı tiryâkîye vardıkda harâc etsem gerek

Ey Hevâyî evde yapdırdım yalancı dolma kim
Şâ'irânın ağzına anı tıkac etsem gerek
(Ayan, 2002: 99)

Ref'î-i Kâlâyî'ninMizâhî Üslûpla Yazılmış Ramazaniyyesi

XVIII. yüzyılda Sürûrî ve çevresinde oluşan mizah mahfilinin üyelerinden birisi olan Ref'î-i Kâlâyî, yazmış olduğu şiirlerinde mizahî ön plana çıkararak Sürûrî ile karşılıklı olarak atışmıştır.[8]Yazmış olduğu şiirler ile Hevâyî tarzından etkilendiği belli olan Ref'î-i Kâlâyî, aynı zamanda Sürûrî'nin çevresinde oluşan Sünbülzâde Vehbî, 'Ayntablı 'Aynî ve Ref'î-i Âmidî'nin dahil olduğu mizah mahfiline yakın bir isim olduğunu söyleyebiliriz. Ref'î-i Kâlâyî'nin divanında bulunan ve "Ramazâniyye Der-sitâyiş-i Hazret-i Veliyü'd-dîn Efendi-zâde Letâyif-gûn"[9] başlığını taşıyan manzûmesinde sözü edilen bu şairlere mizahî açıdan sözler söylemesi bu durumun en belirgin delillerinden bir tanesidir.

Ref'î-i Kâlâyî, letâyif türünün bir örneği olarak kaleme aldığı ramazaniyyesinde hem Sürûrî ve 'Aynî'ye laf vurmak için hem de mizah oluşturmak için çeşitli yemeklerin şekillerinden ve tatlarından faydalanır. Ref'î-i Kâlâyî'nin ramazaniyyesine genel olarak bakıldığında manzûmenin baştan sona kadar yiyecek ve içeceklerden oluşan bir mizah aşı olduğu gerçeği karşımıza çıkar. Eserinde bir ramazan daveti sırasında sofrada gördüğü yemekleri, içecekleri ve olayları abartılı ve gülünç bir şekilde ifade eden şair, yer yer sofra adabından dem vurarak görmüş olduğu aksaklıkları ve yanlışları da okuyucusuna nakletmiştir. Daha önceden Sürûrî'nin sofra adabını mizahî şekilde işlediği beyitlerine benzer bir şekilde Ref'î-i Kâlâyî de bazı kişileri sofra adabını bilmediği dolayısıyla eleştirir. Eleştirilen kişilerin ortak özelliği ise cahillik ve görgüsüzlüktür:

Etmegi küle batır ister isen külbastı
Lahm-ı zâ'idyi de kassâba gel itme minnet

Fikr-i bakkâl ile hep rîşini yir ba'de'l-îd
Tel katayıfla viren sofraya her şeb ziynet

(Alpaydın, 2007: 103)

Manzûmenin devamında da görgüsüz kişileri eleştirmeye devam eden şair, bu sefer davette bulunan ve Hacı Şaban denilen bir kişiden isim vererek bahseder. Şaire göreHacı Şaban ve onun gibi görgüsüz olan kişiler, yemek adabını bilmedikleri için gülünç duruma düşmektedirler. Bu görgüsüzlerin bir başka özelliği ise yemek

[8]Ref'î-i Kâlâyî divanının hezliyyât bölümünde Sürûrî ile karşılıklı olarak birbirlerine söylemiş olduğu şiirler bulunur. Ayrıntılı bilgi için *bkz.*Alpaydın, Bilal (2007). Ref'î-i Kâlâyî Dîvânı (İnceleme-Metin). Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Sosyal bilimler Enstitüsü.

[9]Ref'î-i Kâlâyî'nin ramazaniyyesini sunmuş olduğu Veliyüddin Efendi'nin kim olduğu tam olarak tespit edilememiştir. Hem manzûmede Veliyüddin Efendi ile ilgili hiçbir ibarenin bulunmaması hem de Sicill-i Osmanî'de XVIII. yüzyılda yaşamış pek çok Veliyüddin isimli şahsın bulunması Veliyüddin'in tarihî kimliğini ortaya koymayı zorlaştırmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Süreyya, Mehmed (1996). *Sicill-i Osmanî V.* Yay. Haz. Nuri Akbayar, Eski Yazıdan Akt. Seyit Ali Kahraman. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

kültüründen zerre derece anlamamalarıdır. Zira bu görgüsüzler, mercimek çorbası ve kuskus pilavı gibi basit yemekleri bile cennet yemekleri ile kıyaslamaktadırlar:

Bir de evlâd-ı ‘Arab kim Hacı Şa‘bân didiler
O perî-rûya ki itmişler anunla da‘vet
…
Birbirine sürünürler idiyan yana düşüp
Sanki germâbe-i şevk içre tutup halvet
…
Mercimek şorbası kuskus pilavı bulsa eger
Olsa da Şâm işi dir ana ta‘âm-ı cennet
(Alpaydın, 2007: 106)

Ref‘î-i Kâlâyî, şiirinde Hacı Şaban gibi görgüsüzleri yemek isimlerini de kullanarak mizahî bir üslûpla anlatmaya devam eder. Yemek yeme adabından habersiz olan bu görgüsüzler o derece bilgisiz ve cahildirler ki munbâr ile parmağı bile fark edemezler:

Tavuğun hep derisin yuttuğudur kaz gibi kim
Ebedî gitmez o cildinde ki anun sıklet

N’ola ayılsa görünce o imambayıldı
Nakd-i ‘aklını tatar böregi itmiş gâret
…
Şöyle munbâr ile parmağımı fark eylemeyip
Kapdı alınca elinden katı çektim zahmet
(Alpaydın, 2007:107)

Şiirin devamında sözü edilen bu görgüsüzlerin kim olduğu açık bir şekilde ortaya çıkar. Bu görgüsüzlerden biri Sürûrî diğeri ise ‘Aynî’dir. Mizah amacıyla Sürûrî ve ‘Aynî’ye laf vurmak isteyen Ref‘î-i Kâlâyî, hayali olarak oluşturduğu ortamın içerisine bu şairleri dahil etmiştir.

Anı bildim ki Sürûrî oburudur öbüri
Anın ‘Aynîdir o kim eyler anınla sohbet

Dimesin köfteli şorba yerim o da ben kim
Yediğiniz biliriz köftesi yokdur elbet
(Alpaydın, 2007: 108)

Görgüsüzlüğü ve cahilliği üzerinden eleştirilen Sürûrî'den söz etmeye devam eden Ref'î-i Kâlâyî 'ye göre Sürûrî'nin söylemiş olduğu sözler ve şiirinde oluşturmuş olduğu sanat da yetersizdir. Sürûrî'nin sözlerini soğansız dolmaya benzetilmesi ise yemek isimlerinin mizah amacıyla nasıl kullanıldığını gösteren güzel bir örnektir:

Suhan-ı bî-mezesi sanki soğan tolmasıdur
Şöyle tatlu sanıyor kim sanır 'âlem hasret
(Alpaydın, 2007: 109)

Ref'î-i Kâlâyî'nin sert sözlerine maruz kalan Sürûrî'den sonra sıra 'Aynî'ye gelir. Köftehor (i. Fars. Kûfte "köfte" ve hôr "yiyen" ile kûfte-hôr 1. Sevgiyle karışık tatlı bir sitem ve azarlama sözü 2.Şarlatan, yüzsüz)[10] olarak adlandırdığı 'Aynî'ye hakaretler eden Ref'î, şiirinde bir yemek ismi olan 'gözleme' ifadesini kullanarak da şiirine mizahî bir boyut kazandırır. 'Aynî'nin sözlük anlamından (sıf. Ar. 'ayn ve nispet eki -î ile 'aynî 1.Gözle ilgili 2. Para ile değil malla ilgili)[11] yola çıkan Ref'î, şiirinde bilinçli olarak 'gözleme'yi kullanır. Şair, 'Aynî'nin anlamı olan göz ile yemek ismi olan 'gözleme' arasında söz oyunu yaparak okuyucusunu eğlendirir:

Köftehor 'Aynî de dirse yedigim gözlemedir
Hep yalan anası bişirdigini yer nekbet
(Alpaydın, 2007:109)

Sonuç

Türk edebiyatına genel olarak bakıldığında tarihî süreç içerisinde yemek kültürünün pek çok özelliği ile edebî eserlerde işlenildiği görülür. Halk edebiyatı ürünleri olan fıkralarda, manilerde, Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkralarında daha çok mizah ile harmanlanarak okuyucuya sunulan yemek kültürünün izlerini klasik edebiyat içerisinde de sürmek mümkündür. XV. yüzyıl klasik Türk edebiyatında daha çok aşığın sevgili karşısında bulunduğu durumu ifade etmek ve onun hallerini betimlemek için kullanılan yemek kültürüne ait özelliklerin XVI. yüzyıldan itibaren mizaha meyilli şairler tarafından estetik kaygılar da gözetilerek eğlencelik şiirlere dönüştürüldüğü görülür. Şairler gerek muhtelif eserlerini gerekse bazı şiirlerini bu anlayış çerçevesi içerisinde oluşturmuştur. Bu yüzyılda özellikle Basîrî'nin *Bengînâme* adlı eseri yemekler ile oluşturulan ve mizahî öğelerin yoğun bir şekilde işlendiği ilk

[10] http://lugatim.com/s/k%C3%B6ftehor Erişim tarihi: [17.05.2022]
[11]http://lugatim.com/s/ayni Erişim tarihi: [17.05.2022]

muhtelif eser olarak karşımıza çıkar. XVII. yüzyılda şiir dilinde yeni arayışlara giren şairlerin başvurduğu yöntemlerden biri de hiç kuşkusuz ki şiir diline yeni kelime kadrolarını yerleştirmek ve daha önceden kullanılmayan hayâller ile şiiri kurgulamak olmuştur. Özellikle mahallî tarzda şiir kaleme alan şairlerin yemek kültürünü mizahî bir öğe olarak şiirlerinde sık sık kullandıkları görülür. Hevâyî tarafından mizah öğeleri ile bütünleştirilen yemek kültürünün anlatıldığı şiirler, XVIII. yüzyılda da sıkı bir Hevâyî takipçisi olan Sürûrî tarafından devam edilmiştir. Klasik edebiyatın bütün dönemlerinde karşımıza çıkan mizahî şiirlerde yemek kültürünü dahil etme durumu ise şairlerin bilinçli bir şekilde yaptıkları bir uygulama olarak görünmektedir. Bu durum ise elbette bir anlamda hem geleneği devam ettirme hem de geleneği belirli çerçeveler dahilinde geliştirme anlayışının doğal bir tezahürüdür.

KAYNAKÇA

Akçay, Zeynep (2018). 17. Yüzyıl Divanlarında Mutfak Kültürü. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alpaydın, Bilal (2007). Refî'-i KâlâyîDîvânı (İnceleme-Metin). Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arslan, Mehmet (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzûm Sûrnameler*. Sarayburnu Kitaplığı: İstanbul.

Ayan, Elif (2002). Sürûrî ve Hezliyyât'ı (İnceleme- Tenkitli Metin- Sözlük). Yüksek Lisans Tezi, Anakara: Hacettepe Sosyal bilimler Enstitüsü.

Başpınar, Fatih (2011). "Basîrî'nin Bengînâme Adlı Eseri". *Turkish Studies*, Cilt:6/3 s.567-576

Beşirli, Hayati (2010). "Yemek, Kültür ve Kimlik". *Milli Folklor Dergisi*. C.11, Sayı:87

Bilkan, Ali Fuat(2012). *Şair Nabi*. "Nâbî'nin Klâsik Şiire Getirdiği Yenilik". T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

Çavuşoğlu, Mehmet; M.Ali Tanyeri (1987). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı:III. Cild*. Edebiyat Fakültesi Basımevi: İstanbul.

Güleç, Seçil (2015). Hevâyî'ninDîvân-ı Hicv-i Gazeliyyât-ı Nâbî Eseri ile Nâbî'nin Dîvân'ının Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, Aydın; Adnan Menderes Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işın, Priscilla Mary (2014). *Osmanlı Mutfak İmparatorluğu*. Kitap Yayınevi:İstanbul.

Kılıç, Filiz (2018). *Âşık Çelebi Meşâ'irü'ş- Şu'arâ*, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59 036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0Erişim tarihi: [24.05.2022]

Olcay, Cengiz (2010). 14-15. Yüzyıl Dîvânlarda Mutfak Kültürü. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sefercioğlu, M. Nejat (2008). "Meyve Redifli Gazeller" *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkic*, Volume 3/5, Fall, s. 321-344.

Saral, Gizem (2017). 16. Yüzyıl Divanlarında Mutfak Kültürü. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Süreyya, Mehmed (1996). *Sicill-i Osmanî V*. Yay. Haz. Nuri Akbayar, Eski Yazıdan Akt. Seyit Ali Kahraman. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

Tarlan, Ali Nihat (1970). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı: II. Cild*. Edebiyat Fakültesi Basımevi: İstanbul.

Tarlan, Ali Nihat (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. Akçağ Yayınları:Ankara.

Turan, Fikret (2015a). "Divan Şiirini Sokağın Diliyle ve Tavrıyla Algılamak. Kubûrîzâde Hevâyî'nin 18.Yüzyıl Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler ve Osmanlı Şiirinde Hevâyî Tarzı." *Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü*.211-263.

Turan, Muhittin (2015b). *Tâhirü'l Mevlevî Tedrîsât-ı Ebediyyeden Nazm ve Eşkâl-i Nazm*. Kesit Yayınları: İstanbul.

Yerasimos, Marianna (2010). *500 Yıllık Osmanlı Mutfağı*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Yerasimos, Marianna (2019). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Yemek Kültürü Yorumlar ve Sistematik Dizin.* Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Yılmaz, Ozan (2015). *Necâtî Bey Dîvânı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı: Ankara.

Ahmet DAĞLI (2022). Âşık Atışmalarında Mizahın Oluşumu: Kul Mustafa-Feymani Örneği. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 122-145.

ÂŞIK ATIŞMALARINDA MİZAHIN OLUŞUMU: KUL MUSTAFA-FEYMANİ ÖRNEĞİ

Ahmet DAĞLI•

Gülme, çoğunlukla dış çevreden gelen sözel, görsel veya hayal edilebilen bir küçük senaryonun tetiklemesiyle beyninde mutluluk düzeyi artan insanın, bedeninde organize bir kas sisteminin harekete geçmesi, vücutta dışarıdan görülebilir bir kompleks kas-hareket gurubunun istemsiz bir kalıp davranışa başlaması, bu hareketin sesli veya sessiz olarak bir süre devam ettikten sonra sona ermesidir. Zihinde oluşup bedendeki belirli bir kas sistemine yansıyan iki aşamalı süreçtir. Gülmenin özellikle zihindeki kısmının hangi olay-durumda harekete geçeceğine ve ne zaman duracağına insan bilinçli olarak kendisi karar veremez. Ancak gülmenin dışarıdan görülebilir bedensel davranış düzeyine yansıması noktasında zihin, bir seviyeye kadar kontrol gücüne sahiptir.

Gülme dürtüsünün bedene yansıyan kısmının süresi ve şiddeti bir dereceye kadar baskılanabilir. Bir diğer ifadeyle insan kendi kararıyla gülemez, gülme başladığında ise bu duygunun kolay önüne geçemez. Gülme hissi harekete geçtiğinde durdurmaya çalışmak, genellikle onu daha da şiddetlendirir. Bu anlamda gülmeyi yarı istemsiz hareket olarak tanımlayabiliriz.

Gülme yalnızca insana has bir özelliktir. İnsanın fizyolojik olarak hayvanlarla birçok benzer özelliği vardır. İnsanı hayvandan ayırt edici olarak düşünme (homo sapiens), alet kullanabilme (homo faber), oyun oynama (homo ludens) gibi yetenekleri gösterilmekle birlikte (Şentürk, 2010: 11), bunları birçok hayvan cinsi sınırlı da olsa yapabilmektedir. Dolayısıyla insanı hayvanlardan net biçimde ayıran en büyük özellik,

• Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

ileri bir zekâyı gerektiren ve bedensel harekete de dönüşen gülme yetisidir.

İlk bakışta insanın anlamsız ve basit yüz hareketi gibi görünse de gülme, mutluluğun en üst düzeyde vücut bulmuş hâlidir. Mutluluk ise tüm insanların peşinde olduğu, yaşamını şekillendiren, hayatının her anında aldığı kararlardaki yegâne amacıdır. Dolayısıyla gülmenin oluşumunda fizyolojik tepkinin öncesinde dilsel, görsel ve sosyo-kültürel bileşenler vardır. En basitten en karmaşığa, insanın ulaşmaya karar verdiği en uzak amaçlarına kadar her hareketinin kararını mutlu olma güdüsü belirler. Dolayısıyla insanlık tarihindeki tüm bilimsel çalışma ve buluşların, sanatsal ya da kültürel üretimlerin vb. yani insanın dünyayı taş devrinden bugünkü medeniyet seviyesine getirmesinin arkasındaki yegane itici güç mutluluktur, yani gülebilmektir.

Gülmek insanın bir şeyi başardığının göstergesi ve ödülüdür. Onun ruh sağlığının iyi durumda olduğunu gösterir. Gülme en çok, insan hayatının ilk yıllarında gerçekleşir. Çocuklarda gülme sayısı günde yüze çıkarken, ileri yaşlarda bu sayı yirmi ve altına inmektedir. Büyüklerin komik bulmadığı pek çok durum, küçük ve genç yaşta olanları güldürür. Bu, insanın hayatında keşfetme/öğrenme yoluyla tükettiği şeylerin sayısıyla, zaman içerisinde bunların sayısının azalmasıyla ilgilidir. Ulaşılamayan hedeflerin, başarısızlıkların ve olumsuzlukların sayısının artmasından dolayı yıpranan insan düşüncesinde gülme, ilerleyen yaşa bağlı olarak azalan bir seyir izler. Yaşlanmasına rağmen gülebilen insanlar, koydukları hedeflere genelde ulaşmış, umutları daha az yıpranarak o yaşa gelmiş olanlardır. Tersi durumu düşünürsek gülemeyen, hayatta bir şeyleri komik bulmayan veya olayların gülünecek yönünden etkilenmeyen insanlar, hayatı tüketmiş, iyi şeylerin olabileceğine olan inancını yitirmiş olanlardır.

Gülme mekanizması insan bedeninin birçok bilinmezliklerinden birisi olsa da gülerken yaşanan bu hissin cazibesi, insanları nelerin güldürdüğü üzerine yoğunlaşmaya ve bulunan yolları kullanarak kalabalıkları yapay senaryolarla güldürme amacına yönlendirmiştir. Bergson, "filozofların birçoğu insanı gülmesini bilen bir hayvan olarak tarif ederler. Hâlbuki güldüren bir hayvan olarak da tarif edebilirlerdi" (2017: 13) diyerek insana ait bir olgu olan gülme davranışının önemini üst noktaya taşımış ve güldürebilmenin gülmeye oranla zorluğunu ve dolayısıyla önemini vurgulamıştır.

Vücudun savunma sisteminin hastalıklara karşı güçlü olması ve böylece sağlığın kaybedilmemesinde mutluluğun, neşenin etkisinin, dolayısıyla öneminin anlaşılması ile insanoğlu için gülmek, klinik bir önem kazanmıştır. Klein, insanların gülmeme ya da yeterince gülememe sebepleri arasında utanma, acı, üzüntü, anksiyete ve korku gibi sebepler sayar(1989: 36). "Duvarı nem, insanı gam yıkar" atasözüyle Türk insanının bu konudaki fikri, aslında insanı yıkan yegâne şeyin üzüntü kökenli olduğunu düşünecek kadar ciddidir. Gülmek, başta sağlık olmak üzere insanın mutluluğu için böylesine önem arz ettiğinden, insanlar için daha çok gülebilmek, bir ihtiyaç hâlini almaktadır. İnsanın çevresindeki gülünç olaylara yeterince gülebilmesi için bazı ön koşul yeterlilik ya da hazır bulunuşluklarının olması gerekir ki bunun başında sağlıklı ve mutlu bir ruh hâli gelir. Ancak bu, insanların hayat sorumluluklarını üzerine almalarından itibaren çok da kolay değildir. Çünkü hayata atılan insan yaşlanıncaya kadar sürecek olan bir başarı düzeyini ya da ideali gerçekleştirmek için ciddi bir sürece girmiş olur. Zorluklar arttıkça yıpranma da artar. Gülmenin içerisinde sıradanlıktan çıkma ve şaşırtma vardır. Yaşamak ise tüketmektir. Yaşadıkça hayat tecrübesi artan insan, kendisini şaşırtacak durumları tüketir. Bu da

onu güldürebilecek durumların sayısının gittikçe azalması demektir. Bir yandan sürekli ciddiyet gerektiren bir hayatı sürdüren, bir yandan ruhen yıpranarak yaşamına devam eden insan için, biriken tecrübeler yüzünden sürpriz olabilecek şeylerin azalması, gülebileceği durumların da azalmasına sebep olur.

Morreal, bebeklerde cee oyunu sırasında, onları havaya atma esnasında, gıdıklandığında verdikleri bilinçsiz tepkilere; piyangoda kazanıldığında, eski bir dostla karşılaşıldığında ve daha birçok sebeplerle ortaya çıkan gülme davranışını hatırlatarak, gülmenin yalnız mizahtan kaynaklanmadığına dikkat çekmiştir (1997: 3-4).Bu tespit, insan üretimi olan yapay durumlarla gülmeye yol açan mizahtan başka, -hatta bunun öncesinde- gülmede doğal hayatın bir kaynak olarak varlığına işaret eder. Burada gülme ile mizah arasındaki fark ortaya çıkar ki bu da bizi, mizahın değil ama gülmenin insanın var oluşuyla yaşıt olduğu sonucuna götürmektedir. Morreall, refleks şeklindeki gülme ile mizah kaynaklı gülme arasındaki farklar üzerine çalışmış ve birçok gülme durumunu analiz ettikten sonra gülme ile ilgili üç temel noktaya dikkat çekmiştir. Bunlar; psikolojik değişikliğin ani olması, psikolojik geçişler ve psikolojik değişikliğin hoş bir durum olduğudur (Morreall, 1997: 70-86). İnsan yalnızken de gülebilmektedir ancak gülmenin büyük kısmı toplumsal hayatla ilgilidir. Bu da her toplumda gülmeyle ilgili zengin bir kültür ve kendine has iletişim dili oluşturmuştur. Yaşa, cinsiyete, toplumsal katmanlara ve bağlama (context) göre değişiklik gösteren gülme, farklı ses çıkarımları, beden hareketleri ve tonlamalarında etkisiyle, mutluluk, memnuniyet, onama, alay etme, küçümseme, sıkılma, saygı-saygısızlık ve benzeri pek çok anlamı da ifade edebilmektedir (Sevindik, 2017: 13).Hatta üzüntü dahi bir gülme sebebi olabilmektedir. Ancak mutluluk kaynaklı gülme her insanın sağlığı için bir ihtiyaçtır. İnsanoğlu bu ihtiyaca yönelik olarak, sunulmak üzere mizahi senaryolar tasarlama biçiminde bir arayışa girmiştir. İnsanları güldürebilme durumu ve buna yönelik yöntemler toplumsal düzeyde mizah, espri, latife, şaka, alay, komedi, güldürü gibi adlarla bir kültür oluşturmuş[1]; edebiyat, tiyatro ve sinema, karikatür başta olmak üzere hayatın birçok alanında kendine yer bulmuştur. Ulaşılmak istenen genel amaç, yaşanmış ya da yaşaması muhtemel senaryoların güldürme amaçlı olarak düzenlenip insanlara amaca yönelik bir plan dâhilinde sunulmasıyla, onların gülme duygusunu harekete geçirebilmektir. Bu senaryo ve manzaralar günlük hayatta doğal süreçte de oluşabilmekle birlikte, çoğunluğu insanlarca sonradan tasarlanmakta ve oluşturulmaktadır.

Güldürme mekanizmasının tasarlanması ve aktarımında kullanılan araçlar ya dil ya da görselliktir. Trajik içerikler de dahil olmak üzere her senaryo ve durumda kendine yer bulabilen mizah, insanların gülebilmek için peşine düştüğü, arayıp bulduğu içerikler hâline gelmiştir. Buradan hareketle gülmenin –özellikle insanlarca üretilenleri dikkate alırsak- mizahın hedeflediği sonuç olduğu söylenebilir. Bu sürecin bir başında kalabalıkları güldürmeyi amaçlayan ve bu amaca yönelik kurgu peşinde olan mizah, diğer başında ise elde edilmek istenen ürün olarak gülme (komik) vardır.

Mizahın tamamen olmasa da önemli bir kısmı kültüre özgüdür, evrensel değildir. Bu kısmıyla mizah, bir topluma ait hayattan alınan gereçlerin, güldürme amacı doğrultusunda düzenlenmesiyle oluşturulan yeni tasarımlardır. Bir topluma çok komik gelen olay, anlatı veya görüntü başka bir toplumun bireylerine hiç komik

[1] Okan Alay, bu kavramların birbirinin aynıymış gibi kullanıldığını, böyle olunca da mizahın sınırlarının ya büsbütün daraldığını ya da iyice genişletilip belirsizleştiğini söyler (bkz. 2019: 24).

gelmeyebilir. Bu yönüyle mizah yerel göstergelere hakim olmayı ve bunların göndergelerine uyum sağlamayı gerektirir.

Mutlu olmanın ve gülmenin tersi durum, üzülmek ve ağlamaktır. Kendi başımıza gelse üzüleceğimiz duruma birisinin düştüğünü gördüğümüzde onun için de üzülmemiz gerekir. Ancak böyle bir durumda çoğunlukla güleriz. Bergson gülmenin acımasızlığı gerektirişine ve belirli süre duygunun askıya alınmasına dikkati çeker (2017, 13-15). Eflatun da gülme esnasında kişilerin mantıksal davranamadığını, kontrolünü yitirdiğini söyleyerek özellikle gülme aracı olan alayın kişiliği zedelediğine vurgu yapar (Şentürk, 2010: 50). Ayağı takılıp düşen, kapıya çarpan birileri olunca gülünür. Ama o kişi bir yakınımız, hele de çocuğumuz olursa aynı manzarada, acıma ve şefkat duygusu açığa çıkar. "Birisine gülmek, gülenler aralarında tasarlanmış bir anlaşmayı, bir suç ortaklığını saklar".Bu yüzden gülme, insanların grup hâlinde toplanarak, bütün dikkatlerini, duygularını susturup sadece zekâlarını işletmek suretiyle, aralarından birisi üzerinde toplamalarından doğmaktadır (Bergson, 2017: 15-16). Bu yüzden gülünç duruma düşmek hiç kimsenin istemediği bir şeydir.

Gülme esnasında duygular her ne kadar askıya alınsa da tam bir rahatlık mümkün değildir. Hep bir tereddüt, tepki görme korkusu vardır. Grup hâlinde olmak, kalabalıklara karışmak, bu noktada gülmek için insana en uygun ortamı sağlar. Gülmenin bulaşıcı olduğu söylenir. Bu bulaşıcılıktan değil, diğerlerinin güvenle gülmesi için uygun ortamın oluşmaya başlamasıyla ilgilidir.

Gülme Kuramları

İnsanda gülmenin nasıl gerçekleştiği üzerine Aristo'dan beri yapılan çalışmalar neticesinde yaygın olarak üç kuram kabul görmüş, doğal ve yapay gülme içerikleri bu kuramlar üzerinden tasvir edilmeye çalışılmıştır. Aşağıda bu kuramlar kısaca tanıtılmaya çalışılmıştır:

1. Üstünlük Kuramı

Kurama göre gülme, bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının tatmini ve ifadesi olarak harekete geçer.Bir insanın başarısızlığı, kusuru, eksikliği veya kötü bir duruma düşmesi,diğer insanlarda birdenbire üstünlük duygusu oluşturur. Böyle bir duruma düşmemiş olmanın verdiği üstünlük, bir şeyi başkasından daha iyi yaptığını düşünüp kendisiyle gurur duymak, insanı gülme eylemine yöneltir.

Üstünlük kuramına göre herhangi bir gülmece öğesini duyan ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağına olan güvenle kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, kahramanın düştüğü durum hoşuna gider (Özünlü, 1999: 21).Bu şekilde kendini ödüllendirme dürtüsüyle zihin, gülme eylemini harekete geçirir. Baudelaire gülmeyle ilgilenen fizyolojistlerin, gülmenin ilk nedeni olarak üstünlük duygusunu gösterdiklerini belirtir. Gülme, kişinin kendini üstün bulma düşüncesinden doğar (Şentürk, 2010: 71).

Bu kuramın temellerini oluşturan ve ilk üzerinde çalışan düşünürler Platon ve Aristoteles'tir. Platon ve öğrencisi Aristoteles'in görüşleri birbirini destekler. Platon'a göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır. Gülmek belirli bir kötülemeyi içerir ve kötüleme de zararlı bir şeydir. Platon zararlı olarak gördüğü bu kötüleme merkezli gülmeyi "ruh acısı" olarak adlandırır. Aristo da gülmeyi alayın bir türü olarak görür ve nükteyi akıl kontrolünün ve insani yanın ortadan kalktığı, "adam

edilmiş küstahlık" olarak tanımlar. Aristo, Platon gibi gülmenin zararlı yönünün olduğundan da bahseder. Gülerken aşağılık olan şeye ilgi gösterdiğimiz için, aşırı gülmenin iyi bir yaşamla uyuşmayacağını söyler. Şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayri ciddi yapacağı için insanların karakterine zararlı olabileceğini söyler. Bu yüzden, "gülmeyi beslememeliyiz, ola ki güldüğümüz kusurlardan bazıları bize de bulaşabilir." Der (akt. Morreall, 1997: 8-9).

Hobbes da gülmenin insan kişiliğine zararlı olan bir saldırganlık, ayrıca bir korkaklık işareti olduğu düşüncesindedir. Hobbes için insan ırkı, birbiriyle sürekli savaşım içinde olan bireylerin bir koleksiyonudur. Özünde insanlara tepeden bakma vardır. İnsan daha önce kendisinde var olan bir zayıflığı başkasında gördüğünde, birdenbire içini bir yücelik duygusu kaplar. Kendisini o kişiden ve önceki durumundan üstün görmedir, bir kutlamadır (Morreall, 1997: 10-11). Bu yüzden de insanın kendi saygınlığını artıran ama başkasınınkini de azaltan bir eylemdir. Gülmenin oluşabilmesi için bir hatanın olması, bu hatanın bir yabancı tarafından yapılması ve gülme duygusunun ansızın gerçekleşmesi gerekir. En fazla gülen insanlar, kimliklerini kendi başarıları değil, başkalarının hataları üzerine kurgulayanlardır (Şentürk, 2010:53-54).Akıllı insanların yapması gereken, başkalarına yardım etmek ve onları hor görmemektir.Kendisini ise yalnızca en yeterli olanlarla karşılaştırmaktır." (Morreall, 1997: 11).

Anthony Ludovici, gülmeyi kazanılan bir kavganın sonucu olarak görür ve dişlerini göstermenin gülmedeki fiziksel cesaretin bir göstergesi olduğunu iddia eder. Karşısındaki insanın güçsüzlüğü, fiziksel kusurları veya fiziksel rahatsızlık veren durumlarının etkisiyle tetiklenen üstünlükten kaynaklı gülme, içgüdülere dayalı, ilkel bir gülmedir. Temelinde bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir gözdağı vardır. Gülerken dişlerin böyle görünmesi, köpeklerin saldırgan davranışlarında olduğu gibi, bir kişinin cesaretini kanıtlama yoludur (Uçar, 2011: 15).

Üstünlük kuramı, "özellikle, gülmenin içgüdüsel taraflarına yönelik durumlarında etkili olur. Alay ve ironinin kullanıldığı türlerde de kuram işe yarayabilir, fakat absürt mizah, nükte gibi farklı mizahî durumlarda komik olanı açıklamaya yetmez ve geçerliliğini yitirir."(Uçar, 2011: 15). Morreal'e göre, üstünlük kuramından çıkarılabilecek genel sonuç, bu kuramın kapsamlı bir gülme kuramı olamayacağı sonucudur. Çünkü üstünlük duyguları ile ilgili olmayan hem mizahi hem de gayri mizahi çeşitli durumlar vardır (1997: 23).

2. Uyumsuzluk Kuramı

Gülme konusu kapsamında ele alınacak ikinci kuram ise uyumsuzluk kuramıdır. Kuramın fikir babası Aristoteles'tir. Kuramı daha sonraları Kant ve Arthur Schopenhaure geliştirmiş, James Beattie sistemleştirmiştir. Bu üç önemli isim kurama farklı açılardan baksalar da çatışma, zıtlık ve anilik kavramlarının bu kuram için önemli olduğu kanısındadırlar.

Bu kuramda gülmenin bilişsel ya da düşünsel yanı öne çıkar. Üstünlük kuramında zafer kazanma ya da yenme duygusunu da içeren eğlence birincil derecede etkili iken, uyumsuzluk kuramında umulmadık, mantıksız ya da uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepki söz konusudur. Bu kurama göre gülme, beklentilerin boşa çıkmasından doğan şaşkınlığın tepkisidir. Uyumsuzluğu oluşturan asıl etken, insan zihninde kategorize edilen olayların ve durumların beklentilere ters

düşmesi ve var olan kalıpların bir anda yıkılmasıdır. Yıkılan kalıplar ise insanı şoka sokar, algıdaki bu sürpriz değişim gülmeye yol açar (Sağlam, 2013: 104). Aritoteles, Rhetoric adlı eserinde "dinleyiciler arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmak, bir konuşmacı için iyi bir güldürme yoludur" der. Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşadığımızdan, bu kalıplara uymayan herhangi bir şey insanda gülmeyi ortaya çıkarır (Morreal, 1997: 24-25).

Uyumsuzluk kuramının temelini, beklenen sondan ziyade sürpriz son, şaşkınlık yaratmak, anilik, beklenmezlik hissi, mantıksızlık, aykırılık, tezat ve çatışma oluşturur. Özünlü, bu kuramı "herhangi bir gülmece metninde olayların akışında, dinleyicide ve okuyucuda, olayların nasıl sona ereceğine dair bir beklenti olduğu ve olayların beklenenin dışında geliştiği zaman insanların uğradıkları bir çeşit şok" şeklinde tanımlar. Ona göre bu durumun bir sonucu olarak da "umulanın tersi bulunduğunda, o sonuç insanların gülmesine neden olur" (1999: 21).

Dinç'e göre mizahın oluşumunda dinleyicinin karşısına çıkarılan metin doğal olarak bir de gizli metni saklar. Yüzeydeki olağan metne göre olayla devam ederken birden tersine bir bakış açısıyla beklenmedik yeni metin ortaya çıktığında şaşırtıcı bir durum oluşur ki bu da gülmeye neden olur(2018: 298).Çünkü bilinmeyen, gizemli olan insanlar ve beklenmeyen durumlar, her zaman daha çekici ve şaşırtıcıdır. Bunlara verilen tepki de daha fazladır. Bu nedenle uyumsuzluk kuramında "ani"lik; buna bağlı olarak gelişen "sürpriz son" kuramın temelini oluşturur (Sağlam, 2013: 104-105). Morreall, "gülmenin nedeni, bir kavram ile o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesneler arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır" der (1997: 28). Bir espriyi ikinci kez duyduğumuzda "vuruş anı" bizi etkisi altına almaz. Aynı espriyi üçüncü ya da dördüncü kez duyuyorsak, onu yapan kişiye kibarlık olsun diye gülmemizin dışında, espriye gülmeyiz (Morreal, 1997: 74).

Kant'ın gülme kuramı aynı zamanda bir duygusal boşalma düşüncesini de içerir. Kant, "gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygudur" der (Morreall, 25-26). Kant, gülmenin başka birinin kusurundan dolayı duyulan üstünlük ifadesi olmadığını, esasen gerilmiş olan beklentilerin aniden boşa çıkmasının gülmeye sebep olduğunu söyler (Şentürk, 2010: 55).

Uyumsuzluk kuramının en önemli savunucularından Arthur Schopenhauer, komiğin bir kavram ile nesneler, düşünülen ile seyredilenler arasındaki uyumsuzluğun ani algısından meydana geldiğini söyler. Eğer kavramlar başkasına aitse, kişi başkasına gülüyor; kendine ait ise kişi eğlendirici bir biçimde şaşkınlık yaşıyor demektir. Başkalarının, bir kişinin yaptığı veya ciddiyetle söylediği bir şeye gülmesi, kişinin sahip olduğu kavramlarla nesnel gerçeklik arasında devasa bir uyuşmazlığın olduğunu ve bu yüzden gülünç bulunarak alaya alındığını göstermektedir (Şentürk, 2010: 63).

Morreall, uyumsuzluk konusunda dikkat etmemiz gereken şeyin "mizahî durumun uyumsuzluğun kendisi olarak değil, uyumsuzluğun kavrayışımızla olan ilişkisiyle ortaya çıkmasıdır." der. Bir şeyin uyumsuz olması, kişinin kafasında, şeylerin nasıl olduğuna ilişkin sahip olduğu kalıbı bozmak demektir(1997: 89-90).

Arık, bu kuramın tanımladığı gülmenin duygusal değil düşünsel temelli ortaya çıktığını söyler. Bu sebeple üstünlük kuramında tepki kanalı eğlence, uyumsuzluk kuramında ise beklenmeyen bir mantıksız duruma gösterilen zihinsel çözümlemedir

(2002: 123). Morreal, üstünlük kuramıyla uyumsuzluk kuramı arasındaki farkı belirtirken şöyle der: "Üstünlük kuramında zafer kazanma ya da yenme duygusunu da içeren eğlence birincil derecede etkili iken uyumsuzluk kuramında umulmadık, mantıksız ya da uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepki söz konusudur." (1997: 24-25). Üstünlük kuramında zafer duygusunun olması aynı zamanda uyumsuzluk kuramındaki uyumsuzluğu, zıtlığı işaret eder. Bir yenen bir de yenilen vardır ki bu da uyumun karşısında oluşan bir uyumsuzluğu gösterir.

Uyumsuzluk kuramını sistemleştiren James Beattie, "duygusal gülme" ve "hayvansal gülme" diye adlandırdığı iki gülme türü arasında ayrım yapar. İlki "daima akla sunulmuş olan belli nesne ya da düşüncelerin sonucunda heyecan yaratan duygudan ya da duyumdan ürer." Gülmedeki duygusal gülme nedenlerini uyaran şey, uyumsuzluktur (Morreal, 1997: 28). Beattie, her uyumsuzluğun gülmeye neden olmayacağını öne sürer. Bazı uyumsuzlukların korku, acıma, hoşnutsuzluk, öfke, nefret, gibi duygulara yol açabileceğini, böyle duyguların da gülmeyi doğurmayacağını belirtir (Morreall, 1997: 30). Trafik kazaları, doğal afetler gibi durumlar uyumsuz durumlardır; ancak bu uyumsuzluklara gülünmemektedir.

Morreal, gülmenin hareket noktasının uyumsuzluk temelli olduğunu savunan görüşleri sıraladıktan sonra, bunun genel bir kapsayıcı kuram olamayacağını düşünür ve bunu şöyle ifade eder: "Sonuç olarak, gülmenin uyumsuzluğa karşı bir tepki olduğu gibi bir açıklamayı evrensel bir doğru olarak kabul edemeyiz. Uyumsuzluk, bütün mizahi durumlarda rahatlıkla söz konusu olabilir ancak mizahi olmayan birçok gülme durumunda söz konusu olmamaktadır."(Morreal, 1997: 31).

3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama kuramından ilk bahseden kaynak, Shaftesbury"nin 1711 yılında yayımlamış olduğu "The Freedom of Witand Humor" (Nükte ve Mizahın Özgürlüğü) başlıklı makalesidir. Shaftesbury, "açık yürekli insanların doğal ve rahat ruh hâlleri kısıtlandığında ya da denetim altına alındığında, içinde bulundukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için başka hareket yolları arayacaktır; ister taşlamayla, öykünmeyle, ister soytarılıkla olsun bu insanlar az ya da çok kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup, üzerlerindeki baskıdan öç almış olacaklardır." Der (Morreal, 1997: 32).

Kuramın temsilcilerinden Herbert Spencer, duygularımızın sinir sistemimiz içinde sinir enerjisi şeklini aldığını ve kassal hareket ile ortaya çıktığını belirtir. Gülme, belli bir yoğunluğa ulaşan duyguların genellikle kendilerini bedensel hareketlerle göstermesidir. Spencer'e göre enerjinin boşalması, yoğunlaşan duyguların uygunsuzluğuyla ortaya çıkmaktadır (Morreal, 1997: 37).

Psikolojik ve psiko-analitik kuram olarak da adlandırılan rahatlama kuramının bilinen en önemli savunucusu Sigmund Freud'dur. Freud gülmenin zihindeki işleyişini şöyle tasvir eder: Tüm gülünecek durumlar için insanlar belli bir ruhsal enerji ayırmışlardır. Bu enerji belli bir ruhsal durumda harcanmak için ayrılmış ama gerekli olmamıştır.Bu gereksiz enerji daha sonra gülme biçiminde kullanılır. Freud, şaka yaparken, bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, komik durumlara tepki verirken düşünmek için kullanmadığımız fazla enerjiyi, mizah için ise duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcarız (Morreal, 1997: 43).

Gregory'e göre, bir mücadeleden galip çıkmanın, düşmanın etkisizliğinin farkına varmanın verdiği rahatlık gülme sebebidir. Korku veya acıdan, dil ve davranışlar üzerindeki sosyal sınırlamalardan kurtulma da rahatlatır (Türkmen, 2013: 55- 56). Morreal ise bu kurama göre gülmenin, yasak, cinsellik ve şiddete karşı koyulmuş olan geleneksel toplumsal yasaklarla ilgisini kurar. Şöyle ki bütün kültürler cinsellikle ilgili bazı eylemleri yasaklar. Bu sınırlamalar insanların cinsel arzularını baskılamalarına neden olur. Birisi örneğin bir komedyen tabuları yıkar ve cinsellik üzerine konuşursa, yasaklanmış olan cinsellikle ilgili düşünceleri kışkırtır ve baskı altında tutulan cinsel enerjinin bir kısmını gülmeyle salıvermesine yol açar (1997: 34).

Metin Ekici, uyumsuzluk kuramına göre bir gülme sürecinde zihnin geçirdiği aşamaları tanımlarken şöyle der: "Alıcı, bir fıkra metninden veya başka yerden gelen bilgiyi işlemeye başlar ve onu en algılanabilir bir metin hâline dönüştürmeye çalışır. Bu anlama ve algılama çalışması sırasında bir şekilde anlamda bir engelle karşılaşıp, anlamamaya başlayana kadar kendine ulaşan bilgiyi veya metni işlemeye devam eder. Bu süre içinde metni anlamaya ve böylece metinde var olan zıtlık durumunu yenmeye çalışır ve o zamana kadar gizlenmiş olarak kalan bir başka yoruma ulaşır. Anlayış veya algıdaki bu yenilenme bir sürpriz ve memnuniyet yaratır ki bu yeni algı ve anlayış gülmeye neden olur" (2008: 278-279). Burada tanımlanan süreç üstünlük ve rahatlama kuramı için de geçerlidir. Tüm gülme durumlarında bir karşılaştırma, okuma ve çözümleme süreci zorunludur.

"Sıkıntıdan, stresten kurtulmaya ve rahatlamaya ağırlık veren bu kuram, üstünlük ve uyumsuzluk kuramları ile birleşen bir alana sahiptir. Mesela tehlikenin ortadan kalkması ile duyulan rahatlama veya önceki durumumuzdan daha iyi bir hâlde bulunmamızın verdiği duygu gülme sebebidir diyen üstünlük kuramı ve rahatlama kuramı aynı alanda birleşmektedir." (Türkmen, 2013: 55).

Rahatlama kuramı üzerine çalışan bilim insanları rahatlama temelli gülmenin oluşumunu sinirsel birikim açısından irdelerler. Paulos, şöyle bir yorum getirir: "herhangi bir nedenle insanın içinde biriken sinirsel enerjinin boşaltılması sonucu oluşur. Gülme yoluyla gereksiz enerjiden kurtulan insan rahatlar. Sinirsel enerjinin birikmesine neden olan en önemli hadise, kişinin bilincinin önemli şeylerden önemsiz şeylere, hazırlıksız olarak aktarılmasıdır" (Akt. Usta, 2005: 73). Aynı bakış açısıyla üstünlük ve uyumsuzluk kuramları değerlendirildiğinde de birikmiş bir enerjinin varlığı söz görülür. Üstünlük, başkaları olarak değerlendirilen tüm insanlara karşı bir mücadeleyi ve onlar karşısında her an üstün duruma geçmeyi gerektiren bir yarışı gerekli kılar ki bu, her an canlı tutulan bir çalışma ve gerilimle mümkündür. Uyumsuzluk açısından bakıldığında da durum benzerdir. Uyumsuzluktan kaynaklı gülen insan psikolojisi incelendiğinde; yaşadığı sürece her an hayatın, toplumun uyumlu olarak belirlediği sayısız bilgiyi bulma onu öğrenme, ona karar verme ve sonuçta her birine uyum sağlamayı amaçlayan çabanın içerisinde olduğu görülür. Bu da büyük bir öğrenme çabasını ve uyumsuz tarafına düşmemeyi hedefleyen sürekli bir emeği gerektirir. Bu emek ve gerilim hâlindeyken insan hem uyum hem üstünlük tarafındadır. Bu durumda onu güldüren şey, uyumsuz bir duruma düşmüş, bu yüzden de rahatsızlık konumuna gelmiş insan ya da duruma şahit olmaktır. Buradan hareketle bu kuramlardan biriyle açıklanan bir gülme durumu, aynı zamanda diğer ikisini de doğal olarak bünyesinde bulundurmuş olmaktadır.

Mizahi metinlerde gülmenin oluşumu üzerine yapılan çalışmalar, genellikle o metindeki gülmeyi yukarıdaki kuramlardan uygun herhangi biriyle açıklamayı tercih

eden, tek kuramla açıklama içerikli olmuştur. (bkz. Özmen, 2021; Bayraktar, 2012, Abalı, 2016, Sağlam, 2013, Tufan, 2007; Canpolat, 2002; Şahin, 2010; Karakaş, 2019). Bu çalışmada ise -Morreal'in de belirttiği üzere- kuramların hiçbirinin tek başına bir gülme senaryosunu açıklamaya yetmeyeceği görüşünden hareketle, bir mizah metninde birden fazla gülme kuramının var olup olmadığı araştırılacaktır. Dilin sanatsal hislerle yoğrularak inşa edildiği metinler olan şiir türü örneğinde, mizahın oluşum süreçleri çözümlenecek ve tasvir edilmeye çalışılacaktır. İncelemeye konu edilen metin, âşık atışmalarından alınan bir örnektir. Bakış açımız ve iddiamız, mizahın oluşumunda bir değil, birden fazla kuramın var olduğu, dolayısıyla gülmenin oluşumu ve açıklamasında her üç kuramın da etkilerinin araştırılması gerektiği şeklindedir.Uygulama örneklerine geçmeden önce seçtiğimiz metnin oluşum sebebi olan âşıklık geleneğini tanıtıcı bilgilere ihtiyaç vardır:

Âşık Edebiyatında Atışma Geleneği

Aşık edebiyatı, Türklerin kendine özgü şiir anlayışının 16. yüzyılda kendi kurallarını oluşturduğu ve günümüze kadar gelen edebiyat geleneğidir. Gelenekte kendine yer olmuş olan âşıklar diyar diyar gezerek etrafında toplanan insan gruplarına saz eşliğinde türküler söyler, hikayeler anlatır, başka âşıklarla fasıllar yapar. Bu fasılların sevilen bölümlerinden biri de atışma yapmaktır.

Aşık edebiyatı, yazıyı değil sözü, bireyi değil toplumu ve toplumsallığı esas alan bir gelenekte varlık göstermiştir. Şiir söyleme ve hikaye anlatma, âşıklarda aranan çok önemli iki özellik olmuştur. Bu edebiyatı üretenler ve talep edenler somut bir mekanda bir arada olmuşlardır. Edebî ürünler bu icra ortamlarında karşılıklı etkileşim hâlinde bir performans olarak sunulmuştur. Dolayısıyla bu geleneğin temsilcileri, edebî ürünü bireysel olarak üreten ancak onu kalabalıklar (seyirciler) karşısında iyi bir şekilde sunmayı da başarabilen kişiler olmak durumundadır. Çünkü âşık edebiyatı bireysel bir edebiyat olduğu kadar bir gelenek edebiyatıdır. Bu edebiyatın temsilcileri mensup oldukları geleneğin kurallarına değer vermekte ve bu kurallara titizlikle uymaktadırlar (Günay, 2008: 40). Âşıklık, çocukluktan başlayan ciddi bir eğitimi gerektirmektedir ki bu gelenek bir aşığın yetişmesi için, bir ustanın yanında çıraklıkla başlayıp kalfalıkla devam eden uzun soluklu bir eğitim sürecini gerekli görmüştür. Hatta eğitim de yeterli görülmemiş, âşık adayında doğuştan var olması gereken özellikler aranmıştır. Adayda âşıklığa karşı bir heves olmalı, hem söz hem ezgi bakımından yeteneği olmalıdır. Ayrıca bellek kuvveti, yaratıcılık, hazır cevaplılık, geniş kelime hazinesi, topluma hitap edebilme, iyi ve etkili konuşabilme ve şiir söyleyebilme, iyi bir müzik kulağına sahip olma yetenekleri, olması gereken melekelerdir (Artun, 2012: 61).

Zaten sözlü geleneğe dayanan âşık edebiyatının âşıktan beklediği şey ya da tanınan bir âşık olabilmenin yolu, şu dört özelliğe sahip olmaktır: irticalen şiir söyleyebilmek, saz çalabilmek, atışma yapabilmek, badeli âşık olmak. Bu dört unsur içerisinde "saz çalabilmek" ve "badeli âşık olmak" her âşıkta görülmeyebileceğinden, "irticalen şiir söyleyebilmek" ve "atışma yapabilmek" bir zorunluluk olarak öne çıkmaktadır.

"Âşıklarımızın belirttiğine göre, sistemli deyişler meydana getiremeyen, yani âşık meclislerinde irticalen şiir söyleyemeyen, atışma yapamayan âşık iyi bir âşık sayılmaz. Aynı zamanda da bir çırağın ustalık belgesi, "berat" alması da irticalen şiir söyleyebilmesine ve atışma yapabilmesine bağlıdır. Bundan dolayı çırak, atışma

konusunda da ustası tarafından eğitilmeye çalışılır. Çırak ilk atışmaları ustası ile birlikte yapar. Usta âşık, çırağın üstesinden gelebileceği basit ayaklar açarak onunla atışma talimleri yapar, çırağını kendi nezaretinde diğer çıraklarla atışmaya teşvik eder, âşık meclislerindeki atışmaları dikkatle dinlemesini sağlar (Aslan, 2012: 55). Bu yetenek ve bilgilerle donanan âşıklar usta malı eserleri ya da şahsi mahsullerini düğünlerde, bayramlarda, köy odalarında, kışla ocaklarında, dinleyici kitlesi olan her ortamda, karşılarındaki insan topluluklarına icra etmişlerdir.

Aşık toplantılarının bir organizasyon dahilinde ya da sistemli hâle getirilerek ve birden fazla aşığın katılımıyla yapılanları "fasıl" adını alır. Genel olarak iki, üç, dört aşığın bir sahnede birbirlerine manzum olarak irticalen (hazırlıksız) dörtlükler söylemesi şeklinde yapılan âşık karşılaşmaları, programların yerleşik geleneğidir ve izleyiciler için ayrı bir önemi vardır. Bu karşılaşmalar aralarındaki farklar gereği araştırmacılarca "karşılama", "deyişme", "atışma", "karşı beri" (Günay, 1993: 47) gibi adlarla birbirinden ayrılmakla birlikte, ortak özellikleri âşıkların birbirlerini tarttığı, üstünlük mücadelesi verdikleri, ustalıklarını kabul ettirdikleri ve ünlendikleri mücadeleler olmasıdır. Bir üstünlük kurma yarışı olan ve müsabaka olarak da tanımlayabileceğimiz bu gelenekte karşılaşmaların irticali olması tarafların kıvrak ve hazırcevap zekâ düzeylerini, dörtlüklerindeki ölçü ve kafiyeler edebî kabiliyetlerini, kurdukları cümlelerin içerikleri şairlik yeteneklerini, seyircilerin gönlünü kazanma güçleri sahne yeteneklerini, seyirciyi güldürebilmek ise mizahi yeteneklerini ortaya çıkarmış ve ispatlamış olur.

Atışmaların yapısı gereği, karşı tarafı alt etmek amaçlı sataşma içerikli cümleler kurmaktan çekinmemek gerekir. Burada taraflar rakiple kıyasıya dalga geçmeye, onu küçük göstermeye, kendisinin ondan çok daha usta olduğunu ispatlamaya çalışırlar. Türkmen,âşık atışmalarında tarafların birbirleriyle alay ettikleri, fiziksel noksanlıklarını yüzlerine vurdukları, hatta hakaret ettikleri yerlerde dinleyicilerin daha çok güldüklerini görürsünüz." der (1996: 13). Ancak danışıklı karşılaşma olan bu etkinlikte gerçek, tam olarak böyle değildir. Bir mücadele yapılmış ve sonrasında konu tatlıya bağlanmış gibi yapılmakla birlikte aslında gerçek bir atışma da olmamış, danışıklı bir süreç yürütülmüştür. Bilakis orada olan şey, izleyiciyi güldürmek için gerekeni yapmaktır. Ayrıca Türk toplumunda birbirine laf dokundurma, alaya alma, eleştirme gibi iletişim cümleleri, özellikle samimiyet düzeyi yüksek iki dostun birbirine yapabileceği esprileri içeren bir özel iletişim çeşididir. Seyirci bu toplumsal bilgiden dolayı şahit olduğu sataşma, aşağılama ya da üstün gelme mücadelesini iki yakın dostun, âşığın birbirine samimi esprileri olarak değerlendirir ve olacaklar için bir gerginlik duygusuna kapılmaz.

Âşık atışmalarının sataşma ve aşağılama, espri yapma içerikli görüntüsü ile ilgili bir toplumsal bilinç de tarafların profesyonel olmaları ya da öyle kabul edilmeleriyle ilgilidir. Özünde mücadele içerikli olan güreş, boks, futbol gibi müsabakalara benzeyen âşık karşılaşmalarında, diğer müsabakalarda olduğu gibi profesyonelliğin gereği olarak taraflardan kaybeden kazananla kucaklaşır, onu tebrik eder. Âşık atışmalarının yukarıdaki mücadele çeşitlerinden farkı, kazanmak kaybetmek odaklı değil de seyirciyi güldürmek odaklı olmasıdır. Bu sebeple seyircilerin önceden tuttuğu bir âşık ya da buna göre seyircilerin ayrıldığı bir salon düzeni yoktur. Mücadele gibi görünen bu suni karşılaşma, yerini mücadele sonrası dostluğa bırakmış gibi görünür ama yukarıda ifade edildiği gibi aslında orada olan mücadele sonrası dostluk değildir. Geleneğe özgü bir yapay kriz oluşturmak ve bunu

fırsata çevirmek olarak tanımlanabilecek bu atışmalarla yapılan şey, gülmenin önündeki gerilim durumunu yok ederek seyirci önünde bilinçli bir gülünç duruma düşmektir. Bu sayede kazanan ve kaybeden mefhumu oluşmaz. Sonrasında seyirciler arasında konuşulan ya da akıllarda kalan kimin kazanıp kaybettiği değil, çok güldüğü anlardır. Âşık atışmalarının tamamı için geçerli olan bu geleneksel bilgiler, izleyenlerde gülmenin oluşabilmesi için önceden bilinmesi gereken temel bilgilerdir. Eğer aynı atışma ve söylenen sözler âşıkların ciddi olarak girdiği mücadele olmuş olsa, o zaman seyirciler iki tarafa bölünecek ve her biri kendi tuttuğu tarafın kazanmasını bekleyecektir. Gülme davranışı ise her iki tarafın dörtlüklerine değil, tarafı olduğu aşığın başarılı dörtlükleri sayesinde karşı tarafın düştüğü duruma olacaktır ki bu da tam güvenli bir gülme alanı olmayacaktır.

Seyirci topluluğunu güldürmenin amaçlandığı başka birçok sahne türü vardır. Örneğin meddahlıkta, Karagöz-Hacivat metinlerinde, stand-up gösterilerinde de amaç güldürmektir ancak orada sanatçılar izleyiciyi kendilerine değil, taklit ettikleri bir tiplemeye ya da bir olaya, duruma güldürmek isterler. Sanatçıya değil, onun -orada olmadığı için bir tehdit oluşturmayan- taklidini yaptığı tiplemeye gülünmektedir. Ancak izleyici karşısında yapılan bir âşık atışmasında, her iki âşık birbirlerine söz ile saldırır ve rakibi komik duruma düşürmeye çalışır.

Kul Mustafa-Feymani Atışması

Aşağıda Âşık Kul Mustafa ile Âşık Feymani arasında olan bir atışmaya yer verilmiş, karşılıklı söylenen dörtlüklerde gülme kuramları ışığında gülmenin nasıl oluştuğu, gülmenin oluşum basamakları irdelenmiş, tasvir edilmiştir:

Kul Mustafa:

Feymani seninle cenge girelim

Amma sözlerime darılmayasın

Gücün ne kadarsa o kadar yüklen

Yokuşun dibinde yorulmayasın

Kul Mustafa ile Feymani'nin arasında olan âşık atışmasının bu ilk dörtlüğünde Kul Mustafa Feymani'den atışma esnasında söyleyeceği sözlere darılmamasını istiyor. Bu ifade ile amaç, rakibin atışma denilen şeyden ve nasıl yapıldığından bîhaber olacak kadar cahil ve acemi biri olduğunu ima ederek onu küçümsemek, bu sayede onu seyirci nazarında çok acemi ve zayıf biri olarak göstermektir. Hâlbuki atışmaya katılan âşık, donanımlı kişidir. Feymâni'nin atışmanın nasıl yapıldığından bîhaber olması, kuralları bilmemesi umulmadık, mantıksız ve uygunsuz bir durumdur. O yüzden bu durum dinleyeni şaşırtır ve gülmeye sebep olur. Bu kısımdaki gülmenin oluşum süreci Feymani açısından bakıldığında "uyumsuzluk", Kul Mustafa açısından bakıldığında "üstünlük", seyirci açısından bakıldığında ise Feymani'nin yerinde olmayıp o duruma düşmedikleri için "rahatlama" kuramını işaret eder.

Üçüncü mısrada Kul Mustafa rakibine taktik verir."Gücünün tamamıyla yüklen" sözü onun rakibinin vereceği taktiklere bile muhtaç olduğunun ifadesidir. Aslında Feymani'nin yetersizlik ve çaresizliğinin boyutunu anlatan bu ifadeyle, Kul Mustafa bir yandan rakibi küçük düşürürken, diğer yandan kendisine düşmanına bile yardım eden asil biri görünümü kazandırır. Ayrıca kendisine bu işin hocası olduğu

şeklinde üstünlük kazandıran bir görüntü oluşturur.Son mısrada "yokuşun dibinde yorulmayasın" ifadesinde de alaya alma söz konusudur. Çünkü insanda yorulma, yokuşun başında değil sonuna doğru gerçekleşir. Bir işe başlamadan daha başında yorulmak beklenmedik bir durumdur. Kul Mustafa bu ironi ile rakibinin kendisi karşısında atışmaya başlayamadan pes edeceğini ima etmektedir.

Atışmanın cenge girmek ve yokuşa tırmanmak gibi benzetmelerle somutlaştırıldığı bu dörtlükte güçlü bir rakip karşısında, akıbeti baştan belli ama olacaklardan habersiz bir âşığa birazdan başına gelecekler ima edilir. Dörtlükte kelimeler "kırılma-darılma" yerine "darılmayasın-yorulmayasın" şeklinde bilinçli seçilmiştir. Bu kullanım şekliyle, Feymani'nin yapılmaması gereken bu hatayı yapabilecek bir oyunbozan ve çocuk olduğu ima edilerek bu durumda atışmanın nasıl sonuçlanacağının bilgisi verilmiştir. Birazdan olacaklarla ilgili tahmin yürütme ve rakiple bu konuda sohbet etme gibi görünen bu cümle seçimiyle şair kendisini, bu kişiye ve seyircilere asla karşısına çıkılmaması gereken büyük bir usta, rakibini ise bu hatayı yapan ama kendisini tanımama gafletiyle yaptığı hatanın ne olduğunu bilmeyecek kadar da cahil bir kişi olarak göstermiştir. Yokuşun sonunda değil de başında yorulmayasın ifadesi rakibin bu atışmada kendisi karşısında en küçük şansı olmadığının, atışmaya başlar başlamaz yenileceğinin ifadesidir.

Atışmanın ilk cümleleri olan bu dörtlükte Kul Mustafa aslında Feymani'ye, "sonu baştan belli olan düelloya henüz girmemiş olalım ve sen bu atışmadan vazgeç" şeklinde bir büyük nasihat veriyor. Böylece âşıklıkta kendi kıyas götürmez üstünlüğünü ve iyi niyetle yardımseverliğini ima ederken, rakibini ise buraya çıkmaması gereken bir çocuk olarak gösteriyor.

Dörtlükte soyut durumların somutlaştırılarak ifade edildiği görülür. Karşılıklı söz söylemek savaş ile, söz gücü pazı gücü ile, sözün tükenmesi ise yokuşun dibinde yorulmak ile somutlaştırılmıştır. Bu tercihler bir yandan ifadeleri çok daha anlaşılır hâle getirirken diğer yandan bu somut manzaralarda yakalanan gülünç durumlarla üstünlük kurulmuştur.

Dörtlükte gülmenin kaynağı, Kul Mustafa'nın çok usta olduğunu iddia etmesiyle üstünlükken, Feymani'nin tarafında çok yetersiz gibi gösterilen görünümle uyumsuzluk, seyircinin Feymani gibi küçük düşmeyen güvenli konumu yönüyle de rahatlama temellidir.

Dörtlükte verilen mesajları seyircinin algıladığı şekliyle şöyle ifade edebiliriz: Cesaret edip karşıma çıktın, o hâlde seninle bu atışmayı yapalım. Bu benim için hiç problem değil ancak bu bir cenktir ve bu atışmanın sonucu şimdiden belli, seni yeneceğim. Çünkü farkında değilsin ama sen benim rakibim olacak seviyede değilsin. Bu atışmanın sonunda bana küsüp darılacağını düşünüyorum. Bu meydanda küsüp darılmaca olmaz. Ama senin bunu bilmeyecek kadar acemi olduğunu görüyorum. Baştan uyarıyorum, yenildiğinde çocuklar gibi darılacaksan söz düellosuna hiç girmeyelim. Atışmada bütün gücünü ortaya koy ancak benim karşımda hiçbir şansın yok. Seni hiç zorlanmadan kısa sürede alt edeceğim.

Feymani:

Muhabbet cenginde söz silahını

Giyinip kuşanıp kurulmayasın

Dikkat eyle ileride deniz var

Düşünce yılana sarılmayasın

Feymani ise Kul Mustafa'ya –atışmanın verilen bir ayak üzerinden devam etmesi sebebiyle- onun kendisi için söylediği her mısraın benzer cümle yapısı, üslup ve alay etme tarzıyla cevap vermiş ("darılmayasın", "yorulmayasın" kelimelerine karşılık"kurulmayasın", "sarılmayasın"),hatta söz ve espri kalitesini biraz daha yükseltmiştir. İlk mısrada rakibe, onun kendisiyle gireceği cengin bir muhabbet cengi olduğunu söyleyerek sertliğe karşı olgunluk göstermiş, bu ifadeyle içinde bulundukları duruma kendisinin ondan daha çok hakim ve donanımlı olduğu izlenimini vermeyi başarmıştır.

İkinci mısrada kuşandığı söz silahlarına güvenip de kendinden çok emin olmaması gerektiğini yine aynı söz yapısıyla (kurulmayasın) ona ifade etmiştir. "Giyinip kuşanmayasın" ifadesi kendisiyle girdiği bu atışma mücadelesinde rahat edemeyeceği, zorlanacağı mesajını da verir. Nitekim dörtlüğün devamında rakibin denize düşeceğini ima etmektedir ki giysiyle denize düşmek boğulma tehlikesini artırıcı bir durumdur.

Üçüncü mısrada ileride deniz olduğunu söyleyerek rakibini uyarmakta, bu ifadeyle aslında onun önündeki denizi göremeyecek durumda (yaşlı veya âşıklıkta yetersiz) olduğunu ima etmektedir.Bu mısradan, onu çok terleteceği de anlaşılabilir. Son mısrada ise "denize düşen yılana sarılır" atasözünden hareketle rakibine "denize düşeceksin ve yılana sarılacaksın" diyerek kendisiyle yapacağı söz cenginde başına gelecekleri yani onu bekleyen akıbeti ifade eder. Rakibin ilerideki denizi görmeyip düşmesi tasavvuru, dolaylı olarak ikinci mısra ile, giyinip kuşanmış olarak rakibin denize düşmesini de çağrıştırmakta ve uyumsuzluğa bağlı gülmenin dozunu artırmaktadır.

Bu cevabi dörtlük ile Feymani, Kul Mustafa'nın dörtlüğüyle izleyici karşısında düşürüldüğü komik durumdan çıkmayı başarmış, çok daha gülünç duruma Kul Mustafa'yı düşürmüştür. Çünkü insan yorulsa da yokuşu çıkabilir ancak denizde yılana sarılmak onu kurtarmayacaktır.

Dörtlükte karşılıklı muhabbet cenk ile, sözler silah ile, övünmek güzel giyinmek ile, söz düellosunda yenilmek denize düşmek ile ve yenilgiden kurtulmaya çalışmak yılana sarılmak ile somutlaştırılmıştır. Bu benzetmelerin içerdiği gülünçlükler üstünlük ve rahatlama ile sağlanmıştır.

Feymani'nin cevabındaki mesajları şöyle anlayabiliriz: Bence atışmanın ne olduğunu ben değil sen bilmiyorsun. Bu, senin zannettiğin gibi bir cenk değil, silah olarak sözün kullanıldığı bir muhabbet (sevgi) cengidir. Kendini söz silahlarınla kuşandın zannedip güvende hissetme. Kendine fazla güveniyorsun ancak senin öngörülerin seni yanıltıyor. Gözünün önündeki koskoca denizi dahi göremeyecek kadar yaşlanmışsın. Birazdan benim söz denizime düşeceğini söyleyeyim. O vakit kurtulmak için her yolu deneyeceksin ancak hiç kurtuluşun yok. Elbiseli insan gibi denizde batacak, kurtulmak için yılana sarılır gibi çare arayacaksın. Bunu bilmeni isterim.

Rakibin dörtlüğünde onun üstünlüğü karşısında yetersiz ve komik olarak gösterilen Feymani bu cevabi dörtlüğünün ilk iki mısraında o imajın doğru olmadığını, bilakis kendisinin üstün olduğunu hissettirmiştir. Bu da onun seyirci karşısında önceki kötü görünümün tersi duruma geçtiği için uyumsuzluk, kendisinin rakibinden daha güçlü rakip olduğunu hissettirebildiği kadarıyla üstünlük durumunu ortaya

çıkarmıştır. Bunda da gerek edebî yönden gerek espri yönünden çok başarılıdır. Rakibi savaşa gidip hâlinden habersizce orada oturan, denizi bile görmeyip giysisiyle denize düşen ve kendini üstün gördüğü söz denizinde kurtulmak için her çareye başvuracak hâle düşen biri olarak tasvir etmesi; rakibini uyumsuz, kendisini üstün, rakibin durumunda olmadığına sevinen seyirciyi ise rahatlatıcı duruma yol açmıştır. Yani bu dörtlükte üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramlarının her üçü de işlevseldir.

Kul Mustafa:

Kim olduğun gidip sormam elinden

Ayarın ne ölçeceğim dilinden

Malın mülkün alacağım elinden

Hırsından ikiye yarılmayasın

Kul Mustafa dörtlükte bu kez Feymani'yi kendisiyle övünen biri olarak gösterir. Onu kimseye sormayacağını, gerçekte ne seviyede olduğunu kendisi ölçeceğini söyler.Ayarı ölçülen şey normalde altındır. Altının kaç ayar olduğu, altını işleyen ve desen vererek onun değerini artıran usta sarraflarca ölçülür. Ancak burada ölçülecek olan dildir. Dil ustaları ise edebiyat üstatlarıdır. Bu sanatsal yapıyla Kul Mustafa, kendisini Feymani ve onun gibi öğrencileri sözlerinden hareketle ölçen öğretmen olarak tasarlar. Böylece Feymani'yi küçümsemiş, onun kendisinin ancak öğrencisi olabileceğini ima etmiş ve bu şekilde kendi değerini yüceltmiş olur.Oluşan bu durum "üstünlük"e bağlı gülme kuramıyla açıklanabilir.

Üçüncü mısrada Kul Mustafa Feymani'yi zayıf ve başarısız gördüğünü, bu atışmada tüm söz birikimini elinden alacağını ve sonunda bir daha atışma yapamayacak hâle getireceğini ifade eder. Bu sözlerle ondan daha bilgili, zeki ve işinde daha usta olduğunu ima eder.Kul Mustafa'nın atışmayı Feymani'den daha iyi yaptığını düşünmesi ve Feymani'nin hırsından yarılacak kadar kötü duruma düşmesi onda üstünlük hissi yaratır. İkiye bölünmek değil de ikiye yarılmak ifadesi de bilinçli kullanılmıştır. Yarılmak odunu hatırlatır. Ortadan ikiye yarılan şey odundur. Bu tasarımla Kul Mustafa Feymani'yi odun, kendisini ise bu odunu kesen ya da işleyen insan olarak tanımlamış olur. Dörtlükte gülmenin kaynağı, Kul Mustafa'nın tarafında üstünlükken, Feymani'nin tarafında normalin çok dışında yetersiz görünümle uyumsuzluk, seyircinin küçük düşmeyen güvenli konumu yönüyle de rahatlama temellidir.

Kul Mustafa'nın cevabındaki mesajları şöyle ifade edebiliriz: Galiba seni birileri iyi bir âşık zannediyor ve övüyor. Sen de kendini gerçekten güçlü bir âşık zannediyorsun. Ama söz kuvvetini doğru ölçecek biri varsa o da benim. Birazdan o güvendiğin söz kuvvetinin gerçek durumunu sana göstereceğim. Ama sonra vahim hâlini görünce bir odunun ikiye yarılması gibi hırsından ikiye yarılmamaya çalış.

Feymani:

Kenarda dolaşma gel deryaya gir

Muhabbet cenginde gönül aşkla bir

İrfan meclisinde kalın incelir

Haddini aşıp da kırılmayasın

Feymani, bu dörtlükte Kul Mustafa'yı onun silahıyla vurmaya devam etmiştir.

Onun söz denizini insanı boğan yer olarak tanıtmasına karşılık kendisi aynı yeri kenarında durmayıp korkmadan girilmesi gereken muhabbet mekanı olarak gösterir. Devamında muhabbet cenginin ölme öldürme yeri değil gönlün aşkla doldurulduğu yer olduğunu söyler. Üçüncü mısrada ise söz etrafında bir araya gelinen yerlerin savaş meydanı değil irfan meclisi olduğunu, buradaki söz atışmalarının insanları öldürmeyip aksine kabalıkları incelten ve kibarlaştıran şeyler olduğunu söyler. Ancak son mısrada ona bir hatırlatma da yapar ve bu mecliste sözün sınırlarını zorlayıp haddi aşarsa bundan kendisinin kırılacağını ifade eder. Feymani birbirini destekleyen dörtlükleriyle, Kul Mustafa'yla yaptıkları şeyin ona göre ve kendisine göre ne ifade ettiğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan manzarada bir yanda kalabalığı savaş, sözü silah olarak gören ve kullanan bir Kul Mustafa; diğer yanda kalabalığı aşk meclisi, sözü ise insanlara irfan ve incelik kazandıran muhabbet olarak gören Feymani vardır.

Feymani'nin dörtlükteki mesajlarını şöyle ifade edebiliriz: Sende bir tedirginlik ve güvensizlik var. Sözden korkuyorsun. Korkma söz cengi aynı zamanda muhabbet ve aşk meydanıdır. Bu meydanda çarpışan söz silahlarından irfan doğar, kibarlık doğar. Sen bunları bilmediğin için kırılacağım korkusu yaşıyorsun.

Feymani'nin bu dörtlüğünde çizilen manzara ile; kendisi ideal insan olarak üstünlük, rakip muhabbet mekanını cenk mekanı zannetmesiyle uyumsuzluk, seyirci ise güvenlikli olan bir yerde olup kötüye gitmeyeceğini bildiği bir münakaşanın üstün ve uyumsuz taraflarını çözümleyip müşahede ederek rahatlama konumundadır. Ayrıca bu düelloda olanları görmek ve verilen mesajları çözümlemek, seyircide başarının verdiği bir üstünlük duygusu yaratır.

Kul Mustafa:

Senede bir gidermişsin Konya'ya

Bir de âşık yazdırmışsın künyeye

Babasız tecelli edip dünyaya

İs'olup çarmıha gerilmeyesin

"Senede bir gidermişsin Konya'ya" ifadesi ile kast edilen Konya Âşıklar Bayramı'dır. Tüm ülkedeki âşıkların gelip boy gösterdiği, tanınıp gelenekte yer edinmeyi amaçladığı bu etkinlik, 20. yüzyıl âşık edebiyatının en önemli etkinliğidir ve zaten yılda bir kez yapılır. Kul Mustafa Feymani'nin buraya her yıl gittiğini öğrenmiş olarak bununla seyirci önünde dalga geçmekte ve bu yolla onu küçük düşürmeye çalışmaktadır. Aynı ayıbı kendisinin yapmadığını ise "gidermişsin" ifadesiyle başkalarından duyduğu şeklinde kullanımla ifade etmektedir. Feymani'nin etkinliğe her yıl düzenli olarak gitmesini ise başka bir açıdan da alay konusu yaparak "Senede bir gidermişsin" der. Bu ifade ilk etapta "oraya çok nadir gitmek" anlamında gibidir ancak etkinliğin zaten yılda bir yapıldığı düşünüldüğünde, "hiç birini kaçırmamak, hepsine gitmek" anlamına geldiği anlaşılır. Şair burada tariz sanatı (ters anlam kastetme) yaparak Feymani ile alay etmiş olmaktadır.

Üç ve dördüncü mısralarda Kul Mustafa tariz yoluyla alay ederek Feymani'yi komik duruma düşürmeye devam eder. Bu kez onu Hz. İsa'ya benzetir. Bir peygambere benzetmek ilk etapta Feymani'ye övgü gibi görünmekle birlikte amacın ağır ve ayıp bir tariz olduğu hemen anlaşılır. Şöyle ki; Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesinin Hz. Meryem'den babasız olarak doğmasıyla hiçbir ilgisi yoktur. Hz. İsa peygamberlere

özgü bir mucize ile gerçekten babasız doğmuştur ancak bu benzetmeyle Feymani'nin babasız olduğunu söylemek, onun babasının şüpheli olduğu şeklinde, annesinden başlatılan ağır bir hakareti işaret eder. Kul Mustafa "İsa olup çarmıha gerilmeyesin" mısrasıyla, Feymani'nin Konya Âşıklar Bayramı'nda tüm âşıkların gözü önünde en kötü duruma düşmesi biçiminde bir tasvir oluşturuyor. Bu tasviri seyircilerin hayalinde canlandırarak onların gözünde Feymani'yi küçük düşürmeye çalışıyor. Burada onun Müslümanlar arasında yaşayıp da Müslüman olmamak veya âşıkların arasında olup da âşık olmamak, yani mecliste istenmeyen biri olmak gibi bir görünümle seyircinin gözünde dışlanmaya çalışıldığını görmekteyiz.

Diğer taraftan babasızlık konusu, usta-çırak geleneğiyle yetişilen âşıklık geleneğinde ikinci bir alay anlamını da içerir. Âşıklık geleneğinde bir ustanın yanında yetişmek ve ustası olmadan yetişmek söz konusudur. "Babasız tecelli edip dünyaya" mısrası, "bir usta aşığın yanında çırak olup yetiştirilmeden" anlamında bir göndermedir ki bu kişiler çıraklıktan bir ustanın yanında yetişen âşıklara göre çok eksik kalmaktadırlar. Kul Mustafa -kendisi usta elinde yetişme, Feymani ise ustasız bir âşık olsa gerek- bu yönlerini ortaya koyarak kendisinin Feymani'ye göre kıyaslanamayacak kadar iyi bir âşık olduğunu ima etmeye çalışmaktadır.

Bu dörtlükte Feymani'de büyük ayıpların var olduğu ve onun bunları seyirciden saklamaya çalıştığı, kendisinin ise bunları öğrenerek seyircilerle paylaşması şeklinde bir senaryo oluşturulmuştur. Feymani'yi ayıplı ve yalancı, kendisini ise doğruları bulup seyirciyle paylaşan kahraman görüntüsü oluşturmaya çalışan bu dörtlükte Kul Mustafa, üstünlük ve rahatlama kuramlarını birlikte kullanarak gülmenin oluşumunu sağlamıştır.

Dörtlükte Kul Mustafa'nın söylediklerini şöyle özetleyebiliriz: Duydum ki Konya Âşıklar Bayramı'nı hiç kaçırmıyor, her yıl gidiyormuşsun. Bu ayıptır. Üstüne üstlük oranın vazgeçilmez âşıklarından biriymişsin gibi kendini oradaki herkese âşık olarak tanıtıyormuşsun. Hz. İsa'nın babası olmadığı gibi sen de usta tarafından yetiştirilmemiş birisin. Senin oradaki akıbetin babasız dünyaya gelen Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine benzeyecek. O âşıkların arasında âşıkmış gibi dolaşman, yalanının ortaya çıkmasına ve rüsva duruma düşmene sebep olacak.

Feymani:

Nasrettin Hoca'nın heybesi gibi

Nüktedan sözlerin söbesi gibi

Gayrı Müslümlerin Kâbesi gibi

Efes'e tavafa varılmayasın

Feymani Kul Mustafa'ya onun yöntemiyle cevap vermeye devam eder. Hz. İsa göndermesine karşılık o da Nasrettin hoca fıkrası ve Hıristiyanlıkla gönderme yaparak cevap verir. O fıkra şöyledir: Bir gün hocanın heybesi kaybolur. Hoca ahaliyi meydana toplar. Öfkeyle, "Çabuk heybemi bulun yoksa ben bilirim yapacağımı" der. Ahali korkar, köşe bucak her yeri arar tarar, sonuçta heybe bulunur. Hoca mutludur. Ahaliden biri, "Hocam merak ettik heybeyi bulamasaydın ne yapacaktın?" diye sorar. Hoca gülerek, "ne yapacağım, evdeki eski kilimi bozup yeni bir heybe yapacaktım" diye cevap verir. Bu göndermeyle Feymani, Kul Mustafa'yı Nasrettin hocaya benzeterek seyirciye şu mesajı verir: "Seni herkes âşık zanneder, değer verir. Sen de bunu kullanarak üst perdeden konuşup durursun. Ama aslında ben senin ne

olduğunu biliyorum, senin âşıklığın heybe fıkrasındaki Nasrettin Hoca'nın hâli gibi. Ey seyirci, onun böyle göründüğüne aldanmayın. Onun nükteli diye söylediği sözler nükteli sözler arasında söbe (yumurta gibi yuvarlak) gibidir, eğri büğrü, yalan yanlış ve kalitesizdir.

Üç ve dördüncü mısralarda Feymani, Kul Mustafa'nın yöntemiyle ona cevap vermeye devam eder. Seni değerli bir âşık olarak gören ve sana itibar edenler varsa onların durumu, Hristiyanların tapınağı olan Efes harabelerine gidip orada dönen, ve o an kendisini Kâbe'de tavaf ediyorum zanneden insanlar gibidir der. Çok gülünç ve ters olan bu manzara Kul Mustafa'ya değer vermenin ne kadar yanlış ve cahilce bir durum olacağının veciz bir ifadesidir.

Dörtlükte verilen mesajı şöyle ifade edebiliriz: Sen Nasrettin Hoca'nın heybe fıkrasında olduğu gibi kendini üstün zannedip ahkâm kesen ama gerçekte hiçbir becerisi olmayan birisin. Bu hâlinle seni değerli zanneden birileri varsa bu, Hıristiyan kilisesine gidip de Kâbe'de tavaf yaptığını zannetmek gibi çok komik bir durumdur, saflık alametidir.

Bu sözlerle kendisini kesin üstün olarak gören Feymani, rakibini uyumsuz olarak gösterir. Seyirciye ise rahatlamanın yolunu göstererek düşüncelerini yönlendirmekte, eğer farklı düşünürlerse de bunun saflık olacağını ima ederek uyarmaktadır.

Kul Mustafa:

Söylenen sözlerde üstüm diyorsun

Hal ehli olana dostum diyorsun

Mürşit dergâhına postum diyorsun

Beynamaz evine serilmeyesin

Kul Mustafa atışmayı benzer yöntemle devam ettirir. Sen kendini üstün görüyor, âşıklık geleneğinde, âşıkların arasında zirvede zannediyorsun. Ama gerçekler senin bu zannın tam tersi ama sen farkında değilsin demek istiyor ve bunu dergah postu benzetmesiyle somutlaştırıyor. İnsanların seni âşıkların pîri olarak görmesini beklerken onlar seni namazsız birinin evindeki seccade gibi en değersiz insan olarak görüyorlar diyor. Burada insanlar arasında değeri olmayan ama bunu bilmek bir yana,kendini toplumda çok değerli zannedecek kadar hayal aleminde yaşayan bir insan tanımı vardır. Dörtlükte Kul Mustafa, Feymani'yi somutlaştırma yoluyla bu şekilde tanımlamıştır.

Bu dörtlüğüyle Kul Mustafa kendisini gerçekleri gören ve seyirciye gösteren olarak üstün, Feymani'yi hayal kuran ve gülünç durumda olan kişi olarak uyumsuz tip olarak tasarlıyor. Seyirci ise üstünlük ve uyumsuzluk durumlarını çözümleyebilen bir üstünlük, karşı tarafın komik durumuna düşmemiş olmanın verdiği hazla rahatlama içindedir.

Feymani:

Sabır etmek ilimlerin başıdır

Bu benim yaptığım aşk savaşıdır

İnsan şerefiyle köşe taşıdır

Kilise damına örülmeyesin

Feymani de Kul Mustafa'ya aynı yöntemle, somutlaştırmayı kullanarak gülünç duruma düşüren tasvirle cevap vermiştir. Ancak aynı zamanda evrensel öğüt niteliğinde bir cümle sarf ederek Kul Mustafa'ya göre bir farklılık oluşturmuş, seyircinin takdirini toplamaya çalışmıştır. Cümle, "Sabır etmek ilimlerin başıdır" şeklindedir. Seyircilerden sabırlı olanları öven, olmayanlara sabrı öğütleyen bu cümle ile Feymani, bir taraftan seyircilerden takdir toplarken, diğer taraftan da kendisinin Kul Mustafa'ya ne kadar sabrettiğini, üstünlüğünü ima eder.

İkinci mısra daha önce söylediği bir cümlenin tekrarıdır, doldurma bir dizedir. Üçüncü mısrada şeref kavramı üzerinden rakibini gülünç duruma düşürmek için dördüncü mısraya zemin oluşturmuş, şeref mefhumunun insanı insan yapan en önemli haslet olduğunu "köşe taşı" terimiyle anlatmıştır. Köşe taşı, duvar için kullanılan taşlar arasında en önemli, duvarın iki köşesini birbirine bağlayan stratejik değerde bir taştır. Yani şair, bir insanda şeref olmazsa diğer bütün özellikleri pek işe yaramaz ve yıkılır şeklinde bir tespitini paylaşmıştır. Kendisinin şerefli bir insan olduğunu, bundan ödün vermediğini de ima eden bu mısradan sonra Feymani, Kul Mustafa'ya bilgiyi daha karmaşık hâle getirerek ilginç bir tasarımla "Kilise damına örülmeyesin" der. Beklenmedik ve gülünç bir somutlaştırma ile Feymani, Kul Mustafa'ya "bu hâlinle toplumda senin değerin cami değil de kilise duvarı için kullanılan taş kadardır" anlamında bir cümle sarf eder. Sen bu toplumda kendini önemli biri sanıyorsun ancak halk seni dışlamış, kendinden görmemektedir demek istemiştir. Bu mısra ile Kul Mustafa Hıristiyanlığa hizmet ettiği hâlde Müslümanlığa hizmet ettiğini zannedecek kadar akılsız ve saf olarak tasarlanmış ve uyumsuzluk temelli bir gülünçlüğün öznesi duruma düşürülmüştür.

Dörtlükte verilen mesajları şöyle ifade edebiliriz: Kul Mustafa; bu hâlinle benim tecrübe ve nasihatlerime muhtaçsın. Sana şu öğüdü vereyim: Bütün ilimlerin başı sabırdır. Ey dinleyiciler, eğer sabırlı biriyseniz bütün ilimlerin en önemlisi sizde mevcut demektir. Benim bir âşık olarak yaşamaktaki amacım dünyaya sevgiyi aşkı hakim kılmaktır. Kul Mustafa; insanları bir arada tutan önder olmak istiyorsan önce şerefli olmalısın. Oysa sen bu hâlinle kendi toplumuna değil karşı topluma hizmet ediyorsun ve bunun farkında olmayacak kadar saf ve kendinden habersiz birisin.

Kul Mustafa:

Aşk göze gördürse sema sandırır

Uğrayanı gizli gizli yandırır

Bu böyle erkeği dişi kandırır

Cennetten dünyaya sürülmeyesin

Feymani'nin kendisine nasihat eden tavrına karşılık Kul Mustafa onun, "Bu benim yaptığım aşk savaşıdır" sözü üzerinden yüklenmeyi tercih etmiştir. Dörtlükte onun, verdiği aşk savaşında da çok tecrübesiz olduğunu ima ederek ona nasihat verir. Kurduğu cümlelerle bir yandan kendi tecrübesi ile üstünlük sağlarken diğer yandan onun hayattan ne kadar habersiz ve hayata karşı uyum sağlamadaki yetersizliğini ortaya koymuş olur.

Dörtlükte verdiği mesaj dinleyicinin anlayacağı şekliyle şöyledir: Aşk gerçekleri saklar, seni yanıltır, sana her şeyi farklı ve güzel gösterir. İçten içe yanarsın. Aşkın

kanunudur, her zaman erkek dişi tarafından kandırılır. Bence sende aşka sahip olacak yetenek yok. Bu sevdandan vazgeç. Benim sözümü dinlemezsen, Hz. Adem'in de söz dinlemeyip yasak meyveyi yemesi ve dünyaya sürülerek cezalandırması gibi sen de başına büyük bir belayı saracaksın ve bunun bedelini ödersin.

Böylece Kul Mustafa her konuda olduğu gibi bu konuda da kendisine akıl danışması gerektiği ima etmektedir. Mevcut durumda Kul Mustafa üstünlük, Feymani ise Feymani'nin uğruna savaş verdiği konuda bile cahillik düzeyiyle uyumsuzluk konumunda olarak tasarlanmıştır. Dinleyici ise Feymani'nin durumuna düşmediği için üstünlük ve rahatlama psikolojisiyle, ayrıca Feymani'ye gülmesinde bir sakıncalı ortam olmamasıyla yine rahatlama psikolojisiyle gülebilmektedir.

Feymani:

İnsanda evvela olgunluk gerek

Temelsiz binaya verilmez direk

Aklınca cennetlik kulum diyerek

Sonra cehennemde görülmeyesin

Feymani rakibin üstünlük psikolojisiyle akıl vermeye çalışmasına karşılık aynı yöntemle cevap vererek atışmayı sürdürür. İnsanda olması elzem özellikleri sıralar. Bu kez insana insan diyebilmek için ilk aranan özellikler arasında olgunluğu öne çıkarır. Olgunluktan yoksun kimseden insanlık beklemeyi, temelsiz binaya direk yapmak için boşuna çalışmaya benzetir. Bu benzetmeler seyirciler için öğüt olmakla birlikte, Kul Mustafa'yı iğneleme cümleleridir. İlk iki mısra Kul Mustafa'ya, sende insan olmak için gereken asli özelliklerden olgunluk yok. Bu hâlinle başka bazı niteliklerin varsa da durumu değiştirmez, bir umut anlamı taşımaz. Sen insan olmakta umutsuz bir durumsun der.

İlk iki mısrayla Kul Mustafa'nın insan olma noktasında eksik kaldığını ima eden Feymani, üçüncü mısrada aklınca kendini cennetlik zannediyorsun ancak senin umutsuz durumun ortada, yanılma ihtimalin çok yüksek der.

Dördüncü mısralarda ise Feymani, Kul Mustafa'nın kendisi için söylediği, "Cennetten dünyaya sürülmeyesin" ifadesine karşı cevap olarak "Sonra cehennemde görülmeyesin" der. Cennetten dünyaya sürülmek, dünyadan cehenneme sürülmekten çok daha iyidir. Bu cevap ile Feymani üstün bir karşılık vermiş olur.

Dörtlükte anlatılanları yeniden ifade edersek şunlar söylenmektedir: Temeli olmayan binaya direk yapmanın bir işe yaramadığını herkes bilir. Aynı şekilde olgun olamayan biri, diğer özellikleriyle insan olamaz. Sen de olgun değilsin. Kendi eksik aklınca cennetlik olduğunu sanıyorsun ama cehenneme gideceksin, farkında değilsin.

Kul Mustafa:

Kul Mustafa'm kemlik namert işidir

Kâmil kişi etrafını ışıdır

Karın yeri yüce dağlar başıdır

Engine yağıp da kürülmeyesin

Mahlas kullanılarak son dörtlüğü söylediklerini bildiren bu dörtlükte Kul Mustafa Feymani'nin yöntemiyle ona cevap verir. İlk iki mısra kendilerini izleyenlere

şöyle bir öğüttür: İnsanlar hakkında kötülük düşünmek namertliktir, olgun kişi etrafını aydınlatan kişidir. Seyirciler nazarında bilge olarak görülmeyi amaçlayan bu cümleler bir taraftan da Feymani'nin sözlerine cevap niteliğindedir. Kul Mustafa, burada Feymani'ye kendini olgun zannediyorsun ama olgun kişi etrafını aydınlatan kişidir. Sen ise kötülük düşünüyorsun, bu namertliktir. Bu hâl ile ben kamil insanım, sen ise namertsin der.

Üçüncü ve dördüncü mısralarda Kul Mustafa Feymani'yi ve onun akıbetini, alçaklara yağan kara ve o karın çabucak erimesine benzetir. Yani kamil insan değilken kendini kamil insan zannettiğini, kendini yükseklerde gördüğünü, hâlbuki seviyesinin aşağı olduğunu, bunun çok kısa süreceğini ona hatırlatır. İnsanlarca kar gibi temizlenir, kenara atılırsın der.

Dörtlüğü düz cümlelerle yeniden ifade edersek şunlar söylenmektedir: Sen kendini kâmil insan zannediyorsun ancak kâmil insan etrafını aydınlatır, sen aydınlatmıyorsun. İnsanlara kötü niyet besliyorsun, bu ise namertliktir. Bu hâlinde kendini yüce insan görüyorsun ama ben sana başına geleceği söyleyeyim. Sen dağ başlarına değil alçaklara yağan kar gibisin. Alçaklara yağan karı ise kenara kürürler.

Burada Kul Mustafa üstünlük tarafında, Feymani kendini üstün göstermeye çalışırken gerçek yüzü ve değersizliği ortaya çıkarılmış olarak uyumsuzluk tarafında, dinleyiciler ise Feymani'nin durumuna düşmediği için rahatlama durumundadır.

Feymani:

Feymani içinde kötü his tutma

Sadık dosta darılıp da küs tutma

Altın ise altınlık yap pas tutma

Sonra çar çamura garılmayasın (Artun,2013: 106-107).

Feymani de son söz olarak aynı yöntemle ve benzer cümle yapısıyla Kul Mustafa'ya karşı cevap vermektedir. İlk iki mısrada onun kötü niyetli bir insan olduğunu söyler ve nasihatte bulunur, "sadık dostlara darılıp küsülmez" der. Onun hem kötülük besleyen değersiz bir kişilik olup hem de etrafına kendini altın gibi değerli göstermeye çalışan yapıda olduğunu ima eder. Onu değersiz bir tenekeye benzetir ve esprili bir dille şöyle bir nasihat verir: Kendini altın olarak tanıtıp teneke gibi pas tutuyor, insanlara gülünç oluyorsun. Gerçek yapın ne ise onu kabul et, onun gibi davran. Sen altın değil tenekesin. Altın yere düşse de paslanmaz, değerinden bir şey kaybetmez ancak sen kendini övüyorsun ama gerçek değerin çabuk ortaya çıkar. Bunu hesap edemiyorsun.

Feymani bu tespitleri söylerken rakibin gerçek yüzünü ortaya koymakla birlikte dolaylı yönden kendisini de bu konularda üstün ve doğru insan olarak göstermiş olmaktadır.

Sonuç

Gülmenin zihinsel süreçleri ve insanda gülmenin nasıl meydana geldiği ile ilgili ortaya atılan kuramlara yakından bakılarak başlanan bu çalışmada gülmenin ve güldürebilmenin insana ait en karakteristik özellikler arasında sayıldığı görülmüştür. Gülmek hayata bir bakış tarzı, her insanda olan, mizaçta yer alan ve kalıtsal özelliklere

göre kişiden kişiye miktar olarak değişen bir motor güç, bir hayat biçimi ve herkesin muhtaç olduğu gerçek bir ihtiyaçtır. Öyle ki insanoğlunun yürütmeye çalıştığı zorluklarla dolu hayatında pes etmemesi, devam edebilmesi için ihtiyaç duyduğu psikolojik destektir. İnsanın hayal ederken, geleceğini kurgularken ve karar vermesi gereken her yeni seçiminde belirleyici olan kriterdir. Dolayısıyla gülmeyi, anlık gelişen geçici bir haz olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Son noktada bedende izlenen kas hareketleri şeklinde görünse de gülme, insanın zihnine, ruhunun derinliklerine ve yaradılışına kadar uzanan, sınırları çok geniş bir insani özelliktir. Bu karmaşık süreçteki bir tıkanma, doğrudan ruhsal rahatsızlıkları işaret eder. Çok yönlü ve karmaşık olan bu sistem, gülmenin işleyiş basamaklarını tanımlamayı zorlaştırmaktadır.

Sanıldığından çok daha karmaşık olduğundan dolayı, Antik Yunan'dan beri gülmeyi tanımlama çalışmalarında dahi gelinen nokta, insanın hangi duygularla güldüğünü belirlemeye yönelik tanımlarla sınırlı kalmıştır. "Üstünlük", "uyumsuzluk" ve "rahatlama" duygularıyla ifade edilmeye çalışılan bu süreç konusunda kuramların her biriyle ilgili yetersizlik kabul edilmektedir. Bu bilinmezliklerine rağmen insanoğlu doğal komiklere gülmekte, kendisi de gülmeyi sağlayan içerikler üretmektedir. Gülmenin insan tarafından oluşturulan sanatsal örnekleri olan ve mizah olarak adlandırılan yapay senaryolar, gülmenin anatomisi hakkında önemli veriler sağlamaktadır. Birbirine alternatif olarak algılanan bu kuramların her biri, mizahi metinlerdeki gülmeyi tanımlama çalışmalarında ölçü olarak kullanılmaktadır.

Üç kuramın içeriğinden de anlaşılacağı üzere gülmenin diğer tarafında ağlamak, çatışmak, uygunsuzluk, üstün gelmek gibi durumlar yer alır. Bu iki zıt kutup arasında ince bir çizgi vardır, birbirine çok yakın dururlar. Bu yüzden yapay gülme senaryoları olan mizahi içerikler, çatışma ve gerilimlerin ustaca işlenmesi ve dönüştürülmesi ile oluşurlar. Bunu başarmak, gülünecek senaryolar tasarlamak bir yandan kolay görülmekte ve her insan tarafından sınırlı sayıda da olsa başarılabilmektedir. Ancak içerikte çatışmanın varlığı, bunun yaratacağı olumsuz durumlar, kültürel ve sosyal baskılar insanların cesaretini kırar ve onları güvenli alanda kalmaya zorlar. Mizah güvenli ortamdan çıkmak, gerilimli konulara cesaretle girmek ve orada dilin imkanlarını yerinde kullanarak çatışma-güvenlik denklemini doğru yönetmekle üretilebilir. Cesaret, iyi bir gözlem kabiliyeti, iyi bir dilve üslup yeteneği ve beden dili gerektiren mizah sanatı, bu gerekliliklerle sınırlı sayıda insanın başarabildiği bir meziyet hâlini almaktadır.

Bir edebî mizah olarak mizahi âşık atışmalarından birini (Kul Mustafa ve Feymani atışması) ele aldığımız bu çalışmada, âşıkların mizahı nasıl inşa ettiklerini, dörtlükleri üzerinde yaptığımız incelemelerde belirlemeye çalıştık. Tespitlerimize göre âşık atışmalarında gülme mekanizmasının "üstünlük", "uyumsuzluk" ya da "rahatlama" kuramlarından biri temelli değil de her üç yöntemin de içinde olduğu bir işleyişle kurulduğu sonucuna ulaştık. Her bir dörtlüğün ayrıntılı tahlilleriyle somutlaştırmaya çalıştığımız bu düşünce, atışmalardaki mizah yöntemine özel olabilir. Sonuçta atışmalarda bir âşık, bir karşı âşık, bir de kalabalık olan dinleyici kitlesi mevcuttur. Mizah âşıklar tarafından bu ortama göre ve geleneğin oluşturduğu kendine has kurallarla tasarlanmaktadır.

Mevcut atışmada karşılıklı olarak ve irticalen onar dörtlük üretilmiştir. Başarılı kabul edilebilecek bu mizahi içeriğin tamamlayıcı alt bileşenleri olarak şu bilgileri ortaya koymak gerekir:

Mizahı üretenler söz kabiliyetiyle öne çıkan âşık kişilerdir.

Bunlar geleneğin temsilcisi olarak birbirlerini tanıyan, atışma konusunda kendini geliştirmiş, gösteri konusunda yeterlilik düzeyleri olan kişilerdir.

Atışma birbirine üstün gelme içerikli görünmekle birlikte gerçek bu değildir, tasarlanan amaç izleyicinin hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır.

Program bir icra ortamında insanlar karşısında bir gösteri olarak planlanmıştır.

İzleyiciler programa bilinçli olarak gelen ve bu tür programlar hakkında genel bir bilgiye sahip, gülme isteğinde olan kişilerdir.

Dinleyicilerin kendileri gibi oraya toplanan kalabalıklar içinde bulunmaları, gülmenin oluşumu için bilinçli bir tercih, gülmek için gerekli bir ortam veönemli bir etkendir. Çünkü kahkahalarla gülmek bedende, çok acı çekiyormuş gibi de görünen çirkin bir görüntüye sebep olur. İnsanlar böyle görünmemek için kendini tutmaya çalışır. Ancak kalabalıklar ve herkesin gülüyor olması, insanların kendine engel koymadan tüm şiddetiyle gülebilmesi için en uygun ortamı sağlar.

Programın yapısı birbirine sataşma ve rakibi alt etme merkezli olarak planlanmıştır ancak bu sataşmalar danışıklı bir durumdur, ciddi bir gerilime sebep olmayacağı oradakilerin bilgisi dahilindedir.

Gülme için bu hazır bulunuşluk elemanlarının üzerine sahneye çıkan iki âşık, iki rakip düzeninde, dilin imkanlarını sanatsal düzeyde kullanarak, her biri kendisini üstün duruma çıkarmak, rakibini ise uyumsuzluğa itmek temelli bir söz düellosuna tutuşurlar. Birbirlerine verdikleri söz hacmi son derece adildir. Üstünlük ve uyumsuzluk duygularını harekete geçirecek şekilde oluşturdukları gülme ortamının tamamlayıcı duygusu ise seyircilerin varlıklarıyla elde edilen rahatlama duygusudur. Seyirci kendileri için özenle hazırlanan bu gülme ortamında, sazın da eşliğinde, konuşan âşıktan üstünlük duygusunu, dinleyen âşıktan uyumsuzluk duygusunu ve kendi güvenli alanında istediği kadar gülebilmenin rahatlığını yaşar. Üstünlük duygusu, üstünlüğü yaşayan aşığın kimliğinde kendini onun yerine koyarak kendinin söyleyemeyeceği cümleleri söylemiş gibi hissetmesi şeklinde oluşur. Uyumsuzluk duygusu rakip için isnat edilen beklenmedik durumların bir anda öğrenilmesiyle oluşur. Rahatlama duygusu ise oluşan vahim duruma gülerken bunun gerçek değil de muvakkat bir senaryo olmasının rahatlığıyla vicdanı kolayca askıya almaktan, onun durumuna düşmemiş olma durumundan ve herkesin güldüğü kalabalık içerisinde eleştiriye, karşı cevaba, saldırıya maruz kalmayacağını bilmenin verdiği,"korku ortamında güven"den kaynaklanır.

Sonuç olarak gülme, mizahi yapıyı sunan, mizahi yapıya konu olan ve mizahi yapıyı izleyenden oluşan üç tarafın varlığı ile oluşmaktadır. Mizah çözümlemelerinde bunların her birinin ortaya çıkardığı üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama duygularının her üçünün de katkılarının dikkate alınması gereklidir.

KAYNAKÇA

Abalı, İsmail (2016). "Mizah Teorileri Bağlamında Yörük Fıkraları", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt No: 9, Sayı No: 17, 113-132.

Alay, Okan (2019). "Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci", http://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2019/05/5_Okan-Alay-_-M%C4%B0ZAH-

KAVRAMI-VE-M%C4%B0ZAHIN-TAR%C4%B0HSEL-S%C3%9CREC%C4%B0-_9.pdf

Arık, Bilal (2002). "Kemal Sunal Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* Cilt 0, Sayı 14,111-129.

Artun, Erman (2012). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Adana: Karahan Yayınları.

Artun, Erman (2013). "Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma", *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 19, Sayı: 75, 76-116.

Aslan, Ferhat. (2012). "Kars Yöresi Âşıklarının Usta-Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 36, 41-77. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17032/178458

Bayraktar, Zülfikar (2012). "Nasrettin Hoca ve Timur Konulu Fıkraların Gülmede Üstünlük Kuramı Açısından Değerlendirilmesi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* Sayı: 1/1, 265-274.

Bergson, Henri (2017). *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerinde Deneme*, (Çev: Şekip Tunç), İstanbul: Dergah Yayınları.

Dinç, Mustafa (2018). Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah, Doktora Tezi Uşak.

Ekici, Metin, (2008). Gülme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları, *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca İle Anlamak Uluslararası Sempozyum* bildirileri içinde, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Günay, Umay (2008). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Günay, Umay, (1993). 17. yy Saz Şairi Karacaoğlan'la ilgili Bir Değerlendirme 2, *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Adana.

Karakaş, Ayhan (2019). "Üstünlük Kuramı Bağlamında Âşık Atışmaları Üzerine Bir Değerlendirme", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* yıl: 6, sayı: 40,297-307.

Klein, Allen (1989). *Mizahın İyileştirici Gücü*(Çev. Sibel Karayusuf), İstanbul: Epsilon Yayınları.

Morreall, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. Kubilay Arsever–Şenar Soyar), İstanbul: İris Yayınları.

Özmen, Ferhat (2021). "En Güzel Doktor Fıkraları"nın Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında İncelenmesi", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 34, 587-595.

Özünlü, Ünsal (1999). *Gülmecenin Dilleri,* Ankara: Doruk Yayınları.

Sağlam, Müzeyyen (2013). "Bektaşî Fıkralarının "Uyumsuzluk Kuramı" Bağlamında İncelenmesi", *Millî Folklor*, Sayı No: 98, 10-108.

Sevindik, Azem(2017). Türk Halk Kültüründe Mizah Ekolojisi, Doktora Tezi, Ankara.

Şahin, Halil İbrahim (2010). "Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı: 55, 255-268.

Şentürk, Rıdvan (2010). *Gülme Teorileri,* İstanbul: Rasyo Yayınları.

Tufan, Yasemin (2007). ""Uyumsuzluk Kuramı" Bağlamında Sanal Ortamda Temel Fıkraları", *Millî Folklor*, 19, Sayı 75, 109-112.

Canpolat Müge; Şişmanoğlu Şehnaz (2002). "Fıkra, Gülmece Kuramları ve Anlatım

Ortamı", *Millî Folklor*, 11, 31-35.

Türkmen, Fikret (1996). "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasrettin Hoca Fıkraları", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Nasrettin Hoca Seksiyon Bildirileri, Ankara.

Türkmen, Fikret (2013). *Seyyid Burhan Çelebi Nasreddin Hoca Latifeleri (Burhaniye Tercümesi)*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Uçar, Zofie (2011). Çek ve Türk mizah Anlayışı ve Mizahî Tipler, Doktora Tezi, İzmir.

Usta, Çiğdem (2005). *Mizah Dilini Gizemi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Sebahat ÖZENMİŞ TUZALAN (2022). Vehbî'nin Sûrname-i Vehbî Adlı Eserinde Yer Alan Eğlence Minyatürlerindeki Saray Görevlilerinin, O Döneme Ait Bazı Divanlara Yansımaları. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 146-152.

VEHBÎ'NİN SÛRNAME-İ VEHBÎ ADLI ESERİNDE YER ALAN EĞLENCE MİNYATÜRLERİNDEKİ SARAY GÖREVLİLERİNİN, O DÖNEME AİT BAZI DİVANLARA YANSIMALARI

Sebahat ÖZENMİŞ TUZALAN•

GİRİŞ

Şenliklerin ilk insandan günümüze dek toplum içinde çok önemli bir yeri olmuştur. Şenlikler öncelikle takvime bağlı olan ve olmayan diye iki ana kesime ayrılabilir. Eski şenlikler daha çok takvime bağlıydı. Hayatını tarım ve hayvancılıkla sürdüren insanın doğayla uzlaşmasında takvime büyü gereksinim vardı (And, 2020, s. 21). Sonraları ise lale şenlikleri bahar dönümü (nevruz) şenlikleri sünnet merasimleri birer şenlik türü olarak karşımıza çıkmıştır.

Osmanlı'da gerçekleşen şenlik türlerinin farklı amaçları vardır. Bunları ekonomik işlev, yenilenme, birleştirici-bütünleyici işlev olarak sıralayabiliriz. Gerçekleştirilen bu şenliklerin ise sosyal, dini, siyasal, estetik, oyuna değin görünümleri vardır (And, 2020, s. 27-30).

"Sûrnâmeler" padişahların erkek çocuklarının (şehzadelerin) sünnet düğünlerini, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenme düğünleri vesilesiyle yapılan "Sur-ı Hümâyûn"ları anlatan edebi eserlerdir. Bu eserlerin bazıları yalnızca sünnet düğünlerini bazıları yalnızca evlenme düğünlerini, bazıları ise hem sünnet hem de evlenme düğünlerini birlikte anlatıyorlar (Arslan, 2007, s. 1).

Lâle devrinin sanatçı yaradılışlı, hattat, şâir sultanı III. Ahmet'in (1703-1730) iktidar yılları, sayısını belirlemekte zorlandığımız düğünlerle, şenliklerle doludur. Kızlarının yeğenlerinin nişanları, düğünleri için yapılan irili ufaklı şenliklerin arsında, öncelikle oğullarının sünneti nedeniyle düzenlenen 18 Eylül 1720'de başlayıp 2 Ekim 1720'ye değin on beş gün süren, Osmanlı'nın son büyük şenliğindeki etkinliklerin görkemini, "Sûrnâme" sinde Seyyid Vehbi anlatsa da Levni'nin çizgileri, renkleri, bu şenliği günümüze değin taşır (Sevinçli, 2006, s. 18).

• Erciyes Üniversitesi Doktora Öğrencisi.

Bu çalışmada öncelikle minyatürlerdeki eğlence ve mizah unsuru olarak Vehbî'nin Surnamesi'ndeki minyatürlerde hangi öğelerin yer aldığı tespit edilmiştir. Bilimsel araştırmalar ve kaynaklar ışığında bu hüner erbablarının gösteriler esnasında nasıl vazifelendirildikleri araştırılıp devamında o dönemde yazılan divanlarda ne şekilde yer aldıkları incelenmiş ve çok detaylandırılmadan bazı divanlardan örnekler çalışmada sergilenmiştir. Çalışmamız esnasında minyatürlerin rengarenk dünyasında dolaşmak ve nostaljik bir gezinti yapmak hem zevkle çalışılmasını sağlamış hem de bulunan malzemeler konuyu tekdüzelikten kurtarmıştır. Aşağıda minyatürlerde geçen gülmece ve hüner erbablarının önce minyatürdeki hâlini devamında kavramsal açıklamasını ve son olarak da incelenen divanlardaki karşılıklarını göreceksiniz.



Resim – 1 Sûrnâme -i Vehbi Adlı Eserdeki Saray Görevlilerinin İp Üzerindeki Gösterileri (Tulum, 2008, s.186)

1) Cânbâz

Canıyla oynayan anlamına gelen "cânbâz" ip, çember, hançer vb. aletlerle tehlikeli gösteriler yapan kişilere denir (Şahin, 2021, s. 355). Eski şenliklerde en yetkin seyirlik oyunu cânbâzların gösterisiydi. Bugünkü dilimizde ip üzerine yürüyerek

hünerler gösteren anlamına gelen canbazlık daha geniş olarak cânbâz teriminin "canıyla oynayan" anlamında her türlü hüner gösterenler için kullanılıyordu. Nitekim Vehbi Sûrnâmesinde şöyle söylüyor: "Canı ile oynayub cânbâzlık manası halka beyan eyledi." İp cânbâzları için özel bir terim vardı: resenbâz ya da rismanbâz. Aşağıdaki beyitlerde o dönem şâirlerinden Şeyh Galip ve Sünbülzade-i Vehbi'nin " resenbâz" ve "cânbâz" sözcüğünü sevgiliye ve onun saçına benzetildiği ifade edilmektedir.

Bâdenin tesirini mecliste yâr olsun da gör
Gülistânın revnakın subh-ı bahâr olsun da gör
Bak ne çemberlerden eylermiş güzer cânbâz-ı aşk
Halka halka bend-i zülfü târümâr olsun da gör (Okçu,1994, s. 47)

Resen-bâz-ı hayâlim nükte-i bârîke dil-beste
Çekip tîg-i zebânım sanki oynar rîsmân üzre (Yenikale, 2012, s. 128)

Dest-i fikrinde resen-bâz-ı hayâl-i zülfün
Dü-ebrû-yı keşide gibi şemşîr ister (Yenikale, 2012, s. 398)



Resim-2 Yapması Zor Olan Hareketleri Sergileyen Zorbazların Resmedilmesi (Tulum, 2008, s.101)

2. Zorbâz

Zorbazlar adlarının belirttiği gibi zor, güç kullanarak hüner gösterenlerdi. Vehbi'nin deyimiyle "kuvvet-i bazu-yi meharet" gösterenler (resim-2) ya da yine Vehbi'nin deyişiyle "bazu şişen-i takat-i beşeriyye izhar-ı kuvvet-i bazu eylediler" (And, 2020, s. 178).

Aşağıda dönemin şâiri Nedin tarafından bu hüner erbâbları hakkında kaleme alınan beyitler verilmiştir. Bu beyitlerde yine zorlayıcı, kuvvet gerektirici işler anlamında kullanılmıştır.

Zihî o kuvvet-i bâzû ki Hind-i garbîden
Zemîne etse eger nîzesin halîde çü mâr (Macit,2017, s.46)

Şifâ-yı sadr-ı devlet kuvvet-i bâzû-yı emniyyet
Esâs-ı maʿdelet rükn-i rekîn-i devlet-i uzmâ (Macit, 2017, s.139)

Onun her kârını te'yîd eden ihlâs-ı niyyetdir
Ne zûr-ı tîg u hançerdir ne kahr-ı kuvvet-i bâzû (Macit, 2017,s.144)

Zûr-ı bâzû-yı celâlet-i satveti
Kayravân tâ Kayravân meşhûr ola (Macit, 2017, s.177)

Günde bin kez tevbe etsem iʿtimad etmez yine
Şeh-levendim kuvvet-i bâzû-yı ibrâmın bilir (Macit,2017, s.224)

Rükn-i bâlâ-hâne-i devlet imâd-ı saltanat
Destgâh-ı mülk ü millet kuvvet-i bâzû-yı dîn (Macit, 2017, s.135)

3. Şîşebâz

Yine resim-2'de şişelerle çeşitli gösteriler yapan hüner erbabı görülmektedir. "Şişebazlar da bir testi üzerinde put şeklinde ağaçtan dört köşeli bir alet yapıp, birbiri üzerine yirmi adet vazoyu ustalıkla dizip, o şişelerin üzerine de bir tabla koyup, bu tabla üzerine de üç adet büyük şişe diktikten sonra içlerinden biri testiyi başına aldı ve korkusuzca, çevik hareketlerle raks etmek suretiyle idrak şişesine taş savurdu (Yani akıl almaz bir şeyi becerdi); bunun yanı sıra kocaman bir küpü tokmakla vururcasına başıyla vurup parçaladı" (Tulum, 2008, s. 99) şeklinde anlatılan bu meslek grubu yaptığı gösterilerle seyircileri hem şaşırtıp korkutuyor hem de yerine göre güldürüyordu. Dönemin şâirleri Sümbül-zade Vehbî'de ve Şeyh Galip'te ise aşağıdaki gibi yer almıştır.

Dem-be-dem bir lu'b ile hâtır-şikestîye sebeb
Şîşe-bâzî-i cefâ-yı çarh-ı mînâdır bana (Yenikale 2012, s.355)

Hayâl-i la'li ile câm-ı çeşmim eyledim pür-hûn
Mey-i gül-gûndan bir şîşe-bâzî ile reng aldım (Yenikale,2012, s.465)

Sakiyi harba-ı cilve etmek
Duht-ı rez şişe-baze mahsus (Okçu,1994, s.291)



Resim-3 Fişek ve Ateş İşleriyle İlgili Gösterilerde Görev Alan Dikkatleri Üzerine Çekerek Halkı Eğlendiren Ateşbâzların Resmedilmesi (Tulum, 2008, s.136)

4. Ateşbâz

Önce Topçular Ocağı'ndan ışık kandli yakmış ve belirme fitili tutuşturmuş olan bin iki yüz kadar rengarenk fişekle dolu " Dahme-i Efrasiyâb" denen, çiçek bahçesini andırır bir ateş ocağı getirildi… "akabe" adlı cehennem misali bir ateş ocağı da sözü edilen dahmenin ardından ortaya geldi (Tulum, 2008, s.134) şeklinde ifade edilen,geceleri tercih edilen büyük ateş gösterileri ateşbazlar gerçekleştirir. Şâirlerimizden Şeyh Galip ise bu kavramı aşağıdaki şekilde kaleme almıştır.

Çerağ-ı pür-ziyası sırr-ı Ateş-bâzdan yanmış
Bütün pervanegan-ı aşka cadır matbah-ı monla (Okçu, 1994, s.9)



Resim-4 Farklı Minyatürlerde de Yer Alan Rakkasların İki Katlı Sal Üzerinde Resmedilmesi(Tulum, 2008, s.148)

5. Rakkas

Resimde bir sal üzerinde gösterilerini sergileyen rakkaslar zaman zaman eğlence meydanında da boy göstermişlerdir. İçinde mehterhaneler coşkun bir şekilde ve ateş yüzlü rakkaslar yerinde duramaz bir halde söze ve saza başladılar ve her asûmani fişeğin alev diliyle akan yıldıza söz attılar. (Tulum, 2008, s.145) Dönemin şâiri Sümbül-zâde Vehbî'de ise;

"Zer külâhıyla yahud bir dilber-i rakkâsdır
Bir ayag üzre semâ' etmekde dâmen-der-miyân" (Yenikale, 2012, s.244)

şeklinde ifade edilmiştir.

SONUÇ

1720 yılında Vehbi tarafından kaleme alınan Sûrnâme, Levni tarafından minyatürlenmiştir. Görsel öğeleriyle daha meşhur olan Sûrnâme'de pek çok hüner erbabı da resmedilmiştir. Bu çalışmanın amacı Sûrnâme'de geçen "Saray Görevlileri" nin şiirdeki yansımaları olduğu için; adları en sık tekrar eden hüner erbabları tanıtılmaya çalışılmıştır. Çalışmada adı geçen görevliler dışında taşbâzlar, kuklabâzlar, tiryâkiler, yılanbâzlar vb… gibi daha pek çok hüner erbabı da eğlence meclislerinde boy göstermiş, halkı güldürüp eğlendirmiştir.

Şiirlerde kullanılan hüner erbabları, meydanlardaki anlamlarına benzer özellikler taşımakla birlikte zaman zaman sevgili ve onun saçı, oyunculuğu, kurnazlığı ile de anlam ilişkisi kurularak verilmiştir. Şiire olan yansımaları sadece 18. Yüzyılda olmamıştır elbette. Bu görevliler sarayın görevlendirmesiyle bu meclislerde bulunmalarının yanında, halktan kimselerdir. Dolayısıyla eğlencenin devam ettiği her zamanda ve her mekanda varlıklarını sürdürmüşlerdir.

KAYNAKÇA

AND Metin, Kırk Gün Kırk Gece, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020

ARSLAN, Mehmet, Kültür Tarihimiz Açısından Zengin Bir Kaynak: Sûrnâmeler, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt -5, Sayı-10, 2007, s. 221-258

MACİT, Muhsin, Nedim Divanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017 Ankara, 2017

OKÇU, Naci, Şeyh Galip Divanı,1994, Kültür ve Turizm Bakanlığı

SEVİNÇLİ, Efdal, Şenliklerimiz ve Sûrnâmelerimiz: 1675 ve 1724 Şenliklerine İlişkin İki Sûrnâme, 2006, Journal of Yaşar University.

TULUM, Mertol, Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı, Kabalcı, İstanbul, 2008.

ŞAHİN, Esma, Bâki Divanına Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı, Doktora Tezi İstanbul, 2011

YENİKALE, Ahmet, Sümbül-zâde Vehbi Divanı, Kahramanmaraş, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012

Yusuf DOĞAN (2022). Abbasîler Dönemi Saray Vazifelileri. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 153-165.

ABBASÎLER DÖNEMİ SARAY VAZİFELİLERİ•

Yusuf DOĞAN••

Giriş

Abbasîler dönemi hem dünya edebiyatı hem de Arap edebiyatı açısından mizahın en parlak dönemlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Bu gerçeği Arap mizah araştırmacısı Riyad Kuzayha şöyle ifade etmiştir: "*Mizah, eski Yunan'da, en parlak döneminde Abbasîlerde, XVIII. ve XIX. yüzyılda birey ve milletlerde yükselen bir sanat değeri olarak kabul edilmiş; böylece edebî sanatlardan birisi haline gelmiştir*" (Kuzayha 1994, s. 31).

Abbasîler Dönemi'nde mizahın gelişmesini etkileyen çeşitli faktörler olmuş ve *devrin idarecilerinin tutumu,bir kısım idarecilerin lüks ve eğlenceye düşkünlükleri, stresin doğurduğu gerginlik, etnik yapı ve ırk ayırımı, konforlu hayat vb.* bu faktörler arasında sayılmıştır (Doğan 2012, s. 80-88). Bu dönemde kullanılan mizah tarzları arasında da *alay, hiciv, şakalaşma, ahmakça tavır gösterme, aynıyla cevap verme, hazırcevaplılık ve zor durumdan ustaca kurtulmak, edebî sanat ve kelimeler kullanmak, asalaklık* ve *akıl ve mantık dışı abartı*gösterilmiştir (Doğan 2012, s. 218-241).

İnsanlık tarihinin her döneminde olduğu gibi Abbâsîler döneminde de mizah toplumun her kesiminde yaşanan bir olgu olmuştur. Bu dönemde toplum kesiminde ön plana çıkanlar arasında *bir kısım nedimler, mizah ustası nüktedanlar, edebiyatçılar, kadılar, tufeylîler (asalaklar), nahivciler (gramerciler), ahmakça davranış sergileyenler, dilenciler, kadınlar, bedevîler gibi* kimseler olmuştur(Doğan 2012, s. 242-276). Bu mizahçıların bir kısmı özellikle nedimler ve edebiyatçılar devamlı Abbâsî sarayında edebî meclis ve sohbetlerin vazgeçilmez elemanları olmuşlar, bir kısmının da bir şeklide sarayla yolları kesişmiş ve hünerlerini ortaya koymuşlar, böylece saray vazifelileri olmuşlardır. Bu nüktedanlardan bir kısmının ismini zikredecek olursak:

• Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

•• Bu çalışma, Prof. Dr. Yusuf Doğan'ın *Abbasilerde Mizah* adlı kitabı esas alınarak ve yeni kaynaklara başvurularak hazırlanmıştır.

Amr b. Osman Câhiz, Ebu'l-İber el-Hâşimî, Ebu'l-Anbes es-Saymerî, İbn Seyyâbe, Ebu'l-Aynâ, vb.

Biz de bu çalışmada saray görevlisi ya da o konumda olan bir kısım nüktedan nedimler, edebiyatçılar ve onların mizahlarını burada konu edineceğiz. Çünkü İran sarayında başlayan nedimlik, Abbâsî sarayı daha sonra Selçuklu ve Osmanlıya kadar devam etmiştir(nedimlik hakkında daha geniş bilgi için bk. Bozkurt 2006, XXXII, 509. Bir anlamda Osmanlı sarayına etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı Abbâsi dönemi saray görevlilerini bu çalışmada sunmayı istedik. Ancak konuyu daha iyi açıklığa kavuşturmak için öncelikli olarak Abbasîsaray meclislerinde bulunmuş ve bu konuda eser de yazmış olan o dönemin meşhur edibi Câhiz'in *Kitâbu't-Tâc fiahlâkı'l-mulûk* adlı eserinde verdiği bilgilere yer vermemiz uygun olacaktır.

Câhiz bu eseri dönemin Abbâsî vezirlerinden Feth b. Hâkân'a ithaf etmiştir. Müellif eserde İran saray hayatını ele almakta ve oradan da sözü Emevî, Abbâsî sarayına getirmektedir. Söz konusu kitap, 4 bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm olan"el-Fâtiha"da kralların huzuruna çıkma, durma ve ayrılma kurallarından; ikinci bölüm olan "Bâb fî mutâameti'l-mulûk"te krallar ve ileri gelen devlet adamlarının sofrasında yemek adabından; üçüncü bölüm "Bâb fi'l-munâdeme"de kralın nedime olan ihtiyacı, hususî-umumî, uzak-yakın olmak üzere nedimler, İran krallarının onları sınıflamasından ve dördüncü bölüm "Bâb fîsıfati nudemâi'l-melik"de nedimde bulunması gereken özelliklerden bahsetmektedir. Eser kralların savaşlarda yaptıkları hileler ve hâtime ile sona ermektedir (Câhiz, *Tâc 1914*).

Konumuzu ilgilendiren saray görevlilerin mizahı 4. Bölüm olan "*Bâb fî sıfati nudemâi'l-melik*"te ele alınır. Söz konusu bölümde kralın nedime olan ihtiyacından, kral çevresinde gücünden istifade edeceği kahraman askerlere, dinî konularda kendisini irşat edecek vaizlere, devlet işlerinde kendisine yol gösterecek ileri görüşlü danışmanlara ihtiyaç duyduğu gibi *devlet işlerinden bunaldığı zaman kendisini rahatlatacak, eğlendirecek ve güldürecek nüktedan ve şakacılara da gereksinim duyacağına* işaret edilir. Câhiz'e göre kralların bu ihtiyaçlarını karşılamada nedimler, önemli rol oynarlar. Nedimlerin bu görevi nasıl yaptıklarının pratik örneğini İran sarayından verir. İran kralları nedimleri *güldürücüler*, *şakacılar* ve *eğlendiriciler* olmak üzereüç sınıfa ayırırlar. Ancak kralların, bu sınıftan olanlar için birtakım şartları vardır. Şu özellikte olanlar nedim olamazlar: *Nesebi bozuk, ana babası belli olmayan, adî karaktere sahip, aşırı uzun veya kısa boyluluk gibi fiziksel kusurlu, bulaşıcı hastalık taşıyan, livatacı, hacamatçı ve dokumacılık gibi adî meslek sahipleri*. Câhiz İran krallarının bu kadar şart ileri sürmesini, bu nitelikte insanların ifsat edici özelliğe sahip olmasına bağlar (Câhiz, *Tâc*, s. 21-24).

Genel olarak nedimlerde şu nitelikler de aranmıştır: *Mükemmel, kusursuz şahsiyeti taşıyan; tiksindirici ve sıkıcı bir tabiata sahip olmayan ve hoş espri yeteneğini kendisinde bulunduranlar* (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 71). Böylece Câhiz saray görevlilerinde aranan nitelikleri sıralar.

Saray görevlisi nedimin en önemli görevlerden birisi de oyunlar oynayarak halifeyi eğlendirmesidir. İşte Câhiz bu noktada İran krallarıyla nedimleri arasında geçen satranç gibi oyunlarından da bahseder (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 72-73). Benzer şekilde Mahzûm kabilesinden satranç bilen birisi ile Ebu'l-Abbâs Abdullah b. Tâhir arasında geçen mizahî bir olayı da anlatır (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 74).

Câhiz İran krallarının eğlencelerini anlatırken ilginç adetlerine de yer verir. Bunlardan birisi de nedimler, kralı güldürmek ve eğlendirmek amacıyla maharetlerini

sunarken kralların onları bir perde arkasına gizlenerek izlemesiydi. Câhiz'in verdiği bilgilere göre bu adet kral Erdeşîr'den Yezdecird'e kadar devam etmiş (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 28-29); İran krallarının bu eğlence tarzından etkilenen Emevî ve Abbasî Dönemi halifelerinin bir kısmı bu adeti uyguladıkları ifade edilmiştir. Câhiz'in ifadesine göre Abbâsî halifelerinden Ebu'l-Abbâs Seffâh halifeliğinin ilk zamanlarında gizlenmeden eğlenceyi izlerken, daha sonra perde arkasından izlemiştir:

*Ebu'l-Abbâs Seffâh'ın kendisini eğlendirmek üzere Horasan'dan gelen nedim Useyd b. Abdillah Huzâî'yi perde arkasından izlerdi. Kendisini kim eğlendirirse eğlendirsin mutlaka ödüllendirirdi. Aynı dönem halifelerinden Mansûr ise nedimlerinden gizlenerek eğlenceyi takip ederdi. Ancak kendisini güldüren ve eğlendiren ne bir nedim ne de bir başkasına bir dirhem dahi ödül vermez ve bundan dolayı da cimri bir halife olarak tanınırdı (*Câhiz, *Tâc 1914*, s. 33-34.

Câhiz bu şekilde eğlenceye Abbasîler dönemi halifelerinde şu halifelerinin katıldığını ifade etmiştir:

Mehdî: Mehdî eğlencelerini ilk zamanlar Mansûr'u örnek alarak bir yıl kadar nedimlerinden gizli, daha sonra açıktan izlemiştir. Mehdî, Mansûr'un aksine cömert ve bol bol hediye dağıtan eli açık bir halifeydi. Câhiz onun bu şekilde davranışını, yumuşak tabiatlı, dini konularda ılımlı ve hoş sohbet mizacına bağlamaktadır (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 35).

Hâdî: Geçimsiz, istenmeyen, göz yummayan, suizan sahibi ve eğlencelere katılan birisiydi. Yapılan eğlence karşılığında kendisinden ihsan istenmesine çok kızardı. Bundan dolayı eğlendirenler kendilerine bir şey verilmemesini söylerler ve o da ancak böyle bir durumda onlara ihsanda bulunurdu (Câhiz, Tâc*1914*, s. 35).

Hârûnu'r-Reşîd: Eli açık ve bol ihsanlarda bulunur, eğlence meclislerine katılır, ancak içki içmezdi. İran kralları gibi şarkıcıları ve kendisini eğlendirenleri üç sınıfa ayırmıştı. Birinci sınıftan olanlara bol bol ihsan verirken diğerlerine fazla vermezdi (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 37-39).

Emîn ve Me'mûn: Eğlencelere düşkün bir başka halife Emîn'di. O nedimleri ile aralarındaki perdeleri kaldırır ve onlarla beraber oturup eğlenirdi. Eğlendiği zaman çok cömert ve insanlara en çok ihsanda bulunan halifeydi. Memûn ise, hilafetinin ilk yirmi ayında eğlenceye ilgi göstermedi. Önce perde arkasından daha sonra açıktan eğlenceleri takip etti (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 42-43).

Bu tür eğlence meclislerinden sıkı sık söz eden Câhiz, bu oturumlarda uyulması gereken kuralları da anlatmıştır. Ona göre özellikle eğlence dışında veya bir başka şahıs geldiğinde bunlara uyulurdu. Bunlardan birisi de, kendilerini eğlendiren nüktedan ve şakacı kimselere daha sonra hiç yakınlık kurmamış ve tanımamış gibi davranış göstermeleri ve onların da benzer tavır sergilemeleriydi (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 61). Halife ve kral gibi devlet yöneticilerinin bu davranışı, eğlence meclisinde yaşanan olayların orada kalmasını istemelerinden kaynaklandığını ifade edebiliriz.

Yine Câhiz'e göre kralın yanına misafiri geldiğinde güldürü görevi yapan nedim bu görevini devam ettirmesi hatta gülmesi uygun olmazdı. Bu durumu şöyle açıklar: "*Kralın sırdaşı, çok yakın adamı olan ve onu güldüren, onunla şakalaşacak kadar ünsiyet sağlayan bir nedim, kralın yanına misafiri geldiğinde misafire saygı gösterisinde bulunamadığı gibi, kral misafirle birlikte güldüğünde o gülemez ve şaşkınlık gösterdiğinde şaşkınlık gösteremez, sadece susar ve dolayısıyla herhangi bir davranışta bulunamaz*." (Câhiz,

Tâc 1914, s. 68) Aynı şekilde nedim kralla ciddî bir konuda konuşurken dikkat etmesi gereken davranışlardan birisi de onun sözünü tekrar etmemesiydi (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 113). Ancak bu sözü tekrarlayan güldürü amacıyla söylemişse bunda bir sakınca yoktu. Çünkü bu halifelerinden Mehdî'ye nedimlik yapan eş-Şarkî b. el-Kutâmî, bir kısım sözleri güldürme amacıyla tekrar eder ve bu da halifenin hoşuna giderdi. Bu yaptıklarından dolayı halife onu cezalandırmazdı (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 115).

Yukarıda belirtildiği gibi mizah ustası veya kralın nedimlerinin önemli görevlerinden birisi de kralda bıkkınlık meydana geldiğinde onun stresini atacak bir fıkra veya ilginç bir atasözü anlatması ve taklit gibi bir hüner sergilemesiydi. İran krallarından birisi bu duruma düştüğünde güldürü ustası Mâzyâr halifeyi eğlendirmek için köpek, kurt, eşek, horoz, katır ve at sesi taklidi vb. güldürü yeteneklerini sunardı (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 129-130).

Kral her zaman stresten dolayı eğlenmeğe ihtiyaç duymazdı. Kendisini mutlu kılacak eğlence aktivitelerini adet edinmesi ve buna vakit ayırması gerekirdi. Aslında bir kral ibadetten başlamak üzere, dinlenme ve eğlenceye kadar gününü bir plan dâhilinde geçirmelidir. Nitekim eserde geçmiş hükümdarlardan planlı bir şekilde gündüz ve gecede belirli bir vakti eğlenceye ayıranlardan da bahsedilir (Câhiz, *Tâc 1914*, s. 150-152).

Abbâsî sarayında mizahtan sorumlu görev alanlar arasında özellikle nedim olarak bulunanlar arasında yukarıda İran ve Abbâsî sarayı hakkında kıymetli bilgiler verenAmr b. Osman Câhız, Ebu'l-İber el-Hâşimî, Ebu'l-Anbes es-Saymerî, İbn Seyyâbe, Ebu'l-Aynâ, gibi şahıslar olduğu da ifade edilmektedir. Biz de bu çalıştayı fırsat bilerek bu şahıslar ve mizahçılıklarından kısa kısa bahsedeceğiz.

1. Abbâsî Sarayı Meşhur Mizah Görevlileri

1.1. Amr b. Osman Câhiz

Yukarıda hem İran hem Emevi ve Abbâsî saray hayatı hakkında değerli bilgiler veren Câhiz, kendisi de bir dönem kısa süre de olsa saray görevlisi olarak çalışmış ve halifelerin meclislerinde bulunmuştur (Şeşen 1993, VII, 20).

Abbasîler Dönemi'nin en büyük edip ve Mutezile mezhebinin ileri gelen âlimlerinden olan Câhiz, çirkinliğine rağmen yaratılışı itibariyle tatlı sözlü, hoş sohbet, hazırcevap, etkili alaycı mizaca sahip, nüktedan ve mizahın piri kabul edilmekteydi. Mizaha o kadar düşkündü ki, aleyhine olsa bile şaka yapmayı tercih ederdi (Hafâcî 1982, s. 91). Onun mizahçılığını Sabiî (yıldızlara tapan) Sâbit b. Kurrâ şöyle ifade eder: "*...Ciddileştiğinde (yaşadığı döneminde ciddiliği ile tanınan) Abd b. Kays kadar ciddî olur, mizah yaptığında kalplerin sevgilisi, ruhların neşesi (Abbâsîler dönemi meşhur nüktedanlarından) Muzebbed'i bile gölgede bırakırdı.*" (Yâkût 1980, 97-98)

Câhiz, döneminde bazı zahit ve sofuların mizaha karşı olmalarına rağmen âdeta tabuları yıkmış ve mizahî unsurlara eserlerinde sıkça yer vererek, topluma bunu kabul ettirmeye çalışmıştır. Bunu da Câhiz: "*Mizah yerli yerinde yapılırsa faydalı olur ve ciddiyet de yerli yerinde değilse zemmedilir.*" sözleri ile ciddiyetin yorucu ve sıkıcı, mizahın ise insanları rahatlatıcı ve motive edici özelliği olduğunu eserlerinde sık sık dile getirmiştir.

Yazı üslubunda alaycı ve mizahî yaklaşımı kullanan Câhiz, mizahı körü körüne kin duygusu ve alay etmek amacı ile kullanmamıştır. Kuru ilmî üsluptan uzaklaşarak, toplumun her kesimine hitap etmek ve toplumu eğitmek onun ana hedefi olmuştur. Mizahî üslubunda iki yol kullandığı ifade edilmiştir: *Telmih* ve *tasrih (açıklık)*.Eğer muhaddis, müfessir, âlim veya devlet adamları ile ilgili konularda mizaha başvurmuş ise daha ziyade gönderme, gizli kinaye ve telmihlerle zekice espriler yapmış; ancak akıllı olmayan, saf ve hatta aptalca şahıslarla ilgili konularda mizah yaparken açıkça, dobra dobra alay etmeyi tercih etmiştir (Cerdak 1959, s. 114-115).

Telmih: Edebiyatta insanların çoğu tarafından bilinen ünlü kıssa (fıkra), şiir veya atasözüne işaret etme (ima ile anlatma) sanatıdır (Hâşimî 1984, s. 418-419).

Câhiz'in eserlerinde vezirler, kâtipler, kadılar, fikir adamları, öğretmenler gibi aydın kesimin olduğu kadar fakirler, mecnunlar, hastalıklı bedenler gibi halk mizahının tasvirlerini de görürüz. O eserlerinde neşeli mizah ve eleştirici alayla toplumda asalaklık, cimrilik ve hırsızlık gibi yaygın kötülükleri ortaya koymaktadır. Aslında Câhiz'in mizahı, telif ettiği eserlerle bütünleştirdiği görülmektedir. Kendisinden sonra birçok müellif bu üslubu benimseyerek eserlerinde uygulamışlardır (Kuzayha 1994, s. 40-41).

Câhiz mizahî ve alaycı metodunu birçok eserinde kullanmasına karşın bir kısım eserlerinde daha ağırlıklı olarak yer vermiştir: *Risâletu't-Terbîve't-tedvîr*, *el-Buhalâ, el-Hayavân*, *el-Beyânve't-tebyîn*, *Kitabu't-Tâc fiahlâkı'l-mulûk* ve *el-Mehâsinve'l-eżdâd*.

1.2. Ebu'l-İber el-Hâşimî

İyi bir eğitim görmesinden dolayı gençlik yıllarında ciddî edebî şiirler söyleyen Ebu'l-İber (ö. 250/864), Mütevekkil'in halife olması ile birlikte ciddî edebiyatçılığı bırakarak mizahçılığa yöneldi ve böylece mizahçı olarak saray görevlisi oldu. (hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz.: İbnu'n-Nedîm 1985, s. 290; İsfehânî 1995, XXIII, 205-213; Bağdâdî, V, 40; Ziriklî 1992, V, 307; Rosenthal 1997,s. 20, dipnot 42.)

O yazdığı eserler ve mizahta uyguladığı tekniklerle meşhur mizah ustaları arasında yer aldı. Zira bu yolla daha fazla kazanacağına inanıyordu. Mizahçılığını ise daha çok kendisine ahmaklık süsü vererek yapıyordu (Rosenthal 1997,s. 20, dipnot 42). Ebu'l-İber'in mizah sahasındaki birikimi ve yeteneğini *Câmiul-hamâkât ve'r-rakâât* ile fıkralar ve edebiyat notlarını içeren *Kitâbu Nevâdirih ve emâlih* adlarında günümüze kadar ulaşmayan eserleriyle göstermiştir (İbnu'n-Nedîm 1985, s. 290; Ziriklî 1992, V, 307).

Ebu'l-İber'in bizzat kendi dilinden mizahî sözleri nasıl elde ettiği şöyle ifade edilir:

"*Erkenden kalkıyorum, elimde bir divit ve kâğıt olduğu halde köprünün üzerine oturuyorum. Gelenden geçenden, kayıkçı ve kayığı kiralayanlardan duyduğum her şeyi yazıyorum. Kâğıdın her iki yüzünü de dolduruyorum. Sonra kâğıdı enine ve boyuna kesiyorum. Kâğıdın ters tarafını yapıştırıyorum. Bakıyorum ki dünyanın en ahmak sözü ortaya çıkıyor.*" (İsfehânî 1995, XXIII, 209)

Bu ifadelerden onun kelimeleri tersine çevirerek yani, zıtları bir araya getirerek, bir anlamda mantıken bir araya gelmesi mümkün olmayan kelimeleri yan yana getirerek mizah yaptığı anlaşılmaktadır.

Kaynaklarda ifade edilen bilgilere göre Ebu'l-İber mizahçılığını palyaçoluk ve soytarılık yaparak da gösterir; yaptıkları ile halife Mütevekkil'i eğlendirirdi. Sanki onun elinde bir oyuncak gibiydi. Mütevekkil onu mancınığa bağlayarak yüksekten suya attırır, suya düşünce de bir ağ atılır ve balık gibi sudan çıkarılırdı (İsfehânî 1995, XXIII, 210; Ziriklî 1992, V, 307).

Ebu'l-İber hazırcevap birisi olduğu için sorulan soru ciddî bile olsa esprili cevaplar verirdi. Bunu meşhur nahiv âlimi Sa'leb'le arasında geçen nahivle (gramerle)ilgili şu fıkrada göstermiştir:

*Bir gün meşhur nahiv âlimi Sa'leb, Ebu'l-İber'e ez-zaby (geyik) kelimesinin marife (belirli isim) mi yoksa nekra (belirsiz isim) mi olduğunu sorunca o da şöyle cevap verir: "Eğer kızartılmış olarak sofrada ise marife, çölde koşuyorsa nekra." Bunun üzerine S'aleb: "Dünyada nahvi senden iyi bilen birisi yok" dedi (*İbn Ebî Avn 1985,s. 163; Husrî, *Mulah 1993*, s. 217*).*

Bunların dışında onunla ilgili birçok mizahî olay kaynaklarda anlatılmaktadır (bkz. İsfehânî 1995, XXIII, 208-221; Husrî, *Mulah 1993*, s. 269-270).

1.3. Ebu'l-AnbesSaymerî

Ebu'l-İber'le aynı dönemde yaşayan ve onunla aynı mesleği icra ettiği için muhalifi olan Ebu'l-Anbes Saymerî (ö. 275/888) (hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Bağdâdî, I, 238; Yâkût 1980,XVIII, 9-10; Safedî 1992, II, 192; Ferrûh 1985, II, 326; Uslu 1994, X, 293.) İyi bir tahsil gördükten sonra Basra'nın bir nahiyesi olan Saymer'e kadı olarak tayin edilmiş ve bu sebeple Saymerî nisbesiyle meşhur olmuştur (İbnu'n-Nedîm 1985, s. 288; Yâkût 1980, XVIII, 10; Safedî 1992, II, 326). Ancak Ebu'l-Anbes de Ebu'l-İber gibi ciddî edebiyatçılığın değerinin olmadığını öğrendikten sonra mizaha yönelerek bu konuda yeteneğini göstermiştir. Bundan dolayı İbnu'n-Nedîm onu da mizahçılardan saymıştır. Mizahtaki ustalığını *Kitâbu Nevâdiri'l-havsâ, Kitâbu Nevâdiri'l-kavvâd*, *Ahbâru Firavn Kundur b. Cahdar* ve halk hikâyelerini topladığı *Ahbâru's-Sifle* unvanlı eserleri yazarak göstermiştir (İbnu'n-Nedîm 1985, s. 288-290).

Mütevekkil zamanında saraya giren Ebu'l-Anbes, diğer Abbâsî halifesi Mutemid'in de himayesini gördü. Sarayda iken anlattığı eğlendirici hikâyeler, ustaca taklitler ve şiirleriyle dikkatleri üzerine çekmesini bildi. O davranışlarını halifenin fikirlerine ve hislerine göre ayarlardı. Bunu yaparken zaman zaman açık saçık ifadeler kullandığı gibi yaralayıcı hiciv de kullanırdı (Uslu 1988, X, 292).

O dönemdeki bir kısım halifelerin mizaha düşkünlükleri ve mizahçıların da para kazanma hırsı, sarayda mizahî komedilerin yaşanmasına sebep oluyordu. Edebî kaynaklarda anlatılanlara göre Ebu'l-Anbesde böyle fırsatları kaçırmıyordu. Buhturî ve Ebu'l-Anbes arasındaki şu olay bu gerçeği ortaya koymaktadır:

Rivayete göre bir gün halife Mütevekkil böyle bir mecliste sarhoş oldu. Buhturî de onu öven bir kasîde söyledi. O mecliste Ebu'l-Anbes de vardı. Buhturî kasîdeyi bitirdiğinde, Ebu'l-Anbes oturduğu yerden kalkarak ona cevap vermek istediğini söyledi ve halife de izin verdi. Buhturî'yi aşağıladığı iki beyitlik şiir söyledi. Mütevekkil buna güldü ve Ebu'l-Anbes'e on bin dirhem verdi. Bunun üzerine Feth b. Hâkân halife'ye dönerek: "Ey efendim! Hicvedilen,

*kötü lafı duyan ve zarara uğrayan Buhturî" dediğinde ona da on bin dirhem verdi. Bunun üzerine tekrar Feth Basra'dan getirilen bir şahsı kastederek: "Ey efendim! Şu Basralı adamıda yurdundan getirtmiştik" dedi. Ona da on bin dirhem verdi. Sonuçta orada bulunanların hepsi şakanın faydasından nasiplenmişlerdi (*Mesûdî, IV, 91-92; İsfehânî 1995, XXI, 56-60; Husrî, *Mulah1993*, s. 28, Kiftî 1986, III, 244; Yâkût 1980,XVIII, 12-14; Safedî 1992, II, 193; Kuzayha 1994, s. 222*).*

Yine Ebu'l-Anbes halife Mütevekki ile beraber bulunduğu bir mecliste onu güldürüp eğlendirmiştir:

Halife bir gün Ebu'l-Anbes'e eşeği, ölümü ve bunun üzerine rüyasında kendisine gösterilen şiirini anlatmasını isteyince o da kabul ederek söze şöyle başladı: "O eşek kadıların en akıllısıydı. Herhangi bir eziyet görmediği halde hastalandı ve öldü. Rüyamda onu gördüm ve şöyle dedim: "Su içirerek seni serinletmedim mi? Sana arpa seçmedim mi? Sana bütün gücümle iyilik yapmadım mı? Neden ansızın öldün? Bunun sebebi neydi?" Eşek şöyle cevap verdi: "Evet, falan eczacı ile falan yerde konuşmak için durmuştun. Oradan güzel dişi eşek geçti. Onu gördüğümde yıldırım aşkına tutuldum. Onun aşkının üzüntüsünden dolayı öldüm." Ben de : "Ey eşeğim! Bu konu ile ilgili şiir söyledin mi?" dedim. Bunun üzerine Ebu'l-Anbes eşeğin aşkını konu alan şiiri okudu. Bu hikâye ve şiir, Mütevekkil'i çok neşelendirdi. Buna karşılık da Ebu'l-Anbes'i ödüllendirdi(Mesûdî, IV, 93*).*

Ebu'l-Anbes bu olayda eşeğini kadıdan daha akıllı bir insana çevirmek suretiyle mizahta kişileştirme tarzını kullanmıştır. Burada Ebu'l-Anbes'in kadı ile arasının iyi olmadığı ve onu böyle bir hikâyeyle hicvettiği de söylenebilir.

Edebi kaynaklarda Nasrettin Hocaya nispet edilen fıkralardan birisi de Ebu'l-Anbes için anlatılmıştır:

*Bir Cuma günü Tâif camilerinden birisine gider ve cemaate hutbe irat etmek için minbere çıkar. Hutbe dualarını okuduktan sonra ne diyeceğini bilemez ve şöyle der: "Benim size ne anlatacağımı biliyor musunuz?" onlar da: "Hayır" derler. Ebu'l-Anbes de: "Öyleyse size anlatacağımın ne faydası olacak?" der ve iner. Bir sonraki hafta Cuma günü tekrar hutbeye çıkar, yine ne diyeceğini bilemez ve cemaate: "Benim size ne anlatacağımı biliyor musunuz?" der onlar da: "Evet" derler. Bunun üzerine "Öyleyse bildiğiniz şeyleri anlatmama sizin ihtiyacınız yok" der ve iner. Daha sonraki Cuma günü tekrar minbere çıkarak ne söyleyeceğini bilemez ve cemaate: "Benim size ne anlatacağımı biliyor musunuz?" dediğinde cemaatin bir kısmı bildiğini bir kısmı da bilmediğini söyleyince o da bilenlerin bilmeyenlere anlatmasını söyler ve minberden iner (*İbn Abdirabbih 1949,IV, 139-140; Rosenthal 1997, 20-21*).*

Kendisini bilen bir din görevlisinin böyle bir hutbe irat etmesi düşünülemez. Olayı nakleden edebiyat tarihçisi İbn Abdirabbih'in bu hutbeyi ciddî hutbeler arasına espri olsun diye anlattığı anlaşılmaktadır. Bu fıkra bilindiği gibi hutbe yerine vaaz getirilerek Nasrettin Hoca için de anlatılmaktadır. Ancak bu fıkranın Nasrettin Hoca'ya nispet edilmesine itiraz edilmiştir. Zira hocanın aslî görevi vaaz etmektir. Onun bundan kaçarak faydalı bir söz etmeden inmesinin mümkün olmadığı ifade edilmektedir (Sakaoğlu 1996, s. 44).Ayrıca bu fıkra, Arap mizahının Türk mizahı üzerine etkisini de bize göstermektedir.

Ebu'l-Anbes geliri iyi olan bir kimsenin durumunu secîli bir üslup yani hepsi dâl harfi ile başlayan kelimeleri kullanarak mizahî bir şekilde şöyle açıklar:

Dâr (ev), dînâr, dirhem (para), dakîk (un), dâbbe (binek hayvanı), dibs (bal veya pekmez), denn (şarap testisi), desem (şişmanlık), da'vet (davet verme) (Yâkût 1980, XVIII, 11).

1.4. İbnSeyyâbe

Abbasî Dönemi'nde mizah, nükte ve eğlencelere kendisini vermiş edebiyatçılardan birisi de İbrâhîm İbn Seyyâbe'dir (ö. 278/891) (hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz.: İsfehânî 1995, XII, 108-114; Nuveyrî, IV, 56; Câhiz, *Buhalâ (Talîkât) 1981*, s. 409). İnanç açısından farklı düşüncelere sahip olan İbn Seyyâbe'nin mizahı, biraz da müstehcen şaka ve esprilere dayandığı rivayet edilmiştir (İsfehânî 1995, XII, 109; Nuveyrî, IV, 56). Bundan dolayı zındıklıkla suçlandığı gibi, ahlaksızlıkla da suçlanmıştır. İbn Seyyâbe, bu suçlamalara şöyle cevap verdiği ifade edilmiştir:

"*Yazıklar olsun size! İyiliklerle övünerek kibirli bir tavır gösterip de Allah'ın gazabına uğrayacağıma günah işleyerek onun merhametine sığınmış olarak kavuşmak benim için daha iyidir.*" (İbn Ebî Avn 1985, s. 168; İsfehânî 1995, XII, 108–111; Nuveyrî, IV, 56-57)

Kaynakların ifadesine göre bir mizahçıda bulunması gereken özelliklerden olan hazırcevaplılık, İbn Seyyâbe'de her zaman vardı. Her fırsatta bunu gösterebilirdi. Ancak bunda mutlaka müstehcen ifadeler kullanırdı. Kaynaklarda aktarılan şu olayda bunu göstermiştir:

Bir gün sarhoş bir halde bir tepsi içinde taşınırken köprüden geçmekteydi. Orada bulunan birisi: "Bu nedir?" dedi. O da tepsiden başını kaldırarak şöyle cevap verdi: "Bu meleklerin taşıdığı Hz. Musa ve Hârun'un bıraktıklarından kalan, Ey …!"(İsfehânî 1995, XII, 111)

İbn Seyyâbe her zaman kendisini düşünür ve verdiği cevaplarda da bencilliğini ön plana çıkardığı ifade edilir. Örneğin bir gün İbn Seyyâbe'nin komşusu vefat eder. Arkadaşı kâtip Cafer de komşularına taziyeye gitmeleri gerektiğini ifade eder. O da un olmadığı için evdeki matemin daha büyük olduğunu söyler ve cenazeye gitmez (Nuveyrî, IV, 57).

İbn Seyyâbe söylediği bir takım sözlerle inanç açısından tehlikeli sınırlara gelmiştir. Ancak onun bütün düşüncesi dünyalık elde etmek olması sebebiyle buna da pek aldırmamıştır. Onun şu cümlelerinde bu durum görülebilir:

Bir adam İbn Seyyâbe'ye: "Sen Allah'ı (c.c) tanımıyorsun" diye söyleyince şöyle cevap vermiştir: "Beni fakir, aç ve çıplak bırakanı tanımam."(İbn Ebî Avn 1985, s. 188)

İbn Seyyâbe zaman zaman sorulan sorulara aynı üslubu kullanarak cevap vermiş ve kendisi ile alay etmek isteyenlerle alay etmiştir. Bir köpeğin bir ayağını kaldırarak neden idrar yaptığı sorulunca o da: "*Elbisesini kirletmemek için*" şeklinde cevap vermiştir (İbn Ebî Avn 1985, s. 189).

1.5. Ebu'l-Aynâ

Abbâsî sarayında nedim olarak görev yapanlardan birisi de Ebu'l-Aynâ Muhammed b. Kasım b. Hallâd'dır (ö. 283/896). Hazırcevap, zekî ve alaycı üslubu kullanan ünlü nüktedanlardan birisi olan Ebu'l-Aynâ, halife ve diğer yöneticilerin meclislerinde fıkra ve hikâyeler anlatarak bu yeteneğini göstermiştir (daha geniş bilgi için bkz.: Mesûdî, IV, 235; Bağdâdî, III, 170; Yâkût 1980, XVIII, 286; Zehebî 1994, XIII, 308-309; Nuveyrî, IV, 68;Kalkaşandî*1987*, I, 521; Ziriklî 1992, VI, 334; Kuzayha 1994, s. 346; Elmalı 1994, X, 296).

Onun mizahî yapısı bu konuda eser yazmaya götürmüş; ahmakların söz ve davranışları ile ilgili söylentileri toplaması sebebiyle muhtemelen bu konudaki ilk kitabın yazarı olmuştur. İbnu'l-Cevzî *Ahbâru'l-hamkâ ve'l-muġaffelîn* adlı eserini yazarken bu kitabı örnek almış olabilir. Ayrıca Ebu'l-Aynâ hiciv konusunda da yeteneğini göstererek Abbâsî vezirlerinden Ahmed b. Hasîb'i hicveden bir kitap kaleme almış, ancak bu eser günümüze ulaşamamıştır (Yâkût 1980,XVIII, 299-300; Rosenthal 1997, s. 19, dipnot 39; Elmalı 1994, X, 296). İbn Ebî Tâhir *Ahbâru Ebi'l-Aynâ* adıyla (Elmalı 1994, X, 296) ve Ekrem da Matar *Nevâdiru Ebi'l-Aynâ* (Beyrut, 1996/1416)adlı eserlerinde Ebu'l-Aynâ'nın fıkra ve mizahî hikâyelerini derlemişlerdir.

Ebu'l-Aynâ'nın Abbâsi dönemi halifelerinde Mütevekkil'in sarayına nedim olması, hazırcevaplılığı sayesinde olmuştur. Nedim olmadan önce halife ile arasında şöyle nükteli bir anekdot yaşandığı aktarılmıştır:

O halifenin "Ebu'l-Aynâ kör olmasaydı, yanımda bulundurur onu nedim yapardım" sözünü duyunca şöyle cevap vermiştir:"*Eğer halife hilali gözetlememi, inci-yakutları dizmemi ve mühürlerin yazılarını okumamı benden istiyorsa bunu yapamam. Ancak, sohbette bulunmamı ve nedimlik yapmamı istiyorsa bunun için yeterliyim.*" Halife bunu tebessümle karşılayarak onun getirilmesini ve nedim yapılmasını emretmiştir (Mesûdî, IV, 235; Husrî, *Mulah 1993*, s. 193, Husrî, *Zehru'l- âdâb1972*, I, 326-327; Bağdâdî, III, 174;İbnu'l-Cevzî 1992, XII, 352; Yâkût 1980, XVIII, 287; Nuveyrî, IV, 22; Ziriklî 1992, VI, 334; Reşad 1995, s. 113).

Ebu'l-Aynâ'nın halifenin sarayına nedim olması ile ilgili yukarıda anlatılanın dışında başka bir rivayet de vardır. Burada da onun hazırcevaplılığı ve kendisine yöneltilen soruları esprili bir şekilde şöyle cevapladığı görülür:

Halife el-Mütevekkil yeni yaptırdığı Caferiyye sarayının nasıl olduğunu sorduğunda:

"*İnsanlar evlerini dünyada yaptılar, sen ise dünyayı evin içine yaptın*"

ve nebiz içeceğini nasıl içtiği sorusuna,

"*Azı ile yetinmiyor, çoğuyla rezil oluyorum*" şeklinde cevap verir.

Halife kendisi hakkındaki bu konuları geçmeyi ve nedim olmasını teklif eder. Buna karşılık halifenin kendisinin körlüğünü dikkate alması ve sonradan başına bir şey gelmemesi için şöyle cevap verir:

"*Ben kör bir adamım. Yaptığı ile saçmalar, kastını aşan bir davranışta bulunur ve bakılmaması gereken tarafa bakarım. Meclisinde bulunanların hepsi sana hizmet etmekte, ben ise hizmete muhtacım. Ayrıca sen kızgın olduğun halde bana hoş baktığından, benden hoşnut olduğun halde kızgın bakışlarda bulunup bulunmadığından emin olamam. Ne zaman ki, işte bu ikisini birbirinden ayırt edemezsem o zaman helak olurum. Bu durumda sıkıntıya maruz kalmaktansa selamette kalmayı tercih ederim.*"

Halife bu sözler üzerine bir kaç soru daha sorduktan sonra nereli olduğunu öğrenmek ister. O da Basralı olduğunu söyler. Halifenin Basra hakkındaki görüşleri ile ilgili sorusuna şöyle cevap verir:

"*Suyu acı (tuzlu), sıcağı azap, Cehennem'de ne kadar rahat edersen orada da o kadar rahat edersin.*"

Halife yanında duran veziri Ubeydullah b. Yahyâ b. Hâkân hakkındaki görüşleri ile ilgili sorusuna:

"*Ne güzel kul! Allah'a itaatle sana hizmet arasında bölünmüş*" şeklinde cevap verir.

Bu sözler üzerine posta görevlisi Meymûn b. Mihrân gelir. Onun hakkındaki görüşlerini ise şöyle açıklar:

"*Çalan eli ve yellenen kıçı olan birisidir. Bir Yahudi gibi hazinenin yarısını çalar. İyiliği tekellüf, kötülüğü ise tabiidir.*" (Mesûdî, IV, 236-237; Husrî, *Mulah 1993*, s. 192-193; Bağdâdî, III, 174; İbnu'l-Cevzî 1992, XII, 354; Yâkût 1980,XVIII, 288-289.)

Ebu'l-Aynâ karşısındaki muhatapları ile konuşurken hazırcevaplılığının yanında abartmayı da kullanırdı. O önüne konan sekbâc adlı yemekte eline kemikten başka bir şey gelmeyince:

"*Kurban olayım! Bu ya tencere ya da kabir*" şeklinde cevap vererek abartmasını göstermiştir. (Kuzayha 1994, s. 348)

Ebu'l-Aynâ verdiği cevaplarda hazırcevaplılığın yanında secili edebî tarzı da kullanırdı. Olay şöyledir:

O bir gün eşraftan Ebu's-Sakr'ın yanına geç gelir. O da Ebu'l-Aynâ'ya bunun sebebini sorunca: "Eşeğim çalındı" diye cevap verir. Bu defa nasıl çalındığı sorusuna: "Eşekle beraber değildim ki söyleyeyim" şeklinde cevap verir. Ebu's-Sakr'ın neden başka hayvanla gelmediği sorusuna ise: "Kaade bî ani'ş-şirâ kılletu yesârî ve kerihtu zillete'l-mukârî ve minnete'l-avârî: Servetimin azlığı beni hayvan satın almaktan alıkoydu, hayvan kiralamanın zilletini ve ödünç almanın minnetini de istemedim" sözleriyle cevap verir. (İbn Ebî Avn 1985,s. 195; Husrî, *Zehru'l- âdâb 1972*, I, 325; Zehebî 1994, XIII, 309). Bu konuşmanın son cümlesindeki kelimeler, *ra* ve *yâ* secisi ile bitmektedir.

Bu konuşmada Ebu'l-Aynâ'nın para veya eşeği imalı bir şekilde istediği anlaşılmaktadır.

Ebu'l-Aynâ benzer bir binek fıkrasında hazırcevaplılığını şöyle gösterir: İbnu'l-Mudebbir isminde bir şahıs ona bir katır vermeye vaad eder. Ancak sözünü yerine getirmez. Yolda Ebu'l-Aynâ ile karşılaşır ve: "*Ey Ebu'l-Aynâ! Nasıl sabahladın?*" diye sorunca o da: "*Katırsız sabahladık*" der. Bu söz üzerine güler ve hemen katırı gönderir (İbn Ebî Avn 1985,s. 161; Reşad 1995, s. 114-115).

Ebu'l-Aynâ zıt kavramları birleştirme metodu ile de mizah yapardı. Kendisinin tamahkârlığını da gösteren şu olayı örnek olarak verebiliriz:

Bir gün bir cariye onunla alay etmek ister ve ona: "Yüzüğünü bana hediye et ki, seni hatırlayayım" der. O da: "*Yüzüğü benden istediğini ve benim vermediğimi hatırla*" şeklinde cevap verir (Kuzayha 1994, s. 349).

Ebu'l-Aynâ zıt kavramları birleştirme metodunu insanların anlayışsızlığını ve ahmaklığını ortaya koymada da şöyle gösterir:

Ebu'l-Aynâ bir gün köprüden geçerken eşeğe binmiş bir adam onu sıkıştırır. Elleriyle eşeğin kulaklarına vurur ve şöyle der: "Ey genç delikanlı! Üzerindeki eşeğe söyle de yoluna baksın" (Husrî, *Mulah 1993*,s. 330, Husrî, *Zehru'l- âdâb1972*, I, 325). Nüktedanımız eşeği insana insanı ise eşeğe çevirerek alayını yapmıştır.

Yine edebî kaynakların anlattığına göre Ebu'l-Aynâ zaman zaman yaptığı hile ve alayının kurbanı olduğu durumlarla da karşılaşmıştır.

Böyle bir olay Ebu'l-Aynâ ile elinde Kur'an olan bir ahmak arasında geçmiştir. Bu olay şöyledir: *Ebu'l-Aynâ anlatıyor: Bir gün çarşıdaydım. Elinde dış kılıfı yıpranmış mushaf olan bir ahmağı gördüm. Ona "Elimdeki Kur'an'ın içindekilerden uzağım" diye bağır dedim, fakat ben onun dış kılıfını kastediyordum. Bu şekilde bağırarak koşmaya başladı. Çarşıda bulunan insanlar bu bağıran ahmağın yanına toplandılar ve üzerine saldırdılar. Sonra ahmak beni göstererek bu işi kendisine benim yaptırdığımı söyledi. Bu defa onu bıraktılar, beni yakaladılar ve valiye götürdüler. Vali durumumu halifeye bildirdi. Halife de kendisine gönderilmemi istedi ve beni bağlayarak gönderdiler. Halifenin elinden o dönemin vezirlerinden İbn Ebî Duâd'ın aracılığıyla kurtuldum.* (Bağdâdî, III, 173-174).

Benzer şekilde talip olduğu bir kadına iyi edebiyatçı olduğuna dair mektup yazması üzerine kadının:

"*Divan katibine ihtiyacım yok*" cevabında (Nuveyrî, IV, 21) da zor duruma düşmüştür.

Sonuç

İslam tarihinin en parlak dönemlerinden olan Abbâsîlerde, her alanda olduğu gibi dil, edebiyat ve edebiyatın alt başlığı olarak kabul edebileceğimiz mizahta da parlak bir dönem yaşanmıştır. Bir taraftan nüktedan ve mizahçılar hünerlerini göstermişler, diğer taraftanda bu nükte ve mizah yazılan eserlerle kayıt altına alınmıştır. Dönemin edebiyatçılarından meşhur edip Câhiz bu kaydı yapanlardan birisi olmuştur.Câhiz bu manada İran ve Abbâsî sarayı ve saray görevlileri, nedimler ve bunların eğlenceleri ile ilgili bilgileri *Kitâbu't-Tâc fî ahlâkı'l-mulûk* adlı eserinde derleyerek bu konuda önemli malumat verdiği görülmüştür. Ayrıca diğer eserlerinde de mizahı teorisiyle ilgili önemli bilgiler vermiştir.

Hem Câhiz hem de diğer kaynakların verdiği bilgilere göre Abbasi sarayı görevlileri ya nedim ya da edebiyatçı olarak sarayda halifeleri eğlendirme görevi icra etmişlerdir.Günümüz mizah edebiyatının kullandığı teknikleri kullandıkları görülmüştür.

Gerçekte Abbâsî sarayında oldukça fazlan nüktedan/mizahçı nedim ve edebiyatçı görülmüş ancak bunlar arasında Amr b. Osman Câhiz, Ebu'l-İber el-Hâşimî, Ebu'l-Anbes es-Saymerî, İbn Seyyâbe, Ebu'l-Aynâ gibi şahsiyetler ön plana çıkmıştır. Bu nüktedanlar yerine göre yaptıkları espri, komedyenlik, palyaçolukla halifeleri eğlendirmişler, kendileri de eğlenmişler ve saraylarda maddi olarak da karşılıklarını almışlardır. Böylece İran saraylarında olan görevlilerin adetleri Abbâsi sarayında da devam etmiştir. Buradan da Selçuklu ve Osmanlıya kadar intikal etmiştir.

Sonuçta bu adet bizim edebiyatı da etkileyerek Osmanlı sarayında İncili Çavuş gibi nüktedanları da ortaya çıkarmış olabileceğini belirtmeliyiz.

KAYNAKÇA

Bağdâdî, Ebû Bekr Ahmed b. Ali b. Sâbit el-Hatîb, *Târîhu Bağdâd*, Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, ty.

Bozkurt, Nebi 2006, "Nedim", *TürkiyeDiyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, X, ss. 509-510.

Câhiz, Osman Amr b. Bahr 1914, *Kitâbu't-Tâc fî ahlâkı'l-mulûk*, thk. Ahmed Zekî Bâşâ, Kahire: el-Matbaatu'l-emîriyye.

Câhiz 1981, *Buhalâ*, thk. Tâhâ el-Hâcirâ, Dâru'l-meârif, Kahire, (Bu eserin sonunda tahkiki yapan el-Hâcirî'nin *Talîkât*'ı yer almaktadır).

Cerdak, Corc 1959, "Ekberu Sâhir fi'l-Edebi'l-Arabî",Kuveyt: *Mecelletu Arabî*, sy. 12, ss. 114-115.

Doğan, Yusuf 2012, *Abbasilerde Mizah*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Elmalı, Hüseyin 1994, "Ebu'l-Ayna", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, X, ss. 296.

Ferrûh, Omer 1985, *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî (el-A'suru'l-Abbâsiyye)*, Beyrut: Dâru'l-ilm.

Hafâcî, Muhammed Abdulmun'im1982, *Ebû Osmân el-Câhiz*, Beyrut: Dâru'l-kitâbi'l-Lubnânî.

Hamevî, Yâkût b. Abdullah1980, *Mu'cemu'l-udebâ,* Beyrut : Dâru'l-fikr.

Hâşimî, SeyyidAhmed1984, *Cevâhiru'l-belâğa*¸ İstanbul: Kahraman Yay.

Husrî, Ebûİshâkİbrâhîm b. Ali b. Temîm el-Ensârî1993, *Cemu'l-cevâhirfi'l-mulah ve'n-nevâdir*, thk. Ruhâb Hıdır Akkâvî, Beyrut: Dâru'l-menâhil.

Husrî1972, *Zehru'l-âdâb*, thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd, Beyrut: Dâru'l-cîl.

İbn Abdirabbih, Ebû Omer Şihâbuddîn Ahmed b. Muhammed el-Kurtubî el-Endelusî 1949, *el-Ikdu'l-ferîd,* thk. Ahmed Emîn-İbrâhîm el-Ebyârî-Abdusselām M. Hârûn, Kahire: Dâru'l-kitâbi'l-Arabî.

İbn Ebî Avn, Ebû İshâḳ İbrâhîm b. Muhammed b. Ahmed b. el-Muneccim 1985**,** *el-Ecvibetu'l-muskite,* thk. Muhammed Abdulkâdir Ahmed, Kahire: Metâbiu'n-nâşiri'l-Arabî.

İbnu'l-Cevzî, Ebû Muhammed (Ebu'l-Mehâsin) Muhyiddîn Yûsuf b. Abdirrahmân b. Ali et-Teymî el-Bekrî 1992, *el-Muntazam fî târîhi'l-umem ve'l-mulûk*, Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye.

İbnu'n-Nedîm, Ebu'l-Ferec Muhammed b. İshâk 1985, *el-Fihrist,* thk. Nâhid Abbâs Osmân, Devha: DâruKutrub b. Fecâe.

İsfehânî, Ebu'l-Ferec Ali b. Huseyn b. Muhammed b. Ahmed Kureşî 1995, *Kitābu'l-Eğânî***,** thk. Abdulemîr Ali Mehennâ-Semîr Yûsuf Câbir, Beyrut: Dûru'l-fikr.

Kalkaşandî, Ahmed b. Ali 1987, *Subhu'l-a'şâ fî sınâati'l-inşâ*, thk. Muhammed Huseyin Şemsuddîn, Beyrut: Dâru'l-fikr.

Kiftî, Ebu'l-Hasan Cemâluddîn Ali b. Yâsuf 1986, *İnbâhu'r-ruvât alâ enbâhi'n-nuhât,* neşr. Muhammed Ebu'l-FadlİbrâhîmBeyrut: Dâru'l-fikri'l-Arabî.

Kuzayha, Riyâd 1994, *el-Fukâhe ve'd-dıhk*, Beyrut: el-Mektebetu'l-asriyye.

Mesûdî, Huseyn b. Ali, *Murûcu'z-zeheb*, thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd, Beyrut: el-Mektebetu'l-asriyye, ty.

Nuveyrî, Şihâbuddîn Ahmed b. Abdilvahhâb, *Nihâyetu'l-ereb fį funûni'l-edeb*, Kahire: Dâru'l-kutubi'l-Mısriyye, ty.

Reşad, Faik 1995, *Külliyat-ı Letaif*, haz. Ahmet Özalp, İstanbul: Kitabevi.

Rosenthal, Franz 1997, *Erken İslâm'da Mizah*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: İris Yay.

Safedî, Ebu's-Safâ Halîl b. Aybek 1992, *el-Vâfi bi'l-vefeyât*, neşr. Helmut Bayter,Wiesbaden.

Sakaoğlu, Saim 1996, "Nasrettin Hoca'nın Hocalığıyla İlgili Fıkralar Üzerine", *Uluslararası Nasrettin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri*, Ankara, ss. 37-45.

Şeşen, Ramazan 1993, "Câhiz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: VII, ss. 20-24.

Uslu, Recep 1988, "Ebu'l-Anbes", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: X, ss. 292-293.

Zehebî, Muhammed b. Ahmed b. Osmân1994, *Siyeru a'lâmi'n-nubelâ*, Beyrut.

Ziriklî, Hayruddîn1992, *el-Alâm*, Beyrut: Dâru'l-ilm.

Seyit YAVUZ (2022). Nâzımı Meçhûl Bir Kara Mizâh Örneği: II. Abdülhamit Devri Vükelâsının Hâl-i Pür-Melâli. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 166-175.

NÂZIMI MEÇHÛL BİR KARA MİZÂH ÖRNEĞİ: II. ABDÜLHAMİT DEVRİ VÜKELÂSININ HÂL-İ PÜR-MELÂLİ

Seyit YAVUZ•

Giriş

Sözlükte daha çok şaka, latîfe, eğlence ifadeleriyle karşılık bulan *mizâh* kelimesi "bir gerçeği, olayı veya durumu alay, nükte ve latîfelerle süsleyerek gülünç taraflarıyla ortaya koyan sözlü veya yazılı sanat ürünü, gülmece" biçiminde kısaca tanımlanabilir. Batı dillerinde *comedy, humour, irony, satire, joke, fun, jest* şeklinde birçok farklı kelimeyle karşılık bulan mizâh kavramı; şiir, hikâye, karikatür, mektup, fıkra, tiyatro gibi birçok farklı türde gülmece-sövgü arasında çeşitli amaçlarla kullanılmış edebî bir üslûp olarak karşımıza çıkar.

Mizâhın akla gelen ilk amacı güldürmek ve eğlendirmek olsa da pratikte bu amacın dışına çıkarak yergi, eleştiri ve hicve; hatta küfür ve sövgüye (şetm ü kadh) kadar uzandığı görülmektedir. Mizâh kimi zaman bir toplumun aksayan yönlerini göstermek kimi zaman da yönetici sınıfındaki insanların ahlâkî bozukluklarını, yozlaşmalarını yansıtmak için başvurulan bir edebî üslûp hâline gelmiştir. Edebiyat tarihinde bu türde yazılmış metinler ele alınır ise mizâhı, üslûbunun seciyesi ve seviyesine göre gülmece ve sövgü arasında geniş bir çerçeveye yerleştirmek mümkündür. Bazı araştırmacılar küfür ve sövgüye kadar uzanan ifadelerin mizâh çerçevesi dışında tutulması gerektiğini belirtseler de mizâhın bu yönüyle ilgili sınırlarını belirlemek oldukça güç görülmektedir. Bu sebeple mizâh üzerine yapılacak çalışmalarda bilhassa mizâhın sınırlarının çizilmesi önem arz etmektedir.

• Dr. Öğr. Üyesi, Erzurum Teknik Üniversitesi.

Türk edebiyatı tarihinde Şeyhî'nin *Harnâme* ve Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sı başta olmak üzere muhâdarat türündeki edebî ve tarihî eserler; bazı münferit şiirler ve mektuplar, letâifnâme türündeki eserler veya hiciv mecmûaları mizâhî unsurların yoğun olarak karşılaşıldığı akla ilk gelen müellefât arasında yer almaktadır. Bu çalışmanın temel konusunu oluşturan ve kara mizâh örneği teşkil eden şiir de aslında bir şiir mecmûasında yer almaktadır. Mecmûa kelimesi sözlüklerde genellikle toplamak, bir araya getirmek, cem etmek anlamlarıyla karşılık bulmaktadır. Istılâhî mânâsı ise çeşitli tür ve şekillerde kaleme alınmış manzûm veya mensûr şiir veya yazı parçalarının, ilaç tariflerinin, tarihî kayıtların, bazı mektup örneklerinin bir araya getirildiği mürettep veya mürettep olmayan eserlerdir.

Mecmûaların Fuat Köprülü tarafından "meçhûl ve medfûn birer hazîne" biçiminde tanımlanması, onların kıymetini göstermesi açısından son derece mühimdir. Halk edebiyatındaki cönklerin klasik Türk edebiyatı sahasındaki karşılıkları olarak düşünülebilecek mecmûalar; cönklere nazaran daha tertipli bir şekilde kaleme alınmıştır. Bilhassa son yıllarda mecmûalar üzerine yapılan çalışmaların sayısı hayli artmaktadır. Günümüzde şiir, güfte, ilâhî, duâ, fevâid, münşeât, nazîre, hiciv ve benzeri çeşitli türlerde çalışılmış veya çalışılmakta olan 100'ün üzerinde mecmûa bulunmaktadır. Bu mecmûaların kâhir ekseriyeti yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış/hazırlanmakta ve Mehmet Fatih Köksal'ın önderliğinde oluşturulan MESTAP (Şiir Mecmûaların Sistematik Tasnifi Projesi) kapsamında yürütülmektedir. Son yıllarda mecmûalar üzerine yapılan çalışmalar artmakla birlikte hâlâ yurt içi, yurt dışı veya şahsî kütüphanelerde çalışmayı bekleyen mecmûalar bulunduğu da kuvvetle muhtemeldir.

Ele Alınacak Şiirin Yer Aldığı Mecmûanın Mâhiyeti[1]

Sivas Ziyâ Bey Yazma Eser Kütüphânesi'nde 0132 demirbaş numarası ile kayıtlı olan mecmûanın nüsha tavsifini kısaca şu şekilde yapmak mümkündür:

Cilt: Mukavvâ, mavi bez cilt.

Kâğıt: 14,4X20 mm. Âharlı, nohudî cedit kâğıt. 55 varak (27 varak dolu, 28 varak boş)

Yazı: Rik'a hat.

Başı: Kâzım Beg'in Tercî'-i Bendidir

Bir zamânlar ben dahı düşdüm belâ-yı gayrete

Toğrulukla uğradım bin dürlü derd ü mihnete

Geh vatandan ayrılup gitdim diyâr-ı gurbete

Âkıbet oldum giriftâr işbu mühlik illete...[2]

[1] Mecmûada yer alan bütün şiirlerin transkripsiyonlu metni müstakil bir çalışma ile yakın zamanda yayınlanacaktır.

[2] Mecmûa kütüphâne kataloğunda Kâzım Bey isimli bir şahsa âit olarak kaydedilmiştir fakat nüshanın herhangi bir yerinde bu bilgiyi destekleyecek herhangi bir karîne bulunmamaktadır. Bu sebeple mecmûanın mürettibinin belirsiz olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca Kâzım Bey adına kaydedilen bu şiir de Ziyâ Paşa'nın meşhûr tercî'-i bendinin ilk mısralarıdır.

Sonu: İntihâ

Mansıb erbâbı yemîninde sebât eylemiyor

Böyle hâ'inlere bilmem daha ne itdirelim

Rüşvet i'tâsını men' itmege me'mûrîne

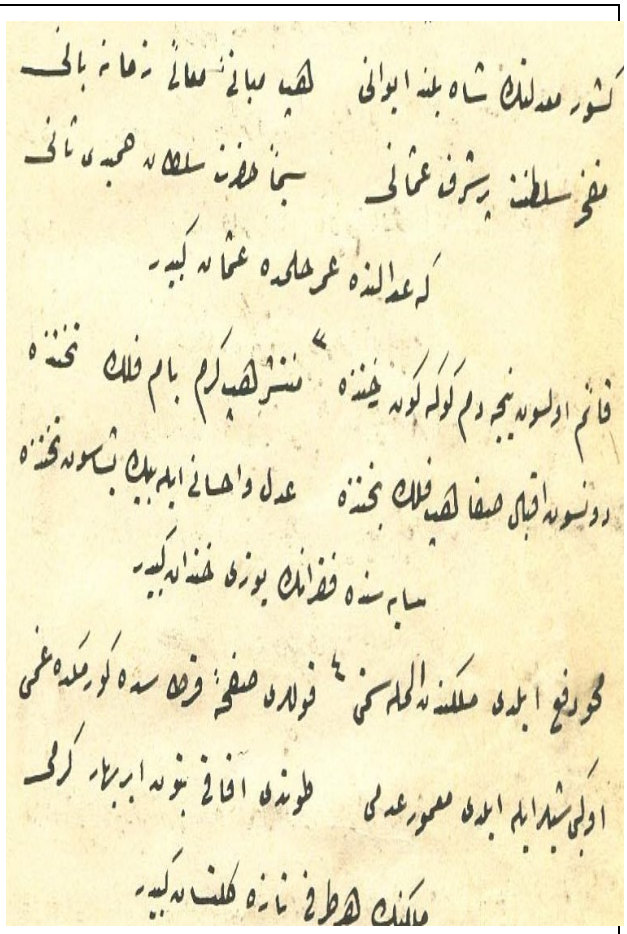
Bâri efrâd-ı ahâlîye yemîn itdirelim

Yalnızca 27 varağı dolu olan mecmûada yer alan diğer şiirlerin üslûbu da göz önüne alındığında bu mecmûanın çoğunlukla eleştirel şiirleri muhtevî bir şiir mecmûası olduğu dikkat çekmektedir. Mecmûada şiirleri bulunan şairler sırasıyla Ziya Paşa (Kâzım Beyolarak kaydedilmiştir), Râşid, Şûrâ-yı Devlet Mu'âvini Âyetullâh Bey, Hutût Müfettişi Âgâh Efendi, Fâ'ik-i Harputî, Bayburtlu Zihnî'dir. Mecmûada 17 varak boyunca devam eden şiirin şairi ise bilinmemektedir.

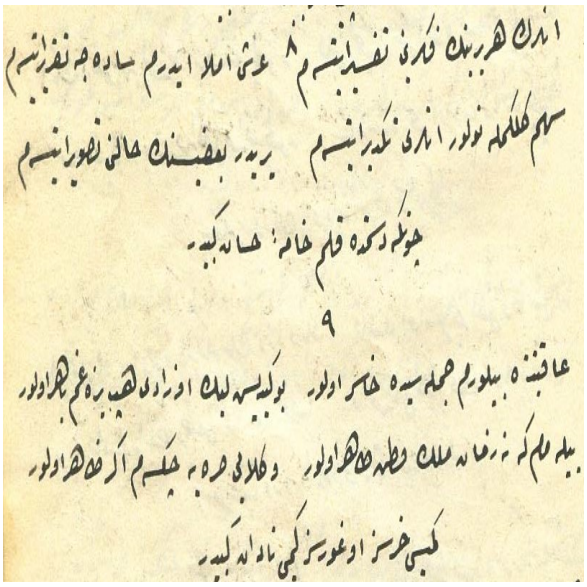
Nâzımı Meçhûl Şiir

Bu bildirinin temel konusunu teşkil eden ve kim tarafından yazıldığı bilinmeyen şiir 85 bentten oluşmaktadır. Müzdeviç muhammes özelliği gösteren şiirin son iki bendi dörtlükler hâlinde kaleme alınmıştır ve *intihâ* başlığını taşımaktadır. Şiir bazı bölümleri dışında II. Abdülhamit dönemi devlet adamlarını eleştirmektedir. Osmanlı Devleti'nin 34. pâdişâhı olan ve yaklaşık 33 sene boyunca devleti yöneten II. Abdülhamit'in bilhassa 1890'larda görev verdiği nâzırlar şiir boyunca eleştirilerin hedefi hâline gelmiştir. Devletin içinde bulunduğu sosyal, siyasal, askerî ve ekonomik sıkıntılar bu dönemde yoğun bir biçimde kendini göstermeye başlamış; bu sebeple yalnızca edebî eserlerde değil çeşitli gazetelerdeki köşe yazılarında, karikatürlerde de özellikle II. Abdülhamit ve vükelâsı hakkında ağır eleştiriler yapılmıştır.

Söz konusu şiirin ilk 7 bendi boyunca II. Abdülhamit methedilmiştir. Abdülhamit'in adâleti ile Hz. Ömer'in adâleti arasında; yumuşaklığı ve iyi huyluluğu ile de Hz. Osman'ın tabiatı arasında benzerlik kurulmuştur. Ayrıca pâdişâhın ihsânı ve cömertliği ile de nice fukarânın yüzünü güldürdüğünden bahsedilmiş; fakat bu özelliklerine rağmen ona sâdık olan hizmetlisinin azlığından da şikâyet edilmiştir. Şairin pâdişâhı methettiği bentlerde kullandığı üslûbun ve öne çıkardığı özelliklerin, klasik Türk edebiyatında bilhassa kasîdelerde âşinâ olunan ve sıklıkla rastlanan övgüler arasında yer aldığını belirtmek mümkündür. II. Abdülhamit'in methedildiği bentlerden bazıları şu şekildedir:

Kişver-i ma'deletin şâh-ı bülend-eyvânı Hep mebânî-yi ma'âlî-yi zamâna bânî Mefhar-ı saltanat-ı pür-şeref-i 'Osmânî Siyyemâ Hazret-i Sultân-ı Hamîd-i Sânî Ki 'adâletde Ömer hilmde 'Osmân gibidir Kâ'im olsun nice dem göge gün-i rahtında Münteşir hep kerem-i bâm-ı felek tahtında Dönsün ikbâl-i safâ hep felek-i bahtında 'Adl ü ihsânı ile bin yaşasun tahtında Sâyesinde fukarânın yüzi handân gibidir Mahv-ı def' eyledi mülkünden elemle sitemi Kulları safha-yı kırtâsda görmekde gamı O gibi şeyler ile eyledi ma'mûr 'ademi Tutdı âfâkı bütün ebr-i bahâr-ı keremi Mülkünün her tarafı tâze gülistân gibidir	

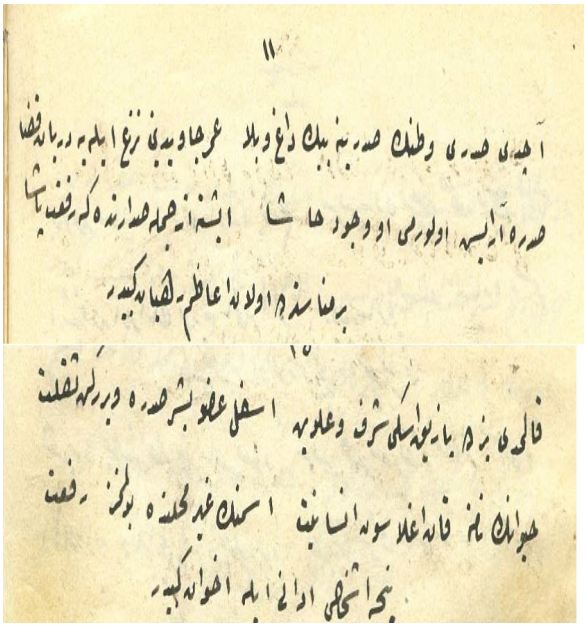
Şair, II. Abdülhamit'in methedildiği bentlerin ardından panoramasını çizeceği dönemin değerlendirmesine bir hazırlık yapmakta; 3 bentle âdetâ politik bir eleştirinin zeminini oluşturmaktadır. Burada kalemini bir "ok" şeklinde ifade eden şair; şiirde kullanacağı ibarelerin tabir câizse sivriliğine de çağrışım yapmaktadır. Vekillerin birçoğunun ülkeye zarar verdiği ve insanların onlardan ötürü gam denizine daldığı, vatan toprağının hırsız uğursuz vekillerden ne zaman temizleneceğinin belli olmadığı; fakat bu kişilerin hâlinin birer birer tasvir edilerek ortaya çıkarılacağı ifade edilir. Şairin ortaya koyacağı eleştirilere hazırlık sadedinde dile getirdiği mısralardan bazıları şunlardır:

Anların her birinin fikrini tefsîr etsem 'Arşı imlâ iderim sâdece takrîr itsem Sehm-i kilkimle n'olur anları tekdîr itsem Yeridir ba'zısının hâlini tasvîr itsem Çünki destimde kalem hâme-i Hassân gibidir 'Âkıbetde bilürüm cümlesi de hâsir olur Bu gidişlik uzadı hep bize gam bâhir olur Bilemem ki ne zamân mülk-i vatan tâhir olur Vükelâyı sıraya çeksem eger zâhir olur Kimisi hırsız ugursuz kimi nâdân gibidir	

Şair vükelânın o dönem içinde bulunduğu genel durumu ifade ettikten sonra şiir boyunca sırasıyla şu isimler hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur: Sadrazam Halil Rıfat Paşa (1827-1901), Şeyhülislâm Mehmet Celâlettin Efendi (1848-1919), Serasker Mehmet Rızâ Paşa (1844-1920), Küçük Sait Paşa (1838-1914), Bahriye Nâzırı Hasan Hüsni Paşa (1832-1903), Adliye Nâzırı Abdurrahman Nûrettin Paşa (1836-1912), Dâhiliye Nâzırı Mehmet Memdûh Paşa (1839-1925), Nâfia Nâzırı Mehmet Celâlettin Paşa (1838-1899), Tophâne Müşîri Mehmet Zeki Paşa (1849-1914), Maârif Nâzırı Ahmet Zühdi Paşa (1834-1902), Mâliye Nâzırı Hüseyin Tevfik Paşa (1832-1901) ve Hâriciye Nâzırı Ahmet Tevfik Paşa (1845-1936). İsmi zikredilen vekiller üzerine bazen olumlu görüşler ileri sürülmüşse de bilhassa bazı vekiller şairin ağır eleştiri oklarının hedefi olmuştur.

Nâzımın eleştiri oklarının hedefi olan ilk isim 1895-1901 tarihleri arasında sadâret makamında bulunan Halil Rıfat Paşa'dır. Devletin alt kademelerinden üst kademelerine kadar mutasarrıflık, beylerbeyliği ve vâlilik gibi birçok makamda görev yapan Halil Rıfat Paşa, bilhassa vâlilik göreviyle bulunduğu bölgelerde yaptırdığı yol ve köprülerle adından sıkça bahsettirmiştir. Fakat şiir boyunca eleştirildiği tek dönem sadrazamlık yaptığı dönemdir.

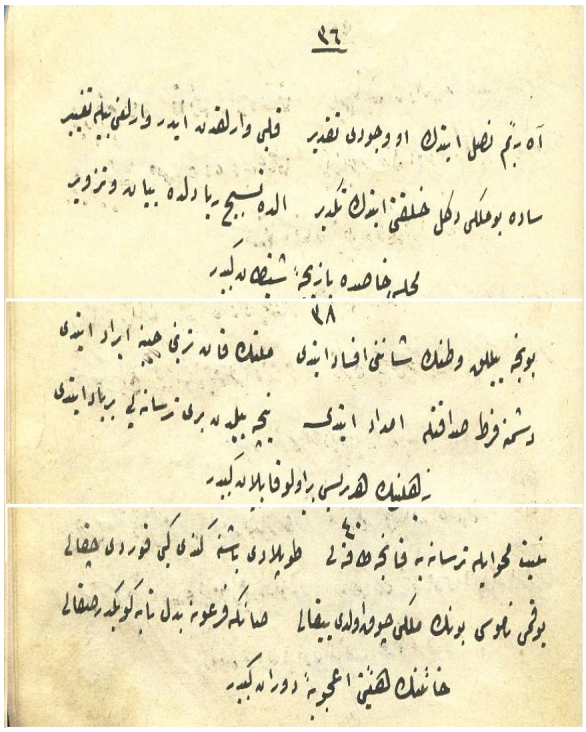
Halil Rıfat Paşa şaire göre devletin göğsüne yüzlerce belâ açmış; bir manastırda görev yapan büyük din adamlarına benzetilmiştir. Kalbinin bir kötülük hazinesine sahip olduğu ve şer odaklarında bulunan kimselerin onun gölgesinde geçindiği ifade edilmiştir. Hatta bu yönüyle de şeytanın vârisi olarak anılmaktadır. Aşağılık kimselerle dostluk yaptığı; yücelik, yükseklik anlamına gelen *rıfat* kelimesinin de isminden başka hiçbir yerde bulunmadığı dile getirilir. Şairin eleştiri yapacağı zaman başvurduğu yöntemlerden biri, vekillerin isimlerinin lugat anlamından hareket ederek bulundukları makamlarla ilgili tespitler yapmasıdır. Halil Rıfat Paşa'nın eleştirildiği beyitlerden bazıları şunlardır:

Açdı sadrı vatanın sadrına bin derd ü belâ 'Ömr-i câvîdini nez' eyleye derbân-ı kazâ Sadra ârâyiş olur mı o vücûd hâşâ İşte ez-cümle sadâretdeki Rıfat Paşa Bir manastırda olan 'âzim-i ruhbân gibidir Kalmadı bizde yazık eski şeref]ü[ulviyyet Esfel-i 'uzv-ı beşer sadra virirken sıklet Hayevân]ın[nâmına kan aglasun insâniyyet İsminin gayr mahallinde bulunmaz rif'at Nice eşhâs-ı edânî ile ihvân gibidir	

Sadrazam Halil Rıfat Paşa'nın ardından ağır biçimde eleştirilen isimlerden biri de Bahriye Nâzırı Hasan Hüsni Paşa'dır. Şiirde 8 bent boyunca eleştirilen Hasan Hüsni Paşa, bu yönüyle de nâzımın şiddetle eleştirdiği isimlerin başında gelmektedir. Hasan Hüsni Paşa'nın varlığı, Osmanlı Devleti için bir tûfâna benzetilmektedir. Osmanlı donanması ve deniz kuvvetlerinin özellikle II. Abdülhamit devrinde Haliç'te neredeyse çürümeye yüz tuttuğu tarihî kaynaklar tarafından aktarılmaktadır.

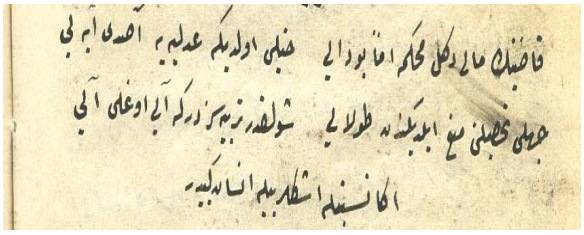
Yirmi yıldan fazla bu görevde bulunan Hasan Hüsni Paşa, her ne kadar Osmanlı donanmasını modernize etmeye çalışmışsa da devletin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar buna engel olmuştur. II. Abdülhamit bu dönemde hem siyasal hem ekonomik sebeplerden ötürü donanmanın taarruzdan ziyade savunmaya yönelik geliştirilmesini düşünmüştür. Bu yönüyle aslında kara ve demiryolu çalışmalarına ağırlık verildiği ifade edilebilir. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik durumdan ötürü Hasan Hüsni Paşa da Bahriye Nâzırlığı görevinde başarısızlıkla suçlanarak eleştirilere maruz kaldığını ifade etmek mümkündür.

Şair, Hasan Hüsni Paşa'yı şeytanın maskarası ve milletin yüz karası olarak nitelemiş; onun sahip olduğu ahlâka şeytanın bile hayran olduğunu dile getirmiştir. Hatta Hasan Hüsni Paşa için birkaç bendin ötesinde; bir kitap yazmanın daha muvâfık olacağı da şairin söylemleri arasındadır. Şair eleştirileri daha da ileriye taşıyarak hakârete götürmüş; hatta bedduâ makamına geçmiş ve Allah'ın Kahhâr ismi ile paşanın yüreğinde bin keder yarası açmasını dilemiş; göğsünde ne kadar devlet nişânı varsa o kadar şîr-pençe çıkarıp ölmesinin evlâ olduğunu ifade etmiştir. Elbette bu eleştirilerin ne kadar objektif olduğu bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Fakat günümüz tarihçilerinin bu tür edebî metinlerden de hareket ederek tarih araştırmalarına katkı sağlayacakları da kuvvetle muhtemeldir. Hasan Hüsni Paşa'nın eleştirildiği bentler arasında dikkat çeken bazı mısralar şunlardır:

Âh Rabbim nasıl itdin o vücûdı takdîr Kalbi varlıkdan ider varlığı bile tağyîr Sâde bu mülki degil hilkati itdin tekdîr Elde tesbîh-i riyâ dilde beyân u tezvîr Meclîs-i hâsda bâziçe-yi şeytân gibidir Bunca yıllık vatanın şânını ifsâd itdi Milletin kan terini ceybine îrâd itdi Düşmene fart-ı sadâkatile imdâd itdi Nice yıldan beri tersâneyi berbâd itdi Zihlinin her birisi bir ulu kaplan gibidir Niyyet-i mahv ile tersâneye kanca takalı Topladı başına kendi gibi kurdı çakalı Yok mı nâmûsı bunun mülki çok oldı yıkalı Sanki Fir'avn'a bedel tâ-be-köpekdir sakalı Hâ'inin hey'eti u'cûbe-yi devrân gibidir	

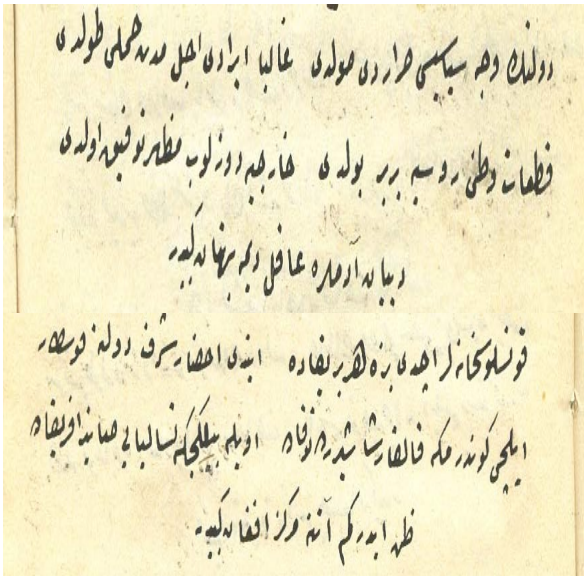
Şairin bahriye nâzırından sonra eleştiri oklarını yönelttiği kişi Adliye Nâzırı Abdurrahman Nûrettin Paşa'dır. Şair, Abdurrahman Paşa ile ilgili hakârete varan söylemlerde bulunmuş olmasına rağmen bazı konularda onun hakkını da teslim etmiştir. Tarihî olarak da dürüstlüğü ile ön plana çıkmış olan Abdurrahman Paşa'nın şair tarafından mizâhî olarak eleştirilen yönü terbiyeden noksan oluşu ve cehâletiyle dikkat çekmesidir. Şairin bu eleştirileri Abdurrahman Paşa'nın hayatını anlatan biyografik eserlerle çelişmektedir. Zîrâ paşanın iyi derecede Arapça ve Farsça bildiği; hatta kırk yaşını geçtikten sonra Fransızca öğrendiği de bilinmektedir. Ayrıca ârifâne ve âkilâne davranışlarıyla da devletin her zaman dikkatini çekmiş; sadâret makamı teklif edilmesine rağmen diğer vekiller gibi makam hırsı taşımadığı için bu görevi de reddetmiştir. Bütün bunlar göz önüne alındığında şairin paşa hakkındaki söylemlerinin enfüsî olduğunu dile getirmek mümkündür.

Aslında şairin ağır bir biçimde eleştirdiği durum paşanın uzun yıllar boyunca adliye nâzırlığı görevinde bulunmuş olmasıdır. 12 sene boyunca Adliye Nâzırlığı görevinde bulunan Abdurrahman Paşa, şair tarafından her yana saldıran yırtıcı hayvanlara benzetilmiştir. İlminin de aklı gibi noksan olduğu, okuma yazma bilip bilmediğinin de belirsiz olduğu ileri sürülmüştür. Paşayı ele alan ve hakâret derecesine varan söylemlerden bazıları şunlardır:

Kadının malı degil mahkeme ammâ bu dayı Hayli oldı mı ki adliyyede asdı abayı Cehli tahsîlini men' eylediginden tolayı Şol kadar terbiyesizdir ki ayı oglı ayı Ana nisbetle eşekler bile insân gibidir	

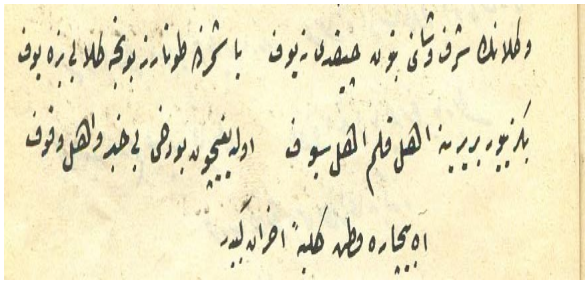
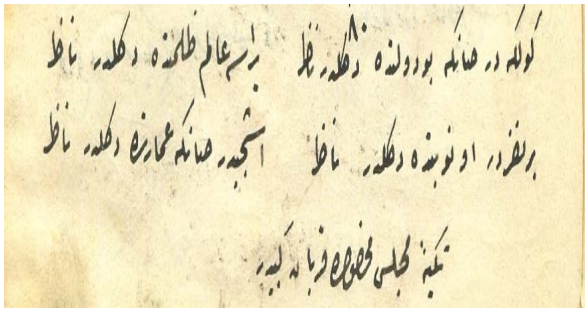
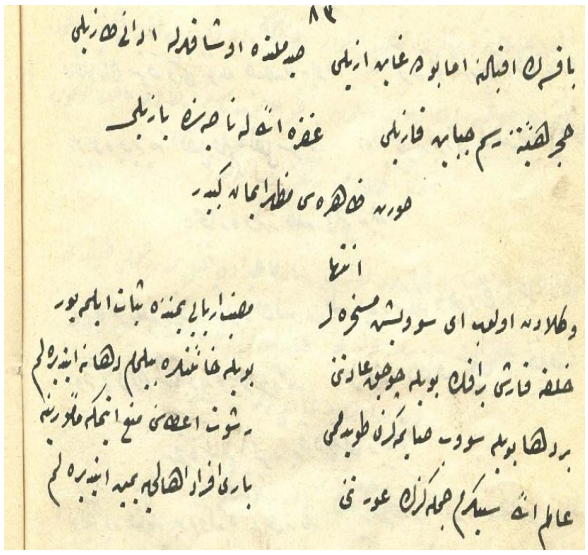
Mizâhî olarak eleştirilen son vekil ise dönemin Hâriciye Nâzırı Ahmet Tevfik Paşa'dır. Ahmet Tevfik Paşa yaklaşık on dört sene boyunca hâriciye nâzırı olarak görev yapmış; ayrıca kısa sürelerle de olsa dört farklı dönemde sadârete getirilmiştir. Fakat sadârete getirildiği dönemlerde devletin birçok olağanüstü olayla karşı karşıya kalması onun da tâlihsizliklerinden biri olmuştur. Zîrâ 31 Mart İsyanı, itilâf devletlerinin İstanbul'a girişi ve II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi gibi istenmeyen ve yıkıcı olaylar paşanın sadârete geldiği kısa dönemlerde cereyan etmiştir.

Şairin eleştirdiği durum aslında doğrudan Ahmet Tevfik Paşa ile ilgili değildir. Eleştiriler, devletin içinde bulunduğu genel durum göz önüne alınarak paşaya yöneltilmiştir. Paşaya yöneltilen eleştirilerin ilki vatanın birçok parçasının Rusya'ya bir bir bölünerek verilmiş olmasıdır. Bu olumsuz durumlara rağmen hâriciyede işlerin başarılı bir biçimde yürüdüğünü iddia edenlere akıllı kişiler demenin de iftira olacağı şair tarafından vurgulanmıştır. Özelde hâriciye vekâletinin genelde de devletin içinde bulunduğu durumu ıslahat mevsiminin güllerinin açılmasıyla özdeşleştiren şair, artık bazı arayışların başlaması gerektiğinin altını çizmektedir. Ahmet Tevfik Paşa ile ilgili dikkat çeken ifadeler şöyledir:

Devletin vech-i siyâsîsi sarardı soldı Gâlibâ irdi ecel müddet-i hamli toldı Kıta'ât-ı vatanı Rusya'ya bir bir böldi Hâriciyye düzülüp mazhar-ı tevfîk oldı Diyen âdemlere 'âkil dime bühtân gibidir Konsoloshâneler açdı bize her bir yakada İtdi ihzâr-ı şeref devlete Kostar[ikada] İlçi göndermeğe kalkar şaşırır de Tokad'a Öyle bilgiç ki Teselya'yı sanır Afrika'da Zann ider kim Atine merkez-i Afgan gibidir	

Şiirin başından itibaren sahip oldukları makamları ve yaptıkları işleri göz önünde bulundurarak eleştiren; hatta yeri geldikçe hakâret etmekten de geri durmayan şair, şiirinin son bölümlerinde devletin içinde bulunduğu durum ve vekillerle ilgili

genel bir tablo çizmektedir. Son bölümde artık sövgüye varan söylemlerde bulunan şair vekillerin devletin üstünde bir gölge olduklarını dile getirerek onları imârethânede çalışan birer işçiye benzetmiştir. Aslında şairin şiir boyunca üzerinde durduğu ve şiddetle eleştirdiği noktalar vekillerin yetersizliği ve bazı konulardaki liyâkatsiz ve ehliyetsiz tutumları, makam ve mevki hırsları ile bulundukları vekâletlerde uzun yıllar görevde kalmalarıdır. Devletin siyasal, sosyal, askerî ve ekonomik olarak içinde bulunduğu durum, şairin eleştirilerinin temel sebebidir. Şiirin son bölümünde dikkat çeken ifadelerden bazıları şunlardır:

Vükelânın şeref ü şânı bütün çıkdı ne yûf Başımızda tutarız bunca kilâbı bize yûf Benziyor birbirine ehl-i kalem ehl-i süyûf Oldıguçün bu dahı bî-haber ü ehl-i vukûf Âh bî-çâre vatan külbe-i ahzân gibidir Gölgedir sanki bu devletde degildir nâzır Yarasa ‘âlem-i zulmetde degildir nâzır Bir neferdir ki o nevbetde degildir nâzır İşçidir sanki ‘imâretde degildir nâzır Tekye-yi meclis-i mahsûsda kurbân gibidir Baksan ikbâline ammâ bu da gâyet azılı Sayd-ı milletde uşaklarla edânî tazılı Hacer-i hey’etine resm-i cibâyet kazılı Gaferallâhu lehu nâsıyesinde yazılı Sûret-i zâhiresi mazhar-ı îmân gibidir Vükelâdan olup hep ey sövişen masharalar Halka karşı bırakın böyle çocuk ‘âdetini Bir daha böyle sövüp saymanızı tuydum mu Âlimallâh si****m Cümlenizin ‘avretini	  

Sonuç

Kültür ve edebiyat tarihimizin renkli metinlerinden olan mizâhî eserlerin bir yönügüldürerek eğlendirmeye, diğer yönü ise eleştirerek düşündürmeye yöneliktir. Bu çalışma ile ele alınan ve kara mizâh örneği teşkil eden eser de bazı yönleriyle

güldürürken bazı yönleriyle kişiyi düşünmeye sevk etmektedir. Öncelikle mecmûaların önemi bu çalışmayla bir kez daha ortaya konmuştur. Bu vesileyle hem daha evvel herhangi bir yerde yayınlanmamış olan mısralara-Arap harfli metinlerle birlikte-yer verilmiş hem de mizâhî üslûbun oluşmasında hangi unsurların ön plana çıkarıldığı gösterilmiştir.

Mizâhî metinlerin ortaya çıkmasında içinde bulunulan durum ve dönemle ilgili eleştiri yapma ve problemin çözümüne yönelik tespitlerde bulunma amacı vardır. Bu sebeple mizâhî metinleri bu dikkatle okumanın gerekliliği de ön plana çıkmaktadır. Öte yandan tarih biliminin edebî metinlerden bir biçimde yararlanması gerektiği de bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan biridir. Çünkü ele alınan mizâhî metin aslında on dokuzuncu yüzyılda, II. Abdülhamit devrinde vukû bulan tarihî olayların, bir şairin gözünden nasıl göründüğünü yansıtması bakımından dikkate değerdir.

KAYNAKÇA

Abdülkadiroğlu, Abdülkerim (2002). "Abdurrahman Nureddin Paşa", *İlmî Araştırmalar*, S: 13, s. 7-16.

Aynur, Hatice vd. (2012). *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul: Turkuaz Yayınları.

Beydilli, Kemal (1989). "Ahmet Tevfik Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 2, s. 139-140.

Çeçen, Kazım (1999). "Hüseyin Tevfik Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 19, s. 14-15.

Çetin, Atilla (1997). "Halil Rifat Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 15, s. 327-328.

Dağlar, Abdülkadir (2011). "Nâbî'nin Mizahî Bir Mektup Şerhi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C: 18, S: 1, s. 195-222.

İpşirli, Mehmet (1993). "Cemâleddin Efendi, Hâlidefendizâde", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 7, s. 309-310.

Kırmızı, Abdülhamit (2003). "Tanzimattan Cumhuriyet'e Maliye Nazırları (1838-1922)", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*,C: 1, S: 1, s. 97-114.

Kortantamer, Tunca (2004). "Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Sami, Şemsettin (2010). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Kurşun, Zekeriya (2008). "Sait Paşa, Küçük", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 35, s. 576-578.

_____(2003). "Mehmed Memduh Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 28, s. 495-497.

Kâzım Bey Mecmûası, *Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesi*, Demirbaş No.: 0132.

Oraloğlu, Ali Z. (2013). "Zühdü Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 44, s. 538-539.

Özcan, Azmi (2003). "Mahmud Celâleddin Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, C: 27, s. 359-360.

Nihal YAVUZ (2022). Melâmet Anlayışı Bağlamında Âşık-Zâhit Çatışmasının Mizahî Yönü. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 176-186

MELÂMET ANLAYIŞI BAĞLAMINDA ÂŞIK-ZÂHİT ÇATIŞMASININ MİZAHÎ YÖNÜ

Nihal YAVUZ[*]

İlk kez Antik Yunan'da tartışılan mizah, insanda var olan kusur ve bu kusurun başkasında yarattığı gülme duygusu ile ele alınmıştır. Bedenen, ruhen ve aklen kusursuz/ideal insan modelini hedefleyen filozoflar, mizah tanım ve kuramlarını kusur ve noksanlık merkezinde temellendirir. Platon'un üstünlük kuramı insanda görülen kusur üzerinedir. İnsandan ziyade metin üzerine olan Aristo'nun uyuşmazlık kuramında dinleyicide beklenti yaratıp sonra da beklenmedik bir şeyle onları vurmanın konuşmacı için iyi bir güldürme yolu olarak tanımlanır. İnsan kusurlarına odaklanması açısından mizah, etik ve ahlak noktasında tartışmalara yol açmıştır.

İslâmiyet'te takva dışında kimsenin kimseye üstün olmadığı bir anlayış hâkimdir. Kimin kimden daha iyi olduğunun bilinemeyeceği ve bu yüzden insanların birbirleriyle alay etmemesi gerektiği Hucûrât/11. ayette açıkça belirtilir. Hz. Peygamber'in mizahı sevmesine rağmen ölçülü olmanın gerekliliğine vurgu yaptığı İslâmiyet'te otorite sahiplerinin ötekiler üzerindeki etkisi ve İslam'ın özü ile pratikteki uyumsuzluğu Melâmî doktrinin doğmasına zemin hazırlar. Bu doktrin bağlamında otoriteyi temsilen zahit ve melâmet ehli âşık arasında bir çatışma yaşanır. Âşık ve Zahit arasında gelişen çatışmanın merkezinde 'kusur' vardır. Zahit, melâmet ehli âşığı; âşık ise zahidi kusurlu görür. Dolayısıyla bu tartışma mizahî bir boyut taşır. Bu çalışmada, Melâmet anlayışı bağlamında âşık ve zahit arasındaki çatışmanın mizahî boyutları incelenmiştir.

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Ankara/Türkiye. ORCID ID: 0000-0002-8449-7071, nihal@baskent.edu.tr

Mizahın serüveni üzerine

İnsanlar neye güler, niçin güler veya gülme ihtiyacı duyar? Bu sorulara verilen yanıtların izleri Antik Yunan felsefesinde başlar. Platon (Devlet, 2006) tarafından idealize bir şekilde sunulan Sokrates, yine Platon tarafından ara sıra gülünç tavırlarda bulunmasına ve kendini de güldürünün nesnesi olarak kullandırmasına değinilerek mizah karşısındaki tavrı hakkında bilgi verilir. Burada Sokrates'in soylu değil taş ustası bir baba ve ebe bir anneden oluşan sıradan bir aileden gelmesi önemlidir.

Soktares, Delphoi tapınağını ziyaret ettikten sonra soylu ekibi oluşturan din liderleri, politikacıları, zanaatkârları ve ozanları sorgular ve böylece aslında bildiklerini zanneden bir cahil grubu olduğunu fark eder. "Kendi kendini bilmek" üzerine ahlak yasasını koyan Sokrates daha sonra "Gençlerin kafasını bozan bir günahkâr olması ve devletin tanıdığı tanrılar yerine kendi icat ettiği tanrılara inanmakta ve bu şekilde kendine ait yeni bir din ortaya çıkarmak istemesi." (Kaya, 2009, 354) gerekçesiyle idam edilir. Sokrates, var olan dinî, siyasî ve ekonomik sistemi sorgularken diyalog yönteminden yararlanır. Böylece kişide doğuştan var olan bilgileri ona fark ettirir. Bunu yaparken "Keskin zekâsı, büyüleyici ironileri, pervasızlığı, savunduğu ahlakî fikirlerin yüksekliği ve hayat tarzı insanları kendisine çekiyordu." (Kaya, 2009, 353).

Mizah, Sokrates ile birlikte soylulara karşı kullanılan bir araç olmuştur. Amacı sofistler gibi aşağılamak olmasa da diyaloglarda ironik sorularla karşı tarafın düşüncelerini çürütür. Mizah, Soktates'in üzerine düşündüğü bir konudan ziyade ahlak felsefesini uyguladığı bir araçtır.

Antik Yunan'da mizah/gülmece üzerine Platon ve Aristo'nun getirdiği düşünceler bu türe daha sonraki zamanlarda getirilen yaklaşımlara öncülük edecek niteliktedir. "Platon net bir şekilde güldürüyü kölelere ait görür. Bir gün yabancılar gelip taklit yeteneklerini sergilemek isterse, bir devlet onayının yani sansürün uygulanacağını ifade eder. Bu kısım oldukça önemlidir çünkü komedi, mizah ya da türlü adlandırmaları ile gülmenin hattı zatında özgürlükle ilişkilenen ve gelenekle ya da iktidarla olan karşıtlığında kendisinden hoşlanılmayan bir şey olarak görülür (Ülper Oktar, 2018: 305).

Platon, üstünlük kuramının temellerini soylu olandan kölelere yönelik bir eleştiri ile atar. İdeal insanı tanımlayan ve bu noktada sınıfsal, soylu bir seçime giden Platon için diğerlerinin (köleler, köylüler, vb.) sahip olduğu bütün özellikleri, gelenekleri ve yerleşik kuralları değiştiren, değiştirmeye kalkan her şey gülünçtür. Aristo, konuya komedi ve trajedi bazında yaklaşır. Sanatın bir taklit olduğu kuramından yola çıkarak komedinin çirkini trajedinin ise güzeli taklit ettiğini söyler ve trajediyi komediye üstün tutar. Orta yol kavramı ile gülmecenin alt başlıklarını da oluşturmaya başlar. Aşırıya kaçan ve ağzı bozuklar şaklaban, kıvrak zekâ ile yapılan şakalar zarif, şaka yapan sevimli insanlar ise nüktedandır. (Ceyhan Coştu, 2020: 139). Şaklaban ve nüktedan arasındaki fark almış oldukları eğitimdir. Soylu insan ima eder ancak köle ruhlu inşa açık-seçik şeyler söyleyerek güldürür. Bu noktada şaka da iki türlüdür: 1. Alaylı şaka ki bu yasa koyucular tarafından kabul edilemez. 2. Gülmece durumlarını hazırlayan şakalar (Ülper Oktar, 2018: 307). Aristoteles, uyumsuzluk kuramının öncüsüdür ve gülmeceler üzerine olan bu kuram ikinci şaka türü ile paralellik arz eder. Zira uyumsuzluk kuramında beklenmedik bir son yaratmak suretiyle okuyucu güldürülür.

Aristoteles'in da Platon gibi gülmece konusunda soyluların yararına olan bir tavır takındığı görülür. "Platon ve Aristoteles'in görüşlerinde en önemli ortak nokta gülme ve güldürmenin iktidarla olan ilişkisi ve muhalif tavır olarak ortaya çıkmasıdır." (Ülper Oktar, 2018: 308). Ancak Aristoteles farklı canlıların sahip oldukları ruhları araştırdığı "Ruh Üzerine" adlı eserinde yaptığı bir tanımla kendisinden sonra mizahı bambaşka bir boyuta taşır. " Mizah insanidir. Neden mi? Çünkü filozof Aristoteles böyle diyor. Hayvanların Parçaları Üzerine adlı kitabında 'İnsanoğlu dışında hiçbir hayvan gülmez' der. Bu alıntı Galen ve Porphyry'den Rabelais, Hazlitt ve Bergson'a kadar asırlarca yankılanır." (Critchley, 2020: 41).

Batı dünyasında mizahın Rebalias ile Orta Çağ iktidarının geleneklerine ve yerleşik kurallarına karşı bütün gücüyle karşı durduğu görülür. Rabelias " Gülmek insana özgü olduğundan kelli, gözyaşlarındansa kahkahayı yeğlemeli" (Rabelias, 2011:3)diyerek Hıristiyan kilise ve soyluların gülmece ve gülmeye karşı katı kuralarının geçerliliğini yitireceğinin haberini verir.Daha sonra Batı edebiyatında mizahın sorgulayıcı ve yıkıcı tavrı var olan bütün kuralları sarsan hatta yerle bir eden en kuvvetli silah olur.

Kur'ân-ı Kerîm'de alay edip gülmek müşriklerin Müslümanlara karşı takındıkları bir tavır olarak yer aldığı için olumsuz bir eylem özelliği taşır. Erken İslam'da Hz. Peygamber'in ve Hz. Ali'nin şaka ve mizahı onayladığı görülür. Ancak bu onaylama faydalı, zekice yapılan espri ve üstünlük içermeyen şakalardır. Çünkü mizah, "kalpleri ferahlatarak körleşmekten alıkoyar."

"İslam'ın öte dünyacılığı mizahtan alınan gerçek zevki ve onun edebî beğenisini fazla etkilememiştir. Tüm ciddiyetine ve gelecekteki kıyameti haber vermesine rağmen, Hz. Muhammed'in kendisi çok neşeli bir insaniliğe sahipti ve yüzyıllar boyunca onun takipçileri, esprilere ve şaka oyunlarına her zaman büyük bir aşk duymuşlardı. Gülmenin yakışıksız hatta günah olduğunu düşünen ilahiyatçılar ve özellikle mutasavvıflar vardı. Ancak bu geniş kabul görmeyen bir ideal olarak kalmıştır." (Rosenthal, 2020: 6).

Arap kültüründe Emevîler ile mizah saraya girer. Eş'eb'le birlikte mizah ve espri kazanç vasıtası haline gelir."Bu döneme damgasını vuran ve hilafetin el değiştirmesine sebep olan Hz. Ali ve Muâviye arasındaki siyasi mücadele, o dönemden günümüze kadar düşünce sisteminin oluşmasında etkili olabildiği gibi mizahî ortam oluşmasında da rol oynadığı söylenebilir. Zira taraflar daha sonra kendilerini savunmak ve karşı tarafa üstünlük sağlamak amacıyla mizah dahil birçok edebî unsuru kullanmışlardır." (Doğan, 2006: 234). Abbasiler döneminde sarayda eğlence aracı olmaya devam eder. Gaflet ve ahmaklık, tufeylîlik ve dilencilik gibi rollere girilerek yapılan bir şekilde icra edilir. Bunun yanında tahakküm yoluyla, kelime ve mana oyunlarından faydalanma, muhatabın sözüne veya sorusuna benzeri bir soru ile karşılık verme ve hazırcevaplılık bu dönem mizahının özellikleridir (Durmuş, 2020). Arapların mevalilere karşı tutum ve davranışları da mizahın örneklerini oluşturan ögelerdir.

Arap edebiyatında mizahın saray çevresinde eğlence için vasıta olduğu görülmektedir. Mizahçıların güldürüyü hazırlarken kişinin öne çıkan huylarını kullandığı görülür. Bunun temelinde Hipokrat'ın "Hümoral Patoloji" teorisi yer alır. Bu teoriye göre insan vücudunda bulunan dört sıvının (kan, balgam, kara safra ve sarı safra) dengeyi bozarak baskın olması sonucunda çeşitli huylar ortaya çıkar. Bu görüş

Doğu kültüründe ahlat-ı erbaa olarak yaygınlık kazanır. Arap edebiyatında mizah yapma aracı olarak dilin imkânlarından faydalanıldığı görülür. Dilbilim alanında meşhur ve usta olan bir millet için bu şaşırtıcı bir durum değildir. Ayrıca mizahın gruplar arası bir çatışma aracı olduğu da dikkat çekmektedir.

Anadolu sahasında gelişen Klasik Türk edebiyatı kendi kültürüne has mizah anlayışı ile beslendiği kaynaklara ait mizah anlayışını sentezleyerek pek çok ürün vermiştir. İslam öncesi Türk edebiyatında müstakil bir mizah ürünü yoktur ancak bu durum yazılı ve sözlü edebiyatın mizahtan yoksun olduğunu göstermez. "Şurası muhakkak ki Anadolu'ya gelen Türklerin bir mizahı vardı. En azından İslam öncesi döneme ait izler taşıyan Dede Korkut hikâyelerindeki mizahî çizgiler ve ünlü kadın tiplemesi göçebe yaşantısından açık izler taşır." (Kortantamer, 2007: 4). Anadolu sahası Türk edebiyatında mizah mesnevilerde ve divanlarda anlatımı süsleyen bir teknik olarak yer aldığı gibi hicviye, latife, hezliyat gibi türlerde yekpare bir bütünlük gösterir.

Melâmet nedir?

İslamiyet'in gelişinden ve özellikle Hz. Peygamberin vefatından sonra Müslümanlar arasında ortaya çıkan züht hayatı bir süre sonra kendine has uygulama ve esaslarıyla özünde birlik olan İslamiyet ayrılıklar göstermeye başlamıştır. Taç, post, hırka gibi semboller ile yasadığı züht hayatını gösteriş haline gelirken züht hayatını yaşayanlar kendini toplumdan soyutlamışlardır."Sonu gelmeyen halvet ve uzlet hayatı insanları cemiyetin dışına iten, hatta dilenerek geçinenlerin yanında pek çok insan da çalışmadan tekke ve zaviyelerin gelirleriyle hayatını devam ettirmenin yollarını aramaya başladı." (Kara, 1987: 562).

Dünyanın mal ve nimetlerinden el ayak çekip ibadet ile meşgul olma ilkesi ile yola çıkan züht hayatının toplumsal statü, ayrıştırıcı semboller, benlik duygusu, kendisini otorite olarak görme, riyakârlık ve hatta dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya kadar giden uygulamalarına Melâmîlik, Hamdûn-ı Kassâr (ö. 271/884) ile karşı durmaya başlar.

İslâm'ın özünden uzaklaşan bu davranışlar yine kendi içinde bir tepki doğmasına neden olur. Kınama ve kınanma ilkesine dayalı olarak Melâmîlik "Doğu'nun tasavvuf düşüncesine ana rengini veren bir hareket haline gelmiştir." (Harmancı, 2018: 266). Melâmî doktrinler var olan uygulamalara, "tasavvuf ve tarikatlara karşı bir aksülamel ve reaksiyon" (Gölpınarlı, 2006: V) olarak çıkmıştır. Bu nedenle Melâmîler iki özelliğe sahiptir: 1. İslamiyet'in genel kural ve kaidelerine hâkim olmak. 2. Bu kural ve kaidelerin uygulanmasında yapılan hatalara eleştirel bir biçimde yaklaşmak.

Simge ve semboller ile kendisini otorite ilan edenlere karşılık melâmet anlayışının sergilediği eleştirel yaklaşım mizah açsısından Türk edebiyatını besleyen bir tavır, şairlerin benimsedikleri bir üslup halini alır. Örneğin, "Bektaşi fıkralarında ortaya çıkan tip medreseye uzak, şakacı, güler yüzlü, zeki, içkici, ağzı bozuk, bağnazlık ve katılığa karşı hoşgörüyü temsil eden bir insandır. Bektaşi tipi dini gösterişten uzak kalmak isteyen Melâmet anlayışının etkisindedir. Şekil eğer içerikle desteklenmezse, ahlak tutarlılığı yoksa kendini beğenme varsa, anlamsızdır. Bu anlayışın ve ayrıca bağnazlıktan, katı kuralcılıktan uzak serbest düşüncenin eski şiirimizde temsilcileri

rind, kalender ve melâmeti tiplerinin fıkralardaki Bektaşi tipinin oluşmasında katkısı büyüktür." (Kortantamer, 2007: 10-11).

Bektaşi fıkralarına kaynaklık eden rind, kalender ve melâmeti tipi Klasik Türk şiirinin ana karakteri aşığa da sirayet etmiştir. Âşık, zahidin aşığa sunduğu malzemeyle ona karşı eleştirel, sorgulayıcı ve alaycı bir tavır sergileyerek otoritesini ve katı kurallarını gülmece ile zayıflatır, hatta hükümsüz kılar.

Âşık ve zahit çatışmasının mizahî boyutları

Melâmîlik, aşkı esas alır. Aşk, insanın tüm benliği ile karşılıksız, riyasız ve samimi bir şekilde Allah'a iman etmesidir. Melâmîler, meslek sahibi olup halktan kendilerini ayırt edici niteliklerden uzak durur, ibadetini gösteriş malzemesi olarak kullanmazlar. Zahide karşı en sık kullandığı argümanlar şarap, meyhane, kadeh, sakidir. Kendi nefislerini kınamak üzere yaşarlar. Melâmet ehli âşığın bu özellikleriyle zahidin özelliklerinden doğan uyumsuzluk sonucu bir çatışma ortamı doğar ve bu çatışmanın doğurduğu mizah ise âşığın dilinden şiirde kendini gösterir.

Kesret-i meyden sudâ' irüp nemâza çıkmadı

Zâhid-i hod-bîn bu 'özriyle meger ma'zûrmış

(Avni g. 33/4)

Meyin çokluğundan huzursuz olup namaza çıkmadı; kibirli zahit bu özrüyle meğer mazurmuş.

Aşkla iman edenler için namazı kılmaya hiçbir şey engel olamaz. Çünkü aşk her şeyin üstündedir. Ancak zahidin namazdan önce şarabı görmesi, şarabı bahane ederek namazı kılmaması aslında şarabı namaz nezdinde yücelten bir harekettir. Zahit farkında olmadan içini dışına yansıtmıştır ve bunu gören âşık durumun komikliğini gözler önüne sermiştir. Zahit, mağrur ve kibirlidir. Bu iki huy müminde bulunmaz. Kendini başkalarından üstün gören zahidin dinin emirlerini kendi yararına yorumlaması aşığın gözünden kaçmaz. Zahidin olması gerekenden başka bir durum sergilemesi mizahî bir söylem ile sonuçlanır.

Şu denli zâhid-i hod-bîn ile bahs etdi bir 'ârif

Mu'ânid merd-i güm-râh olduğından olmadı mülzem

(Beyani, g.510/4)

Bir arif, kibirli zahit ile o kadar konuştu ki inatçı (zahit) yolunu kaybetmiş olduğu için susmadı.

Beyit, ârif ile zahit arasına geçen münazara üzerine kurulmuştur. Münazara, belirli bir konu üzerine delil ve örneklerle tartışmadır. Arif ve zahidin tartıştığı konu sahih imandır.'Hodbin ve muanid' sıfatlarıyla zahidin huyu/kişiliği ön plana çıkan

zahit, kendi bildiklerinin dışında başka bir şeyi doğru kabul etmeyen inatçı; kalp gözü kapalı olduğu için gerçeği göremeyen kibir timsalidir. Aşk ile hakikat yolunda yürümediği için de yolunu kaybetmiştir. Kibri ve inadı yüzünden zahit, arifin söylediği hiçbir şeye ikna olmamış ve susmamıştır. Müminde olmaması gereken bu iki huyu ön plana çıkaran âşık, zahidin zahirî ve batınî zıtlığını ortaya koyarak mizahî bir anlatımla yakalamıştır.

Zâhid-i huşk kabûl eyleyüben 'özrümüzi
El virürse bir ayağ ile mükâfât idelüm

(Avni, g. 54/3)

Kaba, feyzden nasibini almamış zahit özrümüzü kabul edip el verirse bir ayak ile ona karşılık verelim.

Feyz, Allah tarafından insana bahşedilen ve insanın kalbine doğan ilahî bilgidir. Melâmîler, aşk yoluyla bu lezzeti tatmış kişilerdir. Öyle ki İbnü'l-Arabi'ye göre Melâmîler saliklerin en üst mertebesinde bulunan gruptur. Aşk ile bu dereceye ulaşmış ve kemale ermiş âşıklara zahit öğüt vermekte, onlardaki hallerini kendi penceresinden özür olarak görmektedir. Bu nedenle âşık zahidi kaba, incelmemiş, ruhsuz anlamlarına gelen huşk sıfatı ile niteler. Zahit ne kendisinin ne de aşığın hallerinden haberdardır. Olan bitenin farkında olan için bu gülünç bir durumdur. Beyitte "el verirse bir ayak ile karşılık verelim" ifadesinde ayak kelimesinde iham yoluyla mizah yapılmıştır. Zahit, âşıkların özrünü kabul edip el verirse âşıklar da ona kadeh sunacaktır. Ayağı, insan uzvu olarak düşündüğümüz zaman canlanan sahne ise komiktir.

Görme ey zahid günahum çoklugın şol alemi
Mağfiret deryasına gark eyleyen Gaffarı gör

(Bâkî, g. 71/6)

Ey zahit! Günahımın çokluğunu görme; şu âlemi mağfiret deryasına boğan Gaffar'ı gör.

Bir insanın başka bir insanın günahkâr olduğuna dair yorum yapması, kendisini iman açısından ondan üstün görmesinin sonucudur. Zahit, dikkatini sadece âşıkların yaptıklarını değerlendirme üzerine odaklamış olduğu başka hiçbir şeyin farkında değildir. Sürekli aşığın yaptıklarını eleştirip günahkâr olduklarını söylemektedir. Oysa kimin günahkâr olup olmadığını sadece Allah'ın bileceğini gözden kaçırdığı gibi Allah'ın isimlerinden Gaffar'ı unutmaktadır. Bu da onun kibirden kör olduğuna işaret eder ki kara mizah örneğidir.

Zahid ol sıklet ile uçmağa hazırlanma
Çıkar ol cübbe vü destarı biraz hıffet bul

(Bâkî, g.307/5)

Zahit o ağrılık ile uçmaya hazırlanma, o cübbe ve destarı çıkar biraz hafifle.

Melâmîliğin teşekkülünde taç, cübbe, destar, hırka gibi unsurların simgeleşerek züht ehlini ayrıcalıklı kılmasına karşı duyulan tepki önemlidir. Uçmak kelimesini tevriyeli kullanan âşık, cübbe ile destarın ağırlık yapacağını ve bu ağırlık ile uçamayacağını söylerken alay etmektedir. Zahit için bir statü sembolü olan cübbe ve destar aslında onu yolundan alıkoyar engellerdir. Cennete gitmek için cübbe ve destarın bir faydası yoktur. İşin özü aşktır ve bunu idrak edemeyen zahit simge ve sembollerin kandırmacasına aldanır.

Zahit bu kadar sübha-i ta'dada ne hacet

Yar saydına dâm kîse-i zer birebirdir

(Kabulî, g.28/7).

Zahit, bu kadar tespih saymaya ne gerek var? Sevgiliyi avlamak için tuzak olarak altın kesesi birebirdir.

Boncuk ve taşlarla tespih çekmek, İslamiyet'in ilk dönemlerinde hoş karşılanmamıştır. "Abdullah b. Mes'ûd bazı kimselerin camide toplanıp ellerindeki çakıl taşları sayısınca tekbir, tehlîl ve tesbihte bulunduklarını haber alınca, bunların yanına gidip, 'bu taşlarla günahlarınızı sayın, sevaplarınızın kaybolmayacağına ben kefilim' demiş ve onları bundan şiddetle menetmiştir." (Yurdagür, 2011: 528). Buna rağmen bu uygulama devam etmiş ve zahidin taşıdığı sembollerden biri olmuştur. Âşık, tespih çekerek ibadet etmeyi sevgiliyi elde etmek için verilen bir kese altına benzeterek bu sembolün imajını yerle bir eder. Bir kese altın ile sevgili elde etmek cinselliğin en bayağı şeklidir. Âşık bu ima ile zahidin ulvi değerleri nasıl süflî bir hale getirdiğini mizahî bir üslupla dile getirmektedir.

Bu hırka vü tâcıla işi çü riyadur

Ne yüzle ta'n eyleye zahid zürefaya

(Muhibbî, g. 3112/15)

Bu hırka ve taç ile işi ikiyüzlülük olduğu için zahit hangi yüzle zürefaya tan eylemek ister?

Zahid, fikri ile zikri bir olmayan ikiyüzlü biridir. Hırka ve taç ile kendisini otorite olarak gösterir. Bütün anlamı hırkaya ve taca yükler. Oysa "Ey iman edenler! Bir topluluk bir başka toplulukla alay etmesin; belki de o alaya aldıkları kendilerinden daha hayırlıdır. Kadınlar da başka kadınlarla alay etmesinler; belki o alaya aldıkları kendilerinden daha hayırlıdır. Birbirinizi ayıplamayın; birbirinizi incitici, aşağılayıcı kötü lakaplarla çağırmayın. Bir insan iman ettikten sonra onu fâsıklığı çağrıştıran bir isimle çağırmak ne kötü bir davranıştır ve böyle yapıp imandan sonra fâsıklık damgası yemek de ne kötüdür. Bu tür davranışların ardından kim tevbe edip Allah'a yönelmezse, işte onlar zalimlerin tâ kendileridir." (Hucurât /11. ayet). Bu ayette

İslâm'ın insanların birbirine karşı davranışlarında göstereceği hassasiyet açıkça belirtilir. Buna rağmen zahit, âşıkları dinsizlikle itham ederek İslam'ın özünden başka bir şekilde davranmaktadır. Hırka ve taç ile samimiyetsiz bir tavır sergilemesi ikiyüzlülüğe sebep olur. Âşık ikiyüzlülüğün tevriyeli kullanımıyla zahidin hangi yüzüyle zürefaya tan eylediğini sorarak mizahı gerçekleştirmektedir.

Soğuklukda girân-cânlıkda kâfirlikde herşeyde
Füzûnterdir Keşiş Tagıyla zâhid deng gelmezse

(Şeyh Galib, g.301/6)

Zahit, soğuklukta, ağırlıkta, kâfirlikte her şeyde Keşiş dağıyla denk değil, daha fazladır.

Katı kuralcılığı ve ciddiyetinin ele alındığı beyitte zahit, keşiş dağı ile karşılaştırılır. Zahit, Keşiş dağı gibi soğuk ve ağır başlıdır. Ancak bu hasletler olumsuz anlamda kullanılmıştır. Sahip olduğu katı kurallar ve bu kuralları uygularken takındığı ciddiyet rahatsız edicidir. Bu katı kuralcılığı, ciddiyeti ve soğukluğu âşık, mizahî bir söylemle kırmaktadır. Kâfir, Müslüman olmayanları tanımlarken halk arasında bozgunculuk çıkaran, fitne, fesat peşinde koşan, huzuru bozan kişiler için kullanılan bir kavramdır. Âşık her iki anlamıyla zahidin yaptıklarını bu kelimeye karşılı geldiği mesajını verir. Yine kâfir kelimesini keşiş kelimesi ile bağlantı kurulacak şekilde kullanır ve böylece soğukluğu ısıtan ve ciddiyeti bozan bir gülümsemeye yol açar.

Muganni nagmeye âgâz idince turmadı zâhid
Mezâkı olmayanlar savt u elhân ile eğlenmez

(Ş. Yahya, g.148/4)

Şarkıcı nağmeye başlayınca zahit durmadı, zevk sahibi olmayanlar güfte ve ezgiyle eğlenmez.

Kaba sofular, rağbet edilen eğlence unsuru olan müziğe şiddetle karşı çıkar ve yasaklar. Saz, söz, çalgı ve şarkıdan oluşan ortamda neşelenen insanların yüzünde gülümseme oluşur. Ciddiyetin timsali haline gelen zahit hem onaylamadığı için hem de ciddiyetini bozacağı kaygısıyla bu ortamlarda bulunmaz. Âşık bu durumu zahidin zevksizliğine bağlar. Müzik bir sanat dalıdır ve her sanat dalı gibi kişide hazır bulunan bir estetik yaşantı bekler. Zahit, kaba yaradılışlı olduğu için bu zevke, estetik duygulara sahip değildir. Eğer bir kusur varsa müzikte değil zahidin kendisindedir. Bu ima ile âşık, müziğe karşı uygulana katı kuralı mizahın gücüyle yıkar.

Zâhid-i şehr suyı üfürür içer ammâ
Üfürürmiş mey-i gül-gûnı da tenhâsında

(Nevi-zade Atayi, G.214/3)

Şehrin zahidi suyu üfürür içer ama gül renkli şarabı tenhada üfürürmüş.

Şarap içmenin yasak olması âşık-zahit çatışmasının başlıca konusudur. Zahit bu yasağı uyguladığını göstermek için suyu üfürerek içer. Ancak yalnız kaldığında, kimsenin onu görmediği yerlerde gizlice şarap içer. Burada âşık, zahidin riyakârlığını gün yüzüne çıkarmaktadır. Zahidin halk içinde yaptıkları ile yalnız başınayken yaptıkları birbirine zıttır. Zahidin şarabı içmemesi Hak için değil halk içindir. Halkın onu görmediği yerde Allah onu gördüğü gerçeğini hesap etmez. Zahit bu riyakârlığı ile şarap içmekten daha büyük bir günah işlemektedir.

Zâhid ne lâzım ehl-i dile kîne-i şütür

Gir bezm-i ' ayş u işrete sen de kıtâre gel

(Bâkî, G.303/2)

Zahit gönül ehline deve kini lazım değildir. İçki meclisine gir, sen de katara gel.

Gönül ehli olanlar varlığın sırrını çözmüş olmanın verdiği huzur ve dinginlik ve hoşgörü içindedir. Kin, nefret, kıskançlık gibi duyguları gönlünde barındırmaz. Bu duygular iyi bir müminin kalbinde de bulunmamalıdır. Ancak zahit âşıklara karşı deve gibi kin tutmaktadır. Bu kinin kaynağı ise aşığın zahidin gerçek yüzünü ortaya çıkarmasından kaynaklanır. Bu durumu âşık, zahidi inat etmesi ve kin tutmasıyla bilinen deveye benzeterek ile mizahî boyuta taşımıştır.

Söndürme çerâg-ı dilim ey zâhid-i bed-kîş

Vuslat senin indinde şeb-i târe mi mahsus

(Şeyh Gâlib, g.142/2)

Ey dinsiz Zahit! Gönlümün kandilini söndürme. Kavuşma senin indinde karanlık geceye mi mahsustur?

Kendisini dinin rehberi olarak gören zahit, riya ederek imanını tehlikeye atmaktadır. Âşık bu durumu artık riya kelimesi ile yumuşatmamış, doğrudan dinsiz olarak nitelendirmiştir. Zahit sürekli verdiği öğütlerle, koyduğu kurallarla, katılığıyla aşığın gönlünde olan istek ve şevki söndürmektedir. Âşık, zahidin bu katı ve kibirli yaklaşımını bir soru ile tekit eder: Sana göre kavuşmak gecenin karanlığında mı olur? Allah'a kavuşmak isteyen gönülden bunu ister ve bu amaca hizmet eder. Aşk ve samimiyetle iman eden için kavuşma, ilahi bir anlam taşır. Ancak zahit için kavuşma gecenin karanlığında olan bir şeydir. Burada âşık soru sorarak ve gecenin karanlığında ışığın söndürülmesi ile gerçekleşen kavuşmayla cinselliğe gönderme yaparak zahidin işin özünden ne kadar uzak olduğunu mizahî bir şekilde dile getirir.

Sonuç

Şair, devlet işleri ve savaşlarla yorulan hamisini şiirleri ile dinlendirir ve eğlendirir. Eğlence varsa mizah da vardır. Dolayısıyla meclislerin en önemli eğlenceliklerinden olan gazeller mizahî unsurlar barındırır. Şair bunu yaparken karşısına birini koymaktadır. Âşık-sevgili, âşık-rakip, âşık-zahit, âşık-hoca, âşık-müddei gibi ikili formlar ile bir söyleşme/atışma ortamı oluşturur. Okuyucu karşı tarafın tavrını, düşüncesini, iddiasını aşığın verdiği yanıtta bulur. Şair zekice verdiği yanıtla üstünlüğünü kurarken mizahın gücünden faydalanır ve mizahı gerçekleştirmiş olur.

Şairin âşık kimliği ile en çok çatıştığı/atıştığı kişi zahittir. Zahitle olan çatışmayı gerçekleştirirken tamamen Melâmî söylem ve yaklaşımlarla temellendirir. Mizah katı kurallara, ciddiyete, soğukluğa, yerleşik kurallara, batıl inanç ve bütün sınırlamalara karşı koymak, özgürleşmekse Melâmîlik bunu gerçekleştiren tek anlayıştır.

Aklın kaydından kurtulmuş, gönlün özgürlüğüne kavuşmuş olan melâmet anlayışı kendisini özgürce ifade etmek isteyenlerin başvurduğu yol olmuştur. Her şeyde olduğu gibi mizahı da egemenliği altına alan Osmanlı döneminde saraya girebilmiş, huzurda kendini özgürce ifade edebilmiştir.

Şair, âşık kimliği ile zahit tipi üzerinden oluşturduğu mizahta suyuk/huylar kuramı görülmektedir. Zahidin ağır basan huyları kin tutması, bencil olması ve inatçılığıdır. Kişideki kusurların komiği oluşturduğu göz önüne alındığında zahit cahilliği, ikiyüzlülüğü ve zevksizliği ile komiktir. Zahidin âşıklara melâmet yolunda verdiği nasihatlere aşığın karşılık vermesiyle oluşan çatışma Sokratik diyaloğun bir yansımasıdır. Âşık,zahide karşı üstünlük kurma çabasına girmekten ziyade onun fikirlerini ironik bir şekilde çürütmektedir. Şairlerzıtlıklar, kelime oyunları, deyimler, soru sorma, hayvanlara benzetme, cinselliğe dolaylı gönderim ve imalarla mizahı yakalamaktadır. Şair melâmet yolunu benimsemiş veya benimsememiş olsun, melâmet maskesi ve âşık kimliği ile yerleşik kurallara, kısıtlamalara, kaba sofuluğa, otoriteye ve düzene karşı özgürce söylemde bulunma imkânını yakalamıştır. . Melâmetuyumsuzluğa, samimiyetsizliğe, dinî, ahlâkî ve toplumsal değerleri çürüten uygulamalara, kişisel çıkarlara hizmet eden kural ve kısıtlamalara karşı verilmek istenen tepkinin meşru aracı haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

Avni Divanı. (Haz. Muhammed Nur Doğan). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10594,giris-avnidivanipdf.pdf?0

Bâkî Divanı. (Haz. Sabahattin Küçük). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0

Beyânî Divanı. (Haz. Fatih Başpınar). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10598,beyani-apdf.pdf?0

Ceyhan Coştu, Feyza (2020). "*Gülme Üzerine Bir Deneme: Bergson ve Freu*d", Felsefe Dünyası, S.71, s. 135-154.

Critchley, Simon (2020). *Mizah Üzerine*. İstanbul: Monokl.

Doğan, Yusuf (2006). " *Emevîler Döneminde Mizahı Etkileyen Faktörler*", İstem,Yıl:4, Sayı:8, s. 209 – 236.

Durmuş, İsmail (2020). "*Mizah*", İslam Ansiklopedisi, Cilt 30, s. 205-206.

Edirneli Şeyh Kabûlî (2013). (Haz. Selami Şimşek). Edirne Valiliği Kültür Yayınları, Cilt: I-II.

Gölpınarlı, Abdülbaki (2006). *Melâmîlik ve Melâmîler*, İstanbul: Milenyum Yayıncılık.

Harmancı, M. Esat (2018). "*Melâmet Karşısında Kaygusuz Abdal*", Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S. 21, s. 265-278.

Kara, Mustafa (1987). "*Melâmetiye*", İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, C. 43, s.561-598.

Kaya, Mahmut (2009). "*Sokrat*", İslam Ansiklopedisi, Cilt 37, ss. 352-354.

Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak*. İstanbul: Phoenix Yayınları.

Muhibbî Dîvânı (2016). (Haz. Kemal Yavuz-Orhan Yavuz). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Nev'i-zâde Atâyî Divanı. (Haz. Saadet Karaköse). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55734,nevi-zade-atayi-divanipdf.pdf?0

Ülper Oktar, Sema (2018). "*Toplumsal Bir Muhalefet Tarzı Olarak Gülme*." Beytulhikme Philosophy, 8 (1), s. 303-317.

Rabelais, François (2011). *Gargantua*. İstanbul: Everest Yayınları.

Rosenthal, Franz (2020). *Erken İslamda Mizah*. (Çev. Ahmet Arslan.) İstanbul: Divan Kitap Yayınları.

Şeyh Gâlib Divanı. (Haz. Naci Okçu). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0

Şeyhülislam Yahyâ Divanı. (Haz. Hasan Kavruk). E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavrukpdf.pdf?0

Yurdagür, Metin (2011). "*Tespih*", İslam Ansiklopedisi, Cilt: 40, ss. 527-528.

Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ (2022). Klasik Türk Edebiyatında Eğlenceli Bir Tip: Hokkabaz. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 187-197.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA EĞLENCELİ BİR TİP: HOKKABAZ

Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ*

Giriş

Halkı bir araya getiren ve oyalanmak amacıyla oynanan oyunlar, seyirlik oyun adıyla anılır. Türklerin yönetiminde bulunduğu tüm saray ve topluluklarda seyirlik oyunların yaygınlığı bilinir. Özellikle de Osmanlı döneminde sarayın teşvik ve himayesiyle seyirlik oyunların sergilenmesinde bir artış görülür. Hokkabazlık, tarihin en eski seyirlik oyunlarından biridir[1] ve hemen hemen her toplulukta görülmüştür. Hokkabazlar, hem el becerisi ve çabukluğu gerektiren hem de seyirci topluluğu ile iletişimi sağlayan seyirlik oyunların sözlü grubunun bir temsilcisidir. Sadece seyirci ile diyalogu içermekle kalmayan hokkabazlık, usta ile yamağı arasındaki uzun ve güldürücü söyleşmeleriyle[2]; Karagöz, Orta oyunu gibi sözlü oyunlara benzerliği ile de dikkat çeker (And, 1982: 155).

Hokkabaz kelime anlamıyla "hokkalarla oynayan" demektir. Hokkabaz, şu'bedebaz, gözbağcı, ayyâr, efsunkâr, sihirbaz terimleri aynı kavram alanını karşılayan kelimeler olarak kullanılmaktadır. Genel anlamıyla hokkabazlar, aklın

*Dr. Öğr. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadriyeh@uludag.edu.tr

[1] Dünya tarihinde hokkabazlık hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz: And, 1982: 155.

[2] And, hokkabazlar içindeki usta ile yamak ilişkisi hakkında şunları kaydeder: "*Hokkabaza usta veya Orta oyununda olduğu gibi Pişekar, yardımcısına yardak denilir. Ustanın elinde bir pastav (şakşak) bulunur, bununla yardağa vurur. Bazen ikinci bir yardak da olur. Ustanın omuzunda takım cilbendi, yardak kova şalvarlı başında fes veya kaveza dedikleri ağaşısı dar, yukarısı geniş, tepesi bezden yapılmış bir toplu külah, beş-on parçadan yapılmış mintan ve ona uygun şalvar gibi koca bir don giyer, elinde tef olur. Seyircinin dikkatini oyunun püf noktasından uzaklaştırmak için yardak tefle velvele yapar veya çıkarmak için enbân denilen bir torbaları vardı. Yakın çağda ünlü hokkabazlar arasında Portakaloğlu, Boyacıoğlu, Ortaköylü Yasef'in oğlu, Karanfiloğlu, Yapakçıoğlu, Bezzazoğlu, Çiçekçioğlu, Endamoğlu, Usta Kanarya vardı ve bunların çoğu Mûseviydi. Usta ile yardak arasında tıpkı Karagöz'deki ve Ortaoyunu'ndaki gibi uzun, güldürücü bir muhavere olurdu.*" (1967: 47).

almayacağı gösteriler yapan ve gözbağcılığı ile kişileri etkileyen kimselerdir. Hokkabazlar, gösterilerinde tersine çevrilmiş üç kap (hokka) ve bir ufak top (mühre) kullanmaktadırlar. Altı boş olduğu gösterilen hokkanın içinden topun çıkması ya da seyircilerin içine top konulduğunu sandığı hokkanın boş çıkması gibi iki farklı şekilde gösterilerini sergilerler. Ayrıca ortaya konan bir eşyayı mendil aracılığıyla kaybetmek, mendili kaldırınca eşyayı tekrar ortaya çıkarmak; aynı yöntemle paraları yok etmek veya değiştirmek; boş tastan su dökmek vb. oyunlar da gösterilerine dahildir (Arslan, 2008: 265). Yalnızca toplarla değil farklı yuvarlak nesnelerle de devam eden gösteri, hokkaların yahut topların sayısı arttırılarak boyları büyütülerek uzatılıp geliştirilebilir (And, 2014: 27-28).

Osmanlı dönemi hokkabazları[3] ve hokkabazlık mesleği ile ilgili pek çok bilgiye, seyahatnamelerinden, sur-namelerden yahut dönemin müelliflerinin eserlerinden ulaşılmaktadır.995-97/1587-1589 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan Reinhold Lubenau (ö. ?), *Seyahatname*'sinde padişah III. Murat (ö. 1003/1595)'ın oğlu Mehmet Han(ö. 1011/1603)'ın sünnet töreni için düzenlenen eğlencelerden bahseder. Belki beş yüz kadar hokkabazın şenlik alanında bulunduğu bilgisini veren seyyah, bunları yöneten bir de amirleri[4]olduğu bilgisini kaydeder (Noyan, 2016: 448).

XVI. yüzyıl müelliflerinden Gelibolulu Âlî (ö. 1008/1600), Lubenau'nun bahsettiği gibi 1582 şenlikleri olarak anılan şehzade Mehmet'in sünnet düğününde hokkabazların gösterileri hakkında ayrıntılı bilgide bulunur: "*Âlî elleri ayakları bağlı ve saçı sakalı olan bir adamın yine ağzı bağlı bir çuval içinde suya bırakıldığını, bir müddet sonra ise bu adamın tıraş olmuş ve eli ayağı çözülmüş bir şekilde çuvaldan çıktığını, bunun görülmeye değer bir manzara olduğunu, herkesin şaşkınlık içinde kaldığını anlatıyor ki bu gösteride bir nevi gözbağcılıktır.*" (Arslan, 2008: 266).

İngiltere Kralı II. Charles (ö. 1097/1685)'in sefaret papazı unvanıyla1080/1670'te geldiği Osmanlı topraklarında yedi yıl süreyle kalan Dr. John Covel (ö. 1134/1722), İstanbul'da bulunduğu süre zarfında Şehzade Mustafa'nın sünnet düğününe katılmış, hokkabazların şenlikteki işlevine yer vermiştir (Özmelek, 2009: 147-148).

XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl başında *Sûr-nâme* şairi Hızır(ö. 1262/1845), anlattığı düğünde sadece hokkabazlık yapıldığını bildirmekle yetinir, başka bilgi vermez:

Hokka-bâzlıkla perende-bâzlık oldı ol kadar

Akla sıgmaz kimse anı idemez vasf u senâ (H 69)

Nitekim II. Mahmut (ö. 1255/1839)'un 1250/1834 yılında kızının düğünü üzerine bir *Sûr-nâme* yazan Rıf'at (ö. 1251/1835), bu düğündeki hokkabazları "Der Ta'rîf-i Hokkabâzân" başlığı altında şöyle anlatır: "*Bir hokkabaz birine bir emanet verip onu diğerinde bulmak, ağzına ateş almak, havanda bir yüzüğü parçalayıp tekrar meydana*

[3] Hokkabazlık XV. yüzyılın sonu ile XVI. yüzyılın başında Portekiz ve İspanya'dan kaçıp Türkiye'ye sığınan Yahudilerin getirdiği bir gösteri sanatıdır. Yakın çağlara kadar Anadolu coğrafyasında bilinen en iyi hokkabazlar Yahudiler arasında yetişmiştir (And, 1982: 155).

[4] Gösteri sanatında bulunan her bir topluluğa "kol", bunları yöneten kişilere de "kol başı" adı verilir. Kol başının adıyla Ahmet Kolu, Samurkaş Kolu, Yanaki Kolu diye anılan toplulukların içinde çalgıcılar, dansçılar, karagözcüler, meddahlar, taklitçiler, hokkabazlar bulunmaktaydı (Sevengil, 2014: 109).

çıkarmak, eli ayağı bağlı çuvala girerek sonra çuvaldan çıkmak ve beraberinde bir tabla yemek çıkarmak gibi gözbağcılığa bağlı hünerler göstermiştir." (Arslan, 2008: 46).

Tanzimat Dönemi'nde de Ahmet Mithat Efendi (ö. 1330/1912), 1292/1875 tarihinde arkadaş ortamlarında yapılması mümkün olan hokkabazlık/sihirbazlık gösterilerini, herkesin anlayacağı bir dil ve üslupla kaleme aldığı *Hokkabaz Kitabı*'nda[5] tanıtacaktır. Söz konusu eser, Fransızcadan çeviridir ve Ahmet Mithat'ın yaptığı eklemeler açısından dikkat çekicidir.

1. Klasik Türk Şiirinde Hokkabaz

Osmanlı dönemindeki metinler ele alındığında şairlerin dilinde hokkabazın çeşitli yönleriyle ele alınmış olması dikkat çeker:

1.1. Felek: Hokkabaz İlgisi

Hokkabazlar ve hokkabazlıkla ilgili kurulan benzetmelerin en çok felek üzerine yoğunlaştığı görülür. El çabukluğuyla çeşitli şaşırtıcı olaylar ve oyunlar gösteren hokkabaz felek,şairin talihi üzerinde çeşitli oyunlar yapar. Feleğin insanı aldatan bu tavırlarına aldanmamak gerekir (Değirmenci, 2015: 48-49).

Nazar eyle bu çarh-ı hokka-bâza
Ne lu'binler görinür üstinde (Muhibbî 2586/5)

Ey gönül aldanma sakın bu felek bir hokka-bâz
Her nefes bin dürlü lu'bin gösterür ol bâzı çok (Muhibbî 1390/4)

Muhibbi Divanı'nda sıklıkla yer alan hokkabaz yahut lubetbaz felek, bir nefeste bin türlü alamet gösteren bir oyuncu olarak düşünülebilir. Bu alametlerin ne olduğunu ancak can gözü ile bakan, basiret sahipleri görebilir:

Bir nazar kıl cân göziyle gör bu lu'bet-bâz-ı çarh
Bir nefesde sana bin dürlü 'alâmet gösterür (Muhibbî 1048/2)

Hayâlî Bey (ö. 964/1557), feleği mavi atlastan yapılmış bir çadıra benzettiğinde gökyüzünü ise bu çadırda yıldızlarla gösteri yapan bir hokkabaz olarak tasvir eder (Kul, 2015: 91).

Kebûdî çâderiçinde sipihr-i şu'bede-bâz
Hezâr sûret ile 'arz eyledi eşkâl (K. 10/4)

[5]Eserin Latin harflerine aktarılmış hâli için bkz: Kul, 2020.

Bâkî (ö.1008/1600), hokkabazların kullandıkları topları yani "mühre"leri de anarak feleği hokkabaza; mühreleri ise ay ve güneşe benzetmiştir. Beyitte tıpkı ay ve güneşin birbirlerini kovalaması gibi hokkabazın topları da bir diğerini takip eder:

Ne hokkadur bu ki altında çarh-ı şu'bede-bâz

Koyınca mühre-i mihri güm eyledi fi'l-hâl (K. 20/7)

Nâilî (ö. 1077/1666), hokkabaz feleğin karşısında şekilden şekle giren âşığı/şairi, âdeta bir hokkabaz topu/mühresi olarak tasvir eder:

Destünde dagal-mühreyüz ey çarh-ı müşa'bid

Her lahzada bin çeşm-i temâşâda nihânuz (G. 135/7)

Şeyhî (ö. 832/1429'dan sonra), feleğin bir hokkabaz olarak tasvir edildiği aşağıdaki beyitte gece olduğunda havanın kararmasını, felek hokkabazının gösteri için siyah örtüsünü açması şeklinde yorumlayarak hüsn-i talil sanatına başvurur. Hokkabaz felek, türlü oyunlar yaparak göz yanılması ile insanları yanıltır ve bu gösterisinin karşılığında kilim açarak ücretini ister. Sürme rengindeki bu kilim, insanlar için âdeta bir göz boyasıdır (Kocabaş, 2019: 200-201).

Çün çarh hokka-bâzı bisât açdı kuhl-reng

Bir lu'b ile Hıtâya zafer buldı ehl-i zeng (Mus.IV/1-1)

Feleğin/dünyanın aldatıcı bir hokkabaz olduğu noktada onun oyunlarına karşı uyanık olmak gerektiği de sık sık şairlerin kaleminde yer alır. Râmî (ö. 1049-50/1640) 'ye göre dünya, yüz hırkasının altında sürekli hile yapmaktadır. Başlarına yünden yapılmış tüy, püskül, zil takılan külahlar giyen hokkabazlar, yünden hırka da giymektedir (Polat, 2018: 200).

Hokkabâz-ı çarha aldanma hezâr endîşedür

Hiledür hep kârı zîrâ hırka-i peşmînede (G. 252/3)

1. 2. Sevgili ve Sevgiliye Ait Unsurların Hokkabaz Olarak Görülmesi

1. 2.1. Sevgili: Hokkabaz

Bir hokkabaz nasıl ki gözbağcılık yaparak karşısındakileri kandırırsa Aşkî (ö. ?)de hokkabaz olarak nitelendirdiği sevgilinin aynı işlevi üstlendiğine vurgu yapar (Oğuz, 2015: 45).

Nîm-nigâh-ı iltifâtıdur baña sihr eyleyen

Aldı ‘aklum her ne itdiyse baña ol hokka-bâz (G. 228/5)

1.2.2. Sevgilinin Ağzı: Hokkabaz

Hokkabazların küçük nesneleri gizleyip izleyenleri yanıltmasıyla Klasik Türk şiirinde genellikle sevgilinin ağzı arasında ilgi kurulmaktadır. Bu anlamda hokkabaz gibi hileler yapan sevgilinin ağzı ne yapıp edip âşığın gönlünü çelmektedir. Yahut hokkabazın gösterisindeki nesneler gibi bir görünüp bir kaybolmaktadır. Bu noktada Kâsımî (ö. ?), sevgilinin ağzının bir hokkabaz gibi hilekâr olduğunu ve gönül mühresini kaçırıp sakladığını dile getirir (Özyürek, 2018: 42).

Hokkabaz oldı meger kim ol dehân

Mühre-i gönli kapup ider nihân (G. 47/1)

Revânî(ö. 930/1523-24)’nin şiirinde güzellik döşeği için can mühresini kapıp kaçan sevgilinin ağzı tıpkı bir hokkabazdır:

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

1.2.3. Sevgilinin Sözü: Hokkabaz

Sevgilinin sözü de âşığı büyülemesi, etkilemesi sebebiyle *Hamdî Divanı’*nda hokkabaz olarak nitelendirilir:

Sözüñ melâhati şûrîde eyler işideni
O sihri kim dehenüñ itdi hokka-bâz idemez (G. 67/2)

1.2.4. Sevgilinin Gamzesi: Hokkabaz

Nef’î (ö. 1044/1635), sevgiliyi melek olarak nitelendirdiği bir beyitte sevgilinin gamzesini de şubedebaz / hokkabaz olarak tasvir eder ki böyle bir güzelliğin görülemeyeceğine özellikle vurgu yapar:

Böyle pirâste vü bûkalemûn-hüsn olmaz

Kendi gûyâ ki melek gamzeleri şu’bede-bâz (G. 65/4)

1. 3. Şair, Rakip veya Herhangi Bir Kişi: Hokkabaz İlgisi

1.3.1. Şair: Hokkabaz

Behiştî (ö. 979/1571-72) "Bir oyun göstererek sevgilinin ağzına gönül vermiş; (ona) yüzlerce aferin ki nasıl bir hokkabaz olmuş." manasındaki beytinde şair-hokkabaz ilgisine başvurur:

Bir lu'bile dehânuña virmiş Behiştî dil
Sad âferîn aña ne 'aceb hokka-bâz olur (G. 189/5)

1.3.2. Rakip: Hokkabaz

Harputlu Rahmî (ö. 1301/1884)'nin bir beytinde kurulan rakip-hokkabaz ilgisi, rakibin türlü oyunlar göstererek sevgilinin gönlünü çalmaya çalışması dolayısıyladır:

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

1.3.3. Herhangi Bir Kişi: Hokkabaz

Ebûbekir Celâlî (ö. 1233/1817-18), "Hevâyi tarz" başlığıyla yazdığı gazelinde ismini zikretmediği bir kimseyi hezl eder. Gazeli yazdığı şahsın hokkabazlık yapıp halkı hayrette bırakmasından ve çantadan füsûn çıkarmasından bahseder(Oğuz, 2015: 62).

Hayretde koydı halkı idüb hokkabazlık
Bilmem çıkardıgı ne füsûn idi cantadan (G. 80/4)

1. 4. Âşığa Ait Bir Özellik Ah: Hokkabaz İlgisi

Azmizâde Hâletî (ö. 1040/1631)'ye göre âşığın ahları o kadar kuvvetlidir ki feleği ve yıldızları döndürmektedir. Çünkü o, ayrılık yüzünden çektiği keder zamanlarında hokkabaza dönmüş olup âdeta hokkabazın çevirdiği nesneler gibi feleğe ve yıldızlara hükmeder:

Çerhü nücûmı oynadur âh-ı dilüm benüm
Hengâme-i gamuñda senüñ hokka-bâzdur(G. 174/6)

1. 5. Çiçek: Hokkabaz İlgisi

1.5.1. Lale: Hokkabaz

Çiğ taneleri, sabah vakti güneşi görünce kaybolur. Bâkî'nin hayalinde ise lalenin yaprakları kırmızı bir para kesesi, inciler ise çiğ taneleridir. Güneşle beraber çiğ

tanelerinin kaybolması, lalenin hokkabaz gibi el çabukluğu ile çiğ tanelerini kaybettiği hayalini ortaya çıkarır:

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

1.5.2. Nergis: Hokkabaz

Bir çimenliğin ortasında etrafına çiçekleri toplayıp eğlendiren nergis hayali oluşturan Nev'î (ö. 1007/1599), nergisin içindeki sarı taç yapraklarından hareketle onu ağzından ateşler saçan bir hokkabaza benzetir:

Şükûfe mecmaʿınuñ hokka-bâzıdur beñzer
Ki luʿb ile deheninden saçar şerer nergis (K. XXVIII/3)

1. 6. Ay ile Güneş: Hokkabaz İlgisi

Hayâlî Bey için dünya bir simya evidir. Çünkü dünya; gerçek olmayan, fani ve bir aynadan yansıyan görüntülerden ibarettir. Simya atölyesi gibi iş gören dünya, aslının tezahürü değildir. Bu noktada felek de yine bu görüntüleri gözbağcılığı ile farklı gösteren bir sihirbaz; ay ve güneş ise felekle kurdukları ortaklık içinde insanları etkileyen iki hokkabaz olarak tasvir edilir:

Cihân bir simyâ-hâne felek hem sihr-sâz ancak
Meh ile mihr çâpük-dest bir iki hokka-bâz ancak (G. 246/1)

1. 7. Rüzgâr: Hokkabaz İlgisi

Klasik Türk edebiyatında şairler, hokkabazlara yer verdikleri beyitlerde rüzgârı da özellikle sırları açığa çıkarma özelliği dolayısıyla anmaktadır. Azmizâde Hâletî, hokkabazın hokkaları bir bir ortaya çıkardığı gibi rüzgârın da akarsu üzerindeki kabarcıkları meydana getirdiğini belirterek şiirine hareket katar:

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

Bir başka beyitte ise Emrî (ö. 982/1575); goncayı la'l renkli hokka, çiğ tanelerini ise gümüşten mühreler, sabah rüzgârını da bunları gül meclisinde oynatan bir hokkabaz olarak tasvir eder (Demirkazık, 2012: 97-98).

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

1. 8. Kalem: Hokkabaz İlgisi

XVII. yüzyıl şairlerinden olan Zârî (ö. 1098/1686-87)'nin şiirinde karşılaşılan hokkabaz ile kalem ilgisi, benzetmenin içeriği açısından tespit edilen tek örnektir. Kalem, hokkabaz olarak tasvir edildiğinde öyle hileler yapar ki hayal ettiklerini gerçeğe dönüştürür (Kaplan, 2010: 279).

Ne hud'a kim ide Zârî müşâ'bid-i hâmem
Hayâli gerçek olur gerçegi hayâl olmaz (Zârî, yk. 112b)

2. Hokkabazların Vasıflarının Klasik Türk Şiirine Yansımaları

2. 1. Sırrı Faş Etmeleri:

Hokkabazların belli nesnelerle ilişkilendirilerek teşbihlere konu olmalarının yanı sıra sergiledikleri gösteriler ve özelliklerinin de şiirlerde konu edinildiği görülür. Gizlenilen nesneleri açığa çıkaran, nesneleri kaybedip tekrar ortaya çıkmasını sağlayan hokkabazlar, sırları açığa çıkaran kimseler olup özellikle de bu vasıflarıyla şiirlerde anılırlar:

Yidinci gün ki çerhüñhokka-bâzı
Açup sandûgını keşf itdi râzı (Şeyhî Hüsrev ü Şîrîn, Ender Ahvâl-i Şîrîn Der Gurbet, 1635)

2.2. Hokkabazların GösterdikleriMaharetlerin Şiire Konu Olması

Nice zor görünen işi büyük bir kolaylıkla yapan hokkabazların gösterdikleri maharetler arasında birçok oyunda usta olmak, bir ipi yılan gibi göstermek anılabilir (Yorulmaz, 2020: 87):

Ey nice düşharı âsân gösterür
Hokkabâzdur ipi ılan gösterür(Nasihat-nâme-i Mevlânâ Eşref: b. 84)

'Âcizdür işinde hıred ol şu'bede-bâzuñ
Bu nice oyundur bu ne bâzîçe-nümâdur (Üsküplü Ata K. 2/8)

3. "Hokkabaz Olma" Öğüdü

Feleğin, cihanın yahut aldatıcı görülen kimselerin hokkabaz olarak nitelendirildiği şiirlerde şairlerin yer yer hokkabaz olmaktan sakınmayı öğütlemeleri dikkat çeker. Kanunî Sultan Süleyman (ö. 974/1566)da "Büyüklenme, bu cihan her gün bir yenilikle doğar; toplarla aklını dağıtma, hokkabaz olma." öğüdünde bulunur:

Gırre olma bu cihân her gün dogar bir nev'-ile
Mührelerle 'akluñı tagıtma olma hokka-bâz(1215/6)

Sonuç

Klasik Türk edebiyatında şairlerin bir meslek olan hokkabazlığı ve hokkabazları şiirlerinde konu edinmeleri, edebiyat/kültür tarihi açısından bir vesika niteliğinde olup şairlerin sosyal hayatla olan ilişkilerinede birer delildir. Osmanlı döneminde sarayın teşvik ve himayesiyle seyirlik oyunların sergilenmesinde bir artış olmuş ve her dönemde bizzat sarayda bu oyunların sevilerek temaşa edildiği de görülmüştür. Beyitlerde bu mesleğin icrasının anılması, bu ilginin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Şiirlerden tespit edilen bulgular şöyle özetlenebilir:

Hokkabazların hareketleri, sanatlarını sergileme biçimleri "hokkabaz" kelimesinin çeşitli nesnelerle ilişkilendirerek kullanılmasına sebep olmuştur. Klasik Türk şiirindehokkabazın en çok felekle ilişkilendirildiği görülür. Bunun dışında sevgiliye ait unsurların (ağız, söz, bakış gibi) hokkabaza benzetilmesi, şâir, rakip yahut bir kişinin hokkabaz olarak nitelendirilmesi söz konusudur. Çiçeklerden ise lale ve nergis, hokkabaz olarak tasvir edilir. Ay ve güneş, rüzgâr, kalem de hokkabaz olarak şiirlerde ele alınan unsurlardandır. Ayrıca şairlerin hokkabazların sırlarını açığı çıkarmasına, gösterdikleri maharetlere de şiirlerde rastlanır.

Tarihî kaynaklarda yahut seyahatnamelerde bir mizah unsuru olarak yer alan hokkabazların halkı güldürmeleri ve eğlendirmeleri ön plandadır.Şiirde ise mizahî amaçtan uzak bir şekilde yer almaları, mizahî boyutuna vurgu yapılmaması dikkat çekicidir. Söz konusu örnek beyitlerin arttırılması mümkün olmakla birlikte amaç, tüm beyit ve gazel örneklerini ortaya koymak değil, "klasik Türk edebiyatı"nda şairlerin devrin bir mesleği olan "hokkabazlığı" ve "hokkabazları" ele alış biçimlerine yer vermektir. Bu durum, Osmanlı toplumunda şairlerin toplumdan tamamen soyut eserler meydana getirmediklerini ve getiremeyeceklerini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

And, Metin (1967). "Türkiye'ye Gelen İlk Gözbağcılar", *Tarih Mecmuası*, Şubat 1967.

And, Metin (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

And, Metin (2014).*Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ak, Coşkun (2006*). Muhibbî Divânı İzahlı Metin Kanuni Sultân Süleyman,*Trabzon: Trabzon Valiliği Yayınları.

Akkuş, Metin (2018). *Nefi Divanı,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0[Ekleme Tarihi: 01.07.2022].

Arslan, Mehmet (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Sûrnâmeler*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Avşar, Ziya (2017). *Revânî Dîvânı,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0[Ekleme Tarihi: 01.07.2022].

Aydemir, Yaşar (2018). *Behiştî Dîvânı,*Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56445,ramazan-behisti-divanipdf.pdf?0[Ekleme Tarihi: 01.07.2022].

Covel, John (2009). *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü*, (Çev: Nurten Özmelek), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çağlar, Arife (2013). Üsküplü Atâ ve Dîvânçesi (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Değirmenci, Özlem (2015). Muhibbî Dîvânı'nda Kozmik Unsurlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Demirkazık, H. İbrahim (2012). "Emrî Divanı'nda Âdetler ve Gelenekler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,*Cilt: 9, 49-110.

İpekten, Haluk (2019). *Nâ'ilî-i Kadîm Dîvân*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67155,naili-i-kadim-divanipdf.pdf?0 [Ekleme Tarihi: 01.07.2022].

Kaplan, Yunus (2010). "17. Yüzyıl Divan Şairi Zârî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Şiirleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 12, 276-290.

Kaya, Bayram Ali (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0[Ekleme Tarihi: 01.07.2022].

Kocabaş, Mükerrem (2019). Şeyhî Divanı'nda Sosyal Hayat, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı.

Kul, Nuray (2015). 16. Yüzyıl Şairlerinde Felek Kavramı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Kul, Gül Nihal (2020). "Ahmet Mithat Efendi'nin Hokkabaz Kitabı",*Mavi Atlas,* Cilt: 8, Sayı: 2, 565-584.

Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Lubenau, Reinhold (2016). *Reinhold Lubenau Seyahatnamesi Osmanlı Ülkesinde 1587-1589,* (Çev: Türkis Noyan),C. I,İstanbul: Kitap Yayınevi.

Oğuz, Medet (2015). Klasik Türk Şiirinde Batıl İlimler, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Onur, Naci (1996). *Harputlu Rahmî Dîvânı*, Ankara: İzzet Paşa Vakfı.

Özyıldırım, Ali Emre (1999). *Hamdullah Hamdî ve Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özyürek, Dursun (2018). İsfendiyaroğlu Rüstem Bey Dîvânı (Dîvân-ı Kâsımî): İnceleme ve Metin, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Polat, Esma (2018). XVII. Yüzyıl Divanlarında Nasihat, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Sevengil, Refik Ahmet (2014).*İstanbul Nasıl Eğleniyordu,*İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Tarlan, Ali Nihat (1945). *Hayâlî Bey Dîvânı.* İstanbul: Burhaneddin Erenler Matbaası.

Timurtaş, Faruk Kadri (1980). *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn'i İnceleme-Metin*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Tulum, Mertol ve Mehmet Ali Tanyeri (1977). *Nev'î Divanı*,İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yavuz, Kemal ve Orhan Yavuz (2016). *Muhibbî Dîvânı Bütün Şiirleri (İnceleme-Tenkitli Metin),*C.I, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Yorulmaz, Ferhat (2020). Eşrefoğlu Rûmî'nin Nasîhatnâme, Mâzeretnâme, Hayretnâme ve İbretnāme isimli mesnevileri (inceleme, metin, bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Ahmet ARI (2022). Övgü ve Yergi Esnasında Mizah Aracı Olarak Edebi Sanatlar ve Bazı Problemler Üzerine. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 198-205.

ÖVGÜ VE YERGİ ESNASINDA MİZAH ARACI OLARAK EDEBİ SANATLAR VE BAZI PROBLEMLER ÜZERİNE

Ahmet ARI*

Savaşçı bir millet olarak tanınmaları sebebiyle mizahla olan bağıntıları şaşırtıcı gibi görünse de Türklerin, Asya'dan beri tanıdıkları ve Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren oynatıldığı bilinen kukla ve Türk mizahı denince ilk akla gelen Nasreddin Hoca (13.yy) başta olmak üzere, hayatlarında gülmece ve mizah hep olagelmiştir (Boratav, 1973:206).Dede Korkut hikâyelerindeki mizahi çizgiler (Deli Dumrul hikâyesi, kadın tiplemeleri), Türklerin İslam öncesi dönemde de mizahla ilişkilerine işaret eder. İslami dönemde ortaya konan ilk Türkçe eserlerden *Dîvânü Lugâti't-Türk, Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakâyık*'ta da mizahi unsurların yer aldığı bildirilmektedir (Pala, 2020:208; Taşdemir, 2018:63). Bununla birlikte mizahi üretim ve etkinliğin daha belirgin hale gelmesi, 12. yüzyıldan itibaren Anadolu'da gerçekleşir ve ortak İslami kültürün izlerini taşır. Halife ve diğer hükümdarların saraylarında olduğu gibi, Anadolu Selçuklu hükümdarlarının *nedim*leri de mizahı üretme veya gösteride başrolü üstlenmişlerdir. Nedimlerin öncelikli görevi, hikâyeler anlatarak, taklit ve soytarılık yaparak hükümdarı ve çevresindekileri eğlendirmekti. Ayrıca hükümdarların çevresinde yer alan ozan ve şairler yanında kıssahân, şehnâmehân gibi kimseler de mizah üretiminin aktörleri olarak karşımıza çıkar. Bu kimselerin ifa ettiği görev/iş/sanat, Osmanlı döneminde bir taraftan *meddah* ve *Karagöz, ortaoyunu, tuluat* gibi önde gelen mizah varlıklarımızla, diğer taraftan şiire ve edebi eserlere yansıyan yönüyle daha da geliştirilip yaygınlaşarak devam edecektir. Kısaca, *"Türklerin Anadolu'da varlığını ciddi bir şekilde göstermeğe başladığı 12. yüzyıldan itibaren her sınıf ve seviyeden insan kendilerine ait veya ortak çeşitli mekânlarda hikâyeler dinliyor, kukla, taklit izliyor, nükteler, şakalar yapıp gülüp eğleniyordu."* (Kortantamer, 2004: 139). Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemindeki bu mizah ortamı, 13. yüzyılın ortalarından itibaren

*Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ahmet.ari@ahievran.edu.tr

yeni bir yazı diliyle (Batı Türkçesi) boy göstermeye başlayacak olan ve çok sonraları Divan edebiyatı -şimdilerde daha çok tercih edilen adıyla Klasik Türk Edebiyatı veya üniversitelerimizdeki adıyla Eski Türk Edebiyatı- olarak adlandırılacak olan edebiyatımız içerisinde de sürdürülecektir. Fakat ne yazık ki, klasik Türk edebiyatında gerek ortaya konan müstakil eserler ve gerekse şiirin dokusundaki varlığı ile hiç de azımsanmayacak bir büyüklüğe sahip olan mizah konusu, yeteri kadar ele alınmış değildir. Bunun çeşitli sebeplerinin başında klasik Türk edebiyatına bakış açısı gelmektedir.

Kökeni, oluşumu ve yapısı başta olmak üzere, Klasik Türk edebiyatı hakkında geçmişte ortaya konan hükümlerin pek çoğunun gerçeği yansıtmaktan uzak olduğu, yapılan yeni çalışmalarla her geçen gün daha da belirgin hale gelmektedir. Yeterli birikim ve malzemeden yoksun olmanın yanında esas olarak belli bakış açılarının hâkim olduğu ve başka türlüsünün kabul görmediği dönemlerde ortaya konan bu yanlış veya eksik değerlendirmelerden klasik Türk edebiyatında mizah konusu da nasibini almıştır. Her şeyden önce, edebiyat eğitim ve öğretiminde uzun yıllardır etkisini devam ettiren, Divan edebiyatının sosyal hayattan kopuk olduğu şeklindeki acımasız ve tamamen yanlış hüküm dolayısıyla, klasik Türk edebiyatında mizah konusunun yer almayacağı gibi bir kanaat hâsıl olmuştur. Bu kanaatin oluşmasında, mizaha günümüz mizah perspektifinden bakılmasının da etkisi olsa gerektir. Diğer taraftan, Klasik Türk edebiyatının yürürlükte olduğu Osmanlı döneminde de devam eden mizahı dışlayan bir tavrın varlığı yanında esas olarak, genelde mizahı üretenlerin özelde Divan şairlerinin yaptıkları işin nazariyatına/ teorisine dair doyurucu bilgi vermemeleri, klasik Türk edebiyatında mizah konusunun göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Buna bağlı olarak, bir araştırma sahası gelmesinden itibaren, klasik Türk edebiyatının yürürlükte olduğu döneme ait mizah içeren bir takım eserler yayımlanmakla beraber, Osmanlı dönemi Türk mizahı hakkında başlangıçta ileri sürülen genel hükümlerin çoğu da yanıltıcı olmuştur (Kortantamer, 2004: 170). A. Sırrı Levend'in *Belleten*'de yayımlanan (1970) makalesinden sonra Tunca Kortantamer'in artarda ortaya koyduğu ufuk açıcı makale ve bildirisi (1999 ve 2002) ve vefatından sonra yayımlanan *Temmuzda Kar Satmak* (2007) isimli kitabı, klasik Türk edebiyatında mizah konusunda önemli bir aşama olarak karşımıza çıkar. Bunlardan sonra konunun daha yoğun bir şekilde ele alındığını ve farklı yönlerini ele alan çalışmalar yapıldığını görmekteyiz. Bu çerçevede Recep Tayyib Erdoğan Üniversitesi'nce düzenlenen "Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu/ 2016)"nda sunulan bildirileri içeren yayını (2019/TDK) ve Nilüfer Tanç'ın, *Klasik Türk Edebiyatında Mizah* (2020) adlı kitabını sayabiliriz. İpek Taşdemir, "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü" (2019) başlıklı makalesinde bu alanda yapılan çalışmaların kapsamlı bir listesini vermektedir.

"Şaka ve latife yapmak" anlamında Arapça kökenli bir kelime olan mizah, edebiyatta kısaca"düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz veya yazı" olarak tanımlanmıştır. Klasik Türk edebiyatında"nükte, latife, hezl, hiciv" gibi birbiriyle ilişkili fakat ayrı anlamları ve uzantıları olan kelimelerle karşılanması, mizahın zaman içerisinde farklı ve daha ağır türleri de içine aldığını göstermektedir. Diğer bir deyişle kaynağı, katı ve ciddi sözü kelime oyunu ve şakalarla yumuşatmak olan mizah, zamanla sınırlarının dışına taşarak yüksek dozlu gülmece ve aşırı/yaralayıcı yergi olarak nitelendirilen hezl ve hicvide içine almıştır. Nitekim şiir ve şair değerlendirmeleri içerisinde "mizahgû, mizah-nüvîs, mizah-perver; nükte-gûy, nüktedân, nükte-güzâr; latîfe-gûy, letâyife kâdir, letâyifi dinlenir; hezl-gûy; heccâv,

heccâv-ı âlem" gibi ayrı ayrı nitelendirmelerin yer alması mizahın çeşitlerine ve derecelerine işaret etmektedir. Dış dünyada Aristo (1987) ve İslam Belagat ilminde mizahı edebî bir tür olarak ilk ortaya koyan kişi olarak kabul edilen Câhiz (ö. 868)'den itibaren (Durmuş, 2020:206), insanı aşağılamaktan ve insan onurunu kırmaktan kaçınan, zekâya dayalı, ince ve zarif mizah, ideal mizah anlayışı olarak belirlenmiş, sonraki pek çok edip ve ahlak felsefecisi tarafından da benimsenmiştir. Kısaca mizah, eskilerin *nezâhet* tabiri ile belirttikleri üzere, nezih/temiz ve hünerli olmalıdır.Osmanlı döneminde de Sünbülzâde Vehbî'nin (1996/s. 44), *Hûbdur gerçi letâfetle mizâh / Olmaya lîk müeddî-i silâh* (hoşa gidecek şekilde yapılan mizah güzeldir, fakat yaralayıcı bir silaha dönüşmemelidir) beytinde en özlü ifadesini bulan ahlâkî ve meşru mizah anlayışı hâkimdir. Bununla birlikte uygulamada, tavsiye edilen bu ideal modelin çokça dışına çıkıldığı görülmektedir. Kısaca Osmanlı şair ve edipleri bu ideal mizah modelinde belirlenen kurallara pek de aldırış etmeden fakat bir tartışmaya da girmeden mizah yapmayı sürdürmüşlerdir. Buna bağlı olarak onur kırıcı yergiler (zemm) içeren hakaret dolu hezliyattan, galiz küfürlerin (şetm) yer aldığı hicivlere kadar pek çok mizah ürünü ortaya çıkmıştır. Bunların hangisinin mizah ürünü olduğu ayrı bir tartışma konusu olmakla beraber klasik Türk edebiyatında nükte, latîfe, hezl, hiciv, mutâyebe (şakalaşma), suhriyye (komik, eğlenceli), ta'rîz, şathiyyât, şaka, kıssa gibi kelime ve kavramların hepsi mizahı ifade etmek üzere kullanılmıştır (Levend, 1988:151). Mizah içeren ve daha çok mensur olarak ortaya konan müstakil eserler ise genel olarak *letâyif* veya *letâyif-nâme* adıyla anılmıştır. Letâyif-nâme adı verilen bu müstakil kitaplar yanında risâle, arzuhal, münazara metni ve şerh şeklinde yazılı mizahî ürünler de vardır. Bazen mizah içeren fetvalara da rastlanır (Pala, 2020:208). Fakat klasik Türk edebiyatında mizah, ağırlıklı olarak şiirde karşımıza çıkar. Hatta nükte kavramının mana-mazmun ilişkisi içerisindeki konumu/işlevi ve şiir, -daha çok- şair değerlendirmelerindeki yeri ve nükte-mizah, nükte-zekâ bağlantısı dolayısıyla klasik şiirimizin temelinde mizah vardır demek mümkündür. Çünkü klasik şiirimizde şairlikle nüktedanlık çoğu zaman birlikte düşünülmüş, şairlik yeteneği ilgili değerlendirmelerde de en çoknükteci, nükteden anlayan, nükte bilen vb. nitelendirmelere yer verilmiştir. (Tolasa, 2002: 177, 204, 340; Mengi, 2000a: 37; Gönel, 2011: 163). Nitekim meşhur *terkîb-i bend*'indeki sosyal tenkidi muazzam bir mizah ile ortaya koyan Bağdatlı Rûhî,

Gayr idemez nükteyi biz şâiriz

Nükte-serâlıkta aceb mahiriz (Ak, 2001: 597)

beytinde,nükte yapmanın ancak şairlere mahsus olduğunu ve onların da bu konuda şaşılacak derecede mahir olduklarını söyleyerek bu duruma işaret eder. Yine O'nun

Erişe keyfler bir yere gele nükte-sencler

Okuna nazm u nesr ola mebhas-i şâirâneler (Ak, 2001: 574)

beytinde, nazım olsun nesir olsun yerinde nükte ile donatılmış metinleri dinlemeye doyum olmayacağı dile getirilerek, şairanelik için nükte-senc (nükteleri yerinde olan) olmanın gerekliliği vurgulanır. Klasik şiirimizde nükte kelimesi ile oluşturulmuş pek çok terkibin yer alması zaten nüktenin, şiirin özellikle mana ile ilgili yapısında ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaya yeter. Bu konuda pek çok örnek olmakla beraber biz söz ustası Nef'î'ye kulak verelim:

Ben ne Keşşâf'am ne sahib-keşf ammâ ma'nâda

Mû-şikâf-ı nüktehâ-yı âsmânîdür sözüm(Akkuş, 1993: 27)

"Ben, manada ne Keşşâf, ne de keşif sahibiyim. (Lakin) Sözüm, semavî (ilahî) nükteleri kılı kırk yararcasına, dikkatlice açıklar".

Edebiyatın günümüzde geniş kabul gören, "duygu ve düşünceleri dil aracılığıyla güzel ve etkili bir şekilde anlatma sanatıdır" şeklindeki kısa tanımı içerisinde yer alan "etkili bir şekilde anlatma" hükmü karşısında en ağır yük, herhalde bütün dünya edebiyatları içerisinde, Divan şairinin omuzlarına binmiştir. Geleneğin belirlediği katı şekil ve muhteva sınırları içerisinde en etkili sözü söyleyebilmek, "şairim" diye ortaya çıkmanın yürek istediği bir ortamda, oldukça zor bir iştir. İyi bir şair olmak şöyle dursun, sadece şair olabilmenin, *Çehâr Makâle* müellifi Nizâmî-i Aruzî (ö.1157?)'den beri sıralanan binlerce beyit ezberlemekle başlayan, bütün şartlarını yerine getirse bile işi çok zordur Divan şairinin. "Gök kubbenin altında söylenmemiş sözün kalmadığı" bir şiir dünyasında etkili sözü/şiiri; geleneğin/otoritenin istediği nükteyi nereden bulacak, nasıl söyleyecek de "nükte-şinâs" olacak? Hele, bu edebiyatta esas olarak nükte ve latîfe olarak yer alan ve sözün zirvesi kabul edilen mizah vadisinde kalem oynatıp, "latîf-tab'", "nükte-senc" unvanına sahip olmak hiç de kolay değildir. Neyse ki, bütün bu zorlukları aşmasını sağlayan bir takım araçlar imdadına yetişir. Bu araçların başında da edebî sanatlar gelir. Edebî sanatlar, asıl gayesi nükteli söz söylemek olan şairin, nükte, latîfe/mizah yapabilmek için en çok faydalandığı araçlardandır. Bu sayede "temmuzda kar satmak" kadar zor olan serinletici ve rahatlatıcı söz söyleme imkânına kavuşur.

Bilindiği gibi edebî sanatlar, klasik Türk şiirinin estetik yapısını oluşturan unsurların başında gelir ve ortak İslam kültürünün en köklü ve geniş kapsamlı ilimlerinden olan Belâgat ilminin *beyan, me'ânî* ve *bedîî* olarak adlandırılan dalları içerisinde ele alınır. Bu üç bilgi dalının da konusu olması edebî sanatların pek çoğunun birbiriyle ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak başlangıçtan itibaren edebî sanatlar konusunda bir karışıklık ve çelişki; farklı görüşler sebebiyle bazı sanatlar üzerinde belirsizlik göze çarpar. Bu karmaşıklığın Türk edebiyatına da intikal ettiğini ve Türk belagat terminolojisinde bir takım problemlere sebep olduğunu görmekteyiz (bkz. Köksal, 1998:167). Şiirin ortak İslam edebiyatında oluşan şekil, muhteva ve estetik yapısıyla ilgili hususiyetler, 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da boy göstermeye başlayan Türk edebiyatında da büyük oranda devam ettirildiği için Divan şairleri, diğer konularda olduğu gibi edebî sanatlar konusunda da teorik eserler oluşturma ihtiyacı duymamışlar, mevcut şiir estetiği ile yollarına devam etmişlerdir. Nitekim özellikle edebî sanatlar konusu Türk edebiyatçılarının gündemine ancak 19. asrın ortalarından itibaren girmiştir (Yetiş, 1996: XXV).Bu dönemde ortaya konan Türk/Osmanlı belagatine dair eserlerde de eski kaynaklara bağlı kalındığı ve bu eserlerdeki örnekler tekrar edildiği için, edebî sanatlar üzerindeki belirsizlik devam etmiş, bu sanatlar arasındaki farklar tam olarak ortaya konamamıştır. Türk edebiyatının bir bilim dalı haline gelmesinden sonra edebî sanatlar konusu müstakil olarak (Tarlan, 1964; Bilgegil, 1989; Dilçin, 1992; Soysal, 1998; Külekçi, 1999; Aktaş, 2002; Saraç, 2006; Coşkun, 2014; Macit, 2017) ele alındığı gibi, söz konusu problemlere dikkat çeken veya belli sanatlar üzerindeki karmaşıklığı gidermeyi amaçlayan makaleler (Köksal, 1998; Öztoprak, 1999; Coşkun, 2001, 2002) de yayımlanmıştır.

Edebî sanatlar günümüzde mecazla, anlamla ve sözle ilgili olmak üzere üç kısma ayrılarak incelenmekte ve sözün süsü ve büyüsü olarak nitelendirilmektedir. Nasıl nükte ile zekâ arasında temel bir ilişki varsa edebî sanatlar ile zekâ arasında da

kuvvetli bir ilişki vardır. Bu yüzden edebî sanatlar, "zekânın dil üzerindeki tasarrufları ve işlemeleri" olarak tarif edilmiştir (Coşkun, 2014:9). Klasik şiirimizi ince, güzel ve üstün kılmada önemli bir rol oynayan edebî sanatlar, aynı amacı güden nükteli ve latif söz söylemede de en temel araç olarak kullanılırlar. Bununla birlikte nükte-edebî sanat ilişkisi, nükte kavramının geniş bir yelpaze oluşturan anlamları içerisinde yer alan alay, küçük düşürme ve hoyratça iğnelemeden ziyade maharet isteyen, düşündüren, şaşırtan ve ince manalarıyla gülümseten yönü, yani makbul görülen nükte anlayışı çerçevesinde gerçekleşir. Bu çerçevede en çok kullanılan edebî sanatlar içerisinde teşbih, isti'âre, mecâz-ı mürsel, cinâs, kinâye, ta'rîz, tevriye, îhâm, tevcîh, istihdâm, tecâhül-i ârif, hüsn-i ta'lîl, tezat, mübâlağa, irsâl-i mesel, istidrâk, istifhâm, istihzâ yer almaktadır. Sıraladığımız bu edebî sanatların büyük birkısmı, nükte/mizah ve edebî sanatlar konusunda yapılmış çalışmalarda ele alınmıştır (Mengi, 1996, 2000b; Gönel, 2011; Erken, 2018; Taşdemir, 2018; Alay, 2018).

Mizah/nükte için kullanılan bu edebi sanatlar içerisinde ta'rîz ve istidrak, övgü ve yergi esnasında nükte/mizah yapmayı sağlayan, diğer bir deyişle zekice taşlama, zarifçe dokundurma için çok elverişli olan edebî sanatlardır. Özellikle, Türk edebiyatında daha çok istidrâk sanatı içerisinde değerlendirilen ve *te'kîdü'l-medh bimâ-yüşbihü'z-zem* (eleştirir gibi övme) ve *te'kîdü'z-zem bimâ-yüşbihü'l-medh* (över gibi eleştirme) adlarıyla yer alan sanatlar, en zarif nüktelerin aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ta'rîz, iğneleme, dokundurma için günlük dilde de kullandığımız ve klasik şiirimizde özellikle yergi/eleştiri için çokça kullanılan kinayenin en ince ve en güzel çeşitlerinden biridir. Bu yüzden kinayenin bir türü olarak değerlendirenler olduğu gibi, ayrı bir sanat olarak sunanlar da olmuştur. Ta'rîz kısaca, ortaya veya belli birine söylenen sözün bir ucunun (urz) bir başka kimseye veya şeye ima ve işaret yoluyla dokundurulmasıdır. Ta'rîz için gerekli olan ima ve işaret şartlarından da anlaşılacağı gibi çokça maharet isteyen bir sanattır. Nitekim en ince ve zarifeleştiriler (yergi) ta'rîz örneği olarak karşımıza çıkar. Maksadın en güzel şekilde ifade edilebilmesi için ta'rîzde kinayenin ima, işaret, telvih ve remiz gibi çeşitleri yanında tevriye tevcih, istiare, telmih ve teşbih gibi sanatlardan da faydalanılır. Bu haliyle oldukça kapsamlı bir edebî sanat olarak karşımıza çıkar.

"Bir övgüyü, eleştiri ima eden kelime ve sözlerle ifade etmeye veya tam tersini yapmaya, yani bir eleştiriyi övgü ima eden kelime ve sözlerle ifade etmeye *istidrak*adı verilir." (Coşkun, 2014:190). Günümüzde *övgü yoluyla yerme* ve *yergi yoluyla övme* olarak adlandırılan ve istidrâk sanatı içinde yer verilen *te'kîdü'z-zem bimâ-yüşbihü'l-medh* ve *te'kîdü'l-medh bimâ-yüşbihü'z-zem* sanatları ise üst seviye nükte/mizah için en elverişli sanatlardır. Daha çok yergi için kullanılan ta'rîzden farklı olarak hem övgü hem de yergi için kullanılmasından dolayı sanki ta'rîzden de bir basamak üstte gelmektedir. Fakat bu iki sanat üzerinde –günümüze kadar intikal eden- iki problem olduğu kanaatindeyiz. Birincisi bu sanatların istidrakin iki yönü olarak gösterilmesi yani istidrâk içinde sunulması, diğeri ise, özellikle verilen örneklerde ta'rîz ile karıştırılmasıdır.Bir bedîî terimi olarak istidrâk "düzeltmek, telâfi etmek, hatayı tamir etmek, kusuru örtmek" gibi anlamlara gelir ve önceki sözden doğan eksikliği, hatayı veya yanlış anlaşılma ihtimalini ortadan kaldıracak bir kısmın getirilmesine denir. Bu haliyle istidrak, daha çok rücû' sanatıyla ilgilidir. Buna göre *te'kîdü'l-medh bimâ-yüşbihü'z-zem* ve *te'kîdü'z-zem bimâ-yüşbihü'l-medh* sanatları istidrakten ziyade istisnaya yakışmaktadır. Nitekim az da olsa bu sanatları istidrak içinde gösterenler olmakla

beraber, istidraki bir edebi sanat olarak ilk defa ele alan İbnü'l-Mu'tez (ö. 908),bu sanatlara istidrak içinde değil söz güzellikleri (mehâsinü'l-kelâm) adını verdiği türler içinde yer vermektedir (Durmuş, 2001:399). Belâgat âlimleri, bir anlam ve ifade güzelliği içeren istisnalara, mânaya güzellik katan söz sanatlarından sayarak bedî' ilminin bölümleri arasında yer vermişlerdir (Durmuş, 2001: 388). Buna bağlı olarak belagat ilminde hakim görüş olarak te'kîdü'l-medh bimâyüşbihü'z-zem (yergi biçiminde ifadeyle övgünün pekiştirilmesi) ile te'kîdü'z-zem bimâyüşbihü'l-medh (övgü biçimindeki ifadeyle yerginin pekiştirilmesi), edebî istisnanın en güzel türleri olarak kabul edilmiştir. Hal böyle iken bu sanatların istidrak içinde gösterilmesi problemli gözükmektedir.

Diğer taraftan Ahmedî (1334-1412)'nin daha XIV. yüzyılda istidrak için yaptığı "*söz söyleyen söze öyle bir başlar ki, işiten yergi sanır, sonra devam edince övgü ortaya çıkar*" (Temizel, 2002: 185) şeklindeki tanımdan yola çıkacak olursak ta'rîz örneği olarak verilen pek çok beytin aynı zamanda istidrak örneği olduğu göze çarpmaktadır. Sözgelimi Necâtî Bey'in,

Dime kim yârda yok cevr ü cefadan gayrı

Ne dilersen bulunur mihr ü vefadan gayrı

beyti veya Nedîm'in,

Arz-ı hâlim çok efendim hâk-i Pay-i devlete

Lutfun ammâ bî-niyâz-ı arz-ı hâl eyler beni

beyti aynı zamanda birer istidrak örneğidir. Fakat bu beyitler hep ta'rîz örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde, Şeyhülislam Yahya'nın, belki de en güzelövgü yoluyla yerme örneği olarak gösterilebilecek,

Şimdi hayli sühenverân içre/Nef'î mânendi var mı bir şair

Sözleri Seb'a-i Muallâka'dır/ İmrü'l-Kays kendidir kâfir

kıt'asının hemen her yerde ta'rîz örneği olarak verildiğini görmekteyiz. Ta'rîzin yukarıda kısaca verdiğimiz hususiyetleri doğrultusunda bu şiir bir ta'rîz örneği olabilir. Fakat ondan daha önce ve daha uygun olarak över gibi yerme (te'kîdü'z-zem bimâyüşbihü'l-medh) örneği olsa gerektir.

Sonuç itibariyle Klasik Türk şiiri, müstakil eserler dışında da oldukça yoğun ve işlenmiş bir mizah barındırmaktadır. Şairler mizah/nükte yapma aracı olarak edebi sanatlardan azami seviyede faydalanmışlardır. Bu doğrultuda kullanılan edebi sanatlar içerisinde, ta'rîz ve övme yoluyla yerme, yerme yoluyla övme sanatları, makbul görülen, hüner isteyen zarif nükteleri yapmaya en elverişli sanatlar olarak karşımıza çıkmakta fakat bunlarla ilgili bazı problemler olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle örnekleme konusundaki karışıklık devam etmektedir. Elbette benzer problemler diğer bazı edebi sanatlar için de söz konusudur. Mesela tevriye, iham ve istihdam başlığı altında verilen örneklerin birbirine karıştığı da öteden beri bilinmektedir. Kısaca gerek tasnif ve terimleşme/Türkçeleştirme ve gerekse örneklendirme yönünden edebi sanatlar konusu çözülmesi gereken bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Son zamanlarda bu konuda yapılan çalışmaların artması sevindiricidir. Bu çalışmalar, getirilen (Saraç, 2012) ve getirilecek olan öneriler doğrultusunda kolektif ve sistematik bir yapıya büründürülebilirse, çözüm daha hızlı ve kolay olacaktır.

KAYNAKÇA

Ak, Coşkun (2001).*Bağdatlı Rûhî Dîvânı* (2cilt), Bursa: Uludağ Ün. Yayını.

Akkuş, Metin (1993). *Nef'î Dîvânı,* Ankara: Akçağ Yayınevi.

Aktaş, Hasan (2002). *Edebî Sanatlar*, Konya: Çizgi Yayınevi.

Alay, Okan (2018). " Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme" *Türk Dili,* S. 804, ss. 29-46.

Aristoteles (1987). *Poetika,* (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bilgegil, M. Kaya (1989) *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

Boratav, Pertev Naili (1973). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Coşkun, Menderes (2001). "Edebî Sanatlardan İham'ın Tanım Problemi İle İlgili Düşünceler", *Türk Dili Dergisi,* S. 600, ss. 882-890.

Coşkun, Menderes (2002). "Edebî Sanatların Terim Olarak Dîvanlardaki Kullanımı Üzerine", *Türkler,* Cilt: 11,ss. 701-707.

Coşkun, Menderes (2014).*Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar,* (4. bsk.), İstanbul: Dergâh Yayınevi.

Dilçin, Cem (1992). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Durmuş, İsmail (2001). "İstisna" *TDVİslam Ansiklopedisi,* Cilt: 23, ss. 388-90.

Durmuş, İsmail (2020). "Mizah" *TDV İslam Ansiklopedisi,* Cilt:30, ss. 205-206.

Erken, Jülide (2018). "Necâtî Bey Dîvânı'nda Edebî Sanatların Mizah Yaratma İşlevi", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi,* S. 8, ss.188-203.

Gönel, Hüseyin (2011). "Nükte ve Nüktenin Aracı Olan Edebî Sanatlar", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Cilt: 6/4, ss. 163-182.

Kortantamer, Tunca (1999). "Osmanlı Dönemi Türk Mizah Anlayışı", XIII. Türk Tarih Kongresi.

Kortantamer, Tunca (2002). "Kuruluştan Tanzimata Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi", *Türkler,* Cilt:11, s.605-621.

Kortantamer, Tunca (2004). "Kuruluştan Tanzimata Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi", *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler-,* (Haz: Şerife Yağcı, Fatih Ülken), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.139-170.

Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak,* (Haz: Fatih Ülken, Şerife Yalçınkaya), Ankara: Phoenix Yayınevi.

Köksal, Fatih (1998). "Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifham", *Türklük Bilimi Araştırmaları,* Sayı: 7, ss. 167-190.

Külekçi, Numan (1999). *Edebî Sanatlar,* Ankara: Akçağ Yayınevi.

Levend, Agâh Sırrı (1970). "Dîvân Edebiyatında Gülmece ve Yergi", *TDAY Belleten* 1970'den Ayrıbasım, Ankara: TDK Yay., 1971, 37 s.

Levend, Agâh Sırrı (1988). *Türk Edebiyatı Tarihi-Giriş,* (3. Bsk), Ankara: TTK Basımevi.

Macit, Muhsin-Soldan, Uğur (2017). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yayınları.

Mengi, Mine (1996)."Necâtî'nin Şiirlerinde Atasözlerinin Kullanımı", *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, Cilt: 2, S. 4, ss. 47-56.

Mengi, Mine (2000a). "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine BirDeğerlendirme", *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınevi.

Mengi, Mine (2000b). "Divan Şiirindeki Yergi Amaçlı Söz Sanatları", *Divan Şiiri Yazıları*,Ankara: Akçağ Yayınevi.

Öztoprak, Nihat (1999). "Halk ve Divan Şiirinde Cinas Sanatının Karşılaştırılması Üzerine Bir Deneme", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* S. 1, 155-174.

Pala, İskender (2020). "Mizah", *TDV İslam Ansiklopedisi,* Cilt:30, ss. 208.

Saraç, M.A. Yekta (2006). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat,* İstanbul: Gökkubbe Yayınevi.

Saraç, M. A. Yekta (2012). "Edebi Sanat Terimlerinin Türkçe Karşılıkları Üzerine", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 32, ss. 131-147.

Soysal, M. Orhan (1998). *Edebî sanatlar ve Tanınması,* İstanbul: MEB Yayını.

Sünbülzâde Vehbî (1996). *Lutfiyye* (Haz. Süreyya Ali Beyzadeoğlu), İstanbul: Cihan Neşriyat.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah,* Ankara: Grafiker Yayınları.

Tarlan, Ali Nihad (1964). *Edebî Sanatlara Dair*, İstanbul: Güven Yayınevi.

Taşdemir, İpek (2018). "Klasik Türk Edebiyatında Mizah ve Mizah Yapma Yolları",*Uluslararası Necatibey Eğitim Ve Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi (Unesak 2018, Balıkesir) Bildirileri*, (Editörler: Dr. Hülya Gür, Doç. Dr. Hasan Hüseyin Şahan), Cilt: VI, ss.57-81.

Taşdemir, İpek (2019). "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD),* Cilt: 6, Sayı: 6, ss. 132-156.

Temizel, Ali (2002). Ahmedî'nin Farsça Eserleri, DT, Ankara Üniversitesi.

Tolasa, Harun (2002), *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi,* Ankara: Akçağ Yayınevi.

Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu (13-15 Mayıs 2016, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi) Bildirileri (2019),(Editör: Ümit Hunutlu), Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Yetiş, Kazım (1996). *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sahasında Getirdiği Yenilikler,* Ankara: AKM Yayını.

Halil İbrahim YAKAR (2022). Antepli Hasırcızāde Hafız Mehmet Ağa'nın Manzum ve Mensur Hiciv ve Fıkraları. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 206-232.

ANTEPLİ HASIRCIZĀDE HAFIZ MEHMET AĞA'NIN MANZUM VE MENSUR HİCİV VE FIKRALARI

Halil İbrahim YAKAR•

Hayatı

1803'te Antep'te doğan Hasırcızade Hafız Mehmet Ağa, Gaziantep Handan Bey Cami'ini yeniden yaptıran Hacı Abdullah Ağa'nın oğludur. Kendisi doğmadan altı ay evvel babası, dört yaşında iken annesi vefat etmiştir. Büyük kardeşi Hacı Mustafa Ağa'nın yanında büyümüş, daha sekiz yaşında iken Kur'an'ı hıfzetmek suretiyle zekāsını göstermiş ve Hafız lakabını almıştır. Hafız sıfatını mahlas olarak da kullanmıştır. Eğitim aldığı ilk hocası Hacı Halil Efendi'dir.

Hasırcızade Hafız Mehmet Ağa yirmi yaşına kadar Antep'te tahsil görmüş, ilim öğrenmek için Halep ve Şam'da dört yıl kalmıştır. Şam'da bulunduğu sırada Halid Ziyaüddin Nakşibendī'ye intisap etmiştir. Şam'dan Mısır'a geçerek altı ay da orada bulunmuş ve tahsilini ilerletmiştir. Mısır'ın iklimi kendine iyi gelmediği için 1827 yılında 24 yaşında iken tekrar Antep'e dönmüştür. Antep'e geldiği dönemde Antep'te ortaya çıkan ve binlerce kişinin ölümüne sebep olan taun salgınında ailesi büyük kayıplar verdiği için ailenin geçim yükü üzerine kalmıştır. Bu sıralar değişik medreselerde dersler veren Hasırcızade, felç geçirerek yedi yıl yatağa mahkum olmuş, ilmī hayatını sekteye uğratan bu hastalıktan kurtulunca tekrar ders vermeye başlamıştır.

Hasırcızade 1838 yılında -ne amaçla bulunduğu tam olarak bilinmese de- Mısırlı İbrahim Paşa'nın[1] maiyetinde Maraş'a gitmiştir (Aksoy, 1941: 15). İbrahim

• Prof. Dr., Gaziantep Üniversitesi.

[1] İbrahim Paşa 1831'den 1839 tarihine kadar Suriye, Halep, Adana ve Antep'i hükmü altında bulundurmuş, 1839 yılında Nizip'te Osmanlı ordusunu yendikten sonra buralardan çekilmiştir

Paşa'nın ikinci oğlu Hidiv İsmail Paşa'ya gönderdiği bir mektupta (Külliyat.1, 99) anlattığı üzere İbrahim Paşa'nın pek çok iltifat ve ihsanını görmüştür.

1862 yılında 59 yaşında iken Halep Valisi İsmet Paşa ile Antep kaymakamı Topal Rüştü'yü şikayet etmek için İstanbul'a gitmiş, başta Sadrazam Keçecizade Fuat Paşa olmak üzere devlet rical ile tanışmış ve Antep'teki durumu onlara anlatarak vali ve kaymakamın azlettirilmesini sağlamıştır. İstanbul'da yaklaşık bir yıl kaldıktan (Aksoy, 1939:9) sonra Antep'e dönmüş ve sebebi tam olarak bilinmemekle beraber yedi sene evinden dışarı çıkmamıştır (Külliyat.1, 2).

Hasırcızade bazen Antep kaymakamlarını şikayet, bazen de gezmek amacıyla bir çok defa Halep'te bulunmuştur. Birecik Kaymakamlığında bulunan Antepli Battal Bey'in davetlisi olarak Birecik'e de gitmiştir (Aksoy, 1939: 10). 1873'te tekrar Halep'e gitmiş ve bir yıl daha orada kalmıştır. Bu son seyahati olmuştur. Bundan sonra Antep'ten dışarı çıkmamış, özel işlerini de oğlu Ahmet Efendi'ye bırakmıştır. Ömrünün son senelerini kendine göre çizdiği bir hayat tarzıyla geçirmiştir. Ateşli humma hastalığına yakalandıktan sekiz gün sonra 29 Cemaziyelahir 1304/25 Mart 1887'de vefat etmiştir. Vasiyeti üzerine babasının da kabrinin bulunduğu Karlık Mezarlığı'na defnedilmiştir (Aksoy, 1941: 15). Vefatına "*Ecel dürdü Hasırcızāde'nin tümār-ı ömrün vāh"* tarihi düşülmüştür.

Son şiirini kendisinden bir gün önce ölen Antep Kaymakamı Rüstem Bey'in vefatına dair söylemiştir:

Vedā etti dünyā nice erlere

Ne Dārā'ya kaldı ne Rüstemlere

Münif Paşa'nın babası Abdünnafi Efendi'ye yazdığı bir mektubundan anlaşıldığına Hasırcızade'nin iki karısı varmış (Külliyat.1, 14). İki oğlu, sekiz kızı olan Hasırcızade'nin kızlarından dördü ve oğullarından biri kendisi hayatta iken vefat etmişlerdir. Kızlarından Fatma Hanım da şairdir (Yener, 1934: 182). Hasırcızade'nin günümüzde devam eden nesli, Tüzün soyadını kullanmaktadır.

Sosyal Kişiliği:

Hasırcızade uzun boylu, uzun sakallı, geniş alınlı, sık kaşlı, siyah gözlü, büyükçe burunlu ve buğday tenli imiş. Entari ve cübbe giyer, başına da o vakitler esnafların sardığı Hind kuşağı sararmış. Kıyafetini görenler onun sıradan bir kişi olduğunu zannederlermiş (Külliyat.1, 3). Dindar bir kimse olarak temizliği sever ve gayet temiz giyinirmiş. Mütevazi, hoşsohbet, konuşurken nükteler, latifeler yapan bir kimse olarak dünyanın hüznüne de sevincine de kendini kaptırmazmış. Yaşamında kimseye bağlı kalmak istememiştir. Rivayete göre İstanbul'da birçok üst düzey yöneticinin de hazır bulunduğu bir mecliste birikiminden dolayı kendisine memuriyet teklif edilince şöyle cevap vermiştir: "Bana derhal en yüksek bir rütbeyi vermezsiniz. Binaenaleyh memur olsam böyle bir meclise iştirak edemem. Halbuki şimdi rütbesiz ve memuriyetsiz olduğum halde meclisinizin en mutena bir yerinde oturtuyorsunuz." (Aksoy, 1941: 14).

(Aksoy, 1941: 16). Hasırcızade İbrahim Paşa'ya 1840 tarihli 6 beyitlik Arapça yeni yıl tebriki yazmıştır (Külliyat. 2, 30).

Hasırcızade ilmiye sınıfına mensup bir kimse olarak efendi olarak değil de esnafların sıfatı olarak anılan ağa sıfatını kullanmayı tercih etmiş, hatta kendisine efendi diyenleri uyararak ağa denilmesini tavsiye etmiştir(Aksoy, 1941:20-21).

Rivayete göre Hasırcızade çarşıda pazarda gördüğü kimselere ayak üstü ders verirmiş (Aksoy, 1941: 12). Kendine has bir ifade tarzı bulunan Hasırcızade, herkesin meşrebine, mesleğine göre sohbet edermiş. Ulemā ile sohbetlerinde derin bir ālim, şuara ile sohbetlerinde ise dirayetli bir şair, esnaf ile konuşmalarında bir tacir ve halk adamı suretinde görünürmüş. Yaşadığı dönemde herkes onu çok sever ve ona çok saygı duyarlarmış. İstanbul'da kaldığı sürede, devlet adamları ile sohbetler ederek herkesin sevgisini ve hürmetini kazanmıştır. Kafile-i Şuarā Tezkiresi müellifi Mehmet Tevfik tezkiresine aldığı Hasırcızade ile ilgili şu malumatı vermektedir:

> *"İstanbul'da tūl-i müddet ikametine latife-güne kendisine ismā için şuarā-yı asırdan biri bu beyti söylemiştir:*
>
> *Girdigi hanelere kim serilip yatmakda*
>
> *Hasrolup kaldı Sitanbul'da Hasırcızāde*
>
> *Kendisiyle ittifākī olarak Göksu Mesire'sinde görüşüldü. Hakīkaten meclisine doyulmaz zurefādan idi. Edebiyat-ı Arab ve Fars ve Türk'ün hafızı idi."* (İnal, 2000: 721-722)

Hasırcızade dünya ve memleket işleri ile yakından ilgilenen birisidir. Çevresinde vuku bulan ve özellikle halkı ilgilendiren konularda zamanının idarecileri ile görüşmüş ve sorunlara çözüm aramış bir şahsiyettir. Halka zulmeden yetkilileri üst makamlara manzum ve mensur yazılarıyla şikayet etmiş, bunların çoğundan da sonuç almıştır. 1860 yılında Antep kaymakamlığında bulunan Osman Paşa isimli birisi halka iyi davranmadığı için hakkında ağır sözler içeren bir hicviye yazmış ve bu zatın azledilmesi amacıyla üst yöneticilerle görüşmüştür. Tahkikat neticesinde Osman Paşa, Payas Kaymakamlığına gönderilmiştir (Külliyat.2, 101).

1885 yılında Antep'e Şamlı Eyyubīzade Ebu'l-Muhsin adında inatçı, zalim ve bir gözü kör olan bir kadı atanmıştır. Antep halkı kendi anadilinde konuşmayan ve adalet dağıtamayan bu kadıdan şikāyet etmeye başlayınca Hasırcızade İstanbul'daki Meşihat makamına aşağıdaki mektubu (Külliyat.1, 70) yazmıştır. Bu mektup tesirli olmuş ve kadı görevden alınarak yerine bir Türk kadı tayin edilmiştir. Hasırcızade çarşıda gezerken kendisine bu durum bildirildiğinde hemen "Dīdeniz rūşen ola, kör kadı ma'zūl oldu" cevabını vermiştir.

> *Muhāt-ı 'ilm-i 'ālem-ārā-yı meşīhat-penāhīleri buyuruldugu vechile 'Ayntāb kasabası derūn u bīrūnı yüz bini mütecāviz nüfūsı şāmil ve ahālīsi kāmilen Türkçe tekellüm eder cesīm ü mühim bir Türk memleketidir. Merci'-i umūr-ı 'ibād ise şerī'at u bidāyet mahkemeleri olup her ikisinin nā'ib ü re'īsi Türkçe bilmez ve lakırdı anlamaz, bir gözü hīç dīgeri yarım bir rub' gözlü 'Arab'dan*

'Abdülmuhsin Efendidir. [Ve mā erselnā minrasūlin illā bi-lisānin kavmihī (Biz her resulü ancak kendi kavminin lisanı ile gönderdik- İbrahim Suresi, 4-)] nass-ı celīline imtisālen lisānımızla tekellüme kādir ve icrā-yı şer'iyye vü nizāmiyyeye muktedir bir nā'ibin ta'yīn ü i'zāmı husūsına müsā'ade-i celīle-i 'adālet-perverīlerinin bī-dirīg ü şāyān buyurulmasını – şeyhūhetim hasebiyle – 'umūm-ı ahālī nāmına istirhām eylerim.

Torunu Sami Efendi, Hasırcızade'nin halkın dertleriyle nasıl ilgilendiğini şöyle anlatmaktadır (Külliyat.1, 2-3).

İstanbul'dan kız kardeşine yazdığı mektuptan (Külliyat.1, 27) anlaşıldığına göre, o zamanlar Antep'te idareci olarak bulunan zevatın halka zulüm ettiğini İstanbul'daki yönetime bildirmek amacıyla İstanbul'a gitmiştir. Ailesi –belki- karşı çıkar düşüncesiyle bu ziyaretin İstanbul'a olacağını onlardan gizlemiş, İstanbul'a vardıktan sonra ailesine haber vermiştir.

Hasırcızade sadece kendi çevresinde cereyan eden olaylara karşı değil hiç taraf olmadığı memleket meselelerinde bile kendini sorumlu hissederek yazılar yazmıştır. Aşağıda Sultan Abdülaziz'in öldürülmesi üzerine İstanbul'da bulunan bir gazeteye aşağıdaki mektubu ve Sultan Abdülziz'e yazdığı mersiyeyi göndermiştir (Külliyat.1, 71).

Cennet-mekān Sultān 'Abdülazīz Hān Hazretlerinin keyfiyyet-i şehādetleri 'umūm-ı gayret-keşān-ı dīn ü devletin mūcib-i ıztırābı ve heyecānı ve 'ale'l-husūs 'abd-i 'āciz gibi asdikāya bā'is-i zārī vü giryānī olup cennet-mekān müşārün-ileyhi i'dām etmek cināyetini irtikāb edenlerin tahkīk-i cerā'im ile dūçār-ı cezā-yı şer'ī vü kānūnī olmaları zımnında velī-ni'met-i bī-meymenetimiz hāmī-i dīn ü devlet pādişāh-ı 'adālet-penāh şehriyār-ı hakkāniyyet-iktināh Sultān 'Abdülhamīd Hān Efendimiz Hazretleri tarafından sarf u ibzāl buyurulan mesā'ī-i celīleden dolayı ed'iyye-i ma'rūza-i devām-ı 'ömr ü ikbāl-i cenāb-ı pādişāhī pīrāye-i zebān-ı sadākat-perverān olageldiği misillü gerek velī-ni'met-i bī-meymenetimiz pādişāhımız efendi hazretlerinin ve gerek şehīd-i cennet-mekānın perverde-i ni'am u lutf u 'ināyetleri oldugum dahi sāye-i ma'ālī-vāye-i cenāb-ı tāc-dārīde el-yevm şehīd-i müşārün-ileyh hazretlerinin umūr-ı hānedānı nezāretinde bulundugum cihetle bu bābda vazīfe-i ed'iyyevü mertebe-hānı bi'l-hāssa mürettib-i 'uhde-i kemterī idügüni mebnī ol vādīde sirişk-i çeşm ile keşīde-i silk-i nazm eyledigi meş'ār şāyeste-i tab' görülür ise gazetenize derc olunmak üzere leffen tesyār kılındı. Sebeb-i tanzīm olan sābıka-i gayret ü sadākat hatālarının ezd-i sühan-sencānda rehīn-i 'afv ü müsāmaha eder.

En yüksek rütbeden en aşağı kesime kadar herkesle dostluk kuran Hasırcızade zamanındaki devlet adamları, ulema ve şairlerle yakın ilişkilerde bulunmuş ve onlarla mensur ve manzum olarak yazışmıştır. Bunlardan bazıları şu kimselerdir: Ali Raşid, Hacı Halil Ağazade Halil Rifat, Münif Paşa'nın babası Abdünnafi Efendi, Münif Paşa, Hasip Dürri, Hacetçizade Hüseyin Aşkī, Abdullah Necib Barlas, Sadrazam Kadri Paşa, Sadrazam Fuad Paşa, Küllizade Mazhar, Battal Bey, Hacı Taha Efendi, Mevlevi şeyhi İsmail Efendi, Antakyalı Yahya Hakkı, Takiyyüd Paşa, Cemil Paşa, Hüseyin Rüşdi Paşa, Ataullah Efendi, Halep Valiliklerinde bulunmuş olan Vecihi Paşa, Süleyman Paşa, Osman Nuri Paşa, Cevdet Paşa, Süreyya Paşa, Derviş Paşa.

Edebī Şahsiyeti:

Hasırcızade'nin edebī şahsiyeti yetiştiği ve yaşadığı ortamın etkisiyle meydana gelmiştir. Halep Valisi Süleyman Refet Paşa'ya takdim ettiği bir kaside de (Külliyat.1, 119)şiirleri hakkında mütevazi değerlendirmelerde bulunarak şairliği için şöyle demektedir:

Bakma noksanıma dāver-i Dārā-azamet

Taşrada ancak olur böyle Sühan böyle edā

İstanbul'da bulunan Tırnakçızade Ziver Bey'e gönderdiği aşağıdaki mektupta da(Külliyat.1, 18) kendi üslubunca belirttiği üzere İstanbul dışında, taşrada ancak kendi kabiliyetinde şair yetişebildiğini şöyle beyan eder:

"İnfisāl-i vālālarına iki kıt'a tārīh inşāsına ibtidār idüp leffen bi'l-'arzuhāl hāk-pāy-i Cenāb-ı āsafīye (Süleyman Refet Paşa) takdīm olunmak üzere ba's ü tesyār etdim. Gerçi kaba saba sözler oldu fakat; 'Kenārın dilberi nāzik de olsa nāzenīn olmaz 'meāl-i ma'lūm ve taşra halkının tabī'atı ancak bu derece olacagı meczūmdır. Belki zāt-ı 'ulyāları dikkat buyursanız şu bir-iki senedir tab'ınızda tagayyür fehm olunur. Beşik kertme taşrada terbiye olanlar ne halt etsin."

Şiir ve inşādaki maharetinin yanısıra nüktedanlığı ve tarih düşürmedeki başarısı da edebī şahsiyetinin en önemli özelliklerindendir. Klasik edebiyattaki bütün nazım tür ve şekillerinden şiir örnekleri vardır. Hicivleri, nükteleri ve fıkraları halk arasında çok tutulmuştur. Antepli şairlerden Hüseyin Aşkī ile olan muhabereleri halkın çok hoşuna gitmiş ve *Pirenāme* (Aksoy, 1941: 137) adıyla şöhret bulmuştur. Hasırcızāde gerek kendi döneminde gerekse de kendinden sonraki dönemlerde şairlik ve nüktedanlık yönünden iz bırakmış bir şahsiyettir. Antepli şairlerden Hasib Dürrī, Refet, Bayramzāde Hüsnü Efendi, Küçük Hafız Efendi, Hasırcızade'den ders alan ve etkilenen kişilerdir.

Hasırcızade doğuştan gelen bir kabiliyetle edebī ve sanatsal alanlarda sahip olduğu kuvvetli istidada rağmen ömrünün en verimli zamanlarında birtakım hastalıklarla boğuştuğu için yeteri kadar eser verememiştir. Torunu Sami Efendi (Külliyat.1, 2) şöyle anlatmaktadır:

İktidār 'ulemāsı derece-i kemālde oldugu hālde bālāda īrād edildiği vecihle ömrinin en şevkli zamānı bir takım ıztırābāt-ı elīme arasında mürūr etmesinden nāşī ahlāfını müstefīd edecek āsār-ı nāfi'a vücūda getirmege meydān bulamamış hemgām-ı sabāvetinde iştigāle başladığı şi'r ü inşā ile iktifā etmişdir. İstihsāl etdigi fazā'il-i kesbī, meftūr oldugu isti'dād-ı vehbīye inzimām etmesiyle mükemmel bir şā'ir olarak tecellī etmiş, bu bābda pek 'ālī bir şöhrete de mālik olmuşdu. İnşād-ı şi'r ü inşādaki mahāretinden başka esnā-yı muhāverede bi'l-münāsebe ibrāz eyledigi nükte-perdāzlık i'tilā-yı şöhretine medār olarak kırk

yaşında iken 'asrının meşāhir-i şu'arāsı miyānında ta'dād olunurdu. Hele Dersa'ādet'e azīmetinde pāyitaht-ı saltanat-ı seniyye vükelā vü üdebāsıyla cereyān eden muhāvere vü müşā'aresi sāyesinde nā'il oldugu hürmet derece-i iştihārına bir kat daha zīnet vermişdir. Ekser-i eş'ārını husūsuyla tārīhleri bi'l-bedāhe inşād eylerdi. Sūret-i ma'īşeti: masrafını pederinden mevrūs emlākın īrādına tatbīk ile kāni'āne geçinmekden 'ibāret idi. 'Ālemin sürūr ü hüznüni yeksān bilirdi. Teveccüh-i ikbāle meftūn olmadığı gibi tekeddür-i idbāra da mahzūn degildi.

Hasırcızade, yazdıklarını toplu bir şekilde bir arada tutmak veya kendinden sonrakilere aktarmak gibi bir gayede olmamıştır. Elimizde ona ait daha fazla eser bulunmamasına sebep yazdıklarına itibar etmeyip onları saklamamasıdır. Kaleme aldığı veya söylediği şeyleri paylaştıktan sonra yok edermiş. Elde var olan manzume ve nesirleri dostları sayesinde günümüze kadar ulaşmıştır. Torunu Sami Efendi Hasırcızade'nin bu durumunu şöyle anlatmaktadır (Külliyat.1, 3):

En garīb 'ādeti yazdığı şeylere ehemmiyet vermemesiydi. Misālen bir eser yazar bunu gönderecegi yere gönderdikden sonra müsveddesini mutlakā mahv ederdi. Esnā-yı tebyīzında yanında bir kadir-şināsı bulunup da bir takrīb ile sūretini alabildi ise aldı yoksa bir daha görülmek ihtimāli kalmazdı. Hīn-i vefātında zuhūr eden binlerce evrākı arasında kendi āsārından bir parçasına tesādüf olunamadı. Te'essüf olunur ki āsārının birçogu -hattā en degerlileri- ötede beride zāyi' olup gitmişdir. Şu'ūrını hayātının son dakīkasına kadar muhāfaza etmiş, mükellef olduğu ferā'iz-i ilāhiyyeyi kemāl-i zühd ü ittikā ile edādan bir an geri kalmamışdır.

Dil ve Üslubu:

Hasırcızade küçüklüğünden itibaren iyi bir eğitimden geçtiği için dile olan hakimiyeti son derece başarılıdır. Şiirlerinde Türkçenin kıvraklığı ve zengin çağrışımlı ifade tarzı hemen göze çarpmaktadır. Arapça ve Farsça şiir yazacak kadar bu dillere hakimdir. Farsça şiirleri arasında Hz. Ebubekir'e yazığı bir kaside ve dört gazel ile bir mensur mektup bulunmaktadır. Arapça olarak da beş tarih manzumesi vardır.

Hasırcızade çok kolay yazabilen bir kişidir. Hazırcevap bir insan olduğu için özellikle manzumelerini yazarken pek güçlük çekmemiştir. İlhamını kolayca yazıya dökebilen bir yapısı vardır. Mensur bir mektubunda kendisinin de belirttiği gibi Halep Mektubī Vilayet Muavini ve aynı zamanda Hama Mutasarrıfı olan Celal Paşa, Hasırcızade tarafından tahmis edilmek üzere bir gazelini kendisine göndermiş, Hasırcızade de bir saat içinde tahmisi bitirip postaya yetiştirmiştir (Külliyat.1, 35). Hasırcızade Külliyatı içinde Antep yöresine ait pek çok kelime ve tabiri içeren yerli malzeme bulunduğu gibi, yaşadığı dönemdeki Antep'in sosyal hayatından izler bulmak da mümkündür. Özellikle tarihleri ve mensur yazılarında bunları görmekteyiz.

Hasırcızade gerek nesirlerinde gerekse de manzumelerinde Arapça ve Farsça kelime ve terkiplere fazlaca yer vermiştir. Nesirleri daima secili ve uzun cümlelerden oluşmuştur. Manzumelerinde klasik edebiyatta yer alan mazmunlar sık sık ye alır. Üslubu kendine göre şekillenmiştir. Hayatının son dönemlerine kadar şuurunu

korumuş ve yazmaya devam etmiştir. Yaşının 80'e ulaştığı yıllarda bile kasideler kaleme almıştır (Külliyat.1, 109,136). Yaşayış bakımından mutasavvıf olmasa da şiirlerinde tasavvufî unsurlara rastlanmaktadır. Döneminde ve geçmişte yaşamış şairlerin tasavvufî gazellerini tahmis etmiştir (Külliyat.1, 150, 156, 158, 162, 188, 189).

Külliyat nüshaları:

Hasırcızade Hafız Mehmet Ağa'nın manzum ve mensur eserlerini ihtiva eden külliyatının şu anda 5 nüshası bulunmaktadır.

1-Süleymaniye Kütüphanesi Nazif Paşa-Zühdü Bey nr. 541'de bulunan nüsha 261 varaktır. Nüshada Hasırcızade hakkında Sami Efendi'nin yazdığı üç varaklık biyografi, şairle ilgili hikayeler, manzum ve mensur mektuplar, na't-ı şerif, Nabī'yetahmis, methiye, mersiye, ariza, yeni yıl tebrikleri, 24 kaside, tarihler, İrfan Paşa ile müşaareler, 11 tahmis, 31Türkçe gazel, 1 Farsça gazel, dualar, manzum mektup, mersiye ve karışık yazılar bulunmaktadır.

2- Millet Kütüphanesi Mnz.93'te kayıtlı nüsha 92 varaktır ve rika ile yazılmıştır.Mensur kısım bulunmamaktadır. Yazmada 25 gazel, 25 kaside, 5 tarih, 11 nazire, 1 şarkı, 1 kıta, 1 taştir, 13 tahmis, 1 lugaz, 1 müşaare, 110 tarih, 30 beyitlik mesnevi vardır.

3- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Mnz. 491'te bulunan nüsha 213 varaktır. Kütüphane tadilatta olduğu için maalesef münderecatı hakkında malumat edinilememiştir.

4- Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, nr. 3474'te bulunan nüsha 218;nr. 3475'te bulunan nüsha ise 117 varaktır. Hasırcızade'nin bütün külliyatını havi bu iki nüshayı Ömer Asım Aksoy bir araya getirmiştir. Aksoy, kendi zamanında ulaşabildiği nüshalardan hareketle manzum ve mensur olmak üzere en geniş muhtevalı Hasırcızade Külliyatı'nı oluşturmuştur (Külliyat.1, 2). Gaziantep Halkevi nüshası olarak bilinen yazmalar, Kültür Bakanlığı kararıyla 1996 yılında Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesine gönderilmiştir.

Külliyat'ın muhtevası: Hasırcızade Külliyatı'nda toplam olarak, 45 mensur mektup, 8 manzum mektup, 34 kaside, 39 gazel, 3 mersiye, 14 tahmis, 195 tarih, 5 müşaare, 23 fıkra, 20 hicviyye ve 25 müteferrik manzume mevcuttur.

Manzum mektupları: Hasırcızade'nin sekiz manzum mektubu vardır. Mektupların muhatapları; Hacı Ağazade Halil Ağa (Külliyat.2, 73), mabeyn kātiplerinden Abdülkadir Efendi (Külliyat.2, 74), Küllüzade Hacı Mustafa Efendi (Külliyat.2, 75), Hacetcizade Hüseyin Aşkī Efendi (Külliyat.2, 77), bir naib tarafından yazılan mektuba cevap (Külliyat.2, 79), biraderi Hacı Mustafa Ağa (Külliyat.2, 80), Abdullah Necip Efendi (Külliyat.2, 82) ve Battal Bey (Külliyat.2, 83)'dir. Mektuplarında ifadeler samimi ve tabiidir. Üslubu diğer yazılarına göre külfetsiz ve sadedir. Birecik'te bulunduğu sırada Küllüzade Hacı Mustafa Efendi'ye yazdığı manzum mektupta Birecik intibalarını anlatır. Hasırcızade'nin Külliyat'ı içinde yazdığı manzumeler arasında en eski tarih olan ve Şam'da eğitim gördüğü sırada büyük biraderi Hacı Mustafa Ağa'ya yazdığı manzum mektup 1823 tarihlidir. Hasırcızade o vakitler 20-21 yaşlarındadır.

Kasideleri: Hasırcızade yüksek mevki sahibi birçok zevata methiye türünde kasideler yazmış ve onların iltifatına mazhar olmuştur. Külliyat'taki 34 kasidenin 25'i tarih de ihtiva etmektedir. Ayrıca Külliyat'ta şeyhi Halit Ziyaüddin'e müseddes nazım şekliyle yazılmış 11 bentlik bir methiyesi ve Hz. Ebu Bekir ve bazı sahabeleri anlatan 58 beyitlik mesnevi tarzıyla yazılmış Farsça bir methiyesi de vardır.

Gazelleri: Külliyat'ta 37 Türkçe, 2 Farsça olmak üzere 39 gazel bulunmaktadır. Gazelleri genellikle tasavvufî unsurlar taşımaktadır ve gazellerinde lafız sanatları ön plandadır. Bazı gazellerini Antepli şairlere ithaf etmiştir. 7 gazel nazire, 1 gazel de müstezat gazeldir. Gazellerde beyit sayıları 4 ila 11 arasında değişmektedir.

Mersiyeleri: Külliyat'ta bir tane muhammes şekliyle yazılmış sekiz bentlik, bir tane de kaside nazım şekliyle yazılmış 11 beyitlik iki Muharrem mersiyesi vardır. Bir tane de yukarıda mensur kısmını verdiğimiz ve İstanbul'da bir gazetede basılmasını istediği Sultan Abdülaziz'e yazılmış 12 bentlik müseddes mersiye mevcuttur.

Tahmisleri: Külliyat'ta 1 taştir, 13 tahmis vardır. Hasırcızade, çağdaşlarının ve geçmiş dönemlerde yaşamış şairlerin gazellerini tahmis etmiştir. Gazellerini tahmis ettiği şairler şunlardır: 1- Yusuf Kāmil Paşa, 2- İstanbullu Senīh Efendi, 3- Adana vilayeti evrak müdürü Urfalı Ademī Efendi (iki gazel), 4- Münif Paşa, 5- Hayālī, 6- Sāmih, 7- Ayntablı Ali Raşid Efendi (iki gazel), 8- Takiyüddīn Paşa, 9- Urfalı Nābī, 10- Bākī, 11- Celal Bey 12- Senīh Efendi'nin mersiyesinden bir bendin taştiri,.

Tarihleri: Hasırcızade'nin sanat gösterme bakımından en çok başarılı olduğu iki alandan birisi nükteleri diğeri de tarihleridir. Bir hadisenin vuku bulduğu tarihe ebced hesabıyla tarih düşürürken tarih ile şiirin anlamını gayet muvafık bir tarzda bir araya getirebilmiş, bu konuda başarılı olmuştur. En eskisi 1827 tarihli olmak üzere 195 tarih manzumesi vardır. Vefat ettiği yıl içinde söylediği tarihlere bakılırsa Hasırcızade, ömrünün sonuna kadar şuuru açık bir vaziyette şiirle meşgul olmuştur. Tarihlerin büyük bir kısmı ölümlere aitken bir kısmı da tayin, terfi, rütbe ve yeni yıl tebrikleri ile alakalıdır. Hasırcızade Gaziantep'teki mimari eserlere de tarihler düşmüştür. Bunlar: Ömeriye Camii cümle kapısı üzerindeki kitabe, Belediye Hanı kuzey kapısı üzerindeki kitabe ve Gümüş Kastel kitabesi (Yener, 1958: 24,50,60). Sosyal yaşamın her alanını ilgilendiren konu ve şahıslar üzerine tarih manzumeleri yazmıştır. Bunlardan birisi de İstanbul'da bulunduğu sırada 32 Osmanlı padişahının resimlerinin sergilendiği sergiye düşülen tarihtir (Külliyat.1, 200).

Müşaareleri: Hasırcızade'nin İrfan Paşa (Külliyat.2, 85), Saffet Paşa (Külliyat.2, 86), Adanalı Nafi (Külliyat.2, 87),Antakyalı Yahya (Külliyat.2, 88) ve Kilisli Hākī (Külliyat.2, 88) ile müşaareleri bulunmaktadır. Bunlar karşılıklı söylenmiş manzumeler olarak genellikle 3'er beyit halinde nazm edilmişlerdir. Aşağıda Kilisli Hākī Efendi ile olan müşaaresi yer almaktadır. Her iki beyit de ustaca kurgulanmıştır; zira iki beyitte de anasır-ı erbaa (su, ateş, hava ve toprak) mevcuttur.

Kilis Müftüsü Hākī Efendi ile bir dügün cemiyetinde bulunurlar. Aga'nın bulundugu yere güneş gelir. Hākī Efendi ise üzeri asma dalları ile muhata bir havuz başında bulunur. Orada Haki Efendi ile şu beyitleri teadi ederler:

Hasırcızade: *Beni āteşlere yaksun da güneş ey Hākī*

Sen de āb üzre safā sür ne hevādur bu hevā

Kilisli Hākī: *Āb-ı lutfuñla edip nārı derunun itfā*
Etdi Hākī kuluñuz bād-ı hevā zevk ü sefa

Fıkraları: Hasırcızade'nin en başarılı olduğu konuların başında nükteli sözleri gelmektedir. Kayıtlara geçen 23 fıkrası vardır. Hazırcevap bir kişiliğe sahip Hasırcızade, bazen kelime oyunu yaparak bazen de ortama uygun bir üslupla nükteler söylemiştir. Nüktelerinde derinlik, estetik ve keskin zeka hemen göze çarpar. Bazen güldüren bazen düşünmeye sevk eden nüktelerin her biri Türkçenin kıvrak kullanımlarını ihtiva eder. Fıkralarının pek çoğunu torunu Sami Efendi tespit etmiş ve yazıya geçirmiştir. Bazı fıkraları da Ömer Asım Aksoy, duyduklarından hareketle kayıt altına almıştır.

Hasırcızade nüktedan birisi olarak hoşsohbet bir kişiliğe sahiptir. Yazdıklarında da yeri geldikçe latifeler yapmıştır. Münzevilikten hoşlanmayan bir tabiatı vardır. Pek çok kimse ile münasebet tesis etmiştir. Zamanında sadrazamından sıradan insanlara kadar herkesle dostluklar kurmuştur. İstanbul'da yüksek makamlı meclislerde çok fazla izzet ve ikram gören Hasırcızade, Antep'e döndüğünde beyaz eşeğine biner rast geldiği herkes ile sohbet edermiş. Hazırcevaplılığı ilebilinen Sadrazam Keçecizade FuadPaşa ile İstanbul'da tanışmış ve otuz kadar şiirinde Fuad Paşa'ya yer vermiştir. Fuad paşa ile aralarında geçen şu diyalog (Külliyat.1, 4) İstanbul meclislerinde konuşulmuştur:

O tārīhde sadr'azam bulunan Keçecizāde Fuād Paşa merhūm ile mülākātı Bāb-ı Ālī'de vāki' olmuşdur. Ağa, Paşa'nın huzūruna girer girmez:

Hāk-i pāyeferş-i rūetmek için āmādeyim
Muktezā-yı tıynetimdir ben Hasırcızādeyim

Beytiyle ta'rīf-i nefs etmesini müte'ākib aralarında şöyle bir muhāvere cereyāneder:

*Paşa – İşitdigime göre İstanbul'a geleli kırk gün kadar oluyormuş sizinle gā'ibāne mu'ārefemiz şöyle dursun **keçe-hasır** münāsebetiyle bir de karābetimiz oldugu hālde mülākātımızın bu ana kadar te'hīricāiz midir? Düşününüz bakalım kabāhatinizin afv olunacak bir ciheti var mı?*

Aga – Allāh ömürler versin! Efendimiz keçeyi sudan çıkardınız kulları ise ayaklar altında sürünmekden hālā kurtulamadım. Bu sıfatla müsā'ade-i zamāna nā'il olmaksızın hāk-i pāyinize yüz sürmeye nasıl cesāret edebilirim.

Hasırcızade'nin nüktelerinde ince bir ruh ve keskin bir gözlem vardır. Nüktelerine konu ettiği mevzu, zemin ve zamanla uyum içinde olup "*muktezā-yı hāle mutābık*"tır. Nüktedanlığını her fırsat düştükçe veya fırsatını düşürerek sohbetine konu yapmış, nüktelerini Türkçenin zengin çağrışımlarıyla süslemiş ve zamanında dilden dile dolaşan nükteler meydana getirmiştir.

Bazı Fıkraları

1-'Ayntâbda:

İhtidâ eden bir adam hakkında mu'âmele-i şer'iyye icrâ olunan meclisde Ağa da hâzır imiş. Cem'iyyet erbâbından mühtedî içün i'âne toplamağa ibtidâr olunduğu sırada Ağa da iki 'aded gâzî altunu vererek:

Müselmân oldu bir kâfir

Şehîd oldu iki gâzî

mısrâ'ını söylemişdir.

2-Halebde :

Müderris-zâde Takiyyü'd-dîn Paşa merhûmun müftî bulunduğu esnâda Halebe yeni gelmiş olan fuzalâdan bir zât ile ilk def'a görüşdüklerinde müşârün-ileyhi:

"Ekremü'n-nâsTakîvü 'aleyhi'l-fetvâ"

mısrâ'ıyla ta'rîf etmişdir.

3-İstanbulda:

Dersa'âdete sebeb-i 'azîmeti ol vakit Haleb vâlîsi olan 'İsmet Paşanın 'Ayntâbca icrâya kalkışdığı ba'zı mezâlimden şekvâ zımnında idi. Yeni vardığı sırada görüşdüğü zevâta sebeb-i vürûdunu:

"İnnemine'l-'İsmeti terku'l-vatan"

mısrâ'ıyla îhâm etdiği gibi mes'ûlü Paşanın 'azliyle is'âf olundukda artık 'avdet edeceğini de mısrâ'ın:

"İnnemine'l-'İsmeti 'azmü'l-vatan"

sûretinde îrâd ile ifhâm etmişdir.

4- O târîhde sadr-ı a'zam bulunan Keçeci-zâde Fu'âd Paşa merhûm ile mülâkâtı Bâb-ı 'Âlîde vâki' olmuşdur. Ağa, Paşanın huzûruna girer girmez:

"Hâk-i pâye ferş-i rû etmek içün âmâdeyim

Muktezâ-yı tıynetimdir ben Hasırcı-zâdeyim"

beytiyle ta'rîf-i nefs etmesini müte'âkib aralarında şöyle bir muhâvere cereyân eder:

Paşa – İşitdiğime göre İstanbula geleli kırk gün kadar oluyormuş sizinle gâ'ibâne mu'ârefemiz şöyle dursun keçe hasır münâsebetiyle bir de karâbetimiz olduğu hâlde mülâkâtımızın bu âna kadar te'hîri câ'iz midir? Düşününüz bakalım kabâhatinizin 'afv olunacak bir ciheti var mı?

Ağa – Allâh 'ömürler versin! Efendimiz keçeyi sudan çıkardınız kulları ise ayaklar altında sürünmekden hâlâ kurtulamadım. Bu sıfatla müsâ'ade-i zamâna nâ'il olmaksızın hâk-pâyinize yüz sürmeye nasıl cesâret edebilirdim.

5-Bir gün 'Âlî, Fu'âd, Yûsuf Kemâl Paşaların ma'iyyetinde vükelâ rükûbuna mahsûs vapur ile boğaz içinden geçmekde iken karşıdan düdük çalarak gelmekde olan bir şirket vapuruna boru ile işâret verildiği sırada Ağa şirket vapuruna hitâben:

"Öte dur sen beri gelsin boru
A düdük! Bu vükelâ vapuru"

beytini îrâd etmişdir.

6-Yine bir gün vükelâ vapuruyla tenezzüh etdikleri sırada vapurun ağır hareket etdiğinden bahs eden bir zâta:

"Hâmil olmuş ne girân-mâyeleri bu vapur
N'ola ağırca yürürse bu sularda magrûr"

beytiyle mukâbele etmişdir.

Dersa'âdetde iken inşâd etdiği ilgâ-yı kavâ'im târîhine şu'arâdan biri saçma demiş. Ağa da:

"Deme târîhime saçma sesi kes
Seni kurşuna dizerler â teres"

Beytini îrâd etmiş.

7-Bin iki yüz yetmiş dokuz sene-i hicriyyesi rebî'u'l-evvelinde İstanbulda neşr edilmiş olan mecmû'a-i fünûnun üçüncü cüz'ünde Münîf Efendi (Paşa)nın ilgâ-yı kavâ'im-i nakdiye 'unvânlı makâlesinden sonra sahîfe (132) şu târîh-i münderic olmağla aşağıya nakl olundu:

'Ayntâb hânedânından ve ashâb-ı 'irfânından olup şu günlerde li-maslahatin Dersa'âdetde bulunan Hasırcı-zâde Hâfız Mehmed Ağa Hazretlerinin ilgâ-yı kavâ'im-i nakdiyyeye teşekküren ve teyemmünen bi'l-bedâhe inşâd eylediği târîhdir:

Hazret-i ‘Abdü’l-‘azîz Hânın Hudâ
Devletin etsin cihânda dâ’ime

Emri fesh etdi kavâ’im nüshasın
Halkın etmişken ‘ukûlun hâ’ime

Sarf-ı himmet kıldı sadr-ı a‘zamı
Bakmadı hîç bunda levm-i lâ’ime

Hayr-hâhân istemez îkâzını
Bir büyük fitne yeri oldu nâ’ime

Mülke târîhimle tebşîr eylerim
Ortalıkdan kalkdı nâm-ı kâ’ime, 1279

İki şâ‘irin mu‘ârazasından zevk çıkarmak emeliyle evvelce şâ‘irin sözünü Ağaya îsâl eden zevât bu kere Ağanın beytini de şâ‘ire yetişdirirler.

Bir gün tesâdüf etdikleri büyük bir meclisde şâ’ir, beytin son hitâbından dolayı da‘vâ eder. Ağa da şu yolda müdâfa‘ada bulunur: Efendim bizim beyti hâk-pâyinize nakl edenler tahrîf ederek ‘arz etmişler. İkinci mısrâ‘ın aslı:

“Seni kurşuna dizer ehl-i nefs”

sûretinde idi. Şu hâlde da‘vânızı muharrif beylerle ru’yet etmeniz lâzım gelir.

8-‘Ayntâbda:

Yeni hacdan gelen bir zâta râsime-i tehniyeti îfâ etdiği sırada hâcînın akrabâlarından olup orada hâzır bulunan Safâvü Merve nâmındaki iki çocuğu iki tarafına alarak:

(İnne’s-Safa ve’l-Mervete min şe‘âiri’llêhi femen hacce’l-beyte)

âyet-i kerîmesini kıra’ât eylediği esnâda eliyle evvelâ iki çocuğa sonra kendi kendiye mu’ahharen de hâcîya işâret etmişdir.

9-Antakyalı Yahyâ Hakkî Efendi merhûmun ‘Ayntâba gelib yine Antakyaya ‘avdet etdiği zamân mûmâ-ileyh teşyî‘ediyormuş. Memleketin hâricinde kâ’in mezârlığa vardıkları sırada Yahyâ Efendi geri dönmesini teklîf etmiş. Ağa da mezâristânı göstererek bizler (yemûtu) buraya kadar teşyî‘ ederiz. Yahyâyı daha ileri götürmeliyiz demiş.

10-‘Ayntâb nâ’ibi yek-çeşm ‘Abdü’l-muhsin Efendinin tebdîli istirhâmını hâdîm akâm-ı celîl-i meşîhât-penâhîye takdîm etdiği ‘arîzaya cevâben mûmâ-ileyhin ‘azliyle

yerine dîgerinin ta'yîn kılındığı makâm müşârün-ileyhâdan bâ-emr-i 'âlî kendisine teblîg olunmuş idi. Emr-i âlî-i mezkûrun vüsûlunda lede'l-kırâ'a yanında bulunanlara:

"Dîdeniz rûşen ola kör kâdî ma'zûl oldu"

demişdir.

11-Halebde:

Buz fabrikalarının güşâdında evvel – yaz mevsiminde – 'Ayntâbdan Halebe kar gönderildi. 'Ayntâbın kar kuyuları da mezâristân civârındadır. Haleblilerden biri Ağaya:

(Ağa! İşitdiğime göre karınızı mezârlıkda basar imişler. 'Acabâsahîh mi?) deyü mazmûn-fürûşluk etmek ister. Ağa da:

(Hîç sorma evlâdım bu husûsda epeyce zahmet çekeriz. Biz karımızı basdıkdan sonra mâ'adâ sizin karınızı da orada basar göndeririz) cevâbıyla mukâbele eder.

12-Dersa'âdetde:

Bir zâtın 'Azîz ü Tevfîk nâmında mahdûmu bir mektebe devâm ederlermiş. Bunlardan 'Azîz çok vakit Tevfîki evde bırakarak mektebe yalnız gidermiş. Bir gün pederleri bu cihetden dolayı 'Azîzi tekdîr etdiği sırada Ağa da hâzır bulunmuş, mûmâ-ileyhin bu hâli terk etmesi içün nasîhat etmesini Ağaya havâle etmiş. Ağa da 'Azîze -bi'l-bedâhe- beyt-i âtî ile hitâb etmiş:

"Yalnız başına bilsen de tarîk-i 'âlimi

Yine Tevfîki refîk eyle 'Azîzimyâ hû"

Tarafımızdan tesbît edilen ba'zı fıkraları:

13- İstanbulda iken paşalardan biri –belki Fu'âd Paşa- bir ziyâfetde Ağaya sofradaki güzel üzümlerden ikrâm ederek:

- Ağa! Buna çavuş derler. 'Ayntâbda böylesi bulunur mu?

deyince Hasırcıoğlu hemân şu cevâbı vermiş:

- Paşa Hazretleri 'Ayntâbda öyle üzümler var ki İstanbulda olsa "müşîr"

derlerdi.

14-Bir gün ayak üzeri bir konuşmada Ağaya 'Ayntâbın zıd geçinen iki belli şahsiyyetinden hangisinin daha iyi âdem (adam) olduğu sorulmuş. Ağa beride gözüne ilişen köpek kâzûrâtını 'asâsı ile ikiye ayırarak:

- Yarısı biri yarısı öteki demiş.

(Şimdi Gâzî'ayntâb ve havâlîsinde murdâr ve mülevves adamlardan bahs ederken "Hasırcıoğlunun 'asâ ile böldüğü" derler.)

15-'Ayntâbın ileri gelenlerinden bir zât bir gün Hasırcıoğluna demiş ki:

- Filan efendi ile filan arasındaki ihtilâf gitdikçe büyüyor. Her ikisi de hem sizin hem benim dostumuzdur. Bunların beynlerini bulsanız iyi olur. Ağa hemân şu cevâbı vermiş:

- Onların kafâları kırılmadıkca bey(i)nlerini bulunmaz.

16-Ağa İstanbulda iken ba'zı zevât ile birlikde Boğaziçinin bir sâhilinde mesîrede bulunuyorlarmış. O meclisde dalkavuğun birisi karşı sâhile bakarak demiş ki:

- Filan paşa hazretlerini görüyorum: Yalılarının penceresi önünde oturmuş, Kur'ân okuyorlar.

Boğazın bir sâhilinden karşı sâhilindeki yalıyı tefrîk etmek mümkün olsa bile oradaki bir şahsı ve hele o şahsın Kur'ân okuduğunu seçmek imkânsız olduğundan bu açık yalana Ağa şu sözle mukâbele etmiş:

- Her hâlde "veylün li'l-mükezzibîn" âyetini okuyor.

17- Ağa merkebine binmiş olduğu hâlde çarşıdan geçerken bir çocuğun elinde bir tas içinde güzel yoğurt götürdüğünü görmüş. Cânı çekmiş çocuğun elinden tası alarak yoğurtdan içmiş. Çocuk bundan müte'essir olarak ağlamaya başlamış. Ağa çocuğu tatmîn içün "Ağlama oğlum. Anana "Hasırcıoğlu içdi" dersen sana darılmaz."

demiş. Çocuk:

- Anam inanmaz; sen bunu her hâlde ite yalatdın der, cevâbını vermiş.

Çocuğun sözleri Hasırcıoğlunun çok hoşuna gitmiş, demiş ki:

- Hîç bir münâzarada maglûb olmadım. Ama sen beni mat etdin.

Hicivleri: Hasırcızade'nin 20 tane (K2, vr.91-105) beyit, kıta ve mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış hicivleri vardır. Hicivleri bazen çok keskin, bazen galiz küfürlü olmakla birlikte bazen de zarif hayallerle süslenmiş kelime oyunlardan meydana gelmektedir. Hasrcızade, hoş sohbetli, tatlı tatlı fıkralar anlatan, konuşmalarında nükte ve zerafet eksik olmayan, şen ruhlu, neşeli bir kişiliktir. Bunlardan başka ciddi yazılarının arasında, hicviyelerinde, mensur, manzum mektuplarında, nazımlarında yer yer mizahî parçalar görülür.

Erken Çavuş nâm şahs-ı 'acîbe şeklen müşâbeheti cihetiyle ʿAyntâbda o nâm ile meşhûr a'şâr me'mûru Halîl Efendi hakkında

ʿAyntâba çarh-ı gerdûn sıçdı bir bok ki onun

Kokusu tutdu cihânı 'âlem etdi nefreti

Buna nisbet yol boku 'anberlenip buldu revâc

Pîsbegirin misk ile bir oldu şimdi kıymeti

Bokdan ednâ daha bir şey yok ki ta‘rîf edeyim
Şimdi a‘şâr me’mûru Erken Çavuş gibi iti

Pek yaman g.te gömen yahşi kursakdır özü
Bir ‘acem oğlanı yok şirvâne onun nisbeti

Balyoz Agobun iki oğlun tezevvüc eyleyip
Her biriyle bir gece etmekdedir zevciyyeti

Isfahânda tıfl iken rakkâs imiş ol kaltabân
Lîk Şâmda pezevenklik ile verdi şöhreti

Ağzı bozgun dibi düzgün mugtemiz azgın teres
Nesine kibr ediyor bilmem himârın âleti

Kaddi küs-dîl gözleri bir ʿayn-ı maymun gûyiyâ
Hey’eti ayı gibi hınzîra benzer sûreti

İki kat mahsûl alıp zulmetdiğin sanma ‘abes
Râfizîdir elbet ızrâr eyler Ehl-i Sünneti

Heb Cerîd köyünde üçde bir ‘öşür almış bu yıl
Kasdı batırmak mıdır âyâ bu mülk ü milleti

Bed-du‘â etmem ona ben Zât-ı Hakdan dilerim
Lihyesi teg ola ‘ömrü boyu denlü serveti

Bu gibi zulm-i sarîhi duysa İstanbulda ger
Buna râzî mi olur ‘Abdü’l-hamîd Hân Hazreti

Eyyüboğlu Çeşmesine bu boku sıçınca çarh
‘Anber imiş mîr-i nev-res kim bilindi kıymeti

Esbak reji me'mûru hakkında
Cihânda var ise hınzîr mason
ʿAyıntâbda reji me'mûru Anton

Kirli Şeyhin oğlu hakkında hicviyye
Bu şeb germiyyet üzre birkaç ahbâb
Hamâm içün edince istişâre

Dediler kur'a atmak pek münâsib
Kime düşdüyse râm olsun ne çâre

Tevekkül eyleyip atınca kur'a
İsâbet eyledi bir yâdigâra

O kirli şeyhin oğlu pisli mekrûh
Nezâfetden kaçıp ol yüzü kara

Dedi bugün biraz fâʿillerim var
Yapılmayınca gitmem ben o dâra

Hamâmı etmez ise ol cenâbet
Zibîller ondaki nâmûs u 'âra

Kilisli Baytar-zâde hakkında
Ne kulak koydu ne kuskun ne yular
Atdı nâli mîhı İbn Baytar

Kızdırıp na'lini çok fâhişenin
Sihr ü câdûluğun etdi izhâr

Kafâ lakabıyla mülakkab Pâzârbaşı hakkında
Kör olası gül kafâyı bulmadı
Aramakdan başı döndü sersemin

Kaçdı ugrumdan köpek tilki gibi
Böyle hor kadrin ne bilsin âdemin

Bir iki dînâr vermezse bana
Kendisi muhtâcı olsun dirhemin

Kıl kadar lutfun görünmez ey kafâ
Yok ola zâtın misâli perçemin

Ede ke'l-evvel Hudâcellâh onu
İpliğin hırsızlıya gör demdemin

Sersem-i bî-çâreye verdik keder
Rabbim efzûn eyleye derd ü gamın

Sûr-ı ihsânınla mesrûr olmadım
Göstere Mevlâ karîben mâtemin

Müfettiş Emîn Paşa hakkında
Özge kazâya uğradı Şehbâ eyâleti
Şâm-ı garîbe döndü sabâh vilâyeti

Hamdî Paşaya eylemeyip şükr ü mahmedet
'Aksine böyle eylediler çok şikâyeti

'Azmi onun muhâlifinin çünki şerredir
Cezmen getirdi zûr ile bâzûya kuvveti

Yazdı mübâlagayla sudan mâcerâları
Nâr-ı hasedle var idi vâfir harâreti

Yesma'ye hall kaziyesi ma'lûmdur ne söz
Mecbûr edip su'âline erbâb-ı devleti

Gönderdiler Emîni ki teftîş etmeğe
Güyâ emîn olup da çıkarsın hıyâneti

Bir eli kan bir eli katrân gelip hemân
Çok zeyl-i pâke çaldı o da levs-i töhmeti

Vicdânıdır hükûmeti hiç şâhid istemez
İsbât-ı müdde'âyı kolaylatdı himmeti

Bir iştikâ ile bitirir müdde'î işin
Çekdirmez iki Müslümâna bîhûde zahmeti

Andırdı ol zamânı ki Şehbâda var idi
Devr-i Selîmden evveli Çerkes hükûmeti

Gûyâ ki ceddi Karakuşa bâ-cenâh imiş
Hâlâ uçar gözünde hevâ-yıkarâbeti

Her bir emîni böylesi hâ'in olur ise
Bu devletin Cenâb-ı Hafîza emâneti

Vâlî-i sâbıkı karakol altına alıp
Şân-ı müşîre etmedi aslâ re'âyeti

Gördü bu tavrı lâhika 'âr-ı lâhik olmadı
Halkı şaşırdı işte bu hâlin garâbeti

Ma'tûh imiş bilindi mu'ahharvelîk halk
Re'y-i emîne eyledi havfen itâ'ati

Her ne ederse kavlini tasdîk etdiler
Çünki tevakkuf edene verdi rezâleti

'Urbâneşkıyâsınagitdi kazanmağa
Sorma hisâbını ki ne oldu hasâreti

Döndükde inhizâmla a'zâyı cem' edip
Başdan ayağa cümleye 'arz etdi himmeti

Yapdırdı mazbata bu vukû'un hilâfına
Temhîr etdiler ederek kizb ü la'neti

Mecbûr kıldı nâsı bu cebbâr yoksa kim
Etmez çocuklar ihtiyârla böyle hasâreti

Her kim muhâlif olsa ona müdde'î olup
Hâkim de kendisi ne belâdır hükûmeti

Atdı mükennes-zâdeyi cây-ı hakârete
Sildi süpürdü kalmadı halk içre ragbeti

Nâ-çâr kaldı âhiri savb-ı sefârete
'İzzetle gitdi etdi zelîlen dehâleti

Ger halkı bir zamân dahi tazyîk ederdi ol
Tevsî' iktizâ ederdi mahall-i sefâreti

Tîzşâyi' oldu Hakka şükürler o zâlimin
Mesmû'-ı devlet oldu bu hâl-i şenâ'ati

İhzârına arada gelip gitdi top gibi
İşte henûz aldı fitîl-i nedâmeti

'Ömrün kasîr eyleye kaddi-veş Hak onun
Artık uzatma sen dahi bîhûde kâmeti

Haleb Vâlîsi Vucûhî hakkında söylenmişdir

Hele ʻÂrif Beyi taʻrîfe ne hâcet maʻlûm
Nefʻi yok lîk mazarrat dahi etmez aslâ

Mîr Esʻad dahi zâlimcedir ammâ hasta
Zaʿfdan kudreti yok etmeğe zulmün icrâ

İbn Müftî birisi yaʻnî ʻAlîGâlib
Mütegallibdir o câbir ü ʻaleyhü'l-fetvâ

Dîgeri Behcet ʻÖmer o da nüfûs nâzırıdır
Laʻnetu'llâh demek nâzır-ı merkûma sezâ

Deyni çok cânib-i mîrîye Bahâ'e'd-dînin
Dini az olduğıçün ona denir sâde-bahâ

Gerçi bir gül gibi meclisde Hüseyn Rüşdî
Bir çiçekle ne diyem fasl-ı bahâr olmaz yâ

Sorma ahvâlini müftî ile defterdârın
Biri maʻtûh ʻameli birisi halkı hakkâ

Kör eden çeşmini hep meyl-i tamaʻdır yoksa
Sâde dil ise de vâlî katı aʻma değil â

Âsafâ bunların etdikleri zulmü yazsam
Varak eylerdi hicâb hâme de eylerdi hayâ

ʻAyntâb meşâhîr-i ʻulemâsından Küçük Hâfız Efendi merhûm müftî iken akrabâsından (Deste Kuyruk) lakabıyla maʻrûf ʻAlî Efendi nâmında birini tevkîl ederek hacca gitmiş, mûmâ-ileyh ʻAlî Efendinin vekâleti hakkında da âtîdeki manzûme söylenmişdir

Yine bu çarh-ı muhâlif özge bir hâl eyledi
ʻAksine devr eyleyip tahvîl-i ahvâl eyledi

Sadr-ı fetvâya geçirdi bir har-ı lâ-yüfhâmı
Hayret el verdi nice dânâları lâl eyledi

Dûşuna şimdi vekâlet bârını tahmîl edip
Biri nice esfâra ol hayvânı hammâl eyledi

Böyle bir müftî ki Zeyd ü ʻAmrı mahcûb eyleyip
Bekr ü Bişri aralıkda haylî ihcâl eyledi

Hind ü Zeyneb hîç görünmez oldu ol mestûreler
Şimdilik duʻâların onlarda imhâl eyledi

Nice istiftâʼ ederler öyle müftîden ki ol
Çok sahîh visâlimi cehliyle iʻlâl eyledi

Bu vekâletde hâcemiz yanılıp etdi galat
Câʼini zeyd-i himâr gibi ibdâl eyledi

ʻÂkıbet fâsid netîce verdi tevkîli onun
Gerçi Hak idi mukaddem tâlî ibtâl eyledi

Etdi daʻvâ-yı niyâbet müftîlik âdâbına
Lîk hak üzre mübâhis nakz-ı icmâl eyledi

Kalpazanlık saʻnatıyla bir zamân meşhûr idi
Pûte-i mekrûhesinde çok bakır kâl eyledi

ʻAlî Beyimiz buna nisbetle yine şîrîn idi
Nahl-i har-âsâ buna mûmetdi ne bâl eyledi

Ona çok kuyruk kulak takmışdı ebnâ-yızamân
Ol dahi kesdi kulağın katʻ-ı dünbâl eyledi

Sadr-ı fetvâya geçince böyle kuyruksuz himâr
Şahlanıp esb-i tabî'at fekk-i ihbâl eyledi

Kopardıp hayâl-i tab'ım 'arsa-i târîhde
Dolu dizgin at başın mısrâ'a idhâl eyledi

Mesned-i vâlâ-yı fetvâ muhterem bir cây iken
Deste kuyruk gibi hayvân çıkdı pâmâl eyledi, 1249

Bu dahi Deste Kuyruğun mahdûmu hakkında

Halkı depmekliğe babası gibi âmâdedir
Post nişânlı çifteli bu Deste Kuyruk-zâdedir

'Azîz nâmında bir kâ'im-makâm hakkında Ağa merhûmun vâki' olan şikâyeti üzerine kâ'im-makâm mûmâ-ileyhin Kilisde kâ'im-makâm bulunan Mürsel-zâde sa'âdetli Mustafâ Şevkî Paşa ile becâyiş-i me'mûriyyetleri icrâ olundukda söylenmişdir.

Hakîm-i Mutlaka hamd ü senâlar etmedeyiz
Şükür ki nabzdan añlar tabîbi verdi bize

'Azîz nâmına kâ'im-makâmı kıldı zelîl
O habîsin yerine bu tayyibi verdi bize

Cenâb-ı Mustafâ Paşa ki ibn-i Mürseldir
Sa'îd olur o sa'âdet-nasîbi verdi bize

O aslı faslı belirsiz o soysuzun yerine
Bu hânedân-ı hasîb ü nasîbi verdi bize

O zâg-ı rû-siyehi sürdü bâg-ı 'Ayntâbdan
Bu 'aşk u şevki güzel 'andelîbi verdi bize

O bî-edeb köpeği bir 'asâ urup kovucak
Ne lutf-ı Hak ki bu kâmil edîbi verdi bize

İki cihetle bu târîhte çıkdı halka sürûr
Rakîbi aldı Hudâmız habîbi verdi bize, 1285, 1293

Mar'aşın Bâyezîd hânedânına iddi'â-yı nisbet eden 'Osmân Paşa nâmında bir zât 'Ayntâb Kâ'im-makâmlığına ta'yîn olunur. Ağa merhûmun şa'irliğine ta'rîz olmak üzere "türkücü" demek ister. Mukâbilinde işbu hicviyye söylenmiş bulunur

Var idi bir bok herîf 'Osmân Paşa nâmına
Eyledi bûy-ı bedi muhtel dimâg-ı 'âlemi

Çok kilîsâlar kenîfi böyle bir bok görmemiş
Yoksa hâlâ bu necis maskı fecr gününde mi

Bu bir ednâ paşa kim zâtı gibi dûn rütbesi
'Ayntâb ehliyse çok görmüş müşîr-i efhamı

Cümlesinden iltifât hürmetle memnûn oldular
Bu har ancak bilmedi hayfâ ki kadr-i âdemi

Hân-ı insâniyyete yestehledi la'net ona
Rahmet ile andırır bevvâl-i âb-ı zemzemi

Bâyezîd oğlu deyü fahr eyler ammâ ol yezîd
Nâ-haleftir mel'anetde geçdi İbn Mülcemi

Mîr-i Ken'ânın karındaşı değil hâşâ bu piç
Fahr edip der gerçi kim babası si.di annemi

Hüsn-i ahlâkda 'alemdir çûn o mîr-i muhterem
Böyle bed-hûyu ona nisbet hatânın a'zamı

'Ayntâba bunu kim sıçdıysa zahm dîrînin
Kîr-i har olsun fetîli hem menîsi merhemi

Görse böyle it si..in kunduz lisân-ı hâl ile

Der değişmem bu muzırra menfa'atli hâyemi

Eyrî fî kismartek ey 'akrût 'Arapça bilirim
Sen hemân Türkî bilir zanneylemişsin sersemi

Mûmâ-ileyhin 'Ayntâbdan def'i zımnında Ken'ân Bey merhûma vâki' olan mürâca'at ve müşârün-ileyh tarafından bezl edilen delâlet üzerine Payas kâ'im-makâmlığına tahvîlinde söylenilen târîhdir

O kurşun harcı murdârasezâdır saçma târîhim
Payas'a böyle bir dağdan büyük bok sıçdı pis dünyâ 1277

Mahmûd Nedîm Paşanın sadâretden infisâline

Verildikde cihân teşvîşe düşdü
Nedîm Mahmûd Paşaya sadâret

'Aca'ib inkılâbâtıla oldu
Zamânın hâli dîger-gûn hâlet

Olup tevcîhler gayr-ı müvecceh
'Aziller eylemişdi nasbı sebkat

Görüp bu hâli me'mûriyyetinden
Vülât etmişdi ikrâhıyla nefret

Olup kendi de nâdim dendi târîh
Nedîm Paşaya hakdır çün nedâmet, 1289 Eylül

'Ayntâbe şrâfından Ya'kûb Efendi ile Müftî 'Osmân Efendi merhûmun meclisce bir mes'elede Haham ve Despot ile ittifâk etmeleri esnâsında yazılmışdır

Biri birine uydu dört şahs-ı pîr-i fertût
Ya'kûb Efendi Haham 'Osmân Efendi Despot

Dîger

Sinek lakabıyla meşhûr bir zâtın kış mevsiminde te'ehhülüne

Bu sene olmadı kışda şiddet

Zemherîr de sinek etdi hareket

Dîger

Kethudâ-zâde Tâhâ Efendinin meclis a'zâlığından infisâli bayrâma tesâdüf etmesi üzerine kıt'a-i âtiye söylenmişdir

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Çıkdı meclisden o zâlim Tâhâ

İki bayrâmı bir etdi fukarâ

Etdiği zulm u ta'addâtı onun

Etmedi kimseye kibr ü tersâ

Bir müftînin hâne ta'mîrine söylenmişdir

Halkın harâbe koydu bütün hânmânını

Ta'mîr-hâne eyledi müftî-i hâksâr

Ol seng-dil ne denli metîn u rasîn ise

Bir gün harâb eder onu da top-ı inkisâr

Dersa'âdetde bir söyleniş

Uktüle'l-mısriyyü halle'l-hayyetisrî der 'Arab

Var kıyâs et mısriyânın rütbe-i ızrârını

Nâzırı kör kâmili nâkıs biraz mekrûhlar

Ümm-i dünyâ hayz görmüş gösterir murdârını

'Ayntâbın Kethudâ-zâde hânedânıyla ülfet hakkında bir nasîhat

Kethudâ-zâdelerle ahz u 'atâ

Câ'iz olmaz ve 'aleyhi'l-fetvâ

'Ayntâb eşrâfından bir zât hakkında

'Ayntâbda Mîr Râsim de kibârdan sayılır

Bu hevâ ile deli mart da bahârdan sayılır

Sonuç

Gaziantep kültür hayatında önemli bir yere sahip olan Hasırcızade son dönem Antep şairleri arasında sosyal kişiliği ve edebī şahsiyeti ile farklı bir şöhret kazanmıştır.

Manzum ve mensur yazılarından oluşan Külliyat'ında farklı konu ve türlerde yazılar kaleme almış ve şairlik yönünden kendini ispatlamış birisidir. Kendine has bir üslubu ve yaşam biçimi vardır. Makam, mevki ve derece farkı gözetmeksizin herkesle dostluklar kurmuştur. Şairliğinin yanı sıra memleket işlerine çok yakından alaka göstermiş, halkın huzuru için şair yönüyle ve sosyal konumuyla yöneticileri etkilemeye çalışmıştır. Antep dışına çıktığı vakit kaleme aldığı yazılarında da belirttiği gibi, halka karşı yapılan zulümlere seyirci kalmamış, yapılan haksızlıkları üst makamlara yazılarıyla ve sözlü mütalaalarıyla bildirmiştir. Bu tür faaliyetleri şöhretinin büyümesine, geniş halk kitleleri tarafından sevilmesine ve itibar görmesine sebep olmuştur. İstanbul'da yüksek rütbeli zevat ile tanışması, iltifatlara mazhar olması şöhretini bir kat daha artırmıştır.

Zamanında sadrazamından sıradan insanlara kadar herkesle dostluklar kurmuştur. İstanbul'da yüksek makamlı meclislerde çok fazla izzet ve ikram gören Hasırcızade, hazırcevaplılığı ile bilinen Sadrazam Keçecizade Fuad Paşa ile İstanbul'da tanışmış ve otuz kadar şiirinde Fuad Paşa'ya yer vermiştir.

Hasırcızade'nin nüktelerinde ince bir ruh ve keskin bir gözlem vardır. Nüktelerine konu ettiği mevzu, zemin ve zamanla uyum içinde olup "*muktezā-yı hāle mutābık*"tır. Nüktedanlığını her fırsat düştükçe veya fırsatını düşürerek sohbetine konu yapmış, nüktelerini Türkçenin zengin çağrışımlarıyla süslemiş ve zamanında dilden dile dolaşan nükteler meydana getirmiştir.

Şiir ve inşādaki maharetinin yanı sıra nüktedanlığı ve tarih düşürmedeki başarısı da edebī şahsiyetinin en önemli özelliklerindendir. Klasik edebiyattaki bütün nazım tür ve şekillerinden şiir örnekleri vardır. Hicivleri, nükteleri ve fıkraları halk arasında çok tutulmuştur. Antepli şairlerden Hüseyin Aşkī ile olan muhabereleri halkın çok hoşuna gitmiş ve *Pirenāme* adıyla şöhret bulmuştur. Hasırcızade gerek kendi döneminde gerekse de kendinden sonraki dönemlerde şairlik ve nüktedanlık yönünden iz bırakmış bir şahsiyettir. Hicivleri bazen çok keskin, bazen galiz küfürlü olmakla birlikte bazen de zarif hayallerle süslenmiş kelime oyunlardan meydana gelmektedir.

Hasırcızade değişik nazım şekilleriyle ortaya koyduğu şiirlerinde şairlik yönünden başarılı bir kimsedir. Yazılarında kullandığı üslup klasik edebiyat kuralları içinde değerlendirilmelidir.

Hasırcızade kalemi etkili bir şair ve münşi olarak mensur ve manzum eserler vücuda getirmiştir. Külliyatında geçen siyasī ve edebī kişilerden anlaşıldığına göre, yetiştiği ve yaşadığı ortamlarda pek çok kimse ile dostluklar kurmuş, onlarla ortak bir zeminde buluşarak sosyal ve sanatsal faaliyetler icra etmiştir. Sahip olduğu edebī birikim ve Türkçeyi kullanma gücü eserlerinde kendini göstermiştir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Ömer Asım (1941). *Hasırcıoğlu Hafız Mehmet Ağa*, Gaziantep.

Aksoy, Ömer Asım (Ağustos 1939). "Hasırcıoğlu'nun bir nüshası daha", *Başpınar Aylık Edebiyat ve Kültür Mecmuası*, Sayı: 61, 9, 10,15.

Hasırcızade Hafız Mehmet. *Külliyât I,* Numara: 3474, 218 varak, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi.

Hasırcızade Hafız Mehmet. *Külliyât II,* Numara: 3475, 117 varak, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi.

İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (2000). *Son Asır Türk Şairleri*, Cilt: II, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Yener, Şakir Sabri (1934). *Gaziantep Büyükleri*, Gaziantep: Gaziantep Halk Fırkası Matbaası.

Yener, Şakir Sabri (1958). *Gaziantep Kitabeleri*, Gaziantep: Kardeşler Matbaası.

Yener, Şakir Sabri (1958). *Gaziantep'in Yakın Tarihinden Notlar ve Hatıralar*, Gaziantep

Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN (2022). Böyle Buyurdu Nâsih: Nasihatnâmelere Göre Osmanlı Şairlerinin Mizaha Bakışı. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 233-249.

BÖYLE BUYURDU NÂSİH: NASİHATNÂMELERE GÖRE OSMANLI ŞAİRLERİNİN MİZAHA BAKIŞI

Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN•

"İnsan nükte gücünü hitabetin bileği taşında bileyerek çevresindeki dünyaya egemen olabilirdi"(Sanders, 2001: 103).

Giriş: Mizahın Tanımı

Mizah, Arapçada "şaka yapmak, şakalaşmak" gibi anlamlara gelen *mezh*kökünden türetilmiş (Mutçalı, 1995: 832) ve Arap dilinde müzâh(Mütercim Âsım Efendi, 2013: 1232) şeklinde de kullanım bulmuştur. "Humor, espri ve ironi"mizahınBatı dillerinde karşılığı olarak en sık kullanılan üç kelimedir. Latinceden gelen humor, alışık olunmayan, normal dışı davranış, durum veya olaylardan meydana çıkan mizahı karşılar. Espride ise bir kişi, düşünce, olay veya davranış gülünç duruma düşürülerek güldürmek amaçlanır. Yunancadan gelen ironi kelimesi ise incitici ve kaba bir şekilde iğneleme ve alaya almayı ifade eder (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986: 384). Mizaha Türkçede gülmece karşılığını veren TDK Türkçe Sözlüğü, gülmeceyi "eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor" (2010: 999 ve 1692) şeklinde tanımlar.

Felsefe, teoloji, edebiyat ve psikoloji gibi pek çok alanın kesişim noktası olan mizahı tanımlamak oldukça çetrefilli bir iştir. Toplumların sosyal, siyasal ve ekonomik yönleriyle doğrudan temas halinde olan mizahın bu yapılara göre zaman içerisinde değişip güncellenmesi onun açık bir şekilde tanımlanmasını güçleştirmektedir (Akgöl, 2016: 14). "Gerçeğin olumsuz yönlerini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimi" (Feneglio ve Georgeon, 2007:8; Yağcı, 2016: 17), "acıdan tasarruf etme aracı" (Freud , 2012: 260, Yağcı, 2016:17),"kişinin tekdüzeliğe ve tek biçimliliğe

• Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

yönelik bir karşı çıkış biçimi" (Özkan, 2016: 35), "sosyal yaşamın çeşitli alanlarında anlamlarla oynama" (Kuipers, 2016: 61), "duygusal boşalma" ve "utanç-karşıtı" (Kuipers, 2016: 53), "birtakım harekî veya kelâmî unsurların gülme reaksiyonu uyandıracak şekilde manalı bir organizasyona kavuşması" (Güngör, 1999:23-24), "halk zekasının ürettiği bir savunma aracı" (Durmuş, 2005: 205), "seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun sağlıklı olarak güldürebilen her şey" (Nesin, 2001: 51), "keskin bir zekanın; sıra dışı, aykırı, ani ve beklenmedik, kimi zaman eğlendirici kimi zaman sorgulayıcı biçimde kimi zaman da acımasızca kazandığı sessiz zafer" (Öğüt Eker, 2009: 54), "edebî ve estetik boyutuyla sanatın her dalında görülebilen, varlığı insana bağlı olup sadece sanatsal bir üslup olmanın ötesinde insani bir tarz ve tutum" (Tanç, 2020: 7) gibi mizahın yüzlerce farklı tanımı bulunmaktadır. Söz konusu tanımların ortak noktasından hareketle mizahın insanlığın varoluşundan beri söz konusu olduğu ve sonucunda insani bir eylem olan gülme fenomenine yol açtığı sonucu çıkarılabilir. Sosyal realiteyi güldürücü bir biçimde ortaya koyan mizah, insanın gülme ihtiyacına cevap veren bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Gülme, güldürme ve gülünç düşürme temeli üzerine kurulan mizaha sanatın bütün dallarında rastlamak mümkündür. İşitmeye dayalı sanatsal faaliyetlerde komik gürültüler ve sesler, resimde karikatürler, heykelde mitolojik varlıkların objeleri mizahi ürünlerdendir (Yardımcı, 2010:26). Sanatın diğer dallarında olduğu gibi edebiyatta da mizahın varlığı kuşkusuzdur.

Başlangıcı Dionysos ayinlerine kadar götürülen mizahın bir tür olarak Antik Yunan'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Mizahın sağladığı gülme ve güldürme ihtiyacı, Antik Yunan'da komedya türü ile karşılanmıştır. Günümüzdeki anlamıyla mizahın Rönesans'taki özgür düşünce ortamıyla belirginleştiği (Öngören, 1998:20) söylenebilir. Genel itibarıyla Antikçağ ve Ortaçağ'da mizaha olumlu bir yaklaşım gösterilmemekle birlikte mizahi örneklere rastlamak mümkündür. Batı edebiyatında tanınmış mizah yazarlarından Yunan edebiyatında Aristofanes ve Lukianos; Roma edebiyatında Horatius; İtalyan edebiyatında Boccacio;Fransız edebiyatındaRebelias, Le Sage, Voltaire; İspanyol edebiyatında Cervantes; İngiliz edebiyatında Shakespeare, Fielding, William Busch ve Amerikan edebiyatında Mark Twain (Arabacı, 2013: 37-38) öne çıkan isimlerdendir.

Türk Mizah Edebiyatı

Türk edebiyatında mizahın tam olarak ne zaman başladığı bilinmese de Türk mizah edebiyatı geleneğinin sözlü edebiyata kadar uzandığı söylenebilir. Mevcut bilgilere göre Türk edebiyatı tarihinde mizahi unsur olarak değerlendirilebilecek ilk örnekler Uygur dönemine ait edebî metinlerde görülen nükteli ifadelerdir. Sözlü gelenekteki bilmece, atasözü, tekerleme ve masal gibi türlerin yazıya geçirilmesiyle oluşturulan *Kutadgu Bilig, DivânüLügâti't-Türk* ve *Dede Korkut Hikâyeleri* Türk mizah edebiyatına ait ilk eserlerdendir. Halk edebiyatında mizah; atasözü, deyim, bilmece ve tekerleme gibi türlerden sonra masallar, seyirlik oyunlar ve çocuk oyunları çizgisinde görülür. Bu ürünlerde yanlış anlamalar, mantık dışı durumlar ve kafiyeli deyişler mizahi bir ortam yaratır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986: 384).

Divan edebiyatı çizgisinde ise mizah [1] öncelikle erken dönem (14-15.yy) mesnevilerinde varlık gösterir. Âşık Paşa'nın*Garîb-nâme*'si, Gülşehrî'nin*Mantıku't-Tayr*'ı, HocaMes'ûd'un*Süheyl ü Nev-bahâr*'ı ve Tutmacı'nın*Gül ü Hüsrev*'i muhtevasında mizahi öğeler barındıran dönem mesnevilerindendir. Bu döneme ait mizahi anlatılarda İslami ve tasavvufi etkinin hâkim olduğu görülür (Tanç, 2020:74). Mesneviler haricinde divanlarda da mizahi unsurlarla örülüpek çok şiir bulunmaktadır. Kadı Burhaneddin, Ahmed-i Dâ'î, Şeyhî, Nesîmî, Ahmed Paşa gibi şairler divanlarında mizahi unsurlara yer veren ilk şairlerdendir. Sosyal eleştiri türünün ilk örneklerinden olan Şeyhî'nin*Harnâme*'si hiciv edebiyatının başyapıtı olarak düşünülmektedir. 16. yüzyıla gelindiğinde baştan sona mizahi unsurlar barındıran ve mizahın sınırlarının aşıldığı letâifnâme türünde artış görülür. Zâtî ve Lâmi'î'nin*Letâ'if-nâme*'leri bu türün en tanınmış eserlerindendir. 17. yüzyılda Osmanlı siyasi ve sosyal hayatında yaşanan aksaklıklar şairleri hiciv boyutuna varan bir mizah anlayışına sevk etmiştir. Bu dönemde Nef'î*Divan*'ı ve *Sihâm-ı Kazâ*'sıyla hiciv ve mizah edebiyatında ekol oluşturmuş bir şair olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyılda hezel ve letâifnâme türünde verdikleri eserlerle Osman-zâde Tâ'ib, Kânî ve Sürûrîmizah edebiyatının öne çıkan isimlerindendir.

Tanzimat döneminde Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa geleneksel çizgiden ayrılarak eserlerinde Batılılaşma dönemi mizahına yer veren ilk şairlerdir. 1870'te ilk mizah gazetesi olan Diyojen yayımlanmaya başlamış, ardından mizah yayınlarındaki eleştirici tutum iktidarın tepkisine yol açmış ve bazı dergiler kapatılarak neşir yasağı getirilmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yayın yasağı sona ermiş ve daha çok siyasi karakterli seviyesiz bir mizah anlayışıyla çeşitli dergiler yayımlanmıştır. II. Meşrutiyet'ten sonra ince bir ironinin hâkim olduğu pek çok roman ve hikâye yazılmış ve mizah gazeteleri yayımlanmıştır. 1945'ten sonra kendini yalnız eleştirici mizaha adayan roman, hikâye, tiyatro ve şiirleri çeşitli dillere çevrilen Aziz Nesin Türk mizahını dünya genelinde tanınır hâle getirmiştir (Kahraman, 2020: 210-211).Türk edebiyatında mizahın tarihsel serüvenine bakıldığında ilk yazılı ürünlerden günümüz edebiyatına kadar mizahın hemen her dönem edebî eserlerle iç içe olduğu görülmektedir. Edebî metinlerde başlangıçta ince bir nükte ile başlayan mizahi serüven zamanla hiciv edebiyatı literatürü oluşturacak düzeye gelmiştir. Süreç içerisinde müstakil bir şekilde mizahı konu edinen eserler yazılmış, mizah edebiyatı içerisinde çeşitli türler ortaya çıkmıştır. Mizahın sınırlarını çizmek bakımından bu mizahi türleri kavramak oldukça önemlidir.

Türk Edebiyatında Mizahi Türler

Edebî türler toplumun ihtiyaçları çerçevesinde ortaya çıkan, zamanla değişip dönüşen dinamik yapılardır. Edebî ürünlerin muhtevasıyla ilgili olan tür kavramı kültüre özgü olup bir türün diğer bir toplumdaki karşılığını bulmak neredeyse imkansızdır. Türk edebiyatında türler edebî eserlerde zaman zaman iç içe geçmiş şekilde bulunabildiği için bir eserin türünü belirlemek oldukça güç bir meseledir. Mizahi türler de çoğu zaman iç içe geçmiş ve birbirlerine dönüştürülebilir yapıları dolayısıyla bir eserin hangi mizahi türün örneği olduğunu belirlemek zorlama bir

[1]Bu bölüm yazılırken İpek Taşdemir'in (2019) "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü" isimli makalesinden yararlanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz.
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/767869

çabayı ifade eder (Tanç, 2020: 85). Edith Gülçin Ambros "Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni" başlıklı yazısında klasik Türk edebiyatındaki mizahi metinleri üç başlık altında tasnif etmiştir:

1. Mizahi türler

a. Ana mizahi türler

b. Karma mizahi türler

2. Ciddi türlerin mizahi varyantları

3. Bir kısım örnekleri oldukça çok mizah unsuru içeren türler

Latife, fıkra, letâifnâme, mülâtafe, mutâyebe, hezel, hiciv ve tehzili ana mizahi türlere örnek gösteren Ambros; şehrengiz, şathiye, orta oyunu ve Karagöz'ü karma mizahi türler arasında sayar. Tezkire, şerh ve tarih gibi ciddi türlerin mizahi örneklerinden bahseden Ambros, mizahi tezkire, mizahi şerh, mizahitarih ve mizahi fetva gibi türleri bu gruba örnek gösterir. Üçüncü grupta ise divanlar, tezkireler ve mesneviler gibi esas itibarıyla mizahi amaçla yazılmayıp içerisinde mizahi unsurlar ve anekdotlar barındıran eserleri ele alır (Ambros, 2009: 68).

Nilüfer Tanç ise klasik Türk edebiyatındaki mizahi türleri Türk halk edebiyatı ve Batı edebiyatındaki benzerleriyle birlikte değerlendirerek latife, hezel, tehzil, hiciv ve şathiye (2000: 87-119) olmak üzere beş başlık altında toplar.

Terbiye dahilinde söylenen şaka yollu sözlere latife adı verilmektedir. Mülâtafe veya mutâyebe ise şairlerinin karşılıklı latife söylemesi, şakalaşması şeklinde tanımlanabilir. Sözlü kültürden beslenerek ortaya çıkan latife edebî bir tür olarak 16. yüzyıldan sonra varlık göstermiş ve latifelerin bulunduğu mecmualar mecmûa-i letâifolarak adlandırılmıştır. Manzum veya mensur, mektup veya münazara şeklinde yazılabilen latifeler divanlarda, mesnevilerde veya yazma eserlerin der-kenarlarında bulunabilir. Latife türü yenileşme dönemi Türk edebiyatında fıkra, nükte gibi terimlerle karşılık bulmuş, aynı dönem Avrupa'da latifenin karşılığı olarak güldürücü hikâyeler için anekdot terimi kullanılmıştır.

Kaynaklarda "latife, şaka, latife tarikiyle söylenen söz, mizah" şeklinde tanımlanan hezlin latifeden farkı "latife güzel ve zarif, hezl ise ekseriya açık ve az çok bî-edebâne olur" (Şemseddin Sami, 2011: 1240-1241) şeklinde belirtilmiştir. Hezlin belli bir amaca yönelik olması, kişileri gülünç duruma düşürmesi bakımından latifeden daha ağır, sövgü ve müstehcenlikten ari olduğu için hicivden daha hafif bir tür olarak düşünenTanç (2020: 93), hezli latife ile hiciv arasında bir tür olarak kabul eder. Tehzil ise "ciddi bir eseri hezel suretine koymak, hezel suretinde tanzir etmek" (Muallim Naci, 2017: 168) şeklinde tanımlanır. Nazirenin bir çeşidi olarak kabul edilen tehzil yazımında kafiye, redif ve vezin gibi şeklî hususlarda zemin şiire bağlı kalınmakla birlikte muhteva ve beyit sayısı değişebilmektedir.

Hiciv, bir kişinin veya toplumun kusurlarının dile getirerek yerildiği türdür. Hicvin karşılığı halk edebiyatında taşlama, modern Türk edebiyatında yergi, Batı edebiyatında ise satirdir. Hiciv şairinin amacı sosyal kurumların aksayan yönlerini dile getirmek, toplumsal düzenin aksaklık ve çarpıklıklarını gözler önüne sermek, insan hayatının hoşa gitmeyen yönlerini gülünç bir duruma düşürerek tenkit etmektir. Hiciv geleneğinde şairlerin hedefi çoğunlukla birey olsa da esas itibarıyla birey üzerinden ekonomik ve sosyal sorunlar, rüşvet ve ahlaksızlık gibi toplumun çürüyen yönlerini

göstermek amaçlanır. Şathiyeler ise tasavvufi neşvenin mizahi bir üslupla bütünleştiği şiirlerdir. İlk bakışta saçma olduğu düşünülen fakat manasının kavranması oldukça güç olan şathiyelerde cennet ve cehennem korkusu ile zâhid tipi alaya alınır.

Gülme Olgusu ve Düşünürlerin Gülme Olgusuna Yaklaşımı

> "Gülmeyi tuzu kullandığı gibi kullanmalı insan, sakınarak" Sokrates (Sanders, 2001: 114).

Gülme mizahın algılanması ve etkisiyle başlayabilen beyinsel süreçlerin sonunda oluşan anatomik ve fizyolojik cevaptır (Güler ve Güler, 2010:37). İnsanın mutluluk, şaşkınlık, kınama ve alay etme gibi olumlu veya olumsuz çeşitli duygu ve durumlar karşısında verdiği fizyolojik ve psikolojik bir tepkidir. Gülme bu kompleks işlevi dolayısıyla psikoloji, sosyoloji ve felsefe düşünürlerinin dikkatini cezbetmiş ve gülme bilimi olarak bilinen gelotoloji alanına konu olmuştur.

Antik Yunan'dan günümüze değindüşünürler gülmenin açığa çıkma nedenine ilişkin muhtelif görüşler öne sürmüşlerdir. Gülmenin doğası ve açığa çıkma nedenine ilişkin fikirler ortaya koyan ilk düşünür Demokritos'tur. O ihtirasları peşinde koşan ve erdemli bir yaşamdan uzaklaşan insanlara bilgece bir gülüş sergiler:

"…arzularının ölçüsüzlüğü nedeniyle dünyanın uçlarına ve derin çukurlarına varana kadar her yerde macera arayan, altın ve gümüş eriten, bunlardan edinmekten hiç vazgeçmeyen, düşünmemek için bunlardan hep daha fazlasına sahip olmak için çırpınan insana gülüyorum… Tüketici ve esrarla dolu bir toprağa âşık olan bu insanların, hemen gözlerinin önündekine şiddet uygulamaları ne de gülünesi bir iştir! Bazıları köpek, diğer bazıları da at satın alır; geniş bir toprağın etrafını çevirerek ona bir mülkiyet damgası vururlar ve büyük malikânelerin hâkimi olmak isterler, ama kendilerine hâkim olamazlar…Toprağı kazarak gümüş ararlar, gümüşü bulunca bir toprak parçası isterler; toprağı elde edince onun ürünlerini satarlar; ürünleri satınca parayı ceplerine indirirler. Ne kadar da istikrarsız, ne kadar da kötüdürler! Zengin değillerse zenginlik isterler. Eğer zengin olurlarsa, bunu saklarlar ve bakışların erişemeyeceği yerlere koyarlar. Ben onların başarısızlıklarıyla alay ediyorum. Talihsizlikleri karşısında kahkahalara boğuluyorum" (Hippokrates, 2008: 63-65) diyen Demokritos, hırsları ve doyumsuzlukları nedeniyle erdem ve yasalardan uzaklaşan insanlara bilgece bir gülüş sergiler. Demokritos'un nazarında gülüş, ihtirasları uğruna erdemsiz hallere düşen insanlara gösterilen bir tavır ve duruş şeklindedir.

Antik Yunan'da gülme tanrılarla insanlar arasında iletişimi sağlayan bir araç olarak düşünülmüştür. Homeros gülmeyi tanrıların armağanı olarak görür. Ona göre gülme, tanrılarla ölümlüler arasında aracılık eden bir şey, iki dünyayı birbirine bağlayan mecazi köprüdür (Sanders, 2001: 109).

Platon, insanların birbiriyle ve devlet kurumlarıyla alay etmelerini hoş karşılamaz ve insanların birbirine saygı duymaları gerektiğini düşünür. Avam tabakanın ölçüsüz bir şekilde yaptığı şakaları şaklabanlık olarak niteleyen Platon, onu seçkin tabakanın keskin zekasının bir göstergesi olan nükteden ayırır. Taklit ve nüktenin alt sınıfın eline düşmesi durumunda kötüye kullanılacağını düşünür. Eleştirel ve alaycı gülmenin iktidarın otoritesine ve sosyal düzene karşı tehdit oluşturduğunu düşünen ve her türlü ölçüsüz davranışın cezalandırılması gerektiğini savunan Platon, gülmenin erdemsiz bir tutum olduğunu ifade eder (Platon, 2013: 78).

Şaklabanlık ile nüktedanlık arasında hiyerarşik bir ayrım gözeten filozof, seçkin tabaka ile avam arasında keskin bir set oluşturmuş ve aşırı gülmeyi kamusal tezahürü dolayısıyla uygun bulmamıştır.

Gülmeyi etik bir problem olarak ele alan Aristoteles de tıpkı Platon gibi gülme konusunda sınırlar çizer ve belli zamanlarda ve belli durumlarda gülünmesi gerektiğini savunur. O gülme yetisinin herkeste ancak nüktenin belirli kişilerde bulunan bir yetenek olduğunu düşünür.Şaklabanlar ile nüktedanları ayrı düşünen Aristoteles, kinayenin baskın olduğu komedyayı kaba ve açık sözlerle yapılan komedyaya tercih eder(Aritoteles, 2020:102-103). Aristoteles de diğer pek çok filozof gibi kişinin onurunu zedeleyen alayın yasaklanması gerektiğini düşünür ve alayı büsbütün reddeder.

Bazı düşünürler gülmeyi rakibe karşı kullanılan bir silah olarak görmüş, tek bir alaycı gülüşü en güçlü insanı bile yıkan bir savunma mekanizması olarak değerlendirmişlerdir. Sicilyalı felsefeci Georgias "rakibinizin ciddiliğini şakayla, şakalarını da ciddiyetinizle öldürün" tavsiyesinde bulunmuştur.Bir kimsenin yaptığı şakaya gülmemenin o kişinin nükte yeteneğini beğenmeme şeklinde değerlendiren Georgias gibi pek çok Antik Yunan düşünürü bu durumun küçük düşürücü olduğuna inanmışlardır (Sanders, 2001:114).

Bazı düşünürler ise neşeli ve rahat durumların yanında korkulu ve stresli anlarda yaratıcılığın üst düzeye ulaştığını ve hayatta kalma içgüdüsüyle mizah yetisinin ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Örneğin Macar felsefeci Arthur Koestler zorlu, baskılı ve sıkı denetimli ortamlar ve dönemlerde insan yaratıcılığının ve nükte yeteneğinin arttığını düşünmüştür (Koestler, 1997: XXIII). Savaş ve küresel salgın gibi kaygı düzeyinin yüksek olduğu dönemlerin mizahı perçinlediği fikri Koestler ile örtüşmektedir. Bu husus, savaş ve salgın gibi zorlu dönemlerde duyulan psikolojik rahatlama ihtiyacı ile de ilgili olabilir.

Aydınlanma filozofu Kant gülmenin nedeninin bir başkasının kusuru olmadığını, beklentinin boşa çıkmasının gülmeye neden olduğunu savunur. Hayal kırıklığı sonucu oluşan gülmenin insan fizyolojisi ve psikolojisi bakımından dengeye yol açtığı ve gerilimi azalttığı düşünülür (Kant, 2016: 139-141). Kant'ın bu görüşleri mizahtaki uyumsuzluk teorisi ve rahatlama teorisiyle örtüşmektedir (Tanç, 2020:64).

Freud gülme olgusunu psikanaliz kuramı ile uyum içerisinde açıklar. O insanların günlük hayatlarındaki ruhsal enerjilerini cinsel ve saldırgan duygularını bastırmak için kullandıklarını ve şaka yaparken bu duyguların ortaya çıktığını düşünür. Hatta o mizahın temel amacının bilinçaltında baskılanan cinsel ve saldırgan dürtülerin yarattığı gerilimin giderilmesi olduğunu düşünür. Gülmenin bir formu olan kahkaha insandaki bu bastırılmış enerjinin bırakılmasıyla ortaya çıkar ve rahatlama sağlar. Bununla birlikte Freud, mizahi tutumun insanın acıdan kaçma ve hazza kavuşma içgüdüsüne hizmet ettiğini savunur (Freud, 2016: 407-412).

Çağdaş filozof Bergson ise gülme olgusuyla ilgili zekâ noktasında vurguda bulunur. Gülünç ve komiğin zekâya hitap ettiğini ve bu nedenle insana özgü olduğunu ifade eder. (Bergson, 2015: 12-21).Mizah yetisini zeka ile ilişkilendiren Bergson, nükte yeteneğinin insani bir yeti olduğuna kanaat getirir.

İnsanın ayrılmaz bir parçası olan gülme, doğası itibarıyla beşerî bir olgudur (Aksu, 2021: 171). Yukarıda anlatılanlardan yola çıkılarak gülmenin düşünürler

tarafından farklı açılardan ele alındığını söylemek mümkündür. İktidarın otoritesini sarsan ve toplum düzenini ayaklar altına alan gülme eleştirilmiş, zekanın bir göstergesi olan nükte yeteneği ise yüceltilmiştir. Aşırı gülmenin aklı işlevsiz kıldığını, insanı erdem ve ahlaktan uzaklaştırdığını düşünen filozoflar, gülmeye karşı olumsuz bir tutum sergilemişlerdir.Dolayısıyla filozofların gülme konusunda geliştirdiği olumsuz tutum, onun aşırı hâliyle ilgilidir. Aynı şekilde insan kusurlarına yönelen alay, insanı saygıdan uzaklaştırıperdemsizleştirdiği için hoş karşılanmamıştır.

İslam Dininin Gülme, Güldürme ve Mizaha Yaklaşımı

İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an, "Hakîkat O'dur güldüren, ağlatan (Yazır, 2013: 258),"Ve gülüyorsunuz da ağlamıyorsunuz"[2] (Yazır, 2013: 258) gibi muhtelif ayetlerle gülme yetisinin tabiiliğine işaret etmektedir. Öte yandan "Artık kazandıkları günahın cezası olarak az gülsünler, çok ağlasınlar"[3] (Yazır, 2013: 100) şeklinde gülmenin ölçülü olması gerektiği konusunda ikazda bulunur. Benzer şekilde Hz. Peygamber'den nakledilen "Benim bildiğimi siz bilseydiniz az güler, çok ağlardınız" (aktaran: Akyüz, 2014: 125) hadisi İslam dininin gülme ve mizaha karşı mesafeli bir tutum sergilediğini öne süren fikirlere dayanak oluşturur.Gülme ve mizah konusunda Hz. Peygamber'den nakledilen aşağıdaki dört hadis de dinin mizaha yaklaşımı konusunda düşündürücüdür:

Muâviye b. Hayde'den nakledildiğine göre O, Hz. Peygamber'in şöyle buyurduğunu işitmiştir: "Yazıklar olsun insanları güldürmek için yalan sözler söyleyene! Yazık ona, yazık ona!".

EbûHureyre'den rivayet edildiğine göre Hz. Peygamber şöyle buyurmuştur: "Kişi, arkadaşlarını güldürmek için bazı sözler söyler de, bunlar sebebiyle Arz'la Süreyya yıldızı arasındaki mesafe kadar ateşin derinliklerine düşer".

EbûHureyre'den rivayet edildiğine göre Hz. Peygamber şöyle buyurmuştur: "Muhakkak bir kul, insanları onunla güldürmek için bir kelime söylerse, o söylediği sebebiyle cehennemde, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki en uzak bir yere düşer. O, ayaklarından daha çok dilinden saptığından dolayı sapıklığa düşer".

Ebû Saîd el-Hudrî'den rivayet edildiğine göre Hz. Peygamber şöyle buyurmuştur: "Şüphesiz kişi sadece insanları güldürmek için herhangi bir söz söyler ve onda bir sakınca görmezse, o söylediği sebebiyle (cehennemde) gökyüzünün en uzak yeri kadar bir derinliğe düşer" (aktaran Akyüz, 2014: 126).

Bu hadisler ve Kur'an'da gülme ile ilgili ayetlerden yola çıkılarak gülme ve mizahın fıtrî yani tabii olduğu sonucu çıkarılabilir. Hz. Peygamber, diğer insanların şahsiyetlerini ayaklar altına alan ve yalan sözler barındıran mizahtan sakınmak gerektiğini buyurmuştur. Nitekim rivayet edilen bazı hadislerden onun nükteli sözlere tebessüm ettiği ve kendisinin de insanları küçük düşürmeyen nükteli bir mizah anlayışını benimsediği bilinmektedir. Öyle ki O yaşadığı dönemde insanların en güler yüzlüsü olarak tavsif edilmektedir (aktaran Akyüz, 2014: 125). Dolayısıyla ölçülü bir mizah ve güler yüzlü bir mizacın Hz. Peygamber'in sünneti olduğu söylenebilir.

[2]Necm/43
[3]Tevbe/82

Hz. Peygamber'in kendisi de şakalar yaparak mizahın bir gereksinim olduğunu göstermiştir. Bir gün EbûHureyre Hz. Peygamber'in hareketini anlayamamış ve "Ya Resulallah! Bize şaka mı yapıyorsun?" diye sorunca o da "Evet, ben şaka yaparım fakat sadece doğruyu söylerim" (aktaran Doğan, 2004: 197) şeklinde yanıtlamıştır. Bu noktada Hz. Peygamber kendisinin de mizaha başvurduğunu fakat yalan ve uydurma sözlerle mizah yapılmasını uygun görmediğini göstermiştir.

Hz. Peygamber onurlu bir mizah anlayışını savunmuş, hatta mizahı dini öğretmek, ahlakı telkin etmek, sevgi ve dostluk bağı kurmak, gam ve kederleri gidermek gibi ulvi maksatlarla araç olarak kullanmıştır (Doğan, 2004: 198). Kendisiyle şakalaşan birçok sahabeden bahsedilen Hz. Peygamber, sahabelerin kendisine yaptığı şakalara ise tebessüm yoluyla karşılık vermiştir.

Kur'an'da Neml suresinde (Yazır, 2013: 185-189) geçen karınca ile Hz. Süleyman hadisesi mizahın varlığına örnek teşkil etmektedir. Güçlü ve muktedir Hz. Süleyman ile aciz karınca gibi iki zıt varlığın bir arada bulunması mizah oluşturur.

Hadis ravilerinin mizahla ilgili aktardığı hadisler Hz. Peygamber döneminde güçlü bir mizah anlayışının bulunduğunu ancak yalan sözlere başvurma veya insanları korkutma yoluyla yapılan mizahın hoşgörülmediğini göstermektedir. Bu husus iki türlü mizah anlayışının varlığını düşündür: İnsanların onurunu zedeleyici, yalan sözler barındıran, insanları kin ve nefrete sürükleyen zararlı mizah ve insanlar arasında dostluk ve muhabbeti artıran saygı çerçevesinde gerçekleştirilen faydalı mizah. Kur'an ve hadislerin mizaha yaklaşımı ele alındığında İslam dininin içerisinde hoşgörü barındıran bir mizah anlayışını meşru kıldığını anlıyoruz.

Düşünürlerin ve İslam dininin mizaha yaklaşımı değerlendirildiğinde paralel görüşlerin bulunduğu görülmektedir. İslam dininin insan onurunu zedeleyen, kişinin haysiyetini ayaklar altına alan zararlı mizaha karşı aldığı tavrı Aristoteles ve Platon'da da bulmak mümkündür. İslam'ın yalan ve uydurma sözlerle yapılan mizaha karşı duruşu ahlak felsefesiyle de örtüşen bir tutumdur. Teolojik ve felsefi açıdan mizaha yaklaşımın antik çağdan günümüze değin benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Mizah Nasihatin Neresinde: Nasihatnâmelere Göre Osmanlı Şairlerinin Mizaha Bakışı

İslam dininin ahlak kuralları çerçevesinde okuyucuya öğütler veren, insanları iyi, güzel ve erdemli davranmaya sevk eden eserlere nasihatnâme veya pendnâme adı verilir. İyi ve güzel ahlakın tavsiyesi ve kötü ahlakın sakındırılması esasına dayanan nasihatnâmelerde ideal bir insan tipi çizilir. İslamiyet'in "iyiliği emretme ve kötülükten sakındırma" ilkesine uyan bu eserlerin kaynağı "Kur'an ve Hadis"'tir (Kaplan, 2015: 1). Nasihatnâmeler günlük hayata dair basit konular da dahil olmak üzere siyasi, sosyal ve toplumsal konularda öğütler ihtiva eder. Günlük hayatın tabii bir ihtiyacı olan mizah da nasihatnâmelerde bahsi geçen konulardan biridir. Nasihatnâmelermizahi unsurlar barındırmanın yanında mizaha dair verdikleri çeşitli tavsiyeler nedeniyle de dikkat çekici eserlerdir. Bu çalışmadanasihatnâmelerin mizahın mahiyeti ve meşruiyeti konusundaki tutumları değerlendirilmiştir.

Halvetî-Uşşâkî tarikatına mensup şairlerden olan Edirneli Şeyh AhmedCâhidî*Kitâbü'n-Nasîha* isimli nasihatnâmesinde mümin kişinin gülme ile mesafeli olması gerektiğini belirtir:

"Ey ahmaklar! İlmine lâyık ameli yok ne acîb şâd olup gülersin, belâ içinde olan şâd olup güler mi? Hâşâ mü'min olan şâd olup gülmez. Nitekim Allah Teâlâ hadîs-i kudsîde buyurur ki: "Şol ki, ehl-i âhirettir, aslâ şâd olmadı hemen murâdları bu dâru'l-fenâdandâru'l-bekâya erişmektir" ifadelerinde bulunan Câhidî, Allah'ın kederli kalpleri sevdiğini belirtir (Çamlıca, 2006: 222). Câhidî'ninreferans gösterdiği gülmeyi olarak olumsuz olarak niteleyen hadisler, hadis kitaplarında yer almamaktadır.

Müridin sahip olması gereken 40 makamı sıralayan Câhidî, dokuzuncu madde olarak "…gönlü sönük ola, gönlü şâd olup gülmeye" (Çamlıca, 2006: 261) şeklinde telkinde bulunmaktadır. Eserinde yemek yeme ve pazarda yürüme adabından söz eden şeyh şair, "kahkaha ile gülmemek ve pazarda lağ edip (şaka yapıp) gülmemek" (Çamlıca, 2006: 275) gerektiğinden bahseder.

19. yüzyıl şairlerinden olan Hâfız SâlihNâ'ilî, Ferîdüddîn-i Attâr'ın*Pendnâme*'sine*Kenz-i Nasâyih* isminde manzum bir şerh yazmıştır. Bu eserde Hz. Peygamber'in daima güler yüzlü olduğu ancak ömrü boyunca hiç kahkaha atarak gülmediği belirtilir:

Hazret-i fahr-i risâletMustafâ

Mefhar-i şâhâniyân-ı ferruh-likâ

Dâ'imîsûretdeolurdıbehîc

Kahkahayla gülmedi ömründe hiç (Balcı, 2011: 89)

Aynı eserde dünyanın ağlanacak bir yer olduğu, bu nedenle kahkaha ile gülmemek gerektiği, akıllı ve bilgin kişilerin gülmeyeceği söylenir:

Ağlayacak yerdir ancak bu cihân

Gülme andan kahkahayla bir zamân

Gülmez anda âkıl u dânâ olan

Güler ancak gâfil ü şeydâ olan (Balcı, 2011: 425)

Nasihatnâme'sinde yemin etme bahsinde uyarılarda bulunan Şeyh Eşref b. Ahmed yalnızca Allah'ın ismiyle yemin etmek gerektiğini, olur olmaz her şeye yemin edip Allah'ın adını yalan sözlere karıştırmamak gerektiğini ve edepsiz kişilerle şakalaşmamak (lağ etmemek) gerektiğini söyler:

Her hasîsi ana ortag eyleme

Bî-edebkişiyilelağ eyleme (Pehlivan, 2001: 114)

18. yüzyılın âlim şairlerinden olan Erzurumlu İbrahim Hakkı *Marifetnâme*'sinde çok ve yersiz konuşmanın zararlarından bahseder.O insanların ve kavimlerin birbiriyle alay etmesini hoş karşılamaz. Susmayı çok konuşmaya tercih eden İbrahim Hakkı, çok gülmenin zararlı olduğunu ifade eder:

"Ey iman edenler, bir kavim diğer bir kavimle alay etmesin, olur ki alay edilenler kendilerinden daha hayırlıdır. Kendi kendinizi ayıplamayın. Birbirinizi kötü lakaplarla çağırmayın… Bibirinizin kusurunu araştırmayın… Ey âdemoğlu, sen

hikmeti çok konuşmada değil susmada ara ve iste… Dil küçüktür, cürmü büyüktür. Sükût eden beladan kurtulur. Yalan söyleyen zarar ve ziyandadır… Çok gülmek kalbi öldürür, fazla konuşmak kalbi katılaştırır" (Ulusoy, 1979: 103-104). Erzurumlu İbrahim Hakkı, "şakalaşmak, alay etmek ile saçma ve beyhude konuşmayı insanın başına bela getiren üç şey olarak sıralar. Alay edenin azabının şiddetli olduğunu belirten âlim şair, çok gülmeyi ayıp ve hafiflik, fazla şakayı ise cehalet alameti olarak kabul eder. Şakası çok olanın aklının illetli, çok gülenin ise kalbinin ölü olduğunu ifade eden İbrahim Hakkı şakacının itibarının az olduğunu (Ulusoy, 1979: 104-105) düşünür. Görüldüğü gibi Erzurumlu İbrahim Hakkı az konuşan, ağırbaşlı ve vakarlı bir mizacı yüceltmiş, şaka ve alay etmeyi ise hoş görmemiştir.

18.yüzyıla ait manzum nasihatnamelerden olan *Levhnâme*'de mizahla eşanlamlı olarak kullanılan hezl, yalanı süsleyen, onu masumlaştıran bir araç olarak düşünülmüştür:

Kimi var urılurkizbiyüzine

Dinürkâzibözinedürsözi ne

…

İderba'zı anı hezl ile tahsîn

Kimi sâkit olur kalbinde nefrîn

Kizib her kişide ayb-ı mezmûm

Eşedd olur ekâbir ola menhûm (Öztürk, 2017: 124).

Nâbî oğlu Ebu'l-hayrMehmed Çelebi için yazdığı manzum nasihatnâme olan *Hayrîye*'nin "Der Beyân-ı Zarar-ı Hezl ü Müzâh" bölümünde mizahın zararlarından bahseder. Dünya ve ahirette huzur isteyen kişinin "hezl ve mizah"ı huy edinmemesi gerektiğini söyleyen şair, mizahın dostların arasını açacağını düşünür. Bu noktada Nâbî'nin"hezl ve mizah"ı kişinin onurunu ayaklar altına alan bir davranış şekli olarak değerlendirdiği görülür. Kalpleri kıran, kişinin onurunu zedeleyen, alaya alma şeklinde yapılan mizahı İslam dini ve Hz. Peygamber'in hoş görmediği bilinmektedir. İslam dininin kültür dairesi içerisinde yetişen şairin "hezl" yani "alay etme" üzerine kurulu bir mizah anlayışını hoş görmeyeceği aşikârdır. Bu nedenle dostları mizaha kurban etmemek gerektiğini, vefa borcunun mizahtan daha değerli olduğunu söyleyen şair, öğütlerine uymayıp mizahı huy edinen kişinin dostlarını kaybedip yalnız kalacağını öngörür:

İytalebkâr-ı huzûr-ı dü-cihân

Râh-cûy-ı taraf-ı râhat-ı cân

"Ey iki cihan huzuru isteyen ve canın rahatının yollarını arayan"…

Eyleme hezl ü müzâhıpîşe

Düşürür dostlarını teşvîşe

"Şaka ve mizahı huy edinme (zira) dostları birbirine düşürür".

Dostı itme latîfeylefedâ

Hakk- nân u nemeki itme hebâ

"Dostu şakayla feda etme, vefa borcunu heba etme".

Asdikâyasebeb-i nefret olur

Âkıbet vâsıta-i vahşet olur (Kaplan, 2015: 217-218)

"Samimi dostlara nefret sebebi olur, sonunda yalnızlığa sebep olur".

Nâbî "âbdâr" olarak nitelendirdiği güzel ve parlak latifeleri hoş karşılamakla birlikte zararını dile getirmeden duramaz. Latifeyi "söz oku" olarak değerlendiren şair, dostların kalbini kıran bu tutumdan bahsederken "hicv"i kastediyor olmalıdır. Nitekim ifadenin devamında belirtilen "nikât-ı sert-tîz" yani keskin nükteler ibaresi de "hiciv" terimiyle bağdaştırılabilir. Şair, dostlar arasında çekişmeye neden olacağı için okuyucuyu hiciv konusunda uyarmaktadır:

Âb-dâr olsa latîfehoşdur

Lîk bir semti yanar âteşdür

"Şaka güzel olursa hoştur ama bir tarafı yanan ateştir".

Hîçlatîfedime ol söz okına

Ki ucıhâtır-ı yâre tokına

"O ucu dostun gönlüne dokunan söz okuna sakın latife deme".

Garaz-âlûdenikât-ı ser-tîz

İderahbâbınılebrîz-i sitiz (Kaplan, 2015: 218)

"Maksatlı keskin nükteler, dostları çekişmeyle doldurur".

Nâbî yerinde ve zamanında ortaya çıkan, az sözle çok şey ifade edip kimsenin kalbini kırmayan, aksine kalplerdeki kini yok eden ve kişide coşkuya neden olan latifelere olumlu bir bakış açısı geliştirmiştir:

Didiler ana latîfezurafâ

Ki mahallinde ola cilve-nümâ

"Zarif kişiler onu latife olarak adlandırdılar ki yerinde ve zamanında ortaya çıkar".

Lafzı endek ola manâsıkesîr

İtmeye kimseyi aslâ dil-gîr

"Lafzı az manası çok olsun, kimseyi asla gücendirmesin".

Bağ-ı dilden yeni kopmış gül ola

Gûş iden vasfı ile bülbül ola

"Gönül bahçesinden yeni kopmuş gül olsun, duyan niteliğiyle bülbül olsun".

Bûy-ı gül gibi aça sîneleri

Sînelerden gidere kîneleri

"Gül kokusu gibi sineleri açsın, gönülden kini gidersin".

Müjde-i vasl gibi gûşa gele

İşiden rağbet ile cûşa gele

"Kulağa kavuşma müjdesi gibi gelsin, işiten istekle coşsun".

Anı nakl eyleyenler şehr-be-şehr

Kala âlemde mesel dehr-be-dehr

"Onu şehirden şehre aktaranlar dünyada meşhur olup anılsın".

Böyle olursa latîfe ne güzel

Olmasa terkini bil hayr-ı amel (Kaplan, 2015: 218-219)

"Latife böyle olursa ne güzel! Olmazsa onu terk etmeyi hayırlı amel olarak bil".

Beyitlerden anlaşılacağı üzere Nâbî, şaka ve mizahı dostların arasını açan, kişiyi yalnızlığa sürükleyen zararlı bir tutum olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte zarif kişilerin latife olarak adlandırdığı, yerinde ve zamanında ortaya çıkan, kalp kırmayan, işitenlerin gönlünde ferahlık sağlayan latifeye olumlu bir yaklaşım sergilemektedir. Şair oğlu nazarında okuyucuya, gençlere bu şartları sağlamayan latifeyi terk etmelerini tembih etmektedir.

Nâbî eserinde şiir sanatı konusunda da çeşitli tavsiyelerde bulunmaktadır. O şiir yazarken hicivden sakınmak gerektiğini, güzel ve latif sözlerle etkileyici olunabileceğini, hicvin sakıncalı olduğunu düşünür. Hicve meyleden kişilerin ancak "ahmaklar" olduğunu söyleyen Nâbî, hicvi nazımla yapılan "gıybet" olarak değerlendirir:

Hicvden el-hazeriycân-ı peder

Ki virürmeşreb-i irfâna keder

"Ey babasının canı, hicivden sakın (çünkü o) bilge mizaca keder verir".

Hüsne sarf eyle sözişâ'ir isen

Halkı teshîre çalış kâdir isen

"Eğer şairsen sözü güzelliğe sarf et, eğer gücün yetiyorsa halkı (bu şekilde) etkilemeye çalış".

…

El-hazerhicvün olur gâyetişûm

Halk beyninde hakîr ü mezmûm

"Aman sakın! Hicvin fazlası uğursuz olur, halk arasında itibarsız ve ayıplanmış olursun".

Hicve mâ'ilsüfehâdur ancak

Âkil itmez anı eyler ahmak

"Hicve meyleden sadece adi kişilerdir. Akıllı kişi yapmaz, onu ancak ahmak yapar".

Hicvdürkâ'ide-i hod-gâmî

Hicvdür vâsıta-i bed-nâmî

"Bencilliğin kuralı ve kötü şöhretin vasıtası hicivdir".

Kisve-i nazm ile gıybetdürhicv

Sebeb-i zenb ü nedâmetdürhicv (Kaplan, 2015: 260-261)

"Hiciv şiir kisvesi altında gıybet etmektir, hiciv günah ve pişmanlık sebebidir".

Nâbî'nin*Hayriyye*'sinin etkisiyle yazılan *Lutfiyye*'deSünbülzâdeVehbî de tıpkı Nâbî gibi alay ve dedikoduculuğu yasaklar. Vehbî eserinin "Der Men-i İstihzâvüNemîme" bölümünde kimseyle alay etmemek gerektiğini, Allah'ın yarattığı kulun alaya layık olmadığını söyler. Nezaketle yapılan mizah hoş görülmekle birlikte alay ve şakanın dostlar arasında düşmanlığa sebep olduğu ifade edilir:

Kimseyi itme sakın istihzâ

Görme Hakk'ın kulunıhezlesezâ

"Sakın kimseyle alay etme, Allah'ın kulunu alaya layık görme".

Hûbdur gerçi letâfetlemizâh

Olmaya lîkmüeddî-i silâh

"Nezaketle yapılan mizah güzeldir ama silah olarak kullanılmamalıdır".

Görmüşüz oldıgınıhezl ü şaka

Asdikâyasebeb-i bugz u şekâ (Tanıdır Alıcı, 2011: 116).

"Alay ve şakanın dostlar arasında mutsuzluğa ve kine sebep olduğunu gördük".

18. yüzyıl Sa'diyye tarikatı şeyhlerinden mutasavvıf şair Zarîfî, *Pend-nâme*'sinde övgüyü yüceltir, yergiden sakınmak gerektiğini söyler. Övülen kişinin övgüye layık olmaya çalışacağı için övgünün yararlı yerginin ise faydasız olduğunu belirtir:

Herkesi medhinle eyle şerm-sâr

Assı var medh etmede zemde ne var

"Herkesi övgünle utandır. Övgünün faydası var, yergide ne var?"

Düşmeninse ger senin ola zelîl

Medhin ile edicek anı hacîl

"Eğer senin düşmanın aşağılanıyorsa övgünle onu utandır".

Dostun artar dostlugumedhin ile

Düşmeni dahi hacîl eyler hele (Arslan, 1994: 48)

"Övgünle dostun dostluğu artar, övgü düşmanı bile utandırır".

Zarîfî eserinin "İctinâb-ı İstihzâvüTahkîr" başlıklı bölümünde alay, aşağılama ve hor görme gibi kötü hasletlerden uzak durulması gerektiğini öğütler. Olgun kişilerin başkalarının noksanlarını aramayacağını, alay ve tahkir gibi davranışların iki cihanda da cezalandırılacağını belirten şair, kibir ve istihzâdan uzak durmak gerektiğini belirtir:

Kâmil olan kimse noksân gözlemez

Halkın ardınca izini izlemez

"Olgun olan kişi ayıp aramaz, insanların ardından izini izlemez".

…

Kibr ü istihzâ o denlüşûm olur

Ulular etse dahi mezmûm olur

"Kibir ve alay o denli kötüdür ki ulu kişiler yapsa bile ayıplanır".

…

Ehl-i fakra kangı kimse hor baka

Dücihânda Hak anı nâra yaka (Arslan, 1994: 76)

"Dervişlere hangi kimse hor bakarsa iki cihanda da Allah onu ateşlerde yakar".

19. yüzyıl şairlerinden Muhammed Şerîfî*Pend-i Gülistân* isimli nasihatnâmesinde alay etmenin (suhriyye) Kur'an-ı Kerîm'de yasaklandığını, alay edilen kişinin Allah katında makbul biri olma ihtimali dolayısıyla kişinin bu davranıştan uzak durması gerektiğini belirtir:

Kavl-i suhriyye olur zenb-i azîm

Didi*lâ-yeshar*[4] kelâmında Kadîm

"Maskaralık sözü büyük günah olur. Kur'an kelamında 'alay etmesin' dedi".

Masharayaaldugun zen yâ ricâl

Belki Hakk indinde ol ehl-i kemâl

"Alay ettiğin kadın veya erkekler belki o Allah katında olgun bir kimsedir".

Her dü âlem hor olur müstehzînin

Meclis-i irfâna olmazlar yakın (Kiremitçi, 2009: 180)

"Alaycı kişinin her iki dünyası değersiz olur. Onlar âriflerin meclisine yakın olmazlar".

Çok gülmeye neden olacak sözler sarf etmeyi uygun görmeyen Şerîfî, çok gülmenin kişiyi Allah'tan uzaklaştıracağını belirtmiştir. Allah'ın az gülüp çok ağlamayı buyurduğunu belirten şair, gülümsemenin caiz, gülmenin uygunsuz olduğunu ifade etmektedir:

Dimedıhkamünâsibgüft u gûdan

Hudâ'dandûrolursın hor kamudan

"Gülmeye sebep olacak sözler söyleme. Allah'tan ve her şeyden uzak olursun".

BuyurdıHakk gülün az aglayun çok

Tebessüm câ'iz ol dıhkarızâ yok (Kiremitçi, 2009: 185)

"Allah az gülmeyi çok ağlamayı buyurmuştur. Gülümseme caizdir ancak kahkahaya rıza yoktur".

[4] Hucurât/11: "Ey iman edenler! Bir topluluk diğer bir toplulukla alay etmesin –belki kendilerinden daha hayırlı olurlar-, ne de bir takım kadınlar diğer kadınlarla, belki onlardan daha hayırlı olurlar. Hem kendi kendinizi ayıplamayın ve kötü lakaplarla atışmayın, imandan sonra fâsıklık ne kötü isimdir! Her kim de tevbe etmezse onlar kendilerine zulmedenlerdir!" (Yazır, 2013: 251-252).

Sonuç

Mizah insanlığın gülme, güldürme ve gülünç düşürme ihtiyacı neticesinde ortaya çıkan fıtrî bir tavır ve tutumdur. İnsanın olduğu her yerde her zaman var olagelen mizah, edebî metinlerde de karşılaşılan bir husustur. Başlangıçta sözlü kültür ortamında varlık gösteren mizah, ilk yazılı ürünlerden günümüz edebiyatına kadar kesintisiz şekilde varlığını sürdürmüştür. Mizahı tanımlama ve sınırlarını çizme konusunda birbirinden farklı yaklaşımlar sergilendiği görülmektedir. Filozoflar ve düşünürler mizahı ahlak felsefesi çerçevesinde değerlendirmiş ve mizah konusunda genel itibarıyla olumsuz bir yaklaşım sergilemişlerdir. Filozofların mizaha karşı bu tutumu birey ve devlet düzeni açısından tehlike arz etmesi nedeniyledir. Bireyin alaya alınması onu erdemsizleştirmesi ve değersizleştirmesi, devletin alaya alınması ise kamusal düzeni zarara uğratması açısından hoş görülmemiştir.Mizahi türler bağlamında değerlendirecek olursak hiciv ve hezli hoş görmeyen filozoflar, nükte yeteneğinin ağır bastığı latifeye ılımlı bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Platon ve Aristoteles gibi filozoflar keskin zekalarını ortaya koyan nüktedanlar ile sadece güldürmeyi amaçlayan şaklabanları keskin bir çizgiyle ayırırlar.

İslam dinin gülme ve mizaha karşı tutumu değerlendirildiğinde Kur'an-ı Kerim ve hadislerin gülme yetisinin tabiliğine işaret ettiği ve Hz. Peygamber döneminde güçlü bir mizah anlayışının varlığı ortaya çıkmaktadır. Kahkaha ile gülmeden ziyade tebessümü hoş gören İslam, kişinin onurunu ayaklar altına alan ve yalan sözler barındıran mizahı yasaklamıştır. Öte yandan insan onurunu zedelemeyen, yalan sözler barındırmayan, dostluk ve muhabbete vesile olan mizah anlayışını meşru kılmaktadır. Hz. Peygamber'den rivayet edilen mizahi durumlar onun kendisinin de mizaha başvurduğunu göstermekle birlikte alay söz konusu olmadan, kişinin onuru zedelenmeden nasıl mizah yapılabileceğini göstemesi bakımından da oldukça önemlidir.

Kur'an ve Hadis doğrultusunda insanı iyi ve güzel ahlaka sevk eden, kötü ahlaktan ise uzak tutumayı amaçlayan eserlere nasihatnâme adı verilir. Osmanlı döneminde yazılan nasihatnâmeler incelendiğinde şairlerin mizahı yalan, dedikodu, alay ve maskaralık bağlamında değerlendirdiği bu nedenle okuyucuyu bu hususlarda ikaz ettiği görülmektedir. Mizah dostların arasını açan, kin ve düşmanlığa neden olan, yalan sözler barındırabildiği ve kişi onurunu ayaklar altına aldığı için sakınılması gereken bir tutum olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte nükteli sözler barındıran, yalan ve hakaret içermeyen latifeler hoş görülmüştür.

Sonuç olarak İslam dininin kişinin onurunu zedelemeyecek, yalan barındırmayan, kişiler arasında dostluk ve muhabeti artıracak faydalı mizahı meşru kıldığı ve filozofların da ahlak felsefesi çerçevesinde aynı doğrultuda görüşler beyan ettiği görülmektedir. Nasihatnamelerde yer alan mizahla ilgili olumsuz tutumların gülme ve mizahta aşırıya kaçma ile ilgili olduğu düşünülebilir. Nitekim şairler yerinde ve zamanında yapılan, ince nükteler barındıran vegönül kırgınlığına sebep olmayan mizaha karşı olumlu bir tutum sergilemişlerdir.

KAYNAKÇA

Akgöl, Ahmet (2016). Atasözlerinde Mizahın İşlevi, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Aksu, İbrahim (2021). "Gülmenin ve Güldürmenin Ahlâkî Değeri Üzerine Kısa Bir Soruşturma", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, Cilt: IV, Sayı:II, 170-176.

Akyüz, Hüseyin (2014). "Peygamberimizin Mizahla İlgili Hadislerinin Senet ve Metin Yönünden Tenkidi", *Diyanet İlmi Dergi,* Cilt: 50, Sayı:3, 123-144.

Ambros, Edith Gülçin (2009). "Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4 Nazımdan Nesire Edebî Türler*(Haz: Hatice Aynur vd.), İstanbul: Turkuaz Yayınları, 64-85.

Arabacı, Hatice (2013). Ercüment Ekrem Talu'nun Romanlarında Mizah, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Aristoteles (2020). *Nikomakhos'a Etik* (Çev: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları.

Arslan, Mehmet (1994). *Pendnâme-i Zarîfî,* Sivas: Dilek Matbaacılık.

Balcı, Arzu (2011). Nâilî'ninKenz-i Nesâyih Adlı Eseri ve Nasihat Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Üniversitesi.

Bergson, Henri (2015). *Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme* (Çev: Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çamlıca, Orhan (2006). AhmedCâhidî'ninNasihatnâme ve Tevhid-i Zât Adlı Risalelerinin Tahlili, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Doğan, Yusuf (2004). "Hz. Peygamber ve Mizah", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: VIII, Sayı:2, 191-203.

Durmuş, İsmail (2005). "Mizah", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 30, 205-206.

Erzurumlu İbrahim Hakkı (1979). *Marifetname,* (Haz: Turgut Ulusoy), Erzurum: İbrahim Hakkı Hz.'nin Camii ve Külliyesi Yayınevi.

Feneglio, Ireneve FrançoisGeorgeon(2007). *Doğu'da Mizah,*(Çev: Ali Berktay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Freud, Sigmund (2012). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, (Çev: Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, Sigmund (2016). *Sanat ve Edebiyat*, (Çev: Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen), İstanbul: Payel Yayınevi.

Güler, Çağatay ve Bige Ufuk Güler (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi,* Ankara: Yazıt Yayıncılık.

Güngör, Erol (1999). *Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu,* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Hippokrates (2008). *Gülmeye ve Deliliğe Dair* (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Ayraç Yayınları.

Kahraman, Alim (2020). "Mizah", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 30, 209-211.

Kant, Immanuel (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi,* (Çev: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.

Kaplan, Mahmut (2015). *Hayriyye-i Nâbî (İnceleme-Metin),* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Kiremitçi, Ferdi (2009). Muhammed Şerifî'nin Hayatı, Edebî Kişiliği, Eğitim Anlayışı ve Pend-i Gülistan Adlı Eseri (İnceleme-Tenkitli Metin), Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Koestler, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev: Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu), İstanbul: İris Yayıncılık.

Kuipers, Giselinde (2016). "Mizahın Sosyolojisi", *Medya ve Mizah* (Edt:Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 47-78.

Muallim Naci (2017). *Istılâhât-ı Edebiyye*, (Haz: Mehmet Ali Yekta Saraç), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mutçalı, Serdar (1995).*Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Dağarcık Yayınları.

Mütercim Âsım Efendi (2013). *El Okyânûsu'l-Basît Fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-MuhîtKâmûsu'lMuhît Tercümesi*, (Haz: Mustafa Koç-Eyüp Tanrıverdi), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Nesin, Aziz (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı* (Haz: Turgut Çeviker), İstanbul: Adam Yayınları.

Öğüt Eker, Gülin (2009). *İnsan, Kültür, Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah,* Ankara: Grafiker Yayınları.

Öngören, Ferit. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi,* Ankara: Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları.

Özkan, Devrim (2016). "Dionysos Örneğinde Taşkınlık: Katarsis ve Mizah", *Medya ve Mizah* (Edt:Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 31-44.

Öztürk, Aslıhan (2017). Mevlânâ Resmî'ninLevhnâme Adlı Mesnevisi (İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin), Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Pehlivan, Elif (2001). Nasihat-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Platon (2013). *Devlet* (Çev: Sabahattin Eyüboğlu ve Mehmet Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*(Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şemseddin Sami (2011). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Tanıdır Alıcı, Gülcan (2011). *Lutfiyye-i Vehbî*.Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.

Taşdemir, İpek (2019). "Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi,* Cilt: 6, Sayı:6, 132-156.

Türkçe Sözlük (2010). (Haz: Şükrü Halûk Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986). Cilt: VI, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yağcı, Özcan (2016). "Mizaha Tutunmak", *Medya ve Mizah* (Edt:Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 17-29.

Yardımcı, İsmail (2010). "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt: 3, Sayı:2, 1-41.

Yazır, Elmalılı M. Hamdi (2013). *Kur'an-ı Kerim Meali*. Kayseri: Okyanus Yayıncılık.

Ümral DEVECİ (2022). Nedim'in "-âl olmuş sana" Gazelini Vasıf'ın Alaycı Dönüştürümü. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 250-258.

NEDİM'İN "-ÂL OLMUŞ SANA" GAZELİNİ VASIF'IN ALAYCI DÖNÜŞTÜRÜMÜ

Ümral DEVECİ *

GİRİŞ

Enderunlu Osman Vasıf Bey (1786-1824), başta Nedim olmak üzere mahallîleşme akımını başlatan temsilcilerin etkisinde kalmış bir şairdir. Tanınmışlığını daha çok şarkılarına, gazellerine ve muhammeslere borçlu olan şairin, şiirlerinde genellikle Nedim'i örnek aldığı ancak klasik şiirin kurallarına ve estetik değerlerine çok fazla dikkat etmediği için Nedim düzeyinde şiir örnekleri veremediği ifade edilmektedir (Gürel:110-113;).

Ali Hâtif Efendi (ö. 1823)ise 18. Yüzyılın ikinci yarısı ile 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış; I. Abdülhamit ve II. Selim zamanlarında sarayın baş mücellidi olarak görev yapmıştır. II. Mahmut zamanında ise baş muhasiplik görevinde de bulunmuş olan Hâtif Efendi, dönemin edebi meclislerinde pek çok şairle bir arada olma imkânına sahip olmuş klasik şiir geleneğinin takipçisi bir şairdir. Saray şairi olarak da ünlenen Hâtif'in bilinen tek eseri divanıdır. Tezkirelerde şair hakkında çok fazla bilginin bulunmaması şiirlerinin dönem şairleri arasında çok fazla dikkat çekmediğinin, itibar görmediğinin göstergesi olabilir. Nitekim şiirlerinde özensiz ve dikkatsiz olduğu, vezin, kafiye ve kelime ilişkilerine de çok dikkat etmediği tespit edilmiştir. Çağdaşı olan Enderunlu Osman Vasıf, divanında "Musahib Hâtif Efendi'ye Hezl-gune söylediğidir" başlığıyla yer alan gazeliyle, onu pek çok yönden eleştirmektedir (Önal 2010: 16,17, 565).Şairin, Nedim'in *"Haddeden geçmiş nezaket yal u bal olmuş sana"*(Macit 2017: 210) gazeline nazire olarak yazdığı ve Ali Hâtif Efendi'yi hedef alan bir hezl özelliği de gösteren "*Kırmızı aşı boyası rûy-ı al olmuş saña"* şiiri on beyitten oluşmaktadır (Gürel: 280-281).

Metinlerarasılık yöntemi içinde -metnin türev ilişkisine göre aktarımları arasında- yer alan "alaycı dönüştürüm"e örnek teşkil eden bu şiirde; Enderunlu Vasıf,

*(Doç. Dr.) Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Nedim'in hayali sevgilinin görünüşüne ve fiziksel özelliklerine yönelik yapmış olduğu güzellemeyi, Ali Hâtif Efendi'nin fiziksel özelliklerine ve görünüşüne yönelik yergiye dönüştürerek kendi üslubuyla yeniden yazmıştır. Bu çalışmanın amacı; bir yandan Enderunlu Vasıf'ın söz konusu şiirini incelemek, bir yandan da klasik edebiyatta «hezl» ve «nazire» uygulamalarının bugünkü yöntemsel yaklaşımlarla ilgisi kurmak ve klasik bir şiirin çözümlenmesinde bu yöntemlerin dikkatlerini kullanmaya çalışmaktır.

Sözlükte "şaka, latife yapmak, eğlenmek" manasına gelen Arapça hezl kelimesi "şaka, mizah, latife, alay ve eğlence" anlamlarında isim olarak da kullanılmaktadır. Hezl, kimi kaynaklarda "alay ederek küçük düşürme" biçiminde de tanımlanmış; yapılan tasniflemelerde ta'riz (sataşma ve taşlama)zem (kınama), hiciv (yergi), şetm ve kadh (sövgü) gibi yergi ifade eden kavramlar içinde yer almıştır. Hezl türü klasik Türk edebiyatına İran'dan geçmiştir. Fars edebiyatında genel olarak hicivle aynı anlamda kullanılan ve "bir kimsenin kötülendiği, hakkında uygun olmayan şeylerin söylendiği şiir" veya "ahlâk ve edebe aykırı söz" diye de tarif edilmektedir. Türk edebiyatında hezl, zarif bir nükte ve güzel mazmunlarla, abartma sanatı da kullanılarak, bilinen ünlü bir şiirin (gazelin) ölçü ve kafiyesi taklit edilerek alaylı bir dille yazılan şiirlere denir. Bu bakımdan latife ile hiciv arasında bir konumda bulunur. Belli bir amaca yönelik olması ve kişileri, kurumları, devlet düzenini, vb. hedef alarak onları gülünç duruma düşürmesi açısından latifeden daha ağır, sövme ve müstehcenlikten arınmış olduğu için de hicivden daha hafif bir mizah türü olduğu ifade edilir. Ciddi bazı şiirlerin hezl üslûbunda yeniden nazmedilmesine tehzîl, hezl türündeki yazı ve şiirlerin toplandığı mecmualara da "hezliyyât mecmuası" adı verilir. Ünlü gazel ve kasideleri konu alan tehziller, aslında aynı zamanda günün şartlarına uygun bir eleştiridir(Muallim Naci (Tarihsiz): 106, Mengi, 1996: 126, Pala, 2004:203,445-446)

Metinlerarasılık yönteminin türev ilişkileri içerinde yer alan «Alaycı Dönüştürüm» bir metnin konusunu değil biçemini(üslup, tarz, stil) değiştiren bir ana-metinsellik yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Bir başka ifadeyle; konusu değişmeden kalan bilindik bir eserin ironik bir biçemde güncellenerek yeniden üretilmesidir.Alaycı dönüştürüm yöntemi eleştirel ve gönderge metnine karşı saldırgan bir tutumu yansıtır (Aktulum, 2000: 85, 93, 116-119) .

Nazîre, "benzer" anlamına gelmektedir. Edebiyatta bir şiirin başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiye ile yazılmış benzerlerine verilen addır. Nazîre, bir başka ifadeyle beğendiği bir şiirden etkilenen şairin, konusunu ve biçimini koruyarak yeniden bir şiir yazma eylemidir. Çoğunlukla beğenilen şiiri aşmak amacıyla kaleme alındığı gibi bazen de nazîre, eş değerde bir eser ortaya koymak, yarışmak veya ona duyulan ilgiyi ifade etmek için yazılmıştır. Klasik şiirde en mükemmeli söyleme endişesi çoğu zaman şairleri nazîre yazmaya yönlendirmiştir (Pala, 2004: 354-355).

Bir ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzeyindeyse «parodi-yansılama»dan söz etmek mümkündür.Parodi-yansılama, bir eserin biçimini değiştirmeden konusunu değiştirerek kimi zaman ciddi bir konudan (gerçek ve güncel) sıradan bir konuya geçmek biçimde de ifade edilebilir.En etkili yansılama, anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılamadır.

Yansılama(parodi) ve alaycı dönüştürüm birbirine oldukça benzer. Yansılama konuyu değiştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratır, alaycı dönüştürüm ise yansılamaya göre daha eleştireldir, gönderge metnine daha saldırgandır. Yansılama bir metni yeni

bir metin yaratmak için model olarak alırken, alaycı dönüştürüm biçemsel bir işlev gerçekleştirir.Yansılama, yergisel olmaktan çok alay etmek, eğlenmek amacı taşımaktadır (Aktulum, 2000: 116-119).

Metinlerarasılık yönteminin türevsel ilişkileri içinde yer alan «parodi»nin nazire ile ilişkilendirilebileceğini, «hezl»in ise alaycı dönüştürümle karşılanabileceğini düşünmek mümkündür. Bu bakış açısından yola çıkılarak Enderunlu Vasıf'ın şiiri alaycı dönüştürüm yaklaşımıyla incelenmiştir.

Enderunlu Vasıf'ın Şiirinde Alaycı Dönüştürüm Unsurları

Enderunlu Vasıf'ın, Nedim'in *"Haddeden geçmiş nezaket yal u bal olmuş sana"* gazeline nazire olarak yazılmış ve Ali Hâtif Efendi'yi hedef alan bir hezl örneği özelliği de gösteren "Kır*mızı aşı boyası rûy-ı al olmuş saña"* gazelinde (Gürel:280-281); Nedim'in hayalindeki sevgiliye yönelik güzellemesindeki incelikli benzetmeler, Ali Hâtif Efendi'yi yeren, yer yer onunla alay eden ve değersizleştiren bir anlayışla dönüştürülmüştür. Enderunlu Vasıf'ın söz konusu şiirinin biçim özelliklerini (uyak, redif, ölçü…)Nedim'in şiirinden alıp konusunu hayali bir dilbere yapılan güzellemeden, yaşayan bir zatı yermeye dönüştürmesi nazire yani parodi/yansılama olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Enderunlu Vasıf'ın Nedim'in şiirinde kullandığı hayranlık ifade eden lirik biçemini, kendi şiirinde karalayan, öteleyen ve saldırgan bir şekilde ironik bir biçeme dönüştürmesi hezl olarak ya da metinlerarası ifadeyle "alaycı dönüştürüm" olarak tespit edilebilir. Vasıf'ın şiiri okunduğunda akla hemen Nedim'in güzellemesini getirmektedir. Ancak bu,alaycı dönüştürümün özellikleri arasında yer alan ezber bozmaya yönelik bir hatırlamadır.

Alaycı dönüştürüm, bir biçem (üslup, tarz) değiştirme durumudur. Dolayısıyla Nedim'in gazelindeki her beyte ve beyitlerdeki sözlere ve ifadelere birebir karşılık gelen bir alaycı dönüştürüm beklenmemelidir. Bazı beyitlerinde doğrudan söze ve ifadeye dayalı alaycı dönüştürüm örnekleri mevcuttur, bu örneklere çalışmamızda yer verilmiştir. Örneğin Nedim'in gazelinin ilk beyti, Enderunlu Vasıf'ın gazelinde aşağıdaki gibi alaycı bir biçemle dönüştürülmüştür:

"Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsar-ı âl olmuş sana"*(Macit 2017: 210)*

(Nezâket haddeden geçmiş sana boy pos olmuş. Şarap şişeden süzülmüş sana kırmızı yanak olmuş.)

"Acıyıp bakkâlda pekmez soñra bal olmuş saña
Kırmızı aşı boyası rûy-ı al olmuş saña"

(Kırmızı aşı boyası yüzüne allık olmuş(renk vermiş/Bakkaldaki acıyan pekmez sana bal olmuş.)

Nedim'in şiirindeki hayali güzelin yanağına renk veren şarap rengi, Vasıf'ın şiirinde kırmızı aşı boyası ile karşılanmış Ali Hâtif Efendi'nin yanağındaki allık olarak tasvir edilmiştir. Aşı boyası, demir oksit ve minerallerden oluşmuş, kırmızıdan sarıya,

turuncuya hatta kahverengiye varan bir renk skalası sahip geçmişten günümüze dek, dünyanın pek çok bölgesinde mimariden, ölü gömme adetlerine kadar, hatta Amerikan yerlilerinin böceklerden korunmak amaçlı vücutlarını boyamak için kullandıkları bir boyar maddedir (Öztoprak, N. vd. , 2019: 411). Hem kırmızı aşı boyasının niteliği ve kullanım alanı hem de bir erkeğin yüzündeki pembeliğin allık olarak ifade edilmesi, Nedim'in şiirindeki güzellemeyi saldırıya varan bir yergi üslubuna dönüştürmüştür. Nedim,söz konusu şiirinde, nezaketi ip gibi ince gümüş bir tel olarak hayal edip tekrar haddeden geçirerek daha da inceltip sevgilinin boyunun zarafetini betimlemiştir. Vasıf ise bal yerine bakkalda acıyan pekmezi Ali Hâtif Efendiye layık bulmuştur. Acıyan pekmezin Ali Hâtif Efendi'ye bal gibi gelmesini ağız tadının olmayışına -hatta belki de iyi şiir yazamayışına-bağlamış olabileceği gibi aslında biraz da onun söylentiye dönüşmüş cimriliğine gönderme yaparak eleştirmiştir diyebiliriz.

"Bûy-i gül taktîr olunmuş nâzın işlenmiş ucu
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana"*(Macit 2017: 210)*

(Gülün kokusu damıtılmış, nazın ucu işlenmiş/Biri sana ter, birisi de mendil olmuş.)

Nedim'in bu beytinin de dönüştürülmüş biçemi aşağıdaki gibidir:

*"**Nezle indikde kışın tahlîl için dendânuñı***
Bir saçak buzu kırılmış som hılâl olmuş saña"

(Kışın nezle senin dişlerine incelemek için indiğinde / Saçak buzunun bir kenarı kırılmış sana som kürdan olmuş.)

Nedim'in damıtılmış gülün kokusunu sevgilinin terine benzetmesi ve nazın ucunun işlenerek sevgiliye mendil olması hayaline karşılık, Vasıf'ın, şiirinde, kışın geçirdiği nezleden dolayı Ali Hâtif Efendi'nin akan burnunu ve bıyığındaki sakalındaki akıntı kalıntılarını soğuktan donup kalmış saçaklı buzlara benzetmesi ironiktir (Öztoprak, N. vd. , 2019: 412).Ayrıca Vasıf, gazelinin beşinci beytinde de alaycı bir ifade ile eski bir yelekten yapılmış kirli bir mendilden söz etmektedir. Bu beyitteki, sivri uçlu saçaklarla tıpkı bir kürdan gibi dişlerinin arasını karıştırdığının ifadesi, hoş bir görüntü oluşturmazken dişlerinin ayrıklığına ve biçimsizliğine de vurgu yapılmaktadır, bu benzetmeler Nedim'deki hayranlık üslubunun bu şiirde alaycı bir üslupla tiksintiye dönüştüğünü göstermektedir.

Vasıf'ın bundan sonraki beyitleri Nedim'in şiirindeki ifadelere ve benzetmelere yakın ya da birebir karşılık olmayıp, idealize edilen hayali sevgili tipi karşısında eleştirilen gerçek bir tipin gülünç duruma düşürülmesi ve değersizleştirilmesiyle lirik üslubun ironiye dönüştürülmesi bakımından dikkate değerdir.

"Söz yok âhûdan 'ibâret herze-i ma'tûhuña
Nokta bî-ma'nâ kelâm-ı bî-me'âl olmuş saña"

(Ceylana benzeyen akıl zayıflığına söz yok /Manasız ve açıklamaya muhtaç sözler senin son noktan olmuş.)

Vasıf, yukarıdaki beytinde yerdiği Ali Hâtif Efendi'nin aklının zayıflığını ceylan aklı ile kıyaslarken manasız ve açıklanmaya muhtaç sözlerini de eleştirmiştir. Aslında ceylan; masumiyeti, güzelliği, naifliği ile dikkat çeker. Ancak bu beyitte, masumiyet ve çocuksuluğa gönderme yapılarak; Ali Hâtif Efendi'nin olgunlaşmamış, ne yapacağı belli olmayan, zihinsel olarak anlık düşünen, uçarı, çocuksu bir akla sahip olduğu işaret edilmeye çalışılmıştır. Vasıf'a göre; Hâtif'in bu olgunlaşmamış aklı, onun manasız ve açıklanmaya muhtaç sözler üretmesine –burada yine yazmış olduğu şiirlere de gönderme yapılmış olabilir- yol açarak itibarını bitirmiş, bir anlamda onun sonu olmuştur. Vasıf, hedef aldığı kişiyi ceylan gibi güzel benzetmelerin üzerinden olumsuzluk üretip ironik bir biçimde eleştirirken; Nedim, hayalinde yarattığı sevgili karşısında adeta kendi de büyülenmiştir. Sanki kendi kendine hareket eden bir varlıkmış gibi beyitleri yazdığı kalemine seslenerek onu övmüş, kalemin içinin sihir ve büyüyle dolduğunu hatta kalemin içindeki mürekkep emen fitilin Harut'un saçı olduğunu ifade ederek büyü gibi gizemli, zaman zaman da olumsuz kabul edilen bir göndermeden hayranlık bildiren bu lirik güzellemeye malzeme üretmiştir.

"Terkiye mir'ât asılmaz sen deli misin herif

Her sözüñ sedremeki bilmem ne hâl olmuş saña"

(Sen deli misin herif, arkaya ayna asılmaz/ Her sözün abuk sabuk, sana ne hal olmuş bilemem.)

Vasıf'ın, bu beytinde Ali Hâtif Efendi'yi «Terkiye mirat asılmaz» yani "atın terkisine ayna asılmaz" atasözüyle yerip abuk sabuk konuştuğunu vurgulaması ve onun başına ne geldiğini ona ne hal olduğunu ironik bir biçimde sorması Nedim'in tüm beyitlerde sevgilin güzelliğini vurgulayıp onu yüceltirken kullandığı üsluptan çok uzaktır. Ayna, bakan kişiyi yansıtan onun kendisini görmesine yarayan bir eşyadır. İnsan bir bakıma aynaya bakarak kendisiyle yüzleşir. Ayna, gerek gerçek anlamıyla gerek metaforik anlamıyla insanın kendisinde görmek istemediği gerçeklerle yüzleşmesini de sağlar. Günlük hayatta da çok kullanılan "ayna tutmak" deyimi gerçekleri göstermek, gerçeklerle yüzleşmek ve yüzleştirmek anlamı taşımaktadır. Vasıf, aslında Hâtif Efendi'nin kendisiyle yüzleşmemesini kendisindeki yanlışları görmemesi vurgular nitelikte bir ifade kullanmıştır gazelinde. "Terki" eşek ya da atın arkası manasına gelmektedir. Yergi için kullanılan bu beyitte muhtemeldir ki eşekten söz edilmektedir. Eşeğin terkisine ayna asma benzetmesi, inatçılıktan kendi gerçekleriyle yüzleşmek istememenin bir ifadesi olabilir. Her sözünün abuk sabuk olmasının eleştirisi de bir şekilde kendisiyle yüzleşememesinin, inatçılığının diline yansımasını açıklamaktadır.

"Pirpirîlikden bakiyye evde kalmış bir yelek

Eskiyip astarı kirli dest-mâl olmuş saña"

(Pirpirilikten evde kalma yelek astarı, eskiyip kirlenmiş sana mendil olmuş)

Bir önceki beyitte hedef aldığı kişinin kendisiyle yüzleşememesine ve konuşmalarının tutarsızlığına dikkat çeken Osman Vasıf, bu beytinde ise eleştirisini, söz konusu şahsın giyim kuşamına yöneltir. Aslında daha önceki şiirlerinde olduğu gibi vurgu biraz da bu şahsın cimriliğine göndermedir. Pirpirilik, bir dönem İstanbul gençlerinin bir kısmının tercih ettiği kendini ifade ediş ve giyim tarzının adı olmuştur, bu sebeple uçarı, çapkın anlamlarına da gelmektedir. Ayak takımı hatta esnaf takımının ceket giymeyip mintan üzerine yelek giymeleri de pirpirilik sayılmıştır.Şairin, Ali Hâtif Efendi'nin gençlik yıllarında çapkınlığın, uçarılığın simgesi olmuş bu giyim tarzını hala eskimesine ve kendisinin yaşlanmasına rağmen kullanıyor olması ya da kullanılmaz hale geldiğinde de kirli bir mendil olarak kullanmaya devam etmesini cimriliğinin göstergesi olarak eleştirmektedir. Bu durumda Ali Hâtif Efendi, gençlik dönemindeki kabadayıvari halleri, cimriliği ve temizliğe çok dikkat etmemesiyle bu beyte konu olmuştur (Öztoprak, N. vd. , 2019: 412). Nedim'in gazelindeki hayali güzelin tasvirinin yarattığı sarhoşluk Vasıf'ın mısralarında adeta kirli mendil üzerinden tiksinmeye dönmüştür. Aynı zamanda ilk mısralardaki Nedim'in nazın ucunun işlenerek mendile dönüşmesi hayaliyle bu eski giysiden yapılmış kirli mendil göndermesi bir alaycı dönüştürüm örneği olarak dikkat çekicidir.

"Dal-kelle tâs destüñde tulumbacı iken

İçi kokmuş kirli hânım kaşkaval olmuş saña"

(Sen elinde miğferi çıplak kafalı bir itfaiyeci iken -şimdilerde -içi kokmuş kirli hanım peyniri sana kaşkaval peyniri gibi geliyor.)

Vasıf, bu mısralarda, Ali Hâtif Efendi'yi gençliğinde elinde miğferi, başı çıplak-saçı sakalı yangından zarar görmemesi için tıraş edilmiş- meslek sahibi bir tulumbacı olarak tasvir etmektedir. Bazı çalışmalarda Hâtif'in bir ara tulumbacılığa merak sardığı ve Vasıf'ında bu beyti ile onun bu merakını ve ilgisini eleştirdiği ifade edilmektedir (Önal 2010: 18-19). Dün tulumbacı iken ya da tulumbacı olmaya merak sarmışken bugün ise, onun bir tür güneşte kurutulmuş suyu çekilerek rengi koyulaşmış kirli hanım peynirini, kıymetli ve pahalı kaşkaval peyniri gibi kabul edecek derecede yoksullaştığını ironik bir üslupla anlatmaktadır (Öztoprak, N. vd. , 2019: 415-416). Burada söz konusu kişinin zaman içinde yoksullaştığının ya da cimrilikten dolayı tercihlerinin değiştiğinin bilgisi verilerek eleştirilmiştir.

"Bak a şaşkın ol gözü şehlâyı seyritsündeyü

Bir kırık gözlük iki çeşm-i peşâl olmuş saña"

(Bak a şaşkın o gözü şehlayı seyret diye / kırık bir gözlük sana şaşılık düzeltici iki göz olmuş.)

Nedim, sevgilinin dudağının buse kelimesindeki sin harfinin dişlerinden yaralanacak kadar nazik olduğunun hayalini kurup, gazelinde bunu lirik bir üslupla ifade ederken Enderunlu Vasıf ise; Hâtif Efendi'nin o şehla bakışlı güzeli

seyredebilmesinin, ancak şaşılığının kırık bir gözlükle düzeltmesiyle mümkün olacağını alaycı bir üslupla belirtiyor. Şaşılık bir göz kusuru olup her iki gözün paralel hareket etmemesi gözlerin aynı anda farklı yönlere bakması, göz kayması olarak bilinmektedir. Şair, bu beytinde şaşılıktan yola çıkarak Ali Hâtif Efendi'nin şaşkınlığına da gönderme yapmaktadır. Şaire göre; tıpkı iki gözün aynı noktaya bakamaması, bakışların farklı yönlere kayması gibi -daha önceki beyitlerde de vurguladığı üzere- Ali Hâtif Efendi'nin aklı da karışıktır, şairin "bak a şaşkın" seslenişi de bunu göstermektedir. "Şehla bakışlı sevgili" klasik edebiyatta sevgilinin güzelliğine vurgu yapan bir ifade ediştir. Çoğu zaman karıştırılsa da şehla, şaşı anlamına gelmemektedir, yalancı göz kayması ya da hafif şaşılık olarak bilinmekle birlikte toplumda güzellik unsuru gibi kabul görmüştür. Burada Ali Hâtif Efendi'nin şaşılığıyla alay edilirken şehla gözlü-hafif şaşı- bir güzeli seyredebilmesi için bile bir şaşılık düzeltici bir kırık bir gözlüğe ihtiyacı olduğu belirtilir. Gözlüğün kırık oluşu, yoksunluğa, düşkünlüğe işaret edebileceği gibi şaşılığın ya da metaforik olarak akıl karışıklığının düzeltilemeyeceğine de uzak bir gönderme de olabilir.

"Kirli fesdenperçemüñ çıkmış dürülmüş lif gibi

Sünbüliyye kır bıyık südak sakal olmuş saña"

(Kirli fesden saçın dürülmüş lif gibi çıkmış/ sümbüliye kır bıyığın süt gibi aksakal olmuş sana.)

Nedim son beytinde tüm anlattıklarının ve betimlediği sevgilinin bir hayalden ibaret olduğunu ve bu şehirde böyle peri yüzlü bir güzelin olamayacağını itiraf eder. Enderunlu Vasıf ise diğer beyitlerinde de söz ettiği gibi sekizinci beytinde de Hâtif Efendi'nin bakımsızlığını, kirliliğini, saçlarının sakalının yağlılığını vurgulayarak zülüflerinin bile keçeleşip lifleştiğini, bıyıklarının sümbül çiçeği gibi kıvrım kıvrım uzayıp sakallarına karıştığını ve saçlarına sakalına ak düşmüş olduğunu tasvir eder. Aslında bu vurgu Ali Hâtif Efendi'nin yaşlılığına, elden ayaktan düşmüşlüğüne, kendine bakamayacak hale geldiğine de örtülü bir göndermedir. Nedim'in gazelinin öznesi hayali ve ütopik bir dünyaya ait bir sevgili iken Enderunlu Vasıf bu gazelinde bu dünyaya ait gerçek birini alaycı dönüştürümle resmetmektedir.

"**Âhuvân-ı Çîn ile gelmiş geyikler bir yere**

Üşmek isterbaşuña kaçmak muhâl olmuş saña"

(Çinin ceylanları ile geyikleri bir yere gelmiş, başına üşüşmek isterler kaçman imkânsız olmuş.)

Gazelin dokuzuncu beytinde çinin ceylanlarının ve geyiklerinin bir yere toplanıp Ali Hâtif Efendi'nin başına üşüşmesinin ve bunlardan kaçmasının imkânsız oluşunun vurgulanması yaşlılığa ve düşkünlüğe bağlı kafa karışıklığı, zihin bulanıklığı olarak yorumlamak mümkündür. Özellikle üçüncü beyitteki yine "ceylan" metaforuyla vurgulanan akıl zayıflığı ve abuk sabuk konuşma vurgusu bunu teyit eder niteliktedir. Dış görünüşünü, giyim kuşamını, akıl zayıflığını, abuk sabuk

konuşmasını, cimriliğini, kirliliğini, bakımsızlığını, yoksulluğunu ve belki de tüm bunlara sebebiyet veren yaşlılığını eleştiren şair, Çin'in ceylanlarının, geyiklerinin bir araya gelip başına üşümesi, "cinleri başına üşüştü, cinleri başına toplandı" deyimlerini hatırlatmaktadır ki bu deyimler de öfkelenmek, aklıselim düşünememek anlamlarına gelmektedir. Burada da vurgu aklıselim düşünememek, kafa karışlığına sahip olmak gibi bir anlam taşıyor olmalıdır.

Vasıf'ın, gazelinin ilk beytindeki "rûy-ı al" ve bu beytindeki "âhuvân-ı Çîn" tamlamalarına, Hâtif Efendi'nin şiirlerinde çokça kullanmış olmasını alaycı bir dille eleştirmek üzere, yer verdiği düşünülmektedir(Önal 2010: 18,19).

"Ağarıp kabı dökülmüş zagra sanma Hâtifâ

Sen bir uncu bârgîrikürküñ çuval olmuş saña

"Kendini ağarıp kabı dökülmüş zagra sanma, sen bir uncu beygirisin kürkün çuval olmuş sana"

Zagra: Un taşımaya yarayan bakır, buğday ya da arpa taşıma sandığı (Eskişehir/Kayı)/veya Zağra ilinde üretilen değerli bir kumaş)

Onuncu son beyitte ise Ey Hâtif diye seslenen şair, onu zayıflamaktan ve yaşlılıktan kürkünün içi boşalmış bir uncu beygirine benzetir. Elden ayaktan düşmüştür. Ancak o hala kendini ağarıp sırları, boyası dökülmüş de olsa un taşınan bir bakıra ya da sandığına benzediğini sanmaktadır. Daha önce de yine üstü kapalı bir biçimde "Terkiye mirat asılmaz" ifadesiyle Ali Hâtif Efendi için eşek benzetmesini kullanan şair burada açık bir şekilde onu artık yaşlanmış, zayıflamış işe yaramaz, gücü tükenmiş hatta kendi bedeni, ona yük olmuş uncu beygirine benzetmektedir.

Başka bir yorumda ise kürkünün, bir zamanlar zenginlik alameti olarak kabul gören zagra kumaşından bir mantoya benzetildiği ifade edilmektedir. Zagra'nın "Osmanlı idaresindeki Rum eyaletinin kazaları içinde yer alan, Eski Zağra diye de isimlendirilen, çuha akmişe kumaşı yanında; ekmeği, balı ayvası ve şırası ile ünlü bir yerleşim merkezi" olarak açıklayan araştırmacı yorumunu da buna dayandırmıştır. Ona göre bu beyitte de Ali Hâtif Efendi'nin giyim ve kuşamına değinildiği "agarıp kabı dökülmüş zagra" ifadesinin bir zamanlar zenginlik işareti olarak kabul gören zagra kumaşından dikilmiş mantonun kol ağızlarının epriyip havlarının dökülmüş olabileceğini dolayısıyla anlamına gelebileceğini belirtmektedir. Yine bu yorumda Şairin bu eprimiş, eskimiş mantoyu bile Ali Hâtif Efendi'ye layık görmediğini, onu kabalığına ve zevksizliğine vurgu yapmış olabileceği ifade edilmiştir (Öztoprak, N. vd. , 2019: 416-417).

Gazelin bütünü dikkate alındığında, Ali Hâtif Efendi'nin abuk sabuk sözler söylemesi, akıl karışıklığı, bakımsızlığı, özensizliği, güçten düşmüşlüğü vurgulanarak yeterince güçlü ve özenli şiir üretememiş oluşu Vasıf tarafından örtük bir biçimde eleştirilmiştir de denilebilir. Zira şiirlerinin, çağdaşı olan şairler arasında çok itibar görmediği ve şairin tezkirelerde yer bulmamış olması bu ihtimali güçlendirmektedir.

SONUÇ

Nedim'in söz konusu ettiğimiz meşhur gazelinde, hayali sevgiliye yönelik hayranlık belirten incelikli benzetmeler ve lirik üslup –yani biçem-, Enderunlu Vasıf'ın gazelinde Ali Hâtif Efendi'yi yeren, yer yer onunla alay eden ve değersizleştiren ironik bir üslupla –biçemle- yeniden üretilmiştir.

Ali Hâtif Efendi, Vasıf'ın şiirinde dış görünüşünden, giyimine, akıl sağlığından, yaşlılığına, bakımsızlığından cimriliğine kadar pek çok yönden eleştiriye maruz kalmıştır. Enderunlu Vasıf'ın bu eleştirisinin altında yatan sebep, haklarında çok fazla bilgi olmamasından dolayı yoruma açıktır. Ali Hâtif Efendi'nin saraya yakın oluşu, saraydaki görevleri ve saray şairi olması gibi siyasal etkenlerin yanı sıra şairler arasında çok fazla yer bulmaması, şiirlerindeki noksanlıklar ve özensizliklerden dolayı da eleştirilmiş olabileceği de düşünülmektedir.

Metinlerarasılık yöntemleri içinde -metnin türev ilişkisine göre aktarımları arasında- yer alan "alaycı dönüştürüm"e örnek teşkil eden bu şiirde; Enderunlu Vasıf, Nedim'in hayali sevgilinin görünüşüne ve fiziksel özelliklerine yönelik yapmış olduğu güzellemeyi; Ali Hâtif Efendi'nin görünüşüne ve fiziksel özelliklerine yönelik yergiye dönüştürmüştür. Vasıf'ın ilk iki beytindeki yakın ve benzer söylemlerle, alaycı dönüştürümü açık bir şekilde örneklendirmek mümkünken, diğer beyitlerinde bu durumun biçim (ölçü ve uyak vb.) benzerliğiyle sınırlı kaldığı ancak biçem (üslup, tarz) değişikliği ile alaycı dönüştürüm örneği olduğu ifade edilebilir.

Nedim'in peri masalını çağrıştıran şiirsel söylemi Enderunlu Vasıf'ın şiirinde eleştirilen bir alaya dönüşmüş. Nedim'in güzellemesine konu olan hayali sevgili, Vasıf'ın şiirinde yerilen ve değersizleştirilen gerçek bir şahsiyetle örtüştürülerek alaycı dönüştürümle mizaha konu olmuştur. Bu şiirden yola çıkarak diyebiliriz ki nazire ile yansılama teknik açıdan benzerken hezl de metinlerarasılık ilişkiler bağlamında alaycı dönüştürüm ile karşılanabilir.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, 2. Basım. Ankara: Öteki Yayınları.

Enderunlu Vasıf (Tarihsiz). *Enderunlu Osman Vasıf Bey* ve *Dîvânı*, Haz: Rahşan Gürel, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Mengi, Mine(1996). "Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları", *Journal of Turkish Studies*, XX (1996), s. 126-132.

Muallim Naci (Tarihsiz). *Istılahat-ı Edebiyye (Edebiyat Terimleri)*, Haz: Alemdar Yalçın, Abdulkadir Hayber, Ankara: Akabe Yayınları.

Nedîm Dîvânı (2017). Haz: Dr. Muhsin Macit, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Önal, Sevda (2010). *Hâtif, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Dîvânı(İnceleme-Karşılaştırmalı Metin)*. Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Metin Akkuş, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Pala, İskender, (2004).*Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 13. Basım, İstanbul: Kapı Yayınları.

Namık AÇIKGÖZ (2022). Keçecizade İzzet Molla'nın "Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr"ında Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 259-267.

KEÇECİZADE İZZET MOLLA'NIN "DÎVÂN-I BAHÂR-I EFKÂR"INDA MİZAH

Namık AÇIKGÖZ[•]

Mizahı Klasik Türk Edebiyatına Özgü Olmayı Kılan Şartlar Nelerdir?

Mizah, bir anlatım şekli olarak, üslup ve kurgulama tekniğinin bir ürünüdür. Konu ve muhtevanın mizahî olguya etkisi, üslup ve kurgulama kadar fazla değildir. Zaman zaman metinlerde ele alınan konular gülünç olabilir ama edebî mizahın bir üslup oluşturma ve olay kurgulaması olduğu bir gerçektir. Bu tespitlerden hareketle, bir şahsiyetin veya metnin mizahî bir metin olup olmadığını ortaya çıkarmak için, meseleye üslup ve kurgu çerçevesinden bakmak lazımdır. Metinlerde başkalarından aktarılan gülünç olaylara bakarak, o şahıs veya metnin mizahî metin olduğunu söylemek yanlıştır; o tür metinler, değişik amaçlarla sadece gülünç metinler aktaran metinlerdir.

Klasik Türk edebiyatı, yaklaşık 600 yıllık bir edebî gelenek olduğu için, bilinen dönemlerde, örneklerine en çok ulaşılabilen Türk edebiyatı dönemidir. Bu kadar geniş bir zaman dilimine yayılan bu edebî gelenek, tematik olarak edebiyata dair ne varsa, hepsini içinde barındıran bir gelenektir. Trajediden komediye uzanan çizginin tamamında metinlerin oluşturulduğu bu gelenekte, mizah da hayli geniş bir kullanım alanı kazanmıştır.

Klasik Türk edebiyatında mizah unsuru ele alınırken, dikkat edilmesi gereken temel husus, mizahın nerede arandığıdır. Yapısı, muhtevası ve amacı "şaka" olan metinler, kendi içinde bir edebî tür olarak değerlendirilse bile bir edebî geleneğe şekil verme özelliği olamaz. O metin elbette bir edebiyat metnidir ama içinde bulunduğu geleneğe şahsiyet veremez. Her dönemde bu tür metinler insanlar arasında anonim

[•] Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

olarak anlatılır ve amacı çoğu zaman eğlence ve şaka veya şayet metin ibretlik bir metinse ders verme amaçlıdır ama ait olduğu edebiyatın belirleyici özelliğini yansıtmaz. Klasik Türk edebiyatı dönemi mizahını anlatan çalışmaların tamamı, "şaka" amaçlı metinler olmuştur (Kortantamer 2007, Ambross 2009, Tanç 2020). Kortantamer, mizah konusuna bir giriş yapmışsa da teorik zemin oluşturmadan aramızdan ayrılmıştır. Ambross, konunun teorik yönüne dikkat çekmişse de mizahın daha çok tür oluşumuna katkısına değinmiştir. Şaka amaçlı metinleri zikredenler ve bu metinlerin geçtiği metinlerin mizah metni olduğu söylenemez. Mesela Mevlana'nın mesnevisinde anlatılmış olan fıkralar, Mevlana'nın mizah yönünü anlatmaya yetmez; o fıkralar, anlamayı kolaylaştırmak ve ibret aldırmak amaçlı anlatılmıştır. Bu tespitlerden sonra şu soruyu sormak gerekir:

Klasik Türk edebiyatına özgü bir mizah oluşumu için ne tür kriterler dizisi gerekir?

Baştaki tespit çerçevesinde, metne veya şahsa özellik veren bir mizah metninin oluşması için ya üslupta veya kurguda şahsî bir tasarruf gerekir. Klasik Türk edebiyatında bu üslup ve kurgu sistemi nasıl kullanılmıştır?

Muhtelif klasik metinlerde zikredilen latife ve mutâyebe türü metinlerde, anlatılan kişinin tabiatini ifade etmek üzere zikredilen ve amacı zaten "şaka" olan metinlerdir.

Klasik Türk şiirinde mizah anlayışının ortaya çıkarılabilmesi için, şairin, amacı mizah olmayan metinlerin içinde, anlatımının etkisini güçlendirmek amaçlı ve keskin bir zekâ eseri olan beyitlerindeki üslubun ele alınması gerekir. Yani, şairin üslup özelliği olarak tercih ettiği anlatım şekli, "ironi" ise, o metinlerin klasik Türk şiirinde mizahı temsil ettiği söylenebilir. Bir şair, şaka amaçlı değil de normal üslubunun içinde zekâ mahsulü bir anlam ve kelime kurgulaması ile esas fikrini anlatmayı tercih ettiyse, bu bir üslup özelliğidir ve klasik şiirde mizah dendiğinde bu ele alınmalıdır.

Bu teorik zemini kısaca şöyle ifade etmek gerekir: Mizah, şayet bir şair tarafından etkiyi arttırmak üzere üslup ve kurgulama amacıyla kullanılıyorsa, bu bir edebî mizah özelliği taşır. Bu açıdan hezl-tehzil metinleri mizahî metinlerdir; çünkü şairin bir üslup tercihi ve kurgu anlayışı vardır. Şayet metnin amacı şaka ise ve kurgu ve üslup değil, gülmeye içerik yol açıyorsa, edebî mizah örneği değil, kendi içinde güldürücü metin olur.

Bu çalışmada, Keçecizade İzzet Molla (1785-1829)'nın beyitlerinden hareketle, tercih edilen ironik üslubun oluşturduğu mizah üzerinde durularak, klasik Türk şiirinde mizah anlayışı fikrinin doğru oluşmasına katkıda bulunulacaktır.

Keçecizade İzzet Molla için yapılan genel tespitlerden biri, onun nüktedan, hicve mâyil ve sözünü sakınmayan biri olduğudur. Özgüveni yüksek ve zekî bir şahsiyet olarak keskin nükteleri ve hazır cevaplığı ile bilinen Keçecizade İzzet Molla'nın adı etrafında oluşan fıkralar olmakla birlikte, onun şiirlerinde görülen mizâhî tavır, kendisine ayrı bir zenginlik katmıştır. Onunla ilgili yapılan çalışmalarda müktedan biri olduğu (Tanç, 2018) ve adı etrafında oluşan fıkralar ele alınmakla beraber, şiirlerine yansıyan mizahî yönü üzerinde durulmamış ve şiirlerinden örnekler ele alınmamıştır.

İzzet Molla'nın "Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr" (Ceylan, Yılmaz, 2005) başlığını taşıyan hacimli divanında, pek çok beyit, nükte veya mizah üslubuyla söylenmiştir. Özellikle

gazellerde, normal bir gazel intibaı veren beyitlerin arasına yerleştirilmiş nükteli beyitler, onun nüktedan yönünü ifade etmesi bakımından önemlidir. Şair, ağırbaşlı bir üslup ve muhteva ile şiir söylerken, beyitlerin arasında veya bazen gazelin başında, keskin bir zekâ eseri olarak nükte ağırlıklı bir beyit söylemektedir. Bu tür beyitlerin bir gazelde birden fazla olmadığı görülmektedir. Şairin, böyle yapmasının sebebi olarak, nükteli söyleyişin etkisini ve gücünü arttırmak üzere "serinkanlılık kontrastı"nı kullanması olduğu söylenebilir. Buna ilave olarak bir gazelde bir nükteli beyit söyleyerek okuyucuda nükte bıkkınlığı yaratmamak amacıyla da böyle bir tavır takındığı söylenebilir.

İzzet Molla, divanında mizah üslubunu ve nükteli anlatım şeklini, eleştiri amaçlı kullanmakta ve yaptığı eleştirinin tesirini arttırmak için keskin zekâ oyunları yapmayı tercih etmektedir. Yaptığı zekâ oyunları, eleştirmek için hedefe oturttuğu "şey"i değersizleştirerek komik duruma düşürmeyi amaçlayan İzzet Molla'nın hedefinde, **zahidler, sûfîler** ve **vâizler** gibi dinî bilgi üzerinden güç kullanan insanlar; pazarlarda ölçüm görevi yapan ve zabıta memuru olarak çalışıp gücünü devletten alan **şahneler**; sevgili ile aralarındaki aşk sürecini olumsuz etkileyen **rakip-ağyârlar**; kendisine kötülükler yaptığına inandığı **zamane**, **dönem** ve **geçerli zihniyetler** vardır. İzzet Molla müteferrik olarak, kendisi, sevgili, tiryakî gibi tip ve şahsiyetleri de eleştiri okuna maruz bırakırken ironik üslûbu kullanmıştır.

Zahidler, Vaizler, Sûfîler ve Şahneler

Klasik Türk şiirinde en çok eleştirilen tipler, zahidler ve vaizlerdir. Çünkü bunlar, toplumsal etki için güçlerini dinden alırlar ama söyledikleri ile yaptıklarının çoğu zaman çeliştiğinin gözlemlenmesi sonucunda eleştiriye maruz kalırlar. Çünkü söyledikleri, dinî hükümlerdir ve güçlerini de bu hükümlerin yarattığı atmosferden alırlar; ancak söylediklerinin çoğu lafta kalıp hayata geçmediği için yoğun bir şekilde eleştirilirler ve bu yapılırken hayat gerçeği ile sadece ezberlenen bilgi(kâl)'nin çeliştiğine parmak basılır ve bu yapılırken keskin bir zekâ kurgulaması ile zihnî kırılmalara yol açılır. Bu kırılma esnasında oluşan zihniye çatışmasından doğan zeka algılaması, okuyanı ve dinleyeni gülmeye sevk eder.

İzzet Molla, şu beytinde özümsenmemiş bilgilerle konuşan vâizin, çoğu zaman saçmaladığını söylerken sevgilinin dudağının var olduğunu söylemesinin "işitilmemiş" bir söylem olduğunu belirtir. Buradaki çelişki ve zekâ kırılması, vâizin ahlak öğütlerken sevgilinin dudağı ile ilgili bir ifade kullanmasının tuhaf gelmesidir. Çünkü klasik şiir geleneğinde kadın güzelliği işlenirken sevgilinin dudağı çok küçük; yani yok gibi farz edilir. Oysa vâiz, konuşmasında, şairlerin yok olduğuna inandıkları bir uzvun var olduğunu söylemektedir. Her sözü saçma olan vâizin, herkesin yok olduğuna inandığı dudağı var gibi göstermesi, onun cehaletinin örneği olarak ironik bir şekilde sergilenmiştir:

Her bir kelâmı saçmadır ammâ ki vâ'izin

Yârin dehânı var demesi nâ-şinîdedir (117/4)[1]

[1] Metinde parantez içindeki rakamlar manzume numarası ve beyit sayısını göstermektedir. Harf kısaltmalı olmayanlar gazeldir; diğerlerinin nazım şekli parantez içine yazılmıştır.

Ezberlediği dinî bilgiler çerçevesinde, insanları sırat köprüsünden geçmekle korkutan vaiz, hayat gerçeklerinden o kadar uzaktır ki, asıl önemli olanın sırat köprüsünden geçmek değil, sevgilinin köprüye benzeyen kaşlarından vazgeçmek olduğunu "geçmek" fiilini iki anlamda kullanarak mukayese yoluyla okuyucuyu şaşırtıyor.

Sırat köprüsünü geçme iş midir vâ'iz

Geçilse ah o bütün tâk-ı ebruvanından(431/2)

Öğrendiği dinî bilgilerle hareket etmesi gereken vâiz, şarabın haram olduğunu da bilen biri olmalıdır ama aşağıdaki beyitte, meyhanesi çıraklarına ders veren vaizin bedel olarak onlarda haram olan şarabı aldığının söylendiği şu beyitte, haram-helal karşıtlığı ve vâizin haramı tercih eden fırsatçılığı ironik bir şekilde eleştirilmiştir.

Muğbeççe-gâna ders verir bir kadeh meye

Sarf eylemez kemalini vaiz fena yere (475/5)

Vaiz, öğrendiği ezber dinî bilgilerle halka haramları ve bu arada zinayı öğretirken konuya öyle müdahil olur ve öyle uzun anlatır ki, halka "Sakın zina yapmayın" derken, işi abartır ve kendi helâline bile yaklaşamaz. Şair, dinî bilgileri kullanan vâizin, sosyal gerçeklerden uzaklaşıp ahlaken ve dinen helal olan bir şeyi bile yapamadığını anlatırken "haram-helal tezadı" üzerinden vaizi eleştirip gülünç duruma düşürür.

Halkın muharramâtına dahl u italeden

Va'iz efendi yanına varmaz helâlinin (299/6)

Klasik şiir geleneğinde ve İzzet Molla'nin şiirlerinde de vâiz gibi eleştirilen bir tip de zâhid'dir. Vaiz ile aynı özellikleri gösteren zâhid de gücünü ve etkisini sadece ezberleyip hayata geçirmediği dinî bilgilerinden alan bir tiptir ve bu bilgiler ile hayat gerçeği çeliştiğinde, zâhid'in eksikliğini gözler önüne seren ironi ortaya çıkar.

Şu beytinde İzzet Molla, zâhidin uzun uzun ama insani derinliğe hitap etmeden cennet nimetlerinden söz ederek insanı bıktırdığını söyler:

Zahidin mimet-i cennet dökülür ağzından

Sohbet-i bî-mezesi rinde verir istikrah (501/4)

Bu beyitte, cennet nimeti gibi, bir Müslüman'ın asla reddedemeyeceği bir Allah lütfunu, özsüz ve insani boyutu göz önünde bulundurmadan anlatan zâhid'in şiddetli bir eleştirisi vardır. Tabii şair, bu eleştiriyi yaparken cennet nimetleri ile içki mezesini karşılaştırarak, zâhidin uzak olduğu bir hayat tarzını yan yana ve iç içe zikretmekle ironik bir sahne çizmiş oluyor.

Aşağıdaki beyitte ise İzzet Molla, yeme konusunda aşırılığa kaçmamayı ve temizliği telkin etmesi gereken zahidin yakasında sarkanların sakal değil, gece yediği kadayıfın kalıntısı olduğunu söyleyerek, sakal-kadayıfın şekil ilişkisi çerçevesinde bir mukayesesini yapar ve zâhidi olumsuzlayarak eksik duruma düşüren bir ironi yapar:

Gitmiş idi ziyafete zahid değil sakal

Dökmüş yakasına gece yağlı kata'ifi (518/5)

Vâiz ve zâhid gibi, ham sofu da İzzet Molla'nın eleştirisinden kurtulamaz. "Uzun kulak" olan hayvanın adını birinci mısrada zikretmeyen ve ikinci mısrada "uzun kulak"ın "tavşan" demek olduğunu söyleyen İzzet Molla, tavşan kulağına benzeyen uzun kadehi de beytine zımnen dâhil ederek bu kadehte kulağı eşek kulağına benzeyen ham sofunun arpa suyu ile tavşan kanı şarabı karıştırıp içtiğini söyler. Bunu yaparken de sanki içki içmiyormuş gibi davranan ham sofunun konuştuklarıyla yaptıkları arasındaki çelişkiyi ortaya çıkararak ham sofuyu gülünç duruma düşürür:

Uzun kulakdan işitdim ki sufi-i har-gûş

Şu arpa suyunu tavşan kanı şaraba katar (Ferd 20)

İzzet Molla, gücünü dinden alıp dinin istediği bir tip olmayan vaiz ve zahidi eleştirirken, bunların yanı sıra gücünü devletten alıp halka zulmeden şahneleri de eleştiri oklarının hedefi haline getirir. Tabii şahne, çarşı-Pazar kurallarına uyulup uyulmadığını denetlerken, zaman zaman rindlerin yaşama alanı olan meyhaneleri de kapatır. Böyle bir olumsuzluk, rindleri çok rahatsız eder ama aslında bütün toplumu rahatsız eder. Çünkü böyle bir uygulama alışılmış sosyal hayatı sekteye uğratır. İzzet Molla, bir meyhanenin kapatılmasını "çıngırağına ot tıkamakla izah ediyor. Muhtemelen eskiden meyhanelerin giriş kapısında, açıldığında öterek içeriyi uyaran bir çıngırak vardı ve şahne, denetlemesini yaparken ilk iş olarak bu çıngırağı susturuyordu. İzzet Molla işte bu eylemi çok basit bir tedbir olarak görüyor ve alay ederek eleştiriyor:

Girmese bir sadâ nola rindin kulağına

Ot tıkdı şahne meykedenin çıngırağına (476/1)

Meyhaneyi kapatmak üzere gelen şahnenin içeride karşılaşacağı olumsuzluğu anlatan şu beytinde İzzet Molla, "başında kabak patlamak" deyimini, şarap içilen kabak ile özdeşleştirerek anlatır ve şahnenin başında patlayacqak olan şarap kabağının şahneye vereceği komik görümünü şöyle çizer:

Ederse şahne bu gece gelû-yı meyhane

Başında patlayacaktır kedû-yı meyhane (Matla 43)

Rakip, Ağyar

Klasik Türk şiirinin hiç sevilmeyen ve çok eleştirilen tipi, şüphesiz **rakip'**tir. Seven ile sevilen arasındaki ilişkiyi her zaman olumsuz etkileyen rakibin tavrını daha çok âşık hisseder. Dolayısıyla, rakip eleştirisi her zaman âşığın gözü ve diliyle yapılır. Elbette âşığın rakibe bakışı her zaman eleştirel ve hatta çoğu zaman tariz ve hakaret çerçevesinde gelişecektir.

İzzet Molla şu beytinde, mel'un rakibin sevgiliye ders verdiğini ama bu dersin ideal olan ders değil, fitne dersi olduğunu söyler ama asıl şaştığı ve şaşırtmayı rakibin kafir, sevgilinin Müslüman olması kurgusuyla yapar. Fitne ilmi, sevgili ile aşığın arasını bozmanın adıdır ve bunu sevgiliye mel'un, lanetlenmiş bir kafir olan rakip öğretecektir. Şair, sevgili gibi ideal bir tipe fitne dersi verilmesi ve bunun da rakibin yapması kurgusunda, ideal olanla istenmeyen durum arasında bir gerilim ve bu gerilime dayalı olarak beklenmeyen bir sonuca bağlama tekniği kullanıyor. Bu da

okuyucuyu önce şaşkınlığa sonra da hafif bir tebessüme sevk ediyor. Çünkü sevgiliye ders veren "hoca"nın rakip çıkması ve ders olarak de fitnenin verilmesi, okuyucunun beklemediği bir sahnedir.

Hâce olmuş yâre fenn-i fitnede mel'ûn rakîb

Hey ne günlerdir ki kâfirden müselmân ders alır (138/3)

Aşık ile rakibin ezeli husumeti bilinirken, aşığın rakibi ziyaret etmesi asla beklenemez ama İzzet Molla, aşığın rakibi ziyaret ettiğini söyleyerek o dünyaya beklenmedik bir olay karşısında yaşanan tedirginliği yaşatır ve böylece kuyucuyu şaşırtır. Tabii rakibi ziyaret kabrinde olacaktır. Yani, ziyaret edilen rakip, ölmesi için dua edilen kişidir ve artık ölmüştür. Şair son derece insanî olan ziyaret ile rakibi bir araya getirerek okuyucuyu şaşırtırken, hemen arkasından rakibin mezarını ziyaret etmekten söz ederek okuyucuyu rahatlatır. Bu rahatlamaya ilaveten, yapılan ziyaret ile kâfire benzetilen rakibin gömülü olduğu mezarlık kâfiristan mezarlığı olarak kurgulanır ve aşığın oraya gitmesiyle, kabristana nur indiğini söyleyerek okuyucuyu bir daha şaşırtır. Öyle ya, kâfir mezarına niye nur insin?… Elbette kâfir rakibin öldüğünü görmek için mezara giden âşık, oraya nur gibi inecektir. Aslında olmaması gereken bir durum, âşık sayesinde gerçekleşecek ve böylece kâfir rakip aşığın himmetine muhtaç duruma düşürülerek zor durumda bırakılacak ve böylece, âşık-rakip gerilimi üzerinden kurgulanan kırılmalarla, zihinde çakan kıvılcımlar tebessüme yol aşacaktır:

Ziyâret kıl rakibin kabrini ver hadşe dünyaya

Mezaristan-ı küffâr içre ey mehnûr görsünler (152/2)

Klasik şairler, rakibi köpeğe ve çirkin bir kuş olan kargaya benzetmeyi çok severler. İzzet molla aşağıdaki iki beyitte rakibi köpeğe benzeterek tasvir ederken, onu gülünç duruma düşürmek için bir kurgu sergiler. İlk beyitte, rakibin sevgiliyi öpmek istemesi karşısında, onun ağzını köpek ağzına benzetir ve köpeğin ağzını çirkin bularak, sevgilinin güzel ağzı ile mukayese yapılmasını sağlar. Bunu "ağzına bak, dediğine bak" diyerek denileni o ağza yakıştırmama olarak zikrederek edilen öpme sözü ile köpek ağzının nitelik tezadını sergileyerek bir ironi yapar. Takip eden beyitte, köpeklerin sopa ile kovalanmasını zikreden şair, kudurmuş köpeğe benzeyen rakibin, o sopayı kemik zannedecek kadar akılsız olduğunu söyleyerek, rakibi alaya alır:

Rakibe hâhiş-i bus-ı lebin neden düşmüş

Şu kelbin ağzına bak, ettiği ricasına bak

Asâ-yı reddi urunca kemik sanıp kapdı

Rakib-i kelb-i akurun şu iştihasına bak (288/7-8)

Şair aşağıdaki beyitte de güzellik-çirkinlik tezadının yol açtığı ironiyi tercih eder. Yukarıdaki beyitte rakibin ağzını köpek ağzına benzeterek çirkinliğini söyleyen şair, o ağızdan çıkan "öpme" kelimesiyle oluşturulan tezadın ironikliğini kullanmıştı, aşağıdaki beyitte de sevgilinin yanağına elini süren rakibin kara kargaya benzeyen çirkinliği ile sevgilinin bahar gülüne benzeyen yanağı arasındaki tezattan kaynaklanan bir ironik anlatımı tercih eder:

Ağyâr sundu destini ruhsar-ı yâre hayf

Zag-ı siyah kondu gül-i nevbahara hayf(270/1)

İzzet Molla, rakibi köpeğe benzetmeye devam ederken, onun bir tüyünü samur kürke değişmeyeceğini söyleyerek okuyucuyu gene şaşırtıyor. Köpek tüyü değersiz ama samur kürk çok değerlidir. Yani şair burada bir değerli-değersiz tezadının yol açacağı zeka kıvılcımını yaratma peşindedir. İlk bakışta rakibi över gibi görünen bu beyitte, rakibin övülmesinin sebebi olarak, onun da sevgilinin semtinde yaşadığını; böylece köpek rakip ile kapı yoldaşı olduğunu söyleyerek düşman ile yoldaş olma gerilimini kurgular ve bu gerilim ile yoldaş olunanın köpek olarak zikriyle de eleştiri hedefine ulaşmış olur:

Kapı yoldaşımızdır bunca yıllar kûy-ı dilberde

Ne kelb ise rakibin bir tüyün semmûra vermem ben (398/3)

Kendisi

İzzet Molla, şiirlerinde zaman zaman kendisiyle de alay etmesini beceren bir özgüvene sahiptir. Elbette kendisiyle alay ederken sadece şaka olsun diye beyit kurgulamaz, aynı zamanda kendisini eleştirir de. Mesela şu beytinde şair sevgilinin semtine gitme yolu konusunda cahil olduğunu itiraf eder. Sabah-akşam sevgilinin yolunu gözleyen bir âşık için bu bir eksikliktir Şair bunu kabul ediyor. Bu eksikliğin yanında başka eksiklikleri de olan şaire namaz talimini normal bir hocanın yapması beklenirken, şair kendisine "üzüm kızı"nın; yani şarabın hocalık ettiğini söyleyerek, okuyucuyu, beklenmeyen bir sonuca sevk eder ve bir de talim ettirenin kız olduğunu söyleyerek, erkekçil toplum üyesi olan kendisinin bir kızdan ders aldığını söyleyerek, kırılma içinde kırılma yaşatır okuyucuya:

Cahilim üftade-i kûy-ı yâr-i dil-ârâ olmada

Duhter-i rez, gâh ta'lîm-i namâz eyler bana (11/4)

İzzet Mola aşağıdaki beytinde güzelin dudağını öpmekle hem zina hem de şarap içme günahını işlediğini söyler ve bunu bir haramdan (sevgilinin dudağını öpmek) elde edilen iki günah olarak tavsif etmekle, bir imkânsızın basit bir eylemle gerçekleşmesi tezadının sağladığı ironiyi dile getirir:

Buldum şarab-ı zevki leb-i l'al-fâmdan

Var mı iki günaha giren bir haramdan (401/1)

İzzet Molla, şair tabiatinin gereği olarak şiirlerinde teknik ve anlam mükemmeliyeti peşinde koşacaktır. Çok yaygın bir kafiyenin olduğu şiirde yeni mazmunlar aramanın yersizliği konusunu, kendi şiiri üzerinden anlatırken "eski kafiyede yeni mazmunun çok aransa da çok az bulunabileceğini söyler ve ideal olan kafiye ve mazmun ile elde yetinilen arasındaki gerilim ilişkisinden kaynaklanan bir ironi yaparak, kendisiyle de alay eder:

Arama kafiye-i köhnede mazmun-ı cedid

Bu kadarcık bulunur çok aradım İzzet ile (468/6)

Sevgili

Klasik Türk şiirinde sevgili ideal tip olduğundan, onda hiç kusur görülmez. Normal insanda bir kusur olarak görülen, cevr ü cefa bile, sevgiliden gelen bir lütuf gibi görüldüğü için, ona hiçbir eksiklik izafe edilmez. İzzet Molla, sevgilinin ideal özellikleri ile eksikliklerini bir araya getirdiği şu beyitlerinde, sevgiliyi ironik bir üslupla eleştirir. Bunu yaparken de ideal sevgili beklentisi ile kusurlu-eksikli sevgili tezadını zekî bir kurgulama ile bir araya getirerek sevgilinin eksikliğini vurgular ve bu da okuyucuyu şaşırtıp tebessüm ettirir. İzzet Molla bu beyitlerinde sevgilinin güzellik unsurları olan saç, sine ve baldır, pazu'yu işlerken, ilk beytinde samur ve kakum avlanma yasağına rağmen sinesinin kakum, saçının da samur olduğunu söyler ve sevgilinin bunlara sahip olmakla av yasağını deldiğini ifade eder. Sonraki beyitte de gümüş yasağı olduğunu ama sevgilinin bu yasağı gümüş gibi olan baldırı ve pazısıyla deldiğini söyler. Görüldüğü gibi, sevgilinin ideal güzellik unsurları, yasak olan şeylere benzetilmiş ve yasağa rağmen sevgilinin bunlara sahip olduğu dile getirilerek ideal sevgili eksik yönleriyle komik duruma düşürülmeye çalışılmıştır:

İşitmedin mi yasağ-ı semûr u kâkumu

Nedir o sîne a zalim nedir o gîsûlar

Gümüş yasağını gûş etmemiş mi meh-rûlar

Nedir o sâ'id-i sîmîn nedir o bâzûlar (148/1-2)

Zaman - Felek

İnsanların bütün dönemlerde şikâyet ettikleri şeylerden biri de felek ve zamanedir. Zaman zaman "çark" kelimesiyle ifade de edilen felek, insana zulmeden bir zalim gibi tasavvur edilir. İzzet Molla, kadim zamandan beri varlığına inanılan çarhın/feleğin yaşlılığından kaynaklanan bir veri ile "köhne, eski, yaşlı" olduğunu söylüyor ve bu dünyaya ve çarhın varlığına aldanıp ona kananların, yaşlı bir kadına iç güveysi girmeye benzer bir durumda olduklarını söyler. Beyitteki mizah unsuru, iç güveysi olarak bir eve giren damadın çektiği sıkıntıları ve ezikliklerin hatırlatılarak kurgulanan çelişkide yatmaktadır:

Şu zen-i köhne için çekme revâ mı kahrın

İç güveysi gibidir çarha olanlar dâmâd((85/2)

Şair aşağıdaki beytinde, tecahül-i arif tekniğini kullanmada gösterdiği başarıyı ironik üsluba dönüştürerek devam ettirir. Şaire göre, bu alçak dünya, gelenlere hiç iyi davranmamaktadır ve o yüzden gidenler bir daha geri gelmemektedir. Oysa misafirlere iyi davranılmalıdır ki tekrar gelsinler. Bu dünyadan gidenlerin bir daha geri gelemeyeceği gerçeğini herkes gibi şair de biliyor ama bu dinî inanç bilgisini bilmezmiş gibi yapıp, bu dünyada geçerli olan "misafiri memnun etme" geleneğini hatırlatarak ve bu dünyada bir misafir olduğumuz fikrini de işler. Bu kurgulamayı yaparken hem bu dünyada misafir olunduğu gerçeğini hem de ölenlerin bir daha geri gelmeyeceği inancını tecahül-i ârif tekniği ile kurgulayarak dile getirir ve okuyucuda tebessüme yol açar:

Bir gelen bir dahi gelmez bak sana ey dehr-i dûn

Böyle tekdir eylemez mihmânısâhib-hâneler (88/2)

Gelin - Elti - Görümce

Toplumsal olguda yer alıp da klasik Türk şiirinde pek rastlanmayan "gelin-elti-görümce çekişmesi"ne dayalı mizah, İzzet Molla divanında bir beyitte yer alır:

Sen verirsin fit bütün gün kaynanan mekkareye

Söylemez mi ya görümcen eltine abu seni (540/8)

Beyitte, kaynanayı eltisine karşı kışkırtan bir gelin söz konusudur. Şaire göre gelinin kaynanayı kışkırtmasını, görümcesi (kocasının kardeşi) eltisine (kocasının erkek kardeşinin karısına) yetiştirecekmiş. Burada, üslup değil, kurgu ironisi söz konusudur.

Sonuç

Klasik Türk şiirinde mizah anlayışının belirlenmesi için, şairin, mizah, nükte ve ironiyi bir üslup özelliği olarak seçmesi ve beytin anlam kurgulamasında da aynı amacı gözetmiş olması gerekir. Yani, beyti veya manzumeyi kurgulayan şairin, kelime tercihi, kelimeler arası ilişki kurma şekli ve anlamın kurgulanmasında kendisinin zihnî bir faaliyetinin olması gerekir. Şairlerin bu yolu ne kadar tercih ettikleri veya etmedikleri, o şairde mizah olduğunu veya olmadığını gösterir. Bunun için de metinlerin ironik üslup ve kurgulama açısından ele alınarak bir hüküm verilmesi gerekir. Zaten içeriği gülünç olan ve kendi içinde bir edebî değeri olan "alıntı" şakaların metinlerde geçmesi, o şairin mizahi anlayışını belirlemede yeterli olmaz; sadece yararlandığı mizahi birikimi göstermesi açısından önemlidir.

Bir insan olarak hayatında pek çok nükte bulunan Keçecizade İzzet Molla, tabiaten de ironiye yatkın bir şairdir. Şiirlerinde, son derece soğukkanlı bir akış varken, muzip bir beyit ile serinkanlı üslubunu mizahî üslup ile yumuşatmaktadır. Özellikle, vaiz, zahid, han sofu, rakip, felek, zamane gibi unsurların eleştirisinde tercih ettiği mizahî üslubu İzzet Molla sevgili ve kendini eleştirirken de kullanmış; ayrıca, gelin-elti-görümce çekişmesini de ironik bir üslup olarak şiirinde işlemiştir.

KAYNAKÇA

AMBROSS, Edith Gülçin (2009). Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4 Nazımdan Nesire Edebî Türler.* (Haz.: Hatice Aynur), İstanbul, s.64-85.

CEYLAN, Ömür; YILMAZ, Ozan (2005). *Hazana Sürgün Bahar, Keçecizade İzzet Molla ve Divan-ı Bahar-ı Efkar.* İstanbul.

KORTANTAMER, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak*, (Haz.: Şerife Yağcı, Fatih Ülgen, İzmir.

TANÇ, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah,* Ankara.

_____ (2018). Bir Fıkra Tipi Olarak Keçecizade. *Motif Akademi Dergisi,* Trabzon, Cilt 11, Sayı 24, s. 336 359.

Ziya AVŞAR (2022). Tezkirelerde Mizah Figürü Bir Şair: Revânî. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 268-280.

TEZKİRELERDE MİZAH FİGÜRÜ BİR ŞAİR: REVÂNÎ

Ziya AVŞAR[•]

Divan edebiyatına ait mizahî veriler, bazı kısmî araştırmalar dışında, henüz tam anlamıyla ele alınıp değerlendirilmemiştir. Oysa bu edebiyatın ürünü olan manzum-mensur pek çok eserde; mizah, latife, nükte, yârenlik, mutâyebe, hezil, ironi, şakalaşma , mizahî yergi ve hicve kapı aralayan oldukça renkli ve zengin bir malzeme vardır. Bu zengin verilerin ele alınarak içerdikleri mizah türlerine göre tasnif edilip incelenmeleri, meraklılarına klasik Türk edebiyatının başka bir boyutunu göstermesi açısından son derece faydalı olacaktır.

Bu bağlamda tezkirelerdeki verilerden hareketle, yaşadığı dönemin edebî muhiti içerisinde mizahtan, mizahî yergi hudutlarına, alay ve şakalaşmadan traji-komik sınırlarına gidip gelen bir divan şairi olan Revânî'den bahsedeceğiz.

Revânî (d. 1470?, ö. 1524), 15. asrın ikinci yarısıyla 16. asrın ilk çeyreğinde yaşamış bir şairdir. Edirneli olan Revânî, 1500 yılı civarında İstanbul'a gelerek 1501'de katiplik görevine başlar. 1509 yılında Surre emini olarak gittiği hacda, surre akçalarının bir kısmını zimmetine geçirdiği iddiaları üzerine, hac dönüşü İstanbul'dan kaçarak Trabzon'da Şehzade Selim'e sığınır. Şehzade'nin 1512'de tahta geçmesi üzerine Revânî, önce matbah kâtibi, ardından matbah emini ve sonunda da geliri oldukça yüksek olan Ayasofya mütevellisi olur. Yavuz'un Mısır seferine katılan şair, sefer dönüşü sunduğu "berf" redifli bir kasidenin sultan tarafından tenkit edilmesiyle Ayasofya mütevelliliğinden uzaklaştırılarak Bursa kaplıcaları mütevellisi olur. Yavuz'un ölümünden sonra Kanuni döneminde 1521 yılında Belgrad Seferi'ne katılan şair, 1524 yılında İstanbul'da ölür.

Revânî; zeki, hoşsohbet, nüktedân, girişken ve neşeli bir insandır. Şairliği yanında hattatlık hüneri de olan şairin, mûsikîde de salim bir zevki vardır. Akıcı, açık, anlaşılır ve sade üslubuyla döneminin önde gelen şairlerinden biri olan Revânî'nin

[•] Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi.

mürettep bir *Dîvân*'ı, Sâkinâme türünün ilk örneği olan *İşretnâme*'si ve henüz ele geçmeyen *Hamse-yi Rûmî* adlı bir mesnevî külliyâtı vardır (Avşar 2017; 3-9).

Şairin bu erdemlerinin yanında; yeme-içmeye aşırı düşkünlüğü, makam ve mevki zaafı, bazı şairlerin buluşlarını kendi şiirlerinde kullanması, zevklerinin aykırılığı ve elinin fazla sıkı oluşu da kusurları arasında sayılır. İşte şairin bu kusurları, dönemin cârî edebî ortamında onun etrafında bir mizah ve latife silsilesi oluşmasına yol açar. Bu latife silsilesini oluşturan verileri incelerken gördük ki bu silsileyi harekete geçirerek adı geçen şairi belleklere mizahî bir figür olarak işleyen bir mekanizma vardır. Revânî'yi başlangıç itibarıyla edebî ortama sonuç itibarıyla da edebiyat tarihine- âdetâ kendiliğinden harekete geçerek- mizahî bir figür olarak yerleştiren bu canlı ve dinamik mekanizmanın nasıl işlediğine yakından bakmakta fayda vardır.

I. Münadi şair ve şairler:

Bir şairin bir mizah ve latife figürü olarak edebî ortama malzeme olması için birinci süreç budur. Bir şairden "bir nâdirenin sâdır" olması yani edebî muhitin ilgisini çekecek bir hata veya kusur ortaya çıktığında bu durumun kalemini tutamayan bir şair tarafından en azından bir beyit veya kıta ile ve biraz da abartarak dillendirilmesi esastır. Münadi şairin yaptığı herkes tarafından bilinen ancak yazıya geçirilmeyen bir aşikar sırrın ifşa edilmesidir. Bu münadi şair, adı sanı bilinen bir şair olabileceği gibi " lâedrî" kisvesine bürünmüş bir şair de olabilir. Münadi şair, mizah unsuru olarak ortaya atılacak şairin dostu da olabilir, hasmı da. Hasmın yapacağı şey, o kusuru şairin itibarına bir saldırı vasıtası olarak kullanmak iken dost şair bu hamleyi, yarenlik, takılma, şaka ve latife kılıfları altında yapar. Tuhaftır, bir şairi mizahî bir figür olarak takdim eden bu edebî hamleler, ister dosttan gelsin ister düşmandan, neticede aynı tesiri yapar. Neticesi aynı olduğu için bu münadi şairi, dost veya düşman olduğuna bakmayarak rakip şair olarak değerlendirmek en doğrusudur. Zira hedef şaire yönelik edebî dokundurmalar hangi gerekçeyle ortaya atılırsa atılsın amaçlanan şey, o şairi itibardan düşürmektir. Bu durumda edebiyat ortamının asıl gerçeğinin dostluktan ziyade rekabet olduğu fikrini ileri sürmek sanırım yanıltıcı olmaz.

Revânî gibi zaafları uğruna hayatını ortaya koyan şairler, arkalarında büyük ayak izleri bıraktıkları için cârî edebiyat ortamında fazla saklanmaları mümkün olmayan şairlerdir. Bu tip büyük iştiha sahibi şairler, arzu duydukları nesneye ulaşmada o iştiha oranında kusur ve hata ürettikleri için, bunların her kusurunda bir münadî şairin ortaya çıkmasına şaşmamak gerekir.

1. Sehî Bey (ö. 1548/49)

Revânî'yi mizahî bir figür olarak edebî ortamda dillendiren ilk münadi şair/yazar, Anadolu sahasında Ali Şir Nevâyî tarzında yazılan ilk tezkire olan *Heşt Behişt*'in sahibi Sehî Bey'dir.

Edirne'de doğan Sehî Bey, Necâtî Bey'in yanında yetişmiş ve onun çevresinden hiç ayrılmamıştır. Kanunî (d.1495- ö. 1566) döneminde İstanbul'da kapıkulu sipahi bölüğüne atanır ve ardından Edirne'de küçük bir tevliyet hizmetine geçer. Hayatının son otuz yılını Edirne'de mütevellilik maaşıyla geçiren Sehî Bey, 1548 yılında seksen yaşını aşmış iken Edirne'de vefat eder (İsen 2013). Divan sahibi bir şair olan Sehi Bey,

şairliğinden çok tezkireciliğiyle tanınmıştır. Revânî ile aşinalığı ve daha ötesi hemşehriliği olan müellif, *Heşt Behişt* adlı tezkiresinde şairin biyografisi üzerinde dururken sözü, onun hakkında edebî ortamlarda yayılan iki zaafına getirir ve şöyle der:

"Ba'z-ı şu'arânuñ rengîn sözlerin ve garrâ hayâllerin ve Ka'be-i 'ulyâ hademesinüñ surrelerinden akça-i mu'ayyenlerin alup serika itdügi eclden ol esnâda fakîr bu beyti latîfe-gûne didüm"(İpekten vd 2017; 182).

İlün ma'nîsin almasın Revânî

Ana hayr itmez âhir Ka'be hakkı" (İpekten vd 2017; 182, Sungurhan 2017;396)

Sehî Bey'in yukarıdaki cümlelerinin iletilerine bakılırsa Revânî'yi bazı şairlerin renkli sözlerini ve parlak hayallerini çalan bir şairve Kabe görevlilerine tahsis edilen paraları zimmetine geçiren bir surre emini olmak yönünden kesin bir dille suçlar. Ardından da sanki bu işi yapan kendisi değilmiş ve ortaya attığı iddialar sıradan şeylermiş gibi, bunları latife olsun diye beyte aktardığını söyler. Sehî Bey burada söylediği şeyleri bütün dünyaya davul eşliğinde ilan eden bir münadiden farksızdır. Önce "*Duyduk duymadık, demeyin"* diye bu suçlamaları herkese duyurup sonra işi latife yollu söyleme algısına dökerek şairi bir mizah nesnesi haline getirir. Hasan Çelebi tezkiresinde yer alan şu ifadeler, Sehî Bey'in bu münadilik işini maksatlı bir şekilde yaptığına işaret ediyor: "*Surre emîni olup Hacca gitdükde ba'z-ı zurefâ töhmet idüp dimişdür: İlün ma'nâsın almasın Revânî/ Ana hayr eylemez ol Ka'be hakkı*" (*Sungurhan 2017; 396).*

Ne var kimünadi şair/yazar, yapacağını yapmış ve hedef şairi artık bir mizah nesnesi haline getirmiştir. Bir şairi bir mizah nesnesi haline getirmek demek artık o şairi; alay etme, dalga geçme, yerme, sövme, yarenlik etme, kafa bulma nesnesi haline getirmek demektir. Zira münadi şairin ifşasında insaf ve ahlak ölçüleri aranmaz. O kendi maksadına göre algı oluşturabilir, müzevvirlik edebilir, iftira atabilir, yalan söyleyebilir, gülünç hale düşürebilir. Münadi şair bir algıyı değil olguyu da dillendirebilir daha açıkçası bir yalanı değil bir gerçeği de duyurabilir. Ancak neyi duyurursa duyursun, onun ifşa faaliyetinden sonra artık hedef şaire, mizahî ve hicvî her türlü sataşma adeta mübah hale gelir. Bir münadi şairin ortaya çıkışı, diğer münadi şairlere bir davet gibidir. Neticede bir eşik aşılmış ve bir yol açılmıştır. Artık diğerlerinin de bu yolu takip etmesi usuldendir.

2. Gazâlî (Deli Birâder)

Deli Birâder lakabıyla anılan Gazâlî (ö. 1534-36) Bursalıdır. Bohem bir hayat tarzı olan şair hiçbir görevde uzun süre kalmaz. Sivrihisar müderrisliğine başladıktan kısa bir süre sonra tayin isteyince "*Süreni doldurmadan niye tayin istiyorsun?"*diyenlere "*Sivri bir yer oduğu için oturup huzur bulamadım, bana düz bir yer ihsan edin*" cevabını verir. Akşehir'e atanıp buradan da memnun olmaz. Tayin isteme gerekçesi şudur: "*Akşehir, kara bahtıma münasip değildir!*" Emekli olunca İstanbul'a gelir. Beşiktaş'ta bir hamam yaptırır. Bu hamam İstanbul zariflerinin toplanma yeri olur. Diğer hamamlar bu yeni mekanla rekabet edemez hale gelince rakipleri, hamamla ilgili nahoş olmayan dedikodular yayarak hamamı yıktırırlar. Bu hadiseden sonra şair, her şeyini satarak Mekke'ye giderek orada bir mescit ve bahçe inşa ettirir. Fakat hiçbir zaman İstanbul muhitini unutamaz. Mekke'de ölür ve yaptırdığı mescidin avlusuna gömülür.

Gazâlî'nin en tanınmış eseri Osmanlı hezil ürünün zirvesi sayılan Dâfi'ul-Gumûm adlı eseridir. Topladığı cinsel içerikli fıkraları nazmen kaleme aldığı bu eser, bir bahname özelliği taşısa da ana kurgusu mizahtır. Gazâlî, tezatların adamıdır. *Dâfi'ul-Gumûm* ne kadar rindane bir eserse diğer çalışmaları aksine ciddî dini eserlerdir. Bunlardan *Misbâhu'l-Hidâye* adlı eseri, Hanefî fakihlerinden Mergînânî'nin, *Hidâye Şerhu Bidâyetü'l-Mübtedî* isimli eserinin manzum tercümesi olup Osmanlı medreselerinde ders kitabı olarak okutulmuştur (Durmuş 2014).

Gazâlî, Revânî'nin mizahî bir karakter olarak tanınıp yerleşmesinde önemli payı olan bir isimdir. Deli Birâder, Revânî'nin mizahî hayat sürecinde sadece münadi şairlik yapmaz, mahlasını gizlemek suretiyle lâedrîlik ve onun mizahî yönünün sık sık vurgulanması yönünden de edebî hafıza görevi üstlenir. Gazâli, Revânî'nin surre akçalarını zimmetine geçirdiğine dair edebî ortamda oluşan mizah ve hiciv furyasına değişik tipte bir şiirle katılır. Şair, bu şiirinde Revânî'yi suçlamak yerine, onun ağzından bu işi yaptığını itiraf eder nitelikte bir şiir kaleme alarak pişkin bir mizah figürü üretir. Gazali'nin bu yöntemi o kadar başarılı olur ki dönemin kaynakları bu şiiri Revânî'nin itirafnamesi zannederler. Gazâli, bu işi yaparken hem edebî hafıza olarak harekete geçip Revanî'nin surre eminliğindeki şaibeye gönderme yapar hem de onun âşıkane tarzda yazdığı aşağıdaki matla ile başlayan gazelini tahrif ederek tehzilî bir kıtaya dönüştürür. Gazâlî bu mizahî kıtayı şairin matbah emini olması üzerine yazar. Ancak bunu edebî ortama kendi mahlasıyla değil, dönemin tezkirelerinin bile aldandığı lâedrî örtmecesiyle sürer. Gazâlî bu kıtada şairin hem surre eminliği sırasında Kabe'de yaptığı iddia edilen yolsuzluğuna gönderme yapar hem de yeni görevinde bu tavrını sürdüreceğini ima eder.

Revânî'nin matlaı:

Lebüñ içün baña neler dirler

Bal tutan barmagın yalar dirler (Avşar 2017;256)

Gazâlî'nin tehzilî kıtası:

Be Revânî göre neler didiler

Bal tutan barmagın yalar didiler

Kaʿbeyi böylece ziyâret iden

Dîn ü dünyâsını yapar didiler

(Canım 2018; 249, Sungurhan 2017;398, İsen 2017; 96*)*

Revânî, Gazâlî'nin lâderi kisvesiyle dolaşıma soktuğu bu manidar göndermeli mizahî kıtasından haberdar olunca Deli Birâder'e hiciv üslubunda bir cevap verir. Tezkirelerde bu hicvin metni yoktur. Lâkin hicve yatkın bir kişilik sahibi olmayan Revânî'nin kendisi hakkındaki zayıf hicvini gören Gazâlî, o zaman matbah emini olan şaire şu gülünç cevabı gönderir:

Gazeli eyce dir Revânî Beg

Hicvi ammâ ki ol kadar diyemez

Matbah iti lute toyum olıcak

İştihayla inence b.k yiyemez (Kılıç 2018;702)

(Revânî Bey, gazeli oldukça güzel söyler ama hicivde o kadar başarılı değildir. Malum, mutfaktan beslenen köpek yala doyunca o kadar iştahlı b.k yiyemez.)

Gazâlî'nin münadi şairlik yaptığı bir şiirinden, Revânî'nin gizlemek istediği bir sırrını daha öğreniriz. Revânî matbah katibiyken matbah emîni de Abdüssamed adlı bir zattır. İkisi arasında beraber yiyip içmekten kaynaklanan sıkı bir dostluk vardır. Bir gün araları açılır ve birlikte içerlerken Abdüssamed sarhoşluğun da etkisiyle Revânî'yi bir güzel döver. Revânî bu dayaktan sonra ayılır ve amirine "*Efendim, olan oldu, ne olur bu olayı başkaları duymasın diye*" ricada bulunup elini öper. O sırada sipahi oğlanı olan Duhânî Bey'in gereksiz bir konuşmasından dolayı ağası tarafından dövüldüğünden herkesin haberi olur. Abdüssamed bu olay vesilesiyle övünmek için, kendisinin de Revânî'yi aynı şekilde dövdüğünü bir yerde anlatır. Bu anlatıyı duyan Gazâlî, her iki dayak olayını şu kıtada birleştirerek bu sırrı fâş eder:

Yaramaz oldı hayli yaranlar

Agası dögdügi Duhanî Begi

Korkaram kakıyı gele bir gün

Döge Abdüssamed Revani Begi

Başına kakmanız dögüldügini

İtiraz eyleyüp Duhânî Bege

Degenek kıssasın anman ki

Tokunur bir ucı Revânî Bege (Kılıç 2018; 702, Sungurhan 2017;640)

(Şu sıralar dostlar oldukça fenalık yapıyorlar, (Duyduk ki) ağası Duhanî Bey'i dövmüş. Korkarım ki bir gün öfke ve hışımla gelip Abdüssamed de Revanî Bey'i döver. Sakın itiraz ederek Duhanî Bey'in dövüldüğünü başına kakıp da değenek olayını dile getirmeyin, çünkü bu olayın bir ucu da Revânî Bey'e dokunur).

Gazâlî ile Revânî arasında geçen şu latifeleşme hikayesi oldukça hoştur. Bu hikâye bize, aynı zamanda hayatın her safhasından mizah üreten iki rakip/dost şairin mizaha düşkünlüğü bilgisini verir. Deli Birâder muhtemelen bir yaz günü hummaya tutulur ve hummanın hararetinden kurtulmak için uşak göndererek o zaman matbah emini olan Revânî'den kar veya buz ne varsa uşakla göndermesini ister. Eline böyle bir fırsat geçen nüktedan Revânî, işi anlamazlığa vurarak şair rakibine iki karpuzla beraber, onun hastalığından duyduğu sahte üzüntüyü içeren şu kıtayı gönderir:

Şol harâret ki şöyle dûr etdi

Cism-i cânânı istirâhetden

Komadı cânumuzda rahat hiç

Biz de mahrûruz ol harâretden

(Şu humma ateşi demek, dostun nazik bedenini oldukça sarstı. Onun bu halini duyunca bizim canımızda da rahat kalmadı, biz de o hararet ile kavruluyoruz.)

Deli Birâder, kar ve buz talebinde Revânî'nin işi yokuşa sürdüğünü anlayınca bu kez, soğuk şerbetle yüreğine su serpilsin ve humma ateşini soğuk şerbet kessin talebiyle şu kıtayı gönderir. Kıtanın son beyti, Gazâlî'nin hastalıktan perişan hale geldiğini bildiren ve hastalığın şiddetinden dolayı bu şakalaşmayı/yarenliği sürdüremeyeceğini ima etmesi açısından ilgi çekicidir.

Hararet aşdı hadden anı def'e

Bize kar buz gerek karpuz gerekmez

Eger matbahda yah kalmadı ise

Sovuk şerbet gerek kar buz gerekmez

Ez germî-yi teb be suht hâlî

El abd Muhammed el Gazalî (Kılıç 2018; 703)

(Hararet haddi aştı, onu teskin etmek için bize karpuz değil kar veya buz lazımdır. Eğer mutfakta buz kalmadıysa kar veya buza gerek yok soğuk şerbet de kafidir. Hali humma ateşinde yanmak olan kulunuz Mehmed Gazali)

3. Sücûdî

Revânî ile Sücûdî'nin tanışıklığı, Yavuz Sultan Selim'in Trabzon şehzadeliği döneminden gelir. Şehzadenin maiyetindeki şairlerden biri de Sücudî'dir. Priştine veya Kalkandelenli olduğu söylenen Sücudî, Yavuz Selim ve Kanunî dönemlerinde silahdar kâtipliği yapmış ve bu görevde iken Hacca giderken hac yolunda ölmüştür. Yavuz'un seferlerini anlatan bir *Selîm-nâme*'si vardır. Tezkire yazarı Âşık Çelebi'nin belirttiğine göre, içki düşkünlüğü sebebiyle dönemin şairleri mahlasını, Sücûdî yerine "Süci iti" şeklinde söylerlermiş. Sücûdi ise buna pek alınmaz, "*Ne yani bunlar, Tâcîzâde'ye bilmem ne biti diyorlar, bana Süci iti demelerine şaşılır mı?*" diye mukabele edermiş. (Köksal, 2013b))

Sücûdî'nin münadilik yaptığı Revânî verisi, şairin Yavuz Sultan Selim'e sunduğu bir kaside beytinin hükümdarı kızdırması üzerine maruz kaldığı nahoş durumdur. Tezkirelerin bildirdiğine göre Revânî, Mısır seferinde Yavuz Sultân Selîm'e "berf" redifli bir kasîde sunar. Bu kasidenin bir yerinde padişahın cömertliğiyle kar arasında ilişki kuran ve padişahtan, söz ustalığıyla kar bulutu renginde bir sincap kürkü talep eden şu beytin mesajı;

Sincab-ı ebri bana bagışlardı şübhesiz

Cûdun gibi bulaydı eger i'tibâr berf (Kılıç 2018; 408)

(Sultanım, eğer kar cömertliğin gibi itibar görseydi şüphe yok ki bana bulut renkli bir sincap kürkü bağışlardı.)

Padişahın mizâcına hoş gelmez ve "*Berf övülesi bir nesne midir ki bunun gibi soğuk bir sözü benim cömertliğimi tarif kastıyla kullanarak kaside sunarsın"* diye şairi azarlar. Hatta bununla da kalmaz, şairi hem padişah nedimliğinden hem de Ayasofya mütevelliliğinden azleder. Padişahın Revânî'nin sunduğu kasideye karşı takındığı bu sert tutum, rakip şairler tarafından kaçırılacak bir fırsat değildir elbet. Nitekim aynı mecliste bulunan Sücûdî, bu olayın ilanını bizzat üstlenir ve şu mizahî yergi kıtasını söyler:

Sovuk sözlerle tondurdun cihânı

Başuna tolular yağsun Revânî

Bürûdetden cahîmi ide yahdân

Sovuk eş'ârın okursa zebânî

Umarken çarhdan sincâb-ı ebri

Devirdi kürkini gel gör zamânı

(İpekten vd 2017; 182, Kılıç 2018; 408; Canım 2018; 266, Sungurhan 2017;419, İsen 2017; 97)

Revânî, Sücûdî'nin bu mizahî yergisinden haberdar olunca şairin ihtiyarlıktan dolayı belinin bükülüp adeta dört ayak üzerine gelme durumunu, lakabı olan "*Süci iti*" imajıyla birleştirerek şu mizahî karşılığı verir:

Yüzün tokınmaduk yir yok Sücûdî

Anunçün didiler sana Sücûdî (Sungurhan 2017;419, İsen 2017; 97*)*

(Ey Sücûdî, köpek gibi ağzının burnunun dokunmadığı yer kalmadığı için, sana Sücûdî /Süci iti demeleri boşuna değildir.)

4. Basîrî

Basîrî (d. 1466/67, ö.1534/35.), Horasanlıdır. Bu yüzden "Acem Basîrî ve abraş hastalığından dolayı Alaca Basîrî" olarak da tanınır. II. Bayezîd tahta çıkınca Akkoyunlu elçisi olarak İstanbul'a gelen Basîrî geriye dönmeyerek İstanbul'da kalır. Bu esnada pek çok devlet adamıyla yakından görüşen şair, İskender Çelebi'nin yakın arkadaşı ve nedimi olur. 70 yaşında iken İstanbul'da ölür. Tezkireler hem Türkçe hem de Farsça şiirlerini takdir ederler. (Köksal, 2013a).

Kaynaklar Basîrî'yi, güleç yüzlü, konuşkan, sohbeti hoş, zarif bir adam olarak tanıtırlar. Özellikle mizaha düşkün ve latife üretme konusunda hünerli birisidir. Bu özellikleri yönünden kendisine çok benzeyen Revânî ile kısa zamanda dost ve ahbap olur. Onun latife üretme konusundaki maharetini gösteren şu olay çok ilgi çekicidir. Basîrî, bir gün Revânî'nin yanına varıp bir kaside sunarak caize almak ister.Şairin şaire kaside sunması, alışılmış bir şey değildir. Basîrî'nin maksadı, bu durum karşısında Revânî'nin nasıl davranacağıdır. Zira nüktedan bir insan olan Revanî, aynı zamanda eli sıkı biridir. Ancak Basîrî'nin bu davranışı üzerine ilk tepki, tezkire yazarı Latîfî'den gelir:

Cerr içün şâʿire kıtʿa ya kasâyid ileden

Beñzer aña sata bostancıya terhûn u tere

Eblehi gör iledür Hinde biber Mısra şeker

Bir şeyi tuhfe ider kopdugı bitdügi yire (Canım 2018; 150)

Basîrî'nin oyununu gören Revânî de karşı bir oyun kurarak usülden olmadığı halde derhal on akçe caize hazırlayarak kahyası ile Basîrî'ye gönderir. Ancak Revânî'nin gönderdiği akçaların beşi altın beşi de kurşundur. Bu hileli caizeyi alan Basîrî, aslında Revânî'nin böyle bir oyun kuracağını tahmin etmektedir. Onun asıl maksadı, dostunun hareketine bozulmuş gibi yaparak abartılı bir dille cimriliğini diline dolayıp onu gülünç duruma düşürmektir. Kendisine hileli caize gönderen Revanî'ye, eli sıkılığını Pinti Hamid'e benzeten şu kıtayla sataşır:

Revânîyle meger Pinti Hamîdün

Bir aradan yaradılmış revânı

Birinüñ vasf-ı nânı lâ-yezûkûn

Birinüñ naʿt-ı âbı len-terânî

Ne denlü nânı var Pinti Hamîdün

İki ol denlüdür âb-ı Revânî (Kılıç 2018; 183; Canım 2018; 151, Sungurhan 2017; 237)

(Meğer Revânî ile Pinti Hamid'in ruhları birlikte yaratılmış. Birinin ekmeğinin vasfı; tadanı yoktur, diğerinin suyunun niteliği; göreni yoktur.Pinti Hamid'in olmayan ekmeği ne kadarsa Revânî'nin suyu da o ekmeğin iki katı kadardır yani yok oğlu yoktur.)

Görüldüğü üzere Basîrî'nin münadiliği Revânî'nin eli sıkı biri oluşunu abartılı bir biçimde ifşa etmekten ibarettir. *Pinti Hamîd* telmihinden yararlanarak şairin bu huyunu belleklere yerleştirmeyi amaçlayan Basîrî, aşağıdaki kıtada: yine Pinti Hamîd göndermesi ile pintiliğin eskiden Pinti Hamid'e özgü bir huy olduğunu ancak kendi zamanında bu huyun bir evden çıkınca öbür evde görüldüğünü söyleyerek oldukça yaygınlaştığını ve artık Pinti Hamid'in genelleşen bu huy yüzünden pinti olarak suçlanamayacağını söyler. Basîrî, cimrilik "evden eve berü oldu" derken aslında kendi evinde böyle bir şeyin bulunmadığını ancak kendi evinden çıkıp Revânî'nin evine gelince Pinti Hamid'in evine gelmiş gibi olduğunu ima etmektedir:

Bir dem idi cihânda Pinti Hamîd

Añılurdı kemâl-i hisset ile

Şimdi evden eve berü oldı

Kimse añmaz anı bu töhmet ile (Canım 2018; 151)

Basîri bununla da yetinmez, yemek için Revânî'nin evine gidip aç kaldığı algısıyla edebî ortamda dilden dile gezen şöyle bir kıta daha üretir:

Vardum Revânî matbahına tuʿme isteyü

Gördüm harânîsini acından köper kusar

İmsâk içün riyâzât ider çok zamân lîk

Bir müftce lût bulsa velî rûzesin sınar (Canım 2018; 151)

(Yemek için Revânî'nin evine gittim, gördüm ki ev halkı açlıktan kusar. Revânî, pintiliğinden dolayı çok zaman oruç tutar görünür lakin beleş bir yemek bulsa derhal tuttuğu orucu bozar.)

Revânî, Basîrî'nin kendisi hakkındaki cimrilik ifşasının altında kalır ancak o da Basîrî'nin bir fizikî kusuru olan alacalığını diline dolayarak o kusurun münadi şairi olur:

Ey Basirî katı göñli karadur şûhınun

Gel'e insâf idelüm sen de biraz alacasın

Ben didüm bu ikisinden ʿacabâ kangısı yeg

Didi biri toñuzuñ alacasın karacasın (Canım 2018; 151)

(Ey Basîrî, tutalım ki şu neşeli ve şen dostunun gönlü fazla karadır. Gel biraz insaf edelim sen de alaca (yüzü çopur ve fitnekar)sın. Ben acaba bu ikisinden hangisi iyidir dedim. Domuzun birisi (yani Basîri), alacasını da söyledi karacasını da .)

Basîrî ile Revânî bu tip tariz ve latifelerle atışsalar da aralarındaki ilişki pek kopmaz. Basîrî Revânî'yi daima cimrilikle Revânî de onu sürekli abraş hastalığıyla karikatürize eder. Bir gün bir mecliste Revânî: *"Molla, çoğu şiirinde bizi cimrilikle zikredersin"* diye sitem edince Basîrî cevabı yapıştırır: *"Kerem eyle medh ideyüm, yani sen cömertlik gösterdin de ben mi övmedim"* der. *(Canım 2018; 151)*

Revânî ise onun o günkü mecliste büyük bir şevkle okuduğu şiirlerini över görünüp aslında abraşlığına vurgu yaparak bir mizahî yergi kıtasıyla münadiliğini sürdürür:

Germ ile şiʿrini meclisde Basîrî okuyup

ʿArz iderdi bize maʿnîlerini ikide bir

Câbecâ maʿnîlerin ʿarz idicek meclisde

Ehl-i diller yüzüñ ag ola didiler yir yir (Canım 2018; 151)

(Basîrî mecliste şiirlerini aşk ve şevkle okuyarak ikide bir şiirindeki anlamlar üzerinde dururdu.Onun şiirindeki manaları ara sıra açıklaması üzerine meclisteki gönül erleri yer yer, "Var ol Basîrî, yüzün ak olsun." dediler.)

Revânî, burada *"yüzün ak olsun"* tabirini bir iltifat gibi sunmakta ancak muradı, söz oyunuyla şairin yüzünün alalığını göz önüne getirerek muhataplarını Basîrî'nin görüntüsüne güldürmektir.

5. Zâtî

16. asır şairlerinden olan Zâtî (d.1471- ö. 1546) Balıkesirlidir. Tam bir eğitim almamış, kendisindeki şairlik yeteneğini ilerletmek için gerekli bilgileri edinmeye çalışmış, biraz Farsça öğrenmiş, Müneccim-zâde'den remil kaidelerini tahsil etmiştir.Dönemin şairleri Farsçadan tercümeler yapıp kendi şiirleriymiş gibi okuduklarında *"Bu Farsçada vardır. Falanın filan beytinden tercümedir."* der, bir şiiri kendisi tercüme etse ve bunu fark edip söyleseler *"Benim Farsça bilmediğimi bilirsiniz."* diye cevap verirmiş. Zeki, nüktedan veneşeli biri olan Zâtî, geçimi zora düşünce Bayezid Câmii yakınında bir remil dükkânı açar. Bu dükkân bir müddet sonra İstanbul'un en önemli şiir ortamlarından biri hâline gelir. Ancak onun buraya gelen şairlerin bazı şiirlerindeki mazmun ve hayalleri zihninde tutarak kendi şiirlerinde kullandığı olgusu genel kabul gören bir durumdur.

Zâtî'nin *Dîvân'*dan başka aşk ve macera konulu, *Şem' ü Pervâne* adlı bir mesnevisi, *Edirne Şehrengizi*, edebî ve tarihî şahıslar arasında geçen karşılıklı konuşmalar ile şairin bunlara verdiği nükteli cevaplardan oluşan *Letâyif*'i, Gazâlî Deli Birader'in manzum mizahi mektubuna aynı üslupla verilen cevaptan oluşan manzum bir *Mektûb*'u vardır (Kurtoğlu 2013).

Tezkirelerde Zâtî'nin münadilik açısından Revânî'yi ifşa ettiği bir şiir metni yoktur. Ancak tezkireler,iki şairin birbirini hem kendi şiirlerinden hem de başka şairlerin şiirlerinden anlam çalma konusunda suçladıklarını söylerler. Elimizde bu durumu belgeleyecek metinler olamadığı için bu durumda, Zâtî'yi Revânî'nin ve Revânî'yi Zâtî'nin şifahî münadisi sayabiliriz. Elimizde her iki şairin bu konuda bir şiir metni yoktur ancak onlar arasındaki bu husumeti, her ikisi aleyhinde bir mizah ve yergi malzemesi haline getiren lâedriler vardır. Bu konuyu lâedriler bahsinde ele alacağımız için geçiyoruz.

Zâtî'de mizaç olarak Revânî gibi hicvî mizahtan çok latife ve nükteye yatkın bir şair olduğu için, aralarında -dargınlıklar istisna edilirse- bir dostluğun hüküm sürdüğünü Zâtî'nin mizahî beyitlerinden çıkarmak mümkündür. Zâtî, Revânî'nin görevi gereği vergi toplamaya çıkacağını duyduğunda şu beyti kaleme alır:

Harâca gitmek isterseñ yarar yoldaşlarla git

Revânî b.k yidi çokdur sakın yolda seni yirler (Kılıç 2018; 678)

(Revânî, vergi toplamaya gideceksen işe yarar adamlarla git, yolda b.k yedi çoktur sakın seni yerler.)

Revânî bir defasında attan düşüp ayağını kırar. Bu olayı duyan nüktedan ve hazırcevap Zâtî, dostunu şeytana teşbih eden şu mizahî beyitle taşı gediğine koyar:

Kazâ gelmezdi nâ-ehle Revânî

Saña geldi sıdı şeytân ayagın (Kılıç 2018; 678)

(Revânî, senin gibi işinin erbabı olmayanlara kaza gelmezdi, ama sana geldiğine göre, desene şeytanın bacağı kırıldı.)

II- Lâedriler:

Münadi şair, hedef şairi kusur ve hatalarıyla ifşa ettikten sonra sıra kimliğini gizleyen şairlere gelir. Bu şairlerin işlevi, münadi şairin bıraktığı yerden başlayarak

hedef şairin ifşa edilen kusurlarını mizah ve yergi karışımı bir dille işleyerek yaygınlaştırmaktır. Laedriler, münadi şairin ifşasının doğruluk ve eğriliğine bakmaksızın onun söylediklerini gerçeğin ta kendisi kabul ederek işledikleri için, hedef şairin bir mizah nesnesi haline gelmesi artık kaçınılmazdır. Laedriler, münadi şairin edebî ortamda tedavüle giren ifşalarını, edebî ortamın mahdut sınırlarının dışına çıkararak hedef şairi kamuoyunun gündemine taşıyıp kusurlarını umumileştirirler. Laedrilerin bir kimlikleri yok mudur? Elbette vardır, ancak istenen bir algıyı genelleştirmede kamu vicdanı görevi gören laedriler, mahlas sahibi şairlerden daha etkilidirler. Bu sebepten şairin rakiplerinden başkası olmayan bu laedriler, meçhul bir şair hüviyetine bürünerek mizah ve yergi şiirlerini, kamu adına konuşur bir edayla daha etkili bir silaha dönüştürler.

Revânî'nin surre akçasının dağıtımında yolsuzluk yaptığına ilişkin dedikodu, çok zengin bir mizah ve hiciv alanı açtığı için, laedri kisvesine bürünen rakipler, bu olayın üzerine pervasızca giderler. Üstelik tam bu sırada Revânî'nin bir göz iltihabına yakalanarak bulanık görmeye başlaması, kimliği meçhul rakiplerine arayıp da bulamadıkları kadar verimli bir sataşma ortamı sunar: Bunlardan birisi şöyle der:

Müselmânlık mıdur bu kim Revânî

Unutdun Ka'beye varalı Hakkı

Ne gam ger dînüne noksân gelürse

Hele dünyâna itdürdün terakkî

İçüne kan olup turdı gözüne

Seni âhir onarmaz Ka'be hakkı (Canım 2018;249, Sungurhan 2017;398)

(Revânî, bu yaptığın Müslümanlığa sığar mı? Kabe'ye gittiğinden beri Hakk'ı ve hakkaniyeti unutdun. Yaptığın işten dolayı dinine noksan gelirse gam yok, zira dünyalığını tuttun.Ancak zimmetine geçirdiğin bu mallar, içine kan olup gözüne durdu. İyi bilesin ki Kabe hakkı yemek seni iflah etmez.)

Lâedriler, kurt kanununa tabi şairlerdir. Nasıl ki kurtlarda düşeni yemek esas ise laedrilerin anlayışında da mizah ve yergi nesnesi haline getirilen şairleri mizah ve hiciv yönünden hırpalamak esastır. Bu anlayış öyle bir şeydir ki bazı durumlarda bir edebî münakaşada öne çıkan şairler, kim olduklarına bakılmaksızın laedrilerce ikisi birden hedef şair haline getirilebilir:

Revânî ile Zâtî'nin bazı şairlerin şiirlerindeki özgün hayal ve anlamları kendi şiirlerinde kullandıklarına dair dönemin tezkirelerinde kayıtlar vardır. Bu iki şairin birbirlerini kendi şiirlerinden anlam çalma konusunda suçladıkları da olurmuş. İşte edebî ortamın anlam hırsızlığı konusunda gerildiği ve tarafların birbirine girdiği bu sırada laedri şairleri devreye girer ve her iki şairi de bir mizah ve yergi nesnesi halinde hedefe koyar. Söz konusu olayla ilgili bir laedri, iki şair hakkında mizah/yergi karışık şu kıtayı söyler. Bu kıtada sirkat işini Zâtî'nin daha alenî yaptığına dair bir işaret de vardır.

Maʿnîlerümi göz göre baglar yürür diyü

Zâtî ile Revânî yine kan bıçak durur

Zâtiye niçün eyle idersün didüm didi

Uğrıdan ise bâri harâmîye hak durur (Canım 2018; 248)

(Şiirimdeki manaları göz göre göre çalıp götürür diye, yine Zâtî ile Revânî kanlı bıçaklı düşmandır. Zâtî'ye 'neden böyle yaparsın' deyince 'eşkıya dururken hırsızın hakkı değildir' dedi.)

Bir lâedri, döneminde ayyuka çıkan mana ve hayal hırsızlığını Zâtî ile Revânî üzerinden münadilik yaparak ifşa ettikten sonra, söz nöbetini diğer laedri devralarak bir mizah/yergi kıtasıyla konuyu dönemin umumi bir sorunu haline getirir. Belirtmek lazım ki laedriler aynı zamanda dönemin edebî etik kurulu gibi de çalışmakta ve sorunu gözler önüne sererek şairleri edebî etikten ayrılmamaya özendirmektedirler:

Şu ʿarâ-yı zamâne kim varı

Birbirinden ugurlar eşʿârı

ʿAybdur bu didüm bir ehle didi

Zî-hüner cerr iderse cerrârı (Canım 2018; 151)

(Zamâne şairlerinin bütün sermayeleri, birbirinden çaldıkları şiirlerden ibarettir. Bir şiir ehline bu çok ayıp bir iştir deyince, 'ne ayıbı, dilencinin dilenciden dilenmesi hünerin ta kendisidir' dedi)

SONUÇ

Bu sınırlı çalışmada; tezkirelerdeki Revânî'ye dair mizahî verilerden hareketle bir şairin nasıl bir mizah figürü ve kara mizah nesnesi haline getirildiği hususunu ele aldık. Gördük ki bir şairin mizah/yergi nesnesi haline gelmesinin kendine özgü bir işlem sistematiği vardır. Bu verilerde hedef şair olan Revânî'ye ilişkin kusurlar, o kusurlara vakıf olan rakip bir münadi şair tarafından ifşa edilmekte, o ifşanın ardından münadi şair ve diğer rakip şairler laedri kisvesinde bu kusuru dallandırıp budaklandırmakta ve genelleşmesini sağlamaktadır. Hedef şairin amaçlanan kusuru kamuoyuna mal olduktan sonra, bu edebî olayın unutulma tehlikesine karşı rakip şairlerden birisi edebî hafıza olarak devreye girmekte ve söz konusu olayı bir vesileyle yeniden ele alarak hedef şaire biçilen mizah/yergi nesneliğini bir fasit döngü haline getirmektedir.

Revânî örneğinde İşretname şairi, Sehî Bey tarafından mana hırsızlığı ve yolsuzluk, Gazâlî tarafından yolsuzluk ve amirinden dayak yeme, Sücûdî tarafından kasidesinin padişah tarafından tenkidi, Basîrî tarafından cimrilik ve Zâtî tarafından mana hırsızlığı yönünden hedef şair haline getirilir. Nüktedan ve hoşsohbet biri olan Revânî, mizahın aynı zamanda yergi de içermesinden dolayı mizacına uymayan bu vadide yetersiz kalarak rakiplerinin kendi hakkındaki suçlamalarının altından kalkamamıştır. Gazâlî'ye tezkirelerin bile kayda değer bulmadığı bir hicivle mukabele etmiş, Zâtî ile şifahî olarak ağız dalaşına girmiş, Basîrî ile Sücûdî'yi ise fazla yaratıcılığı olmayan fizikî kusurlar yönünden ele alarak karikatürize etmeye çalışmıştır. Şu bir gerçektir ki Revânî'nin ifşa münadiliği rakipleri üzerinde genel kabul gören bir tesir

icra etmemiş ancak rakiplerinin ifşa münadilikleri, Revânî için bırakınız umumi kabul görmeyi, adeta bir kader olmuştur.

KAYNAKÇA

Avşar, Ziya (2017), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

Canım, Rıdvan (2018), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

Durmuş, Işınsu Tuba (2014), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gazali-deli-birader (erişim tarihi 01.08.2022)

İpekten, Haluk vd (2017), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56165,hestbihistpdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

İsen, Mustafa (2013), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehi-sehi-bey (erişim tarihi 01.08.2022)

İsen, Mustafa (2017), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55739,kunhul-ahbarin-tezkire-kismpdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

Kılıç, Filiz (2018), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

Köksal, Fatih (2013a), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/basiri-acem-alaca (erişim tarihi 01.08.2022)

Köksal, Fatih (2013b), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sucudi (erişim tarihi 01.08.2022)

Kurtoğlu, Orhan (2013), http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zati-ivaz (erişim tarihi 01.08.2022)

Sungurhan, Aysun (2017), https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0 (erişim tarihi 01.08.2022)

Turgut KOÇOĞLU - Fadime KOÇOĞLU (2022). Mesîhî'nin Recâ-yı Esb Kasidesi'nde Mizahî Üslûp ve Harnâme'nin Recâ-yı Esb'e Etkisi. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah, Ankara*: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 281-289.

MESÎHÎ'NİN RECÂ-YI ESB KASİDESİ'NDE MİZAHÎ ÜSLÛP VE HARNÂME'NİN RECÂ-YI ESB'E ETKİSİ

Turgut KOÇOĞLU[*]

Fadime KOÇOĞLU[**]

Giriş

Mizahın mahiyetine; mizahı doğuran sebeplere; mizahı oluşturma yollarına ve nedenlerine; mizahın hiciv, hezil, şaka ve nükte ile nasıl bir ilgisi olduğuna ve edebi sanatlarla alâkasına dair Antik Yunan'dan günümüze birçok görüş ortaya konmuştur. Bunların hepsinde ortak nokta "gülme/gülümseme"dir. Mizah ile gülme/gülümse birlikte düşünülen ve anılan iki kavram olmuştur. Mizahın felsefi/hikemi ve edebi yönüne dair söz konusu görüş ve fikirleri burada incelemek yazının amacını ve mahiyetini aşacaktır. Bu konulara girmeden mizahın çok kısa ve genel bir tanımını "**Duygu, düşünce veya olayların muhatapta tebessüme/gülmeye vesile olacak bir tarzda ifade edilmesidir"** şeklinde yapmak yanlış olmayacaktır.

Türk kültürü mizahi unsurlar yönünde oldukça zengindir. Araştırmacılar tarafından özellikle Türk edebiyatındaki mizahi eserler ve unsurlara dair birçok çalışma ve inceleme yapılmıştır. Mizahi unsurları içerdiği düşünülen pek çok yazılı ve sözlü edebi ürünümüz mizah bağlamında araştırılmıştır. Klâsik Türk edebiyatı sahasında da birçok metin mizah kavramı etrafında incelenmiştir. Bu metinler içerisinde Şeyhî'nin "Harnâme"si, Divan edebiyatındaki mizahi metinler arasında şaheser olarak kabul edilmiştir. Şeyhî'nin bu eserinden sonra kahramanı veyaiçeriği

[*] Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. tkocoglu@erciyes.edu.tr

[**]Doktora öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.ozdemirfadime@gmail.com

binek hayvanları olan şiirler yazılmıştır. Necâtî Bey'in "Mersiye-yi Ester"i, Molla Lutfî'nin "Harname"si gibi. Bu eserler üzerine de mizah bağlamında çalışmalar yapılmıştır.[1]

Binek hayvanları ile ilgili ve mizahi unsurları barındıran ancak bu açıdan hiç ele alınmamış eserlerden biri 15. yüzyıl divan şairlerinden Mesihî'nin "Kasîde der-Recâ-yı Esb" başlıklı şiiridir. Bu yazıda "Recâ-yı Esb"deki mizahi ögeler araştırılmış sonrasında çağdaşı olan Şeyhî'nin "Harname"si ile "Recâ-yı Esb", mizahi unsur ve söyleyiş benzerlikleri yönünden mukayese edilmiştir. Bu vesile ile hem edebiyatımızda binek hayvanı merkezli bir şiir daha mizahi açıdan incelenmiş hem de bu tür eserler arasında bir benzerliğin olup olmadığı değerlendirilmiştir.

1. Mesîhî'nin Recâ-yı Esb Kasidesi

Âşık Çelebi, 15. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Mesîhî'den söz ederken; "Divan şiirinin temelini atan Ahmet Paşa'dır. İlk temel taşı Necâtî; ikincisiyse Mesîhî'dir." diyerek onun Divan şiirinin kuruluş dönemindeki ve gelişimindeki yerine değinir (Mengi, 2020: 8-9). Mesîhî Divanı'nın, Mine Mengi tarafından yapılan neşrinde 22 kaside bulunmaktadır. Bunların içinde "Kasîde der-Recâ-yı Esb" başlıklı şiirin hem adı hem de muhtevası, yukarıda bahsedilen binek hayvanlarına dair yazılmış şiirler arasında değerlendirilecek bir metin olduğunu göstermektedir.

Recâ-yıEsb'in kime yazıldığına hakkında bir bilgi yoktur. Ancak şiirin muhtevasından dönemin sultanına yazıldığı anlaşılmaktadır. Mesîhî'nin, II. Bayezid ve I. Selim'e yazılmış kasideleri bulunmaktadır. Recâ-yı Esb'in de bu iki padişahtan birine sunulmuş olduğu düşünülebilir. Kasidenin başlığı, muhtevası hakkında bilgi vermektedir.Şiirin tam başlığı Farsça yapı ile kurulmuş olan"Kaside der Recâ-yı Esb"dir. Buifade, "at umma/at dileme kasidesi" şeklinde Türkçeye aktarılabilir. Kasidenin içeriğine de bakıldığında şairin padişahtan yeni bir at istediği anlaşılmaktadır. Divan şiiri geleneğinde şairlerin padişahtan ya da diğer devlet büyüklerinden makam, mülk, bağışlanma gibi maddi ve manevi ihsanlar talep etmesi doğaldır. Bu bağlamda Mesîhî de iktidardan at talep etmiştir.

Şiirin muhtevası incelendiğinde -aşağıdaki beyitte de görüleceği üzere- kasidenin yazılış amacının padişahtan kaliteli bir at istemek olduğu açıkça anlaşılmaktadır:

Lutf it şehâ bir esb buyur ben ḳuluna kim

Yel gibi tîz-rev ola ammâ cebel-vakâr

(K.17/45)

(Sultanım! Ben kuluna lütfet, rüzgar gibi hızlı ve dağ gibi heybetli bir at ihsan et.)

Mesîhî; mevcut atının ne kadar kötü olduğuna, bu sebeple çok perişan ve çaresiz kaldığına, iyi bir ata sahip olursa madden ve manen çok rahatlayacağına dikkat çeker. Bu yolla talebini makul ve meşru göstermeye çalışır.

[1]Bakınız: Kesik, Beyhan-Alaca, Pınar (2019). "Molla Lutfî'nin Har-nâme'sinde Mizah", Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu 13-15 Mayıs 2016, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 199-206.; Tanç, Nilüfer (2020). Klâsik Türk Edebiyatında Mizah, Ankara: Grafiker Yayınları.

Toplam 49 beyit olan Recâ-yı Esb kasidesi muhteva yönünden 5 bölüme ayrılabilir:

1-26.beyitler: **Şairin kendi atını hicvetmesi**

27-37. beyitler: **Padişaha, padişahın atına methiye ve şairin umduğu atı tasviri**

38. beyit: **Fahriye**

39-46. beyitler: **Padişahaarz-ı hâl**

47-49. beyitler: **Padişaha dua**

Mesîhî böyle bir talebi dile getirirken mizahî bir üslûp kullanmıştır. Kasidenin özellikle ilk 26 beytinde şair, sahip olduğu atı hicveder. Mizah da tam burada karşımıza çıkar.Bu kasidede mizahı oluşturmanın temelinde hiciv vardır. Mizah ile hicvin kadim ve sıkı bağı kendini burada gösterir. Elbette hiciv sırasında kullanılan kinaye, teşbih, mübalağa, tezat ve terdid gibi edebi sanatlar da mizahın oluşmasına yardımcı olmaktadır. Hiciv sırasında özellikle tezatların, mübalağanın, terdidin ve kinayenin kullanımı ile mizahın ortaya çıkması, mizah kuramlarındaki **uyumsuzluk** teorisini hatırlatmaktadır.

2. Recâ-yıEsb'de Mizah

Recâ-yı Esb'de mizahı oluşturan iki temel unsur vardır:hiciv ve hicivde kullanılan tezat, mübalağa, kinaye, terdid gibi edebi sanatlar. Şiirde mizahın genel anlamda **uyumsuzluk**[2]kuramı ile oluştuğunu söylemek mümkündür. Uyumsuzluk kuramının temelinde zıtlık, anilik, beklenmezlik, olağandışılık ve terslik gibi kavramlar yatmaktadır. Bu da insanda şaşırmayı ve duruma göre gülmeyi doğurmaktadır. Recâ-yı Esb'in ilk beytinde:

Bir bârgîritdi 'aṭâbaña Kirdigâr

Uşbâr-ı ḳahr ile beni den gitdi rüzgâr

(K.17/1)

(Allah bana bir beygir ihsan etti, fakat onun yüzünden devran beni kahır yükü ile sersemletti.)

Beyitteki "'atâ" ve "bârgîr" kelimeleri genellikle olumlu anlam içerir. İlk dizede Allah, şaire yükünü hafifletecek bir at ihsan ediyor. Ancak ikinci dizede beklenmedik bir şekilde bu at, şairin dert yükleri altında ezilip sersemlemesine sebep oluyor. İşte burada uyumsuzluk kuramındaki zıtlık, beklenmezlik, mantıksızlık durumu ortaya çıkıyor.

Ehl-i riyâzeti işidürüz uçar diyü

Bu da riyâzet ehlidür of dir isen uçar

(K.17/24)

[2]Uyumsuzluk kuramının temellerini atan Aristo'dur. Bu kuramı Kant ve Schopenhaure geliştirmiş ve J. Beattie sistemleştirmiştir. Ayrıca J. Morreall "uyumsuzluk" kuramını mizahı oluşturan üç temel kuramdan bir olarak değerlendirir. Geniş bilgi için bakınız: Eker, Gülin Öğüt (2009). İnsan, Kültür, Mizah. Ankara: Grafiker Yayınları.; Morreall, Jhon (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak. Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soner. İstanbul: İris Yayınları.

(Riyazet ehlini uçar diye işitiriz. Bu at da riyazet ehlidir, fakat üflersen uçar.)

Bu beytin ilk dizesinde riyazet ehli kişilerin tayy-i zaman ve mekân yoluyla uçar gibi zaman ve mekân değişikliği yaptığından bahsedilmektedir. Bu olumlu durum, ikinci dizenin ilk kelimelerinde at için de söylenmektedir. Ancak sonraki kelimelerde atın uçmasının olumsuz/istenmeyen bir sebeple gerçekleştiği belirtilmektedir. O, riyazetten değil zayıflıktan ötürü üflendiğinde uçmaktadır. Bu beyitte uyumsuzluk kuramındaki zıtlık ve beklenmezlik yoluyla mizah oluşturulmuştur.

Mesîhî, mizahı oluştururken daha ziyade atının fiziki ve psikolojik kusurlarını tasvir eder. Bu tasvirlerde onu abartma, benzetme, zıtlık, terdid gibi edebi sanatları kullanarak küçümser ve buna müstehzi söyleyişi de ekleyerek mizahı ortaya çıkarır:

Zayıflık/Arıklık/Çelimsizlik:

Bir esbdür ki ṣanasın olmış durur anun

Kasr-ı memâta her kemügin erdübân-vâr

(K.17/2)

(O, öyle bir attır ki onun her bir kemiği ölüm sarayına çıkan merdiven gibi olmuş sanırsın.)

Sırtında yagırı 'aceb âyînedür anun

Kim sûret-i ecel görinür anda âşikâr

(K.17/3)

(Atın sırtındaki yağır, ölümün yüzünün açıkça göründüğü bir ayna gibiydi.)

Bu beyitler bağlamında mizah ile hikmet ve bilgi arasındaki ilgiye de değinmekte fayda var. Genel anlamda Türk kültüründe mizah, hikmetle birlikte düşünülmüştür. Yani iyi bir mizah tebessüm ettirirken düşündüren mizah olarak kabul edilmiştir.

İlk beyitte ölüm bir saraya benzetilmiş, bu saraya çıkan merdiven de Mesîhî'nin atının kemiklerinden yapılmıştır. Burada hayvanın zayıflığı tebessüm ettirecek bir hayal ile anlatılırken zayıf, cılız bir atın insanı başarısızlığa hatta ölüme kadar götürebileceği de belirtilmiştir.

İkinci beyitte çok çelimsiz atın sırtındaki yaralar aynaya benzetilmekte ancak o aynada ecelin soğuk yüzü görülmektedir. Günümüzde çok kötü bir arabaya «yürüyen tabut» denilmesi bu tasavvura benzemektedir.

Yatdukça öldi diyü köpekler yimemege

Çevre yanın dögüni dögüni ider hisâr

(K.17/4)

Ölüp ayagu zada diyü intiẓâr ile

Oldı maḥalle segleri çün na'l-i çeşm-i çâr

(K.17/5)

(At, o kadar zayıf ve çelimsizdir ki yere yattığında, köpekler kendisini öldüler zannedip yemesinler diye yerinde kıvrana kıvrana bir hisar oluşturur. Mahallenin aylak köpekleri de şu eşek nalları diksin de ziyafet çekelim diye dört gözle beklerler.)

İnat ve Tembellik:

Suvarmag istedükçe adımını atmayup

Gözüm yaşını suya varınca ider pınar

(K.17/6)

(Öyle inattır ki ne zaman sulamak için suya götürecek olsam, bir adım atmaz. Gidene kadar gözüm yaşını pınara çevirir.)

Tâs-ı felekde encümi ger arpa sanmasa

Giceyle göz diküp göge çekmezdi intizâr

(K.17/10)

(Öyle tembeldir ki eğer gök yüzünü bir leğen, gökyüzündeki yıldızları da arpa zannetmese geceleyin başını kaldırıp semaya bakmaz.)

Hayattan Bezmişlik:

Mevt ü hayâtını kosalar iki canibe

Dirligin istemez ölümin ider ihtiyâr

(K.17/14)

(Bir tarafa ölümü bir tarafa hayatı koyup seç bakalım birini deseler, ölümü seçer yaşamayı seçmez.)

Rıhlet demini bezm şanup dört ayakların

Şolçâr-pâre-veş biribirine çarpar

(K.17/15)

(Hayattan öyle bezmiştir ki ölüm anını eğlence bezmi sanıp dört ayağını köçek çalparası gibi birbirine vurup oynar.)

Korkaklık ve Sahibini Bezdirme:

Gözine karşu çünki el uram uyana ben

Gögsin geçürüp ister emân idüp âh u zâr

(K.17/16)

(Öyle ürkektir ki uyansın diye elimi gözüne doğru sallasam, derin bir nefes alıp feryat ederek aman diler.)

Ben de esirgeyüp ḳıluram şöyle âh kim

Ṭolar şerâr-ı nâr ile bu köhne sebzezâr

(K.17/17)

(Ben de bu haline acıyıp öyle bir âh ederim ki şu yemyeşil dünya feryadımın ateş kıvılcımları ile dolar.)

Yavaşlık:

Halkun görüp semend ile seyrân itdügin

Ben dahı karşu karşu oluram ana süvâr

(K.17/19)

Ben arḳasında sürmeg içün ra'd-veşfigân

Yagmur yirine ebr-i kefüm tâziyâne-vâr

(K.17/20)

(Milletin güzel atlara binip gezdiğini görünce ben de heveslenir benim ata binerim. Yürüsün gitsin diye sırtında şimşek gibi ses çıkarsam da elimin bulutundaki yıldırımı kamçı gibi sağrına vursam da bir adım öte gitmez.)

Açlık-Zayıflık:

Ehl-i riyâzeti işidürüz uçar diyü

Bu da riyâzet ehlidür of dir isen uçar

(K.17/24)

(Riyazet ehlini çok az yedikleri için uçarlar diye duyardık. Bizim at da riyazet ehlidir üflesen uçar.)

Yaşlılık:

Keştî-i Nûha dahı agaç taşıyalıdan

Kalmış yagırı yerleri sırtında yâdigâr

(K.17/11)

(Nuh'un gemisine ağaç taşıdığından beri sırtındaki yağırlar ona hatıra kalmış.)

Sahibinin Bedduası:

Yâ Rab ecel bukagusını ur ayağına
Düzd-i hayât eylemesün tâ anı şikâr

(K.17/25)

Ne diyeyin bir at durur ol k'anuñ üstine

Çakbuñ deminde düşmenüni göreyin süvâr

(K.17/26)

(Allah'ım ecel kösteğini artık bu atın ayağına vur da hayat hırsızı onu avlamasın. Ne deyim nasıl anlatayım ki böyle bir attır işte! Allah düşmanımı sıkıntılı zamanında bu ata bindirsin de göreyim.)

26. beyitten sonra Mesîhî, padişahı ve padişahın atını övmeye başlar. Bu vesile ile padişahtan istediği atın özelliklerini de belirtmiş olur.

Burada mizahi üslûp, yerini çok ciddi bir havaya bırakır. Bir anda hiciv kaynaklı mizahtan ciddi üsluplu methiyeye geçiş yapılır. Kasidedeki bu iki farklı söyleyişin daha iyi anlaşılması için şu beyitler örnek verilebilir:

Rûz-ı mesâff azm-i neberd eylesen şehâ
Hasmun gözine görine atun yelesi mâr
(K.17/28)

(Padişahım, askerlerin savaş için saf saf dizildiği gün sen düşmana karşı hücum ettiğinde atının yelesi düşmanın gözüne yılan gibi görünür)

Yok kuyrugında bir kılı tâ kim yapam duzag
Ölüsi üzre eylemege ḳargalar şikâr
(K.17/12)

(Ölü gibi bedeninin üzerinde kargalar avlanmasın diye kuyruk kılından tuzak yapacak olsam kuyruğunda bir tel kıl bulamam.)

Kasidenin medhiye bölümünde bulunan 28. beyitte, padişahın atının yelesinin savaşta düşmana yılan veya ejderha gibi ürpertici göründüğü söylenmektedir. Ciddi bir üslupla padişahın atının heybeti ve görkemi methedilmektedir. Hicviye bölümündeki 12. beyitte ise şairin atı o kadar zayıftır, kargalar onu gördüğünde ölmüş zannediyorlar. Şair de kargalar ona zarar vermesin diye kuyruğundan bir tel alıp karga tuzağı yapmak istese de kuyruğunda tek bir tel bulamıyor. 28. beytin aksine burada hiciv ve istihza yoluyla mizahî bir söyleyiş ortaya çıkmıştır. Hicviye ve medhiye bölümündeki bu durum diğer beyitlerde de görülmektedir.

3. Recâ-yı Esb'deHarnâme'nin İzleri

Harnâme ile Recâ-yı Esb arasında birtakım benzerlikler bulunmaktadır. Şairlerin hayat kronolojisi hesaba katıldığında Mesîhî'nin, Şeyhî'den etkilenmiş olduğunu söylemek mümkündür.Özellikle söyleyiş, tasvir ve teşbihlerde iki şiir arasındaki benzerlik bu etkiyi muhtemel kılmaktadır.

a. Kahramanların Benzerliği:

İki şiirde de asıl kahraman, binek hayvanlarıdır. Bunlar; zayıf, çelimsiz ve işe yaramaz olmaları ve hicvedilmeleri yönünden birbirlerine benzemektedirler.

b. Mizahî Tasvir ve Hayallerdeki Benzerlik:

Harnâme ve Reca-yıEsb'de hayvanların mizahî tasvirlerinde benzer unsurlar kullanılmıştır.

Dudağı sarkmış u düşmiş enek
Yorulır arkasına konsa sinek
(Harnâme/44)

(Dudağı sarkmış ve çenesi düşmüş. Arkasına sinek konsa yorulur.)

Önine yem virür isen azdur iki çuval
Üstine yük urur isen agırdur iki nâr
(K. 17/8)

(Önüne iki çuval yem versen az gelir ama sırtına iki nar koysan ağır gelir.)

Bu beyitlerde görüldüğü üzere hayvanın sırtına çok hafif şeyler konduğunda bunları taşıyamamaları benzer tasvirlerle anlatılmış.

Nuh peygamberün gemisine ol
Virmiş iblise kuyrugı ile yol
(Harnâme/64)

(O eşek, Nuh peygamberin gemisine binmesi için iblise kuyruğu ile yol vermişti.)

Keştî-i Nûh'a dahi agaç ṭaşıyalıdan
Ḳalmışyagırı yerleri ṣırtında yâdigâr
(K. 17/11)

(Nuh'un gemisine ağaç taşıdığından beri sırtında yağırları hatıra kalmış.)

İki metinde de hayvanların yaşlılığını anlatmak için Nuh peygamber döneminden bu yana yaşadıkları söylenmiştir.

3. Şiirleri Yazılış Amacındaki Benzerlik

Harname ve Recâ-yı Esb'in yazılış amacı iktidara hâl arzıdır. Darda kalan Şeyhî de Mesîhî de hâllerini sultana arz eder.

'Âlemde çok belâ vükaza çekmişem velî
Bu esb-i şûm-makdeme la'net hezâr bâr
(K. 17/41)

Uzatma ey Mesîhî şikâyet selâsilin
Divâneligi ko vü du'â kıl o şâha var
(K. 17/47)

(Dünyada çok bela ve kazaya uğradım ama şu uğursuz ata binlerce lanet olsun. Mesîhî şikayeti uzatma, divaneliği bırak, var o sultana dua et.)

Zevk içinde cihan velî Şeyhî
Yaturuş mihnet ü belâda dahı
(Harnâme/35)

Şeyhi uzatma nâle vü âhın
Nüktedândur bilür şehenşâhın
(Harnâme/122)

Ki inayetten istesen tevfîr
Kılma devlet du'âsını taksîr
(Harnâme/123)

(Bütün dünya zevk içinde ama Şeyhî dert ve bela içinde yatıyor. Şeyhî, feryadı figanı uzatma, sultanın nüktedandır senin halini bilir. Sultanın lütfundan çok istersen ona duayı esirgeme.)

Şeyhî ve Mesîhî'nin yukarıdaki beyitlerinde çok sıkıntı ve bela çektiklerini ifade etmeleri ve bundan dolayı şikayeti/feryadı çok uzatmadan sultana dua ile onun inayetine sığınmaları hem muhteva hem içerik olarak biri birine oldukça benzemektedir. Özellikle Şeyhî'nin "Şeyhi uzatma nâle vü âhın" dizesi ile Mesîhî'nin "Uzatma ey Mesîhî şikâyet selâsilin" mısraındaki benzerlik Recâ-yı Esb'de, Harname'nin etkisini gösterir niteliktedir.

Sonuç

Mesîhî'nin Recâ-yı Esb kasidesi, edebiyatımızın hiciv-mizah örneği metinlerinden biri olarak kabul edilebilir.

Mesîhî, temelde hiciv ile sağladığı mizahta bayağılığa düşmemiş, kaba ve argo kelimeler kullanmadan mizahı yakalamıştır. Bunun temelinde kasidenin padişaha sunulması ve Mesîhî'nin nüktedan, zarif ve esprili bir karaktere sahip olması düşünülebilir.

Mesîhî, okuyucuyu/dinleyiciyi hem tebessüm ettirmek hem de şiirin yazılış amacına dair düşündürmek istemiştir. Mizahın temeline hicvi koyan Mesîhî, hicvin oluşmasında da teşbih, kinaye, tezat, mübalağa, terdid gibi edebi sanatları kullanmıştır.

Harnâme ve Recâ-yı Esb; kahramanlar, yazılış amaçları ve mizahi söyleyiş yönlerinden bazı benzerliklere sahiptir. Şairlerin yaşadığı zaman dilimleri de dikkate alındığında Mesîhî'nin Şeyhî'den etkilenmiş olması muhtemeldir.

Harnâme'nin sembolik bir eser olduğunu, şiirdeki eşeğin bir sembol olarak düşünülmesi gerektiğini Şeyhî'nin kendisi ifade etmektedir. Fakat Recâ-yı Esb'de atın bir sembol olduğuna dair herhangi bir işaret yoktur.

İki şiirin de temel amacı, iktidara arz-ı hâldir ve bu mizahi bir üslupla yapılmıştır. Buradan hareketle seviyeli mizahın, insanlar arasında ilişki kurmak için güçlü bir araç olduğu, mizahî üslubun anlatımı oldukça kuvvetlendirdiği sonucuna varılabilir. Ayrıca mizahın bir sanat olduğu ve saltanat gibi büyük ve ciddi makamların kendilerine mizahî tarzda arz-ı hâl edilmesine müsaade ettiklerini de göstermektedir.

KAYNAKÇA

Eker, Gülin Öğüt (2009). İnsan, Kültür, Mizah. Ankara: Grafiker Yayınları.

Demirtaş, Faruk Kadri (1949). "Harnâme", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,C. III, İstanbul: s. 369-387.

Kesik, Beyhan-Alaca, Pınar (2019). "Molla Lutfî'nin Har-nâme'sinde Mizah", Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu 13-15 Mayıs 2016, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 199-206.

Mengi, Mine (2020). Mesîhî Divanı, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Morreall, Jhon (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak. Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soner. İstanbul: İris Yayınları.

Tanç, Nlüfer (2020). Klâsik Türk Edebiyatında Mizah, Ankara: Grafiker Yayınları.

Doğan EVECEN (2022). Şehrin Eğlencesi Şairin Oyunu: Mizahi Bir Üslup Olarak Şehrengizler. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 290-304.

ŞEHRİN EĞLENCESİ ŞAİRİN OYUNU: MİZAHİ BİR ÜSLUP OLARAK ŞEHRENGİZLER

Doğan EVECEN[*]

Giriş

Yaşadığı süre boyunca hayatı anlamlandırma çabası, zaman ve çevrenin az ya da çok etkisiyle,insanoğlunun en belirgin özelliklerinden biri olmuştur. Osmanlı şehir hayatına bu gözle baktığımızda renkli bir kültürün izleri gözümüze çarpar. Gerek saray ve çevresinde gerekse uzağında bulunan geniş halk kitlelerinde bu renkliliği görmek mümkündür. Şehir hayatının günlük telaşında ve arta kalan zamanda şehir insanının hayatı "katlanılabilir" kılma eylemlerinden birisi "eğlenme"ktir. Sarayda ya da konaklarda kurulan meclislerden, halkın ve özellikle esnafın katılım gösterdiği sünnet düğünlerine, bayram kutlamalarından insanların birbirleri arasında yaptıkları şakalaşmalara kadar, içinde eğlenme geçen her şey insana yaşama azmi ve neşesi vermektedir. Eğlence yahut eğlenmenin araçlarına dair birçok şey sayılabilse de arkaik dönemlerden Osmanlı'nın son dönemine kadar –yakın geçmiş dâhil- bunun en belirgin olanı şüphesiz şiirdir.Şiirin Osmanlı eğlencesinin vazgeçilmez ögelerinden biri olması bu durumun hem sebeplerinden hem de sonuçlarından birisidir. Bu yüzden Osmanlı şairi için şu da söylenebilir: Eğlendiği için şiir yazar, şiir yazdığı için de eğlenir. Onun dili kullanma biçimleri arasında kelimeler vasıtasıyla oyun oynamak da vardır. Bu alelade bir oyun olmanın ötesinde,şairin kendi düşüncesini ifade etmesinin bir yoludur. Şair bunu bazen açık, çoğunlukla da üzeri örtülü şekilde mazmunlar ya da mecazlar aracılığıyla yapar.

Klasik Türk şiirinde tarihi, felsefi, psikolojik, sosyolojik, dini vb. muhtevalı eserler şair tarafından şiirin özel ve öznel biçimiyle işlenmiş ve bu yolla sayısız eser ortaya çıkmıştır. Türk şiirinin bu engin vadisinde şair katı olan gerçeği yumuşatmak için bazen oyunu, bazen mizahı tercih etmiş bazen de ikisini birleştirmiştir. Hiciv, latife, mutayebe, hezel, fıkravb. türde çok sayıda eserin varlığı sözü başka türlü

[*]Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Genel Kültür Dersleri Bölümü, doganevecen@gmail.com

söylemenin şairler tarafından tercih edildiğini göstermektedir. Bu durumun en belirgin nedenlerinden biri toplumun ve yönetici erkin de gülme ve mizaha olan eğilimi olmuştur. Şiire yansıyan ve bu suretle üslup haline gelerek eserlerde ironik bir dilin -özellikle XV. yüzyıldan sonra- sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Kortantamer, 2007: 3-21; And, 2012: 89).Bu eserlerin arasında şehir hayatına şairin gözüyle bakılabilecek müstakil bir tür olan şehrengizleri de saymak mümkündür. Şehrin ve unsurlarının mizahi üslupla kurgulandığı bir oyun özelliği taşıyan şehrengizler, şairin sözünü birbiriyle ilişkili olan oyun ve mizah araçlarıyla yeniden söyleme girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşımımızın daha iyi anlaşılması açısından oyun ve mizah kavramlarına konumuz çerçevesinde yer vermek istiyoruz. Öncelikle oyun daha sonra mizah kavramı üzerinde durulacaktır.

1. Oyun Kuramı ve Oyun-Şiir İlişkisi

Tanımlaması güç olan ve her tanımlandığında yeni tanımlamalara ihtiyaç duyan kavramlardan biri oyundur. İlkel topluluklardan günümüze hayatın her alanında, çeşitli seviye ve içerikte görülen oyun için Huizinga, *"özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, gerilim ve sevinç duygusu ile "alışılmış hayat"tan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir."* şeklinde bir tanım yapar ve bu tanımın çocuk, hayvan ve yetişkinlerin sıradan hayat içerisinde gerçekleştirdiği faaliyetleri kapsadığını söyler (2020: 53). Huizinga'nın oyun hakkındaki bu yaklaşımı daha sonra bu alanda yapılacak bütün çalışmaları etkiler. Onun oyun hakkında "ciddiyeti" içine alan yaklaşımına karşı çıksalar da oyunu eğlenme, işin karşıtı olma, yeni düşünce ve davranış yaratma, dünyayla baş edebilmek için yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlama şeklinde açıklamaya çalıştıkları görülür (Bateson, Martin, 2014: 14-16). Oyun üzerinde fikir yürütenlerin ortak noktasının oyunun kültürden önce var olduğu, kültürün yaratıcısı olduğu aynı zamanda kültürle birlikte geliştiği yönünde olmuştur.

Oyunun kültürün önemli bileşenlerinden edebiyatla özelde şiirle olan bağı, şiirin yaratıcılık ve sözün yaratıcı biçimde yeniden üretilmesi yönüyle doğrudan ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Oyunun bu yönü edebi yeteneğin ve edebi ürünün vazgeçilmezi olan hayal gücünün temelinin oyun olduğunu göstermektedir.Umberte Eco oyunun bu yönüyle ilgili olarak: (*…) anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir."* (1995: 100). Eco'nun bu yorumu anlatının yaratılması içinde düşünülebilir. Zira "*gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeyler*"i yaratmak da bir nevi oyun özelliği taşımaktadır.Oyunun gerçek hayat içerisinde hayal edilen imkânsız arzuların kurmaca yoluyla karşılanması şeklindeki işlevi edebiyat ile oyun arasındaki sıkı ilişkinin varlığını göstermesi bakımından önemlidir (Huizinga, 2020: 19). Kitabının "Oyun ve Şiir" başlıklı bölümünde Huizingabu konuya ayrıca değinir. Şiirin oyundan türediğini ve onun bir ürünü olduğunu söyleyen yazar, ilkel şiirin ibadet, törensel eğlence, toplu oynanan oyun, bilmece veya bilmece çözümü, bilgeliğin öğretilmesi, büyücülük, kâhinlik, öngörü ve yarışma olarak işlev gördüğünü ifade etmiştir (Huizinga, 2020: 166-167). Edebiyatın kelimelerle oynanan bir oyun olduğu, şairlerin metinleri belli bir formda oluşturmaları ve okuyucuların bu formu çözümleme denemelerinin estetik bir hazzı ortaya çıkarması

biçimindeki görüşler oyunun işlevini göstermesi bakımından önemlidir (Aydın, 2006; Bingöl, 2021: 208).

Şiir ile oyun arasındaki bağ, şairin arkaik dönelerden itibaren bu sürecin mimarı olmasıyla da ilişkilendirilmiştir. Huizinga, "*şair-sanatçı figüründen, yavaş yavaş kahin, rahip, falcı, giz bilimci, zanaatkar-şair, filozof, yasa koyucu, hatip demagog, sofist, söz bilimci figürü çıkmaktadır.*" şeklinde Batı ve Uzakdoğu'da şairin geçirdiği aşamaları ve toplumda üstlendiği rolü ifade etmektedir (2020: 167). Şairin bu rollerinin benzerinin Orta Asya'dan Anadolu'ya şamanın/şairin toplumda üstlendiği rollerle benzerlik taşımaktadır. Metin And'ın Türk dilinde ve kültüründe şamanın kelime anlamı ve özelliklerine dair verdiği bilgiler oyun-şair-şiir arasındaki bağlantının kurulmasını kolaylaştırmaktadır:

"Orta Asya şamanının türlü adları arasında, örneğin Yakutların kullandığı ad Türkçe bir sözcük olan "oyun"du. Kadın şamana ise Moğolca'dan gelen "udahan" orta şamana orta-oyun yüce şamana ulahan-oyun deniliyordu. Daha da önemlisi oyun sözcüğü yalnız şaman için değil fakat örneğin Türkistan'da şaman töreninin tümüne de deniyordu. Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğunun şamanın büyüsel törenindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı ile müziğini yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelere başvuruyor ve şiir okuyordu. (…) Oyun sözcüğünün Türkçenin en eski sözcüklerinden biri olduğunu kaynaklar göstermektedir."(2003: 37).

2. Mizah ve Mizah Dili

Mizah da en az oyun kadar karmaşık ve tanımlaması sürekli eksik kalan kavramlardan biridir. Birkaç tanım vererek bu açıklamanın doğruluğunu ortaya koymaya çalışalım. Mizah, insan doğasının zorlayıcı etkilere karşı verdiği tepki, insana fiziksel ve sosyal çevre tarafından uygulanan sınırların kaldırılması ve insanın rahatlamasıdır (Rosenthal, 1997: 3). Mizah üzerine yaptığı çalışmalarla bu alandaki çalışmalarda kendisine sıklıkla atıf yapılan John Morreall'ın mizah için yaptığı tanımlamalarından biri ilkelerin yahut düzenin alt üst edilmesinin aracı olduğu şeklindedir (1997: 118). Malzemesinin eğlendirici olmasının yanı sıra kendine ait kuramları ve felsefesi ile "Mizah, keskin bir zekânın, sıra dışı, aykırı, ani ve beklenmedik, kimi zaman eğlendirici, kimi zaman zaman sorgulayıcı biçimde, kimi zaman da acımasızca yapılarak kazandığı sessiz zaferdir." (Eker, 2014: 54).

Mizahın birbiriyle ilişkili ve birbirini tamamlayan tanımları ile çok katmanlı ve çeşitli yönleri olan mizahın gülme, güldürme, şaka, komedi, eğlence, atışma, hiciv gibi insanın kendini ifade etmesinin araçlarına sahip olması mizaha yüklenen anlamın haklılığını ortaya koymaktadır. Özünde şaşırtmayı barındıran bunu da çeşitli yöntemlerle yapan mizahın üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama olarak kabul edilen üç klasik kuramı söz konusudur. Üstünlük kuramı temelde mizahçının üstünlüğünü karşı tarafa göstermesi üzerine dayanır. Uyumsuzluk kuramında var olan bir durum ya da olayla bağdaşmayacak başka bir şeyin yan yana getirilmesi olarak özetlenebilir. Rahatlama kuramı ise mizah sonucu alınan hazzın mizahın esas işlevi olduğu görüşüne dayanır (Tanç, 2020: 60-70). Bütün bu kuramlardan anlaşılan şey ise mizahın işlevinin geniş olduğu ve bunu çeşitli yöntemlerle yaptığıdır.

Mizah algısı ve anlayışı insandan insana değişiklik gösterir. Bu değişiklik insanın sahip olduğu kültürle açıklanabilir. Mizahın kültürle olan ilişkisi kültürler

arası mizah anlayışında farklılıklar gösterdiği ve bu durumun insana yansıdığı gerçeğini gösterir. Farklı kültürlere sahip insanların birbirlerinin mizah anlayışını değerlendirememelerinin nedeni farklı dünya görüşlerine sahip olmalarından ötürüdür (Morreall, 1997: 90). Mizahın bu yönüne ilişkin aşağıdaki değerlendirme konuya katkı açısından önemlidir:

"Her toplumun mizahı yaratma ihtiyacının sebepleri değişkenlik gösterdiğinden mizahın içeriğinin ve onu oluşturan unsurların öneminin de toplumdan topluma, kültürden kültüre değiştiği görülmüştür. Mizah, sosyal bir olgu olarak her toplumda bulunmasının gerekliliği ve oluşumunun tamamlanması için insan zihninde birtakım bilişsel süreçlere ihtiyaç duyması sebebiyle evrensel, toplumların farklı kültürel ve dilsel kodlara sahip olması ve bundan dolayı aynı mizahı paylaşmamaları sebebiyle de aynı zamanda özgüldür" (Baş ve Uluaslan, 2020: 143).

Mizahın estetik yaşantı yahut estetik hazza yol açması da onun yine önemli özellikleri arasındadır. Anlatıyı farklı bir biçim ve dille söylemenin bize verdiği zevk, nesnelerin sunulduklarından farklı biçimlerde görülmesi veya algılanması estetik bir deneyim meydana getirir. Bu aynı zamanda mizahın da işlevlerinden birisidir. Dolayısıyla estetik deneyim ile mizah arasında bir bağ bulunmaktadır. Mizahtan alınan zevkin estetik deneyim olması için de mizahı yaratan nesnenin –şiir, roman, tiyatro eserleri olabilir- ön planda olması gerekmektedir (Morreall, 1997: 129-132). Şiir özelinde söylenecek olursa şiirdeki ayrıntının üzerinden değil şiiri bir bütün olarak değerlendirdiğimizde estetik bir deneyim elde etmiş oluruz.

Mizahtan zevk almamızı sağlayan etmenlerden biri yüzey ve derin yapısıyla dildir. Mizah sözlü ya da yazılı yapıldığında onun dil ile ilişkisi ortaya çıkar. Mizah dilinin günlük ya da resmi dilden farklı; gösterdikleri ve/veya sakladıklarıyla özgün oluşu onun ayırt edici niteliklerden biridir. Mizahın büyük ölçüde dilin fonetiğine ve dizgisel mekaniğine bağlı olduğu görüşü ile mizah üretmenin dilin bilinçaltı kullanımından kaynaklandığı bununla birlikte dil dizgelerinin karıştırılması ya da bozulması yoluyla sağlandığı ifadeleri mizahta dilin farklılaştığını kendine yeni bir dil oluşturduğunu göstermektedir (Morreall, 1997: 103; Tanç, 2020: 53; Rosenthal, 1997: 3). Oluşan bu yeni dil, mizahı içeren bütün türleri içine alan bir üsluba dönüşmüş veözellikle edebi eserlerde ön plana çıkmıştır.

3. Klasik Türk Şiirinin Mizah Anlayışı ve Yansımaları

Kaynakları arasında İslam olan klasik şiirin mizahi eserleri de bu medeniyet dairesinden etkilenmiş zaman içerisinde kendi yolunu ve araçlarını üretmiştir. Mizaha ya da gülmeye ilişkin doğrudan bir hükmün Kur'an-ı Kerim'de yer almayışından dolayı mizah, İslam'ı algılama biçimine göre şekillenmiş, çoğunlukla şakaya/mizaha nispetle vakar ve ciddiyetin tercih edildiği şeklinde yorumlar yapılmıştır (Uz, 2017: 22). Bunun aksine Hz. Peygamberin hayatta olduğu ve İslam'ın erken döneminde Hz. Peygamberin mizacından kaynaklı olarak mizahın varlığı ve sosyal hayatta geniş yer bulduğu bilinmektedir: *Tüm ciddiyetine ve ilerideki kıyameti haber vermesine rağmen Hz. Muhammed'in kendisi çok neşeli beşeriyete sahipti ve yüzyıllar boyunca onun takipçileri esprilere ve şaka oyunlarına her zaman büyük bir aşk duymuşlardır* (Rosenthal, 1997: 7). Bununla birlikte verilen eserler de bu tespitin doğruluğunu göstermektedir. Konuyla ilgili Tunca Kortantamer şunları ifade etmiştir:*İslam kültür dünyasından yazarların mizaha yönelik ilgisinin ağırlık noktasını işin ahlaki ve meşru yönleri oluşturur. İnsanların*

şakalarla uğraşmasının caiz olup olmadığı, espri ve şakanın iyi ve kötü yanları üzerinde durulur. Mizahtan yana görüşlerde Hz. Muhammed'in hadisleri, onun ve sahabelerin hayatından olaylar anılır ve yer yer eski peygamberlere de değinilir ve eski Müslümanların çoğunun fırsat düştükçe yapılan espriye karşı çıkmadıkları hatırlatılır (2007: 56).

Sosyal hayatın önemli unsurlarından biri olan mizahın Osmanlı sahasında tıpkı diğer medeniyetlerde olduğu gibi çeşitlilik gösterdiği ve toplum tarafından tüketildiği görülmektedir. İslam kültürü altındaki Osmanlı edebiyatına bakıldığında İslam'ın "insan onurunu aşağılayıcı mizahtan uzak durulması" şeklindeki yaklaşımına teori ve pratikte pek uyulmadığı koyulan bu sınırın aşıldığı görülmektedir. Osmanlı edebiyatında yer alan hezel, hiciv, tariz, şathiyat, latife, mutayebe, şaka, nükte, suhriyye, fıkra, hikâye vb. adlarla toplumsal eleştirilerin, eğitim, eğlendirme, haz verme amacı güden çeşitli karakterlerde çeşitli yazı türleri ve nazım şekilleriyle yazılmış birçok eser verilmiştir. Bu eserlerin barındırdığı pek çok tip ve kişinin olduğu ve bu hikâye, tip veya kişilerin işlenmesinde dile getirilen ahlaki ve meşru çerçevenin dışına çıkılabilmiştir (Kortantamer, 2007: 60).

Mizahın kendine yer bulduğu yukarıdaki ürünlerin yanında gülme, güldürme ve gülünç düşürme gibi amaçlarla kaleme alınan bütün türleri kapsayan bir üslup olması nedeniyle gazel, mersiye, mesnevi, şehrengiz gibi türler de mizahi eserler olarak görülmektedir (Tanç, 2020: 51). Kültüre bağlı değişkenlik gösteren mizah anlayışı şüphesiz bu üslupla verilen eserlerin de mizah anlayışını etkileyecektir. Bu yüzden geçmişte yazılan eserlerin yazıldıkları dönemde mizah türü olarak tanımlanmış yahut tanımlanmamış olması mümkündür. Bugünden geçmişe bakıldığında bu eserleri, dönemin kültür dünyası göz önünde bulundurularak yeniden değerlendirmek mümkündür (Tanç, 2020: 84). Klasik Türk şiirinin engin vadisi içerinde bu eserlere rastlamak hiç de uzak bir ihtimal değildir.

Bu eserler arasında şehrengizleri de saymak mümkün müdür? Şehri ve insanı birlikte ele alan ve şehrin alelade kişilerini değil herkesçe bilinen, tanınan kişileri yani şehirli şöhretlileri ön plana çıkardığı ve kurgulanış bakımından benzer doğrultuda birçok örneği olduğundan şehrengizler de mizahi bir üslubun örneği olarak kabul edilebilir. Edith Gülçin Ambros, Osmanlı edebiyatında mizah türleri ile ilgili yaptığı sınıflandırmada muhtevaları dolayısıyla şehrengizleri karma mizahi türler içine almış ve erotik, realist ve lirizmin örneği olarak değerlendirmiştir (2009: 68).

4. Şehrengizlerde Şairin Oyunu ve Mizahi Üslup Özellikleri

Oyun ve mizaha ilişkin yukarıda verilen bilgiler çerçevesinde şehrengizlerdeki örneklere geçmeden önce şairin bu türde oyun ve mizah gibi gözleme dayanan, dinleyene ya da okuyana canlılık katan, kalıpları, düşünceleri ve beklentileri bozan bir yöntemi neden tercih ettiği üzerinde durulacaktır. Oyun ve mizahın estetik deneyimle buluşması insanın zevki için sürdürdüğü bir eylem olarak değerlendirilmektir (Morreal, 1997: 128). Bu yorum özellikle mizahi üslupla yazdığı şiirler sebebiyle şair için de söylenebilir. Edebi metinlerden zevk almanın önemli koşullarından birisinin şaşırma eylemi olması bu eyleme girişen ve dikkatimizi başka yöne çekmeye çalışan şairin metin yaratmada tetikleyici bir unsur kullandığını göstermektedir.

XIV. yüzyıl İngiliz edebiyatının kalıpları kıran mizah yazarı Chaucer'ino döneme ilişkin etkisinden hareketle şunlar ifade edilmektedir: *Yazarlar, tıpkı donmuş*

sularda balıkçılık yapanlar gibi, saraylı tavırların ve görgü kurallarının oluşturduğu donmuş yüzeyi yarıp, kendi üslup ve konularını çıkarmak için derinlere dalmak zorundaydılar (Sanders, 2001: 47,48). Klasik Türk şiirinde XV. yüzyılda başlayan ve XVI. yüzyılda kendisini daha çok gösteren, muhtevada ve üslupta yeni arayışların bu temel itki nedeniyle olduğu söylenebilir. Yönetici erkin denetim arzusu hemen her yerde -gülmede bile- gücü ele almaya çalışırken şairin de söz ülkesinde ya da kültürel iktidar alanında "ben varım, ben güçlüyüm, sözün gücü bende" demesi de böyle yorumlanabilir. Mizahi üslupta eser veren şairlerin savundukları dünya görüşünün ve klasik Türk şiirinin iklimi olan Melâmetîliğin etkisiyle bu mizaç daha belirgin olmuştur. Özellikle hiciv ve hezliyyat türünde eser veren şairlerin gerek İslam ahlakının gerekse klasik şiir anlayışının dışına çıkarak bu üslubu tercih etmelerinin nedenleri arasında benlik bilincinin ve öz güven duygusunun yüksek olduğu ve hissedilir ölçüde agresif kişilik özellikleri sergiledikleri görülmektedir (Özyıldırım, 2017: 47'den aktaran Tanç: 2020: 112).

Şairin şiirde yeniyi arayışının ifadelerinde biri şehrengizlerdir. Bu arayışın kaynağı olarak da düğün şenlikleri ve Melâmetîlik göze çarpar. XVI. yüzyıl şenliklerinde görülen kukla oyunu, taklitler, komik hayvan ve hokkabaz-cambaz gösterileri, komik danslar ve ayakkabıcı, tulumbacı, fırıncı gibi esnaf gösterileri mizahın eyleme dönüştüğü eğlencelerdir (Kortantamer, 2007: 32). Şehrengizlerin genel yapısına baktığımızda da mesleklilerin adeta bir geçit töreni şeklinde sıralandıkları/anlatıldıkları görülür. Bu geçidin bir tür oyun şeklinde düğün şenliği ile olan benzerliği dikkat çekicidir. Metin bağlamında padişaha ya da yüksek bürokratlara sunulmayan ve halk arasında tüketilen bir tür olması nedeniyle şehrengizler, şairin cesurca kurguladığı bir oyuna benzemektedir. Ayrıca çarşı içerisinde herkesin değil şöhretli olmalarından kaynaklı seçilmiş kişilerin kahraman olduğu bu anlatıların muzip bir üslupla kurgulanması yine oyunu akla getirmektedir.

Bektaşi fıkralarında temsil edilen tipin medreseye uzak, şakacı, güler yüzlü, eki, içkici, ağzı bozuk, bağnazlık ve katılığa karşı hoşgörünün temsilcisi olması Melâmetîlikten kaynaklanmıştır. Asıl önemli olanın öz olduğu ve gösterişten uzak durulması gerektiği tavsiye edilen bu anlayışın klasik şiirimizdeki temsilcileri Rind, Kalenderî ve Melâmetî olarak karşımıza çıkmıştır (Kortantamer, 2007: 10). Şehrengizler içerisindeki üsluba, anlatılan şehirli şöhretlilere ya da bu türde eseren veren şairin mizacına bakıldığında Melâmetîliğin izlerine rastlamak mümkündür (Evecen, 2021: 54-63).

4.1 Sebeb-i Telif ve Hatime'de Oyun ve Mizahi Üslup

Genel olarak mesnevi türünde kaleme alınan şehrengizlerin çoğunda sebeb-i telif ve hatime bölümleri yer almaktadır. Eserin neden kaleme alındığı hakkında bilgi veren bu bölümlerin iki özelliği, girişilen oyuna mizahi bir renk verilmek istendiğini göstermektedir. Bunlardan ilki şehrengizlerin seyahat sırasında kaleme alınması, ikinciside şairlik iddiasının dillendirilmesidir.Seyahat aracılığıyla okuyan ya da dinleyenin dikkat ve merakını çekme amaçlanmıştır. Seyahate özellikle vurgu yapılan ve bu yönüyle gezginci dervişliğe telmihte bulunulan şehrengizlerden Maksâdî'nin Yenice şehrengizinde *Gezüp seyreyleyem cümle cihânı / Teferrüc eyleyüp her bir mekânı* (Maksâdî, Yenice Ş. II, b/19) beytinde bir merak duygusuyla seyahatin talep edildiği vurgusu vardır. Bir tarikata intisap etmek ve irşad olmak maksadıyla yola çıkan Siyâmî

Antakya'ya geldiğinde *Mısırdan toğrı geldüm bu diyâra / Cefâ tîğiyle sînem pâre pâre* (Sıyâmî, Antakya Ş. b/15) dizeleriyle seyahatine dair ipucu verir. Seyahati bir meslek olarak gören ve bunu alışkanlık haline getiren Za'fî-i Gülşenî bunu da *Seyâhat san'atını pîşe kıldum / Ser-â-ser gezmeği endîşe kıldum* (Za'fî-i Gülşenî, Moton Ş. b/36) beytiyle dile getirir. Yola çıkma ve arayış, dervişin/aşığın arzuladığı bir eylemdir. Cemâlî bunu Osmanlı döneminde bir sancak olan Siroz'a vardıktan sonra *Görüp göŋlümde çün yok sabra tâkat / Sefer kılmağa itdüm 'azm ü niyet* ve *İdüp bir yıl temâmet keşf-i sagrâ / Komadum Rûmili'nde gezmedik câ* (Cemâlî, Siroz Ş. b/28-29) beyitleriyle dile getirir.

Şehrengizlerin sebeb-i telif ve hatime bölümlerinde oyun ve mizahi üslubun yer aldığı ikinci özellik şairlik iddiasıdır. Başkaları tarafından şaire şehrin şöhretlilerini en iyi kendisinin tanıtacağı ya da en iyi şehrengizi kendisinin yazacağı iddialarının konu edildiği bölümdür. Öncelikle sebeb-i telifle başlayalım. Bu bölümlerde şairin kendisi de böyle düşündüğü için mizahın üstünlük kuramını hatırlatan beyitlere rastlanır. Şairin buradaki amacı söz söylemedeki maharetini, başkalarından üstün olduğunu ve bu nedenle eseri kaleme aldığını söyler. Bu klasik Türk şiirinde sıklıkla karşılaşılan motiflerden biridir. Bunlardan biri Hayretî'nin Yenice şehrengizinde, *Yine tûtî-i gûyâ gibi söyle / Bularuŋ vasfını takrîr eyle* ve *Cevâbında didüm ey yâr-i nâzük / Iralum boynumuzdan oldı çün yük* (Hayretî, Yenice Ş. b/26-27) beyitlerinde "bir nazik yâr"ıntalebi üzerine güzelleri anlatmaya eserini yazmaya karar verdiğini söyler.Hâdî, Saray şehrengizinde 54 beyitle şehrengiz yazma sürecinden bahseder. Dostunun şairi *Didik ey 'andelîb-i hûb-âvâz / Yeter itdüŋ bu vâdîlerde pervâz* (Hâdî, Saray Ş. b/101) şeklinde övmeye başladığı beyitlerden sonra şair *Çü gördüm sözlerini cümle makbûl / Cevâbında didüm kim n'olama'kul* (Hâdî, Saray Ş. b/129) şeklinde cevap vererek dostunun övgüsünü ve önerisini kabul ettiğini ifade eder. Derzi-zâde Ulvî'nin Manisa şehrengizinde*Didi kim ey suhan-perdâz-ı 'âlem / Saŋaçün mülk-i nazmoldı müsellem* (Ulvî, Manisa Ş. b/106), Bursalı Rahmî, arkadaşının *Sen itsen sûzişüŋle söze âgâz / Ne kuşdur bülbül anda ide feryâz* (Rahmî, Yenişehir-i Fenar Ş. b/186) demesi üzerine şehrengizi yazmaya karar verir. Bu beyitlerin dışında,

Kabûl idüp olaruŋ iltimâsın / Sürüp bu iltimâsın hem safâsın

Derviş (Mostar Ş. b/35)

Tîğ-ı tab'ını idüp sa'yile tîz/ Didi eyle yine bir şehr-engîz

Belîğ (Bursa Ş. b/51)

İşâret edüben emr etdi bir pîr / Bu çâker eyledüm anları taḥrîr

Seyrî(Halep Ş. b/25)

şeklinde beyitleri çoğaltmak mümkündür.

Oyun ve mizah hatime kısmında da devam eder. Şehrengizin final bölümü de diyebileceğimiz hatimede, şairin kendisini övdüğünü, eserine saymakla bitmeyecek şehir güzelleri arasından sadece şöhretli olanlarını seçmekle övündüğünü ve güzellere dua ettiğini görürüz. Mizahın klasik kuramlarında biri olan üstünlük kuramı burada da karşımıza çıkar. Şairin diğer şairlere karşı üstünlük duygusuyla kendini ifade edişi sebeb-i telifte de gördüğümüz klasik şiirde şairlik iddiası motifidir. Taşlıcalı Yahyâ, şehrengizinin hatime bölümünde, kendisini ilk şehrengiz şairi olan Mesîhî ile karşılaştırır ve şehrengizine benzer bir şehrengizin olmadığını Mesîhî'nin sözlerinde yaşam belirtisi/canlılık bulunmadığını *Bu şehr-engîzümüŋ akrânı yokdur / Mesîhî*

sözlerinüŋ câni yokdur(Yahyâ, Edirne Ş. b/204). Benzer bir iddiayı Ulvî de Mesîhî'nin sözleri için yaşam belirtisinden/canlılıktan uzak olduğunu, şiirinin kılıcıyla bunu kanıtladığını, *Mesîhî sözlerinüŋ câni yokdur / İde şemşîr-i nazmumla cidâli* (Ulvî, Manisa Ş. b/396) beytinde dile getirir. Sıyâmî, *Bu şehr-engîzdebî-had olsa ger 'ayb / Anı kâmil ider bir noktadurgayb* (Sıyâmî, Antakya Ş. b/89) beytinde ince bir alayla, tersini düşündürme gayesiyle, şehrengizinin sayısız hataları barındırdığından, kâmil kişilerin de bu kusurları bir noktayla yok edeceğinden söz eder. Şair üstünlük iddiasını beyitte bir "nokta"ya işaret ederek sürür. Şairin beytin sonundaki عيب ve غيب kelimeleri ile yaptığı harf oyunu neticesinde beyti şehrengizinin bir kusurunun/hatasının olmadığı şeklinde yorumlamak mümkündür. Aşağıda yer alan beyitler de üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendirilebilir:

Bu şehr-engîz içinde bunca hûbân / Yazıldı nâmı vasfı oldı destân

Maksadî(Yenice Ş. II./b/120

Aŋılsam taŋ mı haşr olunca üstâd / Kodum 'âlemde bir nice eyü âd

Cemâlî (Siroz Ş. b/117)

Bi-hamdi'llâh ki yârân himmet ile / Yazup nazma getürdük rağbet ile

İshak Çelebi (Üsküp Ş. b/100)

4.2 Münâcâtta Oyun ve Mizahi Üslup

Dinleyen ya da okuyanda şaşkınlık ve merak uyandıran seyahat anlatısı ile dostları tarafından şairin söz söylemedeki maharetini övdüğü sebeb-i telif bölümündeki oyun ve mizahi ögelerin benzeri şehrengizlerin münâcât kısmında da bulunmaktadır. Şairin mizahın uyumsuzluk kuramı çerçevesinde değerlendirilebilecek anlatısında okuyucunun yasak fiillerin zikredilmesiyle kışkırtılması vebu yolla dikkatinin çekilmesi söz konusudur. Şairin Melâmetîlik etkisiyle münâcâtlarda yer verdiği eylem ve düşünceler ile amaçladığı şey küfrün derecesini arttırarak kınanmaya daha çok maruz kalmaktır. Bu bölümde şairin acizlik ve günahkârlık duygusu ile Allah'tan af dilediği klasik münâcâtın yerine kendi günahlarını gülünç bir eda ile dile getiren rindane bir ironinin aracı olarak münâcâtın yer aldığı görülür. Şehrengizlerdeki münâcâtlarda mekânın adı çoğunlukla verilmezken cami ya da mescit olduğu anlaşılmaktadır. Resmî/ortodoks İslam anlayışına aykırı eylem veya düşüncelerin dile getirilemeyeceği yerler olarak da ifade edilebilecek mekânlarda şairin aşağıdaki beyitlerde yer vereceğimiz sözleri, oynanan tehlikeli bir oyuna işaret etmektedir. Fakat itikadının – Melâmetîliğin- bu sözleri dile getirmesi için kendisini teşvik ettiğini söylemek ileri bir yorum olmayacaktır.

Şairin münâcâtlarda kurguladığı/oynadığı oyunun ilk örneğini, aynı zamanda ilk şehrengiz yazarı olan Mesîhî vermiştir. Şairin, oruç tutmaya niyetlendiğinde sevgiliye kavuşma hayalinin onu vazgeçirdiğini, dua etmek için elini kaldırdığında sanki elinin [sevgiliye] merhaba için kalktığını, mescit içinde kıbleye doğru yöneldiğinde mihrabın sevgilinin yüzüne dönüşmesini anlattığı,

Beş on gün eylesem ger savma niyyet / Bozar ol niyyetümi 'îd-i vuslat

Elüm kaldursam illerle du'âya / Sanuram el uzatdum merhabâya

Çümescid içre tutam kıbleye yüz / Cemâl-i yâr olur mihrâbdüpdüz

Mesîhî (Edirne Ş. b/5-7)

beyitleri, sıradan bir Müslümanın kullanacağı ifadelerin ötesindedir. İstanbul şehrengizinde Taşlıcalı Yahyâ, *Degülem vâ'izün pendini sâmi' / Hayâl-i yâra olur diyü mâni'* (Yahyâ, Edirne Ş. b/17) beytinde vaizin nasihatlerini sevgilinin hayal edilmesine engel olduğu gerekçesiyle duymadığını söyler. Şair *Bana fi'l-i menâhî mu'teberdür / Günâh itmek yanumda bir hünerdür* (Yahyâ, Edirne Ş. b/32) beytinde ise kınanmaya mazhar olabilmek için yasaklı eylemleri gerçekleştirmeyi tercih ettiğini bunda da ustalaştığını dile getirir. Benzer bir oyunun izi Kerîmî'nin Edirne şehrengizinde *Namâz içre imâm okırsa âyet / Sanuram hüsn-i yâr eyler rivâyet*(Kerîmî, Edirne Ş. b/20) beytinde de görülür. Bu örneklerin dışında,

Ne dem kim eylesem niyet namâza / Gönül başlar hemân sûz u güdâza

Gelibolulu Âlî (Gelibolu Ş. b/10)

Bakup mihrâba dil eyler hayâli / O yâruŋ sanuram kaşı hilâli

Beyânî (Sinop Ş. b/46)

Ne dem itsem salâta niyyet ol ân / Olur mihrâb-ı cân ebrû-yı cânân

Abdî (Kütahya Ş. b/5)

Şairin burada Melâmetîliğin insanın nefsi itham eden, ayıplarını ortaya çıkarması, amellerinin kusurlarını konuşması gibi kınanmaya vesile olacak fikir ve davranış birliği içinde olması gerektiği yaklaşımı vurgulanmaktadır.

4.3 Tabiat Tasvirinde Oyun ve Mizah

Şairin şehrengizlerde tabiata yer verdiği beyitlerde nehirde oyun oynayan güzeller tasvir edilir. Şairin erotik denilebilecek göndermelerle resmettiği bu tabloda okuyucu ya da dinleyicinin dikkatini yasaklı yahut ulaşılmaz hayallerle çekmeye çalışır. Gerek oyunda gerekse mizahta en temel konulardan biri olan cinsellik ya da erotik çağrışımlar, şehrengizlerin tabiat-sevgili imajı çizilirken görülür. Bu çağrışımların yer aldığı beyitler arasında Yahyâ'nınkış zamanı buz üzerinde oynayan güzeller şeklinde gözleme dayanan ve oyun-eğlence unsurunu anımsatan bir tablo vardır:

Buz üzre her perî-ruhsâr dil-dâr / Uçup uçup gelür gökde melek-vâr

Oyunda gâh olurlar kim şaşarlar / Biribirinün üstine düşerler

Nice âşık olan rind-i cihâne / Ara yirde oyun olur bahâne

Yahyâ (Edirne Ş. b/117-118,120)

Yahyâ'nın yine aslında âşıkların bir eğlencesi olan üryan güzelleri seyretmenin kavuşamamaktan dolayı aşıkları ağlattığını *Ne vuslatdur bu kim her zâr u giryân / İde 'uryân iken cânânı seyrân* (Yahyâ, Edirne Ş. b/107) şeklindeki dizesi de seyirlik eğlenceyi çağrıştırır. Gezintiye çıkan Kerîmî'nin *Güzeller ravzâsın itdükçe seyrân / Cinân bâgın gezer san hûr u gılmân* (Kerîmî,Edirne Ş. b/55) beytinde güzelleri cennette dolaşan huri ve gılmana benzetir. Mesîhî'nin Tunca nehrinde yüzen ak göğüslü ve ince belli güzellerle ilgili *Soyınup Tuncaya girer güzeller / Açılur ak gögüsler ince beller* ve *Siyeh futa kuşanur ak dilber / Olur san gicevü gündüz berâber* (Mesîhî, Edirne Ş. b/63-64) dizeleri de tıpkı aşağıdaki beyitlerde sıklıkla işlenen "sudaki güzel" motifini barındırmaktadır.

Girür içine anuŋ hûb-rûyân / Hiyâz-ı hulda gûyâ hûr u gılmân

Gelibolulu Alî (Gelibolu Ş. b/39)

Suya girer o havz içre güzeller / Miyânıvü dehânı bî-bedeller

Ulvî (Manisa Ş. b/116)

Sanur dilberleri iden temâşa / Suya konıldı niçe verd-i ra'nâ

Cemâlî (İstanbul Ş. b/125)

Sanasın her biri suda şekerdür / Veyâhûd külçe külçesîm ü zerdür

Fakîrî(İstanbul Ş. b/151)

4.4 Meslekli Güzeller Tavsifinde Oyun ve Mizah

Şehrengizlerin önemli bir bölümünü oluşturan meslekli şöhretlilerin anlatımında okuyanın dikkat, merak ve heyecanını harekete geçiren estetik bir zevkin izlerine rastlanır. Şöhretliler anlatılmaya başlandığında hareket başlamış olur. Sıradaki kişinin kim olacağı ve nasıl anlatılacağı takip edilmesi gereken bir eylemi akla getirir bunun da bir çeşit oyun olduğu söylenebilir.Hayatın devingen oluşu mekanik olan ya da tekrar eden şeyin fark edilmesini sağlar. Bir kelimenin ya da sahnedeki bir hareketin gülmeye neden oluşu da bu nedenden ötürüdür (Bergson, 2014: 26). Şehrengizlerde şöhretlilerin tanıtılmasında kullanılan "biri, birisi" şeklindeki kelime tekrarları gülmenin eşlik ettiği mizahi bir üslubu göstermektedir. Bununla birlikte şairin mesleklileri yaptıkları işle ilgili kelimelerle tasvir etmesi de bir çeşit dil oyunu olarak görülebilir. Zâtî'nin *Biri bir nev-cüvân ibn-i 'abâcı / 'Abâsı cümle şeyhün başı tâcı* ve *Libâs-ı hüsnin âl it her gün anuŋ / İlâhî 'aşkına Âl-i 'Abânuŋ* (Zâtî, Edirne Ş. b/78-79) beyitlerinde, ham yünden elde edilen kaliteli bir kumaş olan abayı yapan/satan abacıdan mesleğini çağrıştıran "abâ, libâs, al, Âl-i 'Abâ" kelimelerini kullanarak bahseder. Mesîhî *Birisi attârlar içre Hasandur / San enfâsı anuŋ müşk-i Hutendür* (Mesîhî, Edirne Ş. b/118) beytinde güzel kokular satan ve günümüzde aktar olarak bilinen attarı, mesleki kelimeler olan "enfa, müşk-i Huten" etrafında anlatır. Nüvîsî, İstanbul'da ayakkabı yapıp satan Başmakçı İsa'yı *Helâk itdi beni Başmakcı 'İsâ / İşi 'âşıklara cevr ü cefâdur* ve *Çiriş geçenleri gördüm aŋa hep / Ayak altında kaldı misl-i kebkeb* Nüvîsî (İstanbul Ş. b/149-150) beyitlerinde "Çiriş geç- (karalamak), ayak altı, kebkeb (çivi) " mesleğiyle ilgili çağrışım yapan kelimelerle anlatır. Aşağıdaki beyitlerde benzer bir üslubun/yöntemin tercih edildiği görülür:

Biri **âyîneci**dür MusliBâlî / Felek **mir'âtı** kevn **'aks**-i cemâli
Ruh-ı hûrşîdine olup mukâbil / Her **âyîne** olur bir bedr-i kâmil
Kerîmî (Edirne Ş. b/148-149)

Biri **Berber** Hasan bir nev-cüvândur / 'Aceb başlar **kesi**ci bî-emândur
Ele **tîg** alsa ger ol kalbi bek taş / Sunar boynın niçe abdâl açup baş
Hayretî (Belgrad Ş. b/195-196)

Bıçakcıdur biri ol boyı ince / Yürür dâyim **kesici**ler yanınca
Sa'âdetdür dil-i şeydâya el-hak / **Bıçagı** gibi yanınca salınmak
Yahyâ (Edirne Ş. b/169, 173)

Biri **Tabbâk-zâde** şeh Süleymân / Anuŋ emrine mahkûm ins ile cân
Derisin çıkarur 'uşşâkuŋ ol yâr / Odur 'âşıklara gâyet cefâkâr
Meşin yüzler niçe yüzi karalar / Huzurında varup ma'nâ parâlar
Nüvîsî (İstanbul Ş. b/125-127)

Biri **Helvâcı**-zâde adı Dervîş / Lebi **helvâ**sı tiryâk-i dil-rîş
Nasîb olmaz lebi degme birine / Gamın 'uşşâkı yer **helvâ** yerine
Hâdî (Saray Ş. b/318-319)

Nâmı Ahmed biri **Kaymak**-zâde / Böyle ni'met mi olur dünyâda
Dil-rübâ zübdesi oldur el-hakk / Hiç yinmez mi **şekker** ile **kaymak**
Belîğ (Bursa Ş. b/102-103)

5. Şehrengizlerde Hiciv Unsurları

Hiciv için herkesin uzlaştığı bir tanım olmasa da hiciv, mizahla birlikte ele alınan bazen de başlı başına bir tür olarak değerlendirilmiştir. Eleştiriye maruz kalanın zekâ ve nükteye dayalı olarak sözle alt edilmesine dayanan hiciv klasik Türk şiirinde müstakil eserlerin yanında gazel, kaside ya da mesnevi gibi türlerin içinde de kullanılmıştır. Klasik Türk Edebiyatı dışında Fars, Arap ve Urdu edebiyatlarında görülen şehrengizler, diğer edebiyat sahalarında hiciv muhtevasına sahiptir. İçerik yönüyle Osmanlı şiirine özgü olan şehrengizlerde ise hiciv neredeyse yok gibidir. Şehrengizlerde daha çok sitemin varlığından bahsedilse de hiciv içerikli az sayıda beyit bulunmaktadır. Hayretî, Yenice şehrengizine ek olarak yazdığı metinde geçen *Çümedh olmadı yanlarında makbul / Bize de hicve oldı Hayretî yol* (Hayretî, Yenice Ş. b/82) beytinde övgüyü beğenmeyen güzellerin şiirden yüz çevirdiğini bu yüzden şaire hicivden başka

bir yol bırakmadıklarını dile getirir (Çavuşoğlu, 1975-76: 92). İsmâil Belîğ de eserinde *Ne kadar vasf ider ise şâ'ir / Bizi hicv eyledi dirler âhir* (Belîğ, Bursa Ş. b/60) diyerek başladığı bölüme daha önce 20 güzeli anlattığı bir şehrengiz kaleme aldığını *İsm-i hûbânı idüp bir defter / Müntehâb oldı yigirmi dilber* (Belîğ, Bursa Ş. b/86) beytinde dile getirmiş ve

Havfum oldur nice hod-bînzarîf / İde tartîbini cümle tahrif

Kim ki tagyîrine eyler niyyet / Yedi ceddine dek olsun la'net

Belîğ (Belîğ, Bursa Ş. b/89, 91)

beyitleriyle de eserinin tahrif edilmesinden korktuğunu söyler ve buna kalkışanlara lanet okur. Eserinin cahiller ya da kötü kişiler tarafından anlaşılmaması ya da tahrif edilmesinden korkan şairlerden biri Taşlıcalı Yahyâ'dır. Saf/ham hayalle oluşturduğunu söylediği eserinde erkek güzellerini anlattığını bundan ötürü cahil kimselerin onu eleştireceğini, fitne sokacağını söyler ve bunu yapan olursa söz kaplanını üzerlerine salıp onları ikiye böleceği tehdidinde bulunur:

Beyânı nâmemün mahbûb olupdur / Hayâl-i hâs ile mergûb olupdur

Okınmağa açılsa bu gülistân / Sabâ-veş dahli derse aŋa nâdân

Yürisün üstine bebr-i beyânum / İki şakk eylesün tîğ-ı zebânum

Yahyâ (İstanbul Ş. b/305, 311-312)

Lâmi'î Çelebi de Taşlıcalı Yahyâ gibi düşünmektedir. Bursa şehrengizinde hiciv oklarının hedefinde eserini doğru anlamayacak cahil kimseler vardır:

Çü seçmezler hâkîkatden mecâzı / Gel ey dil açma bu ser-beste râzı

Çü vâkıflar degül ahvâl-i câna / İderler ehle ta'nehl-i zemâne

Lâmi'î (Bursa Ş. b/31-32)

beyitlerinde, gönlün bu hallerine –şiirin bu türüne- vakıf olmadıkları için aşıkların hakikat ile mecazı birbirinden ayıramayan zamane kimseleri tarafından kınanacağını, ayıplanacağını dile getirir.

Sonuç

Osmanlı şehir hayatının eğlencelerinden biri olan şiirin çeşitliliği, şiirin hayatın vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir. Şehir eğlencelerinin yazıya geçirilmiş hali olan mizahi eserlerin varlığı bir toplumun neye güldüğü, neyden zevk aldığı ve nasıl eğlendiğine dair fikir verir. Edebi estetik yönüyle okuyanın dikkatini çeken, onu meraklandıran, zorlayan ve bundan dolayı da zevk veren eserlerden biri

şehrengizlerdir. Şairin kurgu-gerçek ikileminde kaleme aldığı bu anlatı onun oynamaktan zevk aldığı bir oyuna dönüşmektedir. Oyunun gerçek hayatın dışına çıkartan, başka bir gerçekliğin içinde olmayı sağlayan, rahatlatan ve zevk almamızı sağlayan niteliği ile bu eserlerde kurgulananların benzeştiği görülmüştür.

Şairin mizahın insana "canlılık katan, kalıpları, düşünceleri ve beklentileri bozan" niteliğini şehrengizler aracılığıyla yansıtmaya ve gerçekleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Şair, türün münâcât, sebeb-i telif, hatime,güzeller övgüsü, tabiatın anlatılması bölümlerinde mizahın bu yönü üzerinde durmuştur. İsmi, mesleği ve bazen çalıştığı yer bile bilinen ve şehirli şöhretli olarak adlandırdığımız güzellerin seçilmesinde şairin bilinçli bir tavırda olduğu görülmüştür. Şehrengizlerdeki münâcâtın klasik münâcâtlardan farklı olduğu ve kınanmaya maruz kalma, yasaklı eylem düşünce ve/veya pratiği içinde olma yönüyle bu eğilimin Melâmetîlikten kaynaklandığı tespit edilmiştir.

Mizah ve anlatının önemli bir unsuru olan "merak" duygusunun seyahate çıkış yahut seyahat halinde olma ile işlendiği ve anlatıda takibin bu şekilde sağlandığı görülmüştür. Metinlerde "biri, birisi" şeklindeki kalıp ifadelerin tekrarı ve meslekli şöhretlilerin mesleki çağrışım kelimeleriyle tasvir edilişleri mizahın başvurduğu araçlar olarak yer almıştır. Şehrengizlerde ayrıca şairlik iddiası motifinin mizahın üstünlük kuramı ile örtüştüğü gözlemlenmiştir.

Şehrengizler Arap, Fars ve Urdu edebiyatlarındaki karşılıklarının aksine hiciv nitelikli değildir. Metinlerde şairin daha çok güzellere sitem ettiği bunun da klasik Türk şiirinde vefasız sevgili için kullanılan yaygın ifadeler olduğu bilinmektedir. Şairin hicve ilişkin ifadeleri yanlış anlaşılma ve eserinin tahrif edileceği korkusuyla söylediği beyitlerdir. Bu çalışmada şehrengizlerin neredeyse bütün kaynaklarda geçen "dönemin sosyal hayatına dair bilgiler verir" nitelendirmesine bir katkı sunulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA:

Akkuş, Metin (1987). Türk Edebiyatında Şehr-engîzler ve Bursa Şehr-engîzleri, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi

Aksoyak, İ. Hakkı (1996). "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Gelibolu Şehrengizi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 3, s. 157-176.

Ambros, Edith Gülçin (2009). "Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4,Nazımdan Nesire Edebî Türler*, (Haz. Hatice Aynur vd.), İstanbul: Turkuaz Yayınları.

And, Metin (2003). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Aydemir, Yaşar (2001). "Hâdî'nin Saray Şehrengizi", *İlmî Araştırmalar*, S. 12, s. 31-56.

Aydın, Mehmet (2006). Edebiyatın Dili Üzerine, *Milli Eğitim Dergisi*, Cilt 34, Sayı 169.

Baş, Bayram, Ulu Aslan, Emine (2020). "Mizahın Sınırları: "Gülme"nin Memleketi Olur Mu?",*Millî Folklor*, S. 127 s.143-155

Bateson, Patrick, Paul Martin (2014). *Oyun, Oyunbazlık, Yaratıcılık ve İnovasyon*, (Çev: Songül Kırgezen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bergson, Henry (2014). *Gülme* (Çev. Devrim Çetinkasap), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Bingöl, Ulaş (2021). *Dijital Çağda Pusulası Bozulan Şiir Postmodernizm ve Şiir Üzerine*, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmed (1974). "Hayretî'nin Belgrad Şehr-engizi", *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, C. II-III, s. 325-356.

Çavuşoğlu, Mehmed (1977). *Taşlıcalı Yahyâ Divanı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmed, (1969) "Taşlıcalı Dukakinzâde Yahyâ Bey'in İstanbul Şehrengizi",*Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XVII, s. 73-108.

Çavuşoğlu, Mehmed, M. Ali Tanyeri (1989). "Şehr-engîz-i Mahbûbân-ı Vilâyet-i Üsküb",ÜsküblüİshâkÇelebi-Divan, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmet (1975-1976). "Hayretî'nin Yenice Şehrengizi", *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi,* C.IV-V, s. 81-100.

Çelik, Büşra (2018). "Derzi-zâde Ulvî ve Manisa Şehrengizi",*Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 39, s. 223-290.

Ebem, Siyabend (2015). "Seyrî ve Halep Şehrengizi",*Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, C. 2, S. 2, s. 9-25.

Evecen, Doğan (2021). Şehirli Şöhretliler Divanı: Şehrengizler, Doktora Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

Eco, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev: K. Atakay) İstanbul: Can Yayınları.

Eker, Gülin Öğüt (2014). *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Erdoğan, Mustafa (2012). "Bursalı Rahmî ve Yenişehir Şehrengizi", *Erdem – Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, S. 63, s. 89-126.

Eren, Aysun (2012). Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Metâli'-i Cemâlî ve Şehr-engîz-i İstanbul Adlı Eserleri (İnceleme-Metin), Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Gök, Taner (2016). "Fakîrî'nin İstanbul Şehrengizi",*Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 21, s. 233-282.

Göre, Zehra (2015). "Kerîmî'nin Edirne Şehrengizi",*Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, C. 2, S. 3, s. 17-41.

Göre, Zehra (2015). "Za'fî-i Gülşenî'nin Moton Şehrengizi",*Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD),* C. 2, S. 4, s. 41-57.

Kaplan, Yunus (2018). "Abdî ve Kütahya Şehrengizi", *Journal of Turkish Language and Literature,* Yaz, C. 4, S. 3, s. 783-824.

Karaca, Derya (2018). "Zâtî'nin Edirne Şehrengizi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 55, s. 114-136.

Karasoy, Yakup ve Orhan Yavuz (2006). "Nüvîsî ve "Şehrengîz-i İstanbul'u",*Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 20, s. 1-20.

Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak -Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*- (Haz. Fatih Ülken - Şerife Yalçınkaya), Ankara: Phoenix Yayınları.

Mengi, Mine (2020). Mesîhî Dîvânı, https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-272452/mesihi-divani.html Erişim Tarihi: 15.05.2022.

Morreall, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. Kubilay Aysevener – Şenay Soyer), İstanbul: İris Yayınları.

Öztürk, Murat (2014). "Maksadî'nin Yenice ve İştip (İştib) Şehrengizleri", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S. 25, s. 51-80.

Rosenthal, Franz (1997). *Erken İslam'da Mizah* (Çev. Ahmet Arslan), İstanbul: İris Yayınları.

Sak, Vesile Albayrak (2018). "Sıyâmî'nin Antakya Şehrengizi",*Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*,C. 1, S. 20, s. 51-70.

Sanders, Barry (2011). *Kahkahanın Zaferi - Yıkıcı Tarih Olarak Gülme* (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Tanrıbuyurdu, Gülçin (2016). "Beyânî'nin Sinop Şehrengizi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 57, s. 1637-1661.

Tezcan, Nuran (2001). "Güzele Bir Şehrengizden Bakış", *Türkoloji Dergisi*, C. XIV, S. 1, s. 161-194.

Turan, Lokman (2011). "Defterdâr-zâde AhmedCemâlî'nin Siroz Şehrengîzi", *Osmanlı Araştırmaları*, C. 37, S. 37, s. 48-76.

Uz, Emin (2017). "İslam Kültüründe Mizah ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları: Cevâmiu'l-Hikâyât Örneği", *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS), C.* 2, S. 1, s. 20-39.

İbrahim ÜNALAN (2022). Osmanlı Dönemi Arap Edebiyatı Seyahatnamelerinde Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 305-315.

OSMANLI DÖNEMİ ARAP EDEBİYATI SEYAHATNAMELERİNDE MİZAH[*]

İbrahim ÜNALAN[**]

Giriş

1. Seyahatname Mizah İlişkisi

Seyahatname sözcüğü Arapçada "rihletun" (رِحْلَةٌ) sözcüğü ile ifade edilir. Bu sözcük "*rahala*" fiilinden türemiştir ve ayrılmak, yolculuk yapmak, uzaklaşmak, göç etmek gibi anlamlara gelir. "*Rihle*" ise seyahat etme, yolculuk yapma olarak ifade edilir (İbn Manzûr, 1994: 279).Seyahat, bireylerin birbirleriyle olan benzer ve farklı yönlerini keşfetmeye yarayan kültürel bir yolculuktur. Ayrıca başka bir kültür dünyasına girmek, o kültürü benimseme ve özümsemeye çalışmaktır (Gürer, 2010: 14). Seyahatname bir yazarın seyahat ettiği yerlerdeki gördüklerini, yaşadıklarını edebî bir dille anlattıkları yazılardır. Seyyahlar gittikleri, gezip gördükleri yerlerin sosyal, toplumsal, kültürel yapısı hakkında bilgi verir, doğal güzelliklerinden söz ederler. Karşılaştıkları ilginç olayları ve durumları seyahatnamelerinde dile getirirler. Bazı kişileri överken veya hicvederken latifelerde bulunabilirler. Bu bağlamda seyyahların aktardıkları bazı hadiseler komik ve gülünç unsurlar barındırabilir. Ayrıca bazı seyyahlar seyahat ettikleri şehrin meşhur fıkra kahramanları hakkında bilgi verip onun fıkralarına yer verebilirler.

---

[*] Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arap Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Prof. Dr. Kenan DEMİRAYAK danışmanlığında yürütülen "Osmanlı Dönemi Arap Edebiyatında Seyahatname" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

[**]Dr. Öğr. Üyesi Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Ana Bilim Dalı, iunalan@bayburt.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3656-8832.

Türk edebiyatının en önemli seyyahlarından olan Evliya Çelebi'nin "Seyahatnamesi" de bu durumlara örnek verilebilir. "Evliya'nın anılarının anlatımında, sohbete, latifeye, fıkraya yer veren ya da şaka yollu mizah, birçok yerde karşımıza çıkar. Evliya Çelebi'nin konuları ele alırken özellikle olayların anlatımında ve kişilerin tasvirlerinde ciddi ya da mizahi, külfetli, sade, tekdüze, alaycı anlatım olmak üzere hemen hemen bütün anlatım yollarını denediği görülür. Zekâsı, aldığı eğitim ve saraydaki görevi zengin bir bilgi birikiminin yanı sıra ona eğlendirme yeteneğini de kazandırmış ve sayıları şişirmekten, mizahi fıkralara, uydurma masallara vb. kadar anlattıklarıyla üslûbunu renklendirmekte onu başarılı kılmış; bu üslubu kendisini, ailesini, çevresini anlatarak bize tanıtırken de başarıyla kullanmıştır." (Mengi, 2016: 94).Onun seyahatnamesi latifenin, mizahın en keskin ve güzel örnekleri ile doludur. Zira Evliya Çelebi mizahın gücünden yararlanarak eleştirdiği kişileri yerden yere vurur. Bunu kimseyi kırıp incitmeden ince latifelerde bulunarak yapar. Ayrıca Evliya Çelebi, seyahatnamesinde 13. yüzyılda yaşamış meşhur Türk fıkra kahramanı Nasreddin Hoca'dan da bahseder. Onun efsanevi ve tarihî hayatı hakkında bilgi verirken Timur ile geçen bir fıkrasına da yer verir (Evliya Çelebi,1999: 14).Ayrıca "Hikâyet-i sergüzeşt-i latîfe-i acîbe"(Güldürecek acayip maceranın hikâyesi) adlı bölümde Çerkez birinin evine konuk olan Evliya Çelebi burada yaşadığı bir olayı mizahi bir dille anlatır (Uyanık, 2010: 270). Evliya Çelebi'nin seyahatnamesi dışında farklı milletlere ve kültürlere ait seyahatnamelerde mizaha, hatta ironiye sıkça yer verilmiştir.

Sözlüklerde (Türkçe Sözlük, 1998: 1572, Çağbayır, 2007: 3246, Ayverdi, 2010: 839) gülmece sözcüğünün karşılığı olarak verilen mizah, "gerçeğin gülünç, eksik veya trajik yanlarının eğlendirmek, dikkat çekmek, yermek, alay etmek, eğitmek, öğretmek vb. amaçlar doğrultusunda güldürmeye dayalı çeşitli tekniklerle ön plana çıkarma işi" (Güvenç, 2015: 90)olarak tanımlanmaktadır.Mizah; Arapça müzâh kelimesinden gelmektedir ve şaka, lâtife, eğlence anlamlarında kullanılmaktadır (Devellioğlu, 2003: 655). Herhangi bir kişi veya nesne hakkındaki düşünceler mizah yoluyla anlatılabileceği gibi bireysel ya da toplumsal kusurların dolaylı veya doğrudan eleştirilmesi de mizah yoluyla yapılabilir. Mizah insan yaşamının bir parçasıdır ve hayatın hemen her noktasında bir şekilde insanoğlunun karşısına çıkar. Sözlü kültür içinde kendine bir yer bulan mizah, yazıya geçirildiğinde bir form kazanır ve edebî bir kimliğe bürünür. Mizah yalnızca güldürme amacı taşımaz; mizahın hicvetme, methetme, abartma gibi çeşitli fonksiyonları da vardır. Bu nedenle mizahın çok kapsamlı bir anlatım içeriği olduğu söylenebilir ve mizahın sınırları ironiden eleştiriye geniş bir alanı kapsar (Artun, 2013: 7).

2. Osmanlı Dönemi Arap Edebiyatı Seyahatnameleri

Osmanlı dönemi Arap edebiyatında seyahatname türü hem nicelik hem de nitelik bakımından zengin bir dönemi ihtiva eder. Bu dönemdeki seyyahlar yeni seyahatnameler yazarak seyahatnamelerin sayıca artmasını sağlamışlardır. Ayrıca türün seçkin örneklerini vererek bu dönemin seyahatname anlamında verimli bir dönem olmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemdeki seyyahlar seyahatte bulundukları yerleri realist bir bakış açısıyla anlatmışlardır. Zaman zaman öznel ve nesnel değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Bu dönemde Arap âleminin Osmanlı devletine bağlanması sebebiyle İstanbul ilim ve kültür merkezi hâline gelmiş ve bu dönemin seyyahları İstanbul'un ilim ve ulema kesiminden faydalanmak veya idari

görevlendirmelerle ilgili taleplerini iletmek için İstanbul'a seyahatlerde bulunmuşlardır. Osmanlı döneminde yaşayan Arap seyyahların bir bölümü padişah tarafından kadı, hâkim gibi vazifelerle görevlendirilen yetkili kişilerdir. Bunlar padişaha ve devlet erkânına çeşitli konulardaki arz ve taleplerini iletmek, görev yaptıkları bölge hakkında çeşitli bilgiler vermek ve karşılaştıkları sorunları dile getirmek için İstanbul'a seyahat etme ihtiyacı duymuşlardır. Bazı seyyahlar da siyasi amaçlı yaptıkları bu seyahatlerden istifade etmişler, gittikleri yerlerin tarihî ve doğal güzelliklerini de görüp gezmişlerdir. Bu seyyahlar kaleme aldıkları seyahatnamelerde gördükleri güzelliklerden ve bu güzelliklerin kendilerinde bıraktıkları etkiden de bahsetmişlerdir (Ünalan, 2021: 36-37).Osmanlı dönemi Arap edebiyatında seyahatnamelerine örnek olarak şu seyahatnameler verilebilir:

1. Ebu'l-Berekât Bedruddîn el-Gazzî(ö.984/1577)-*el-Metâli'u'l-Bedriyye fi'l-Menâzili'r-Rûmiyye*[1] (Ünalan, 2021: 37).

2. İbnu'l-İmâm Şemsuddîn Ebi'l-Âbbâs el-Busrâvî (ö.1003/1594)-*Tuhfetu'l-Enâm fî Fadâili'ş-Şâm*(Ünalan, 2021: 37, Demirayak, 2019: 455).

3.Muhibbuddîn Ebu'l-Fadl Muhammed b. Takiyyuddîn el-Hamevî (ö.1016/1608)-*Hâdî'l-Ez'âni'n-Necdiyye ilâ'd-Diyâri'l-Mısriyye* ve *Bevâdî'd-Dumû'i'l-'Andemiyye bi-Vâdî'd-Diyâri'r-Rûmiyye*[2] (Ünalan, 2021: 38).

4. Muhammed b. Abdillâh el-Mevlevî (Kibrît) (ö.1070/1660)-*Rihletu'ş-Şitâ ve's-Sayf*[3] (Ünalan, 2021: 38).

5. Abdullâh b. Muhammed el-'Ayyâşî (ö. 1059/1669)-*er-Rihletu'l-'Ayyâşiyye*[4](Ünalan, 2021: 38).

6.'Abdulganî en-Nâblusî (ö.1143/1730)-1100/1591 yılında yaptığı en küçük seyahatnamesi *Hulletu'z-Zehebi'l-İbrîz fî Rihleti Baalbekk ve'l-Bikâi'l-Azîz.* 1101/1592 yılında yaptığı orta seyahatnamesi *el-Hadretu'l-Unsiyyefi'r-Rihleti'l-Kudsiyye* (Ünalan, 2021: 38, Demirayak, 2015: 454-455).1105/1693 yılında başlayıp 1106/1694 yılında bitirdiği büyük seyahatnamesi *el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdî'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz*[5] (Ünalan, 2021: 38).

7. Muhammed Es'ad el-Lukaymî ed-Dimyâtî (ö.1178/1759)-*Mevânihu'l-Uns bi-Rihletî li-Vâdî'l-Kuds*[6] (Ünalan, 2021: 39).

8.İbn Fadlillâh el-Muhibbî (ö.1082/1671)-*er-Rihletu'l-Halebiyye ve'r-Rihletu'l-Mısriyye* (Ünalan, 2021: 39, Yurdayanık, 2019: 74).

---

[1] Bedruddîn Muhammed el-Âmirî el-Gazzî ed-Dimaşkî, *el-Metâli'u'l- Bedriyye fi'l-Menâzili'r-Rûmiyye,* Dâru's-Suveydîlin-Neşr ve't-Tevzi', Ebu Dabi, BAE 2004.

[2] Muhibbuddîn el-Hamevî, *Hâdî'l-Ez'ânî'n-Necdiyye ilâ'd-Diyâri'l-Mısriyye,* Mu'tah Üniversitesi, Ürdün 1993.

[3] Muhammed Kibrît, *Rihletu'ş-Şitâ ve's-Sayf*, (Tah. Muhammed Sa'îd et-Tantâvî), el-Mektebe el-İslâmî li't-Tıbâ'a ve'n-Neşr, Beyrut 1385/1965.

[4] Ebû Sâlim Abdillâh b. Muhammed el-Ayyâşî, *er-Rihletu'l-Ayyâşiyye I-II,*(Tah. Saîd el-Fâdılî, Süleyman el-Kuraşî), Dâru's-Suveydî, Ebu Dabi, BAE 2006.

[5] Abdulganî b. İsmâîl en-Nâblusî,*el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz I-III,* (Tah: Riyad Abdulhamîd Murad), Daru'l-Ma'rife, Şam 1998.

[6] Mustafa Es'ad el-Lukaymî, *Mevânihu'l-Uns bi-Rihletî li-Vâdî'l-Kuds*, (Nşr. Abdülhamid Murad), Vezâretu's-Sekâfe, el-Hey'etu'l-Âmmetü's-Sûriyye li'l-Kitâb, Dimaşk 2012.

9. Sadruddîn Alî Hân b. Nizâmiddîn Ahmed b. Muhammed Ma'sûm el-Huseynî el-Medenî (ö.1120/1708), *Sulvetu'l-Garîb ve Usvetu'l-Erîb*isimli seyahatnamesi ile bilinir (Ünalan, 2021: 39, Demirayak, 2016: 674).

10.İbrâhîm b. Abdirrahmân el-Hıyârî (ö.1083/1672), *Tuhfetu'l-Udebâ ve Silvetü'l-Ğurabâ* adlı seyahat kitabının sahibidir (Ünalan, 2021: 39, Demirayak, 2015: 455).

11. Muhammed b. Yahyâ el-Faradî (ö.1090/1679), *el-İşârât ilâ Emâkini'z-Ziyârât* kitabının yazarıdır (Ünalan, 2021: 39, Demirayak, 2015: 455).

12.Murtadâ Bek b. Mustafa b. Hasan el-Kurdî (ö.1133/1722), *Tehzîbu'l-Etvâr fî Acâibi'l-Emsâr* isimli bir gezi kitabı yazmıştır[7] (Ünalan, 2021: 39).

13. Tâhâ b. Yahyâ el-Kurdî (ö.1205/1790), *Rihle* isimli eseri ile meşhurdur (Ünalan, 2021: 39, Elger, 2015: 302).

14. Aslen Hindistanlı olup Mekke'ye yerleşen Kutbuddîn Nehrevâlî'nin (ö.990/1582), *el-Berku'l-Yemânî fi'l-Fethi'l-Osmânî* ve *el-Fevâidu's-Seniyye fi'r-Rihleti'l-Medeniyye ve'r-Rûmiyye* isimli eserleri mevcuttur (Ünalan, 2021: 40, Sapan,2018: 303).

15.Ebu'l-Hasan Ali b. Muhammed Temekrûtî (ö.1002/1594), *en-Nefhatu'l-Miskiyye fi's-Sifâreti't-Turkiyye* adlı eserinde Osmanlı yönetimi, İstanbul'un özellikleri ve güzellikleri, sahabî Eyyûb el-Ensârî ve Türk insanına dair bilgiler vermiştir (Ünalan, 2021: 40, Tamdoğan, 2019: 465).

3. Osmanlı Dönemi Seyahatnamelerinde Geçen Mizahi Unsurlar

Tarih boyunca Arap seyyahlar birçok ülkeye seyahatler yapmışlar ve bu seyahatlerden edindikleri izlenimleri eserlerine aktarmışlardır. Seyahatleri esnasında karşılaştıkları çeşitli olayları mizahi bir biçimde dile getirmişlerdir. Ayrıca tuhaflarına giden, kendilerine garip gelen çeşitli hususları veya yaşadıkları olumsuz hadiseleri alaycı bir dille eleştirmişlerdir.

Osmanlı dönemi Arap edebiyatında da birçok yazar seyahatname örneği vermiştir.Söz konusu bu seyahatnamelerde seyyahlar karşılaştıkları komik durumlara ve başlarından geçen gülünç olaylara yer vermişlerdir. Bunların bir bölümü halk inanışları ile ilgili mevzulardır. Seyyahlar seyahat ettikleri yerlerdeki insanların halk inanışlarından kaynaklı gülünç durumlarını ironik bir biçimde ortaya koymuşlardır. Bu çalışmada Bedruddîn el-Gazzî'nin *el-Metâli'u'l-Bedriyye fi'l-Menâzili'r-Rûmiyye*, Abdulganî en-Nâblusî'nin *el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz*, Muhibbuddîn el-Hamevî'nin *Bevâdî'd-Dumû'i'l-'Andemiyye bi-Vâdî'd-Diyâri'r-Rûmiyye* ve Ebû Sâlim el-Ayyâşî'nin *er-Rihletu'l-'Ayyâşiyye* isimli seyahatnamelerinde geçen mizahi unsurlara ve seyyahların karşılaştıkları mizahi olaylara yer verilecektir

3.1. Abdulganî en-Nâblusî'nin "*el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz*" İsimli Seyahatnamesinde Geçen Mizahi Unsurlar

Abdulganî en-Nâblusî'nin «el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz» isimli seyahatnamesi Nablusî'nin yaklaşık dört yüz gün at ve deve sırtında ortalama beş bin kilometre dolaştığı seyahatini konu edinir. Üç aydan fazla bir süre

[7] Râzî Abdulhamîd Murtazâ Bek b. Mustafa b. Hasan el Kurdî, *Tehzîbu'l-Etvâr fî Acâibi'l-Ems*âr, el-Muessesetu'l-Arabiyye li'd-Dirasat ve'n-Neşr, Beyrut 1436/2015.

Suriye ve Filistin'de, üç ay kadar Mısır'da, iki aydan daha fazla bir süre de Medine'de kalmıştır. Hac görevini yerine getirmek için de altı ay Hicâz'da bulunmuştur. Bu yolculuk 1106/1694'te Dimaşk'a ulaşıncaya kadar sürmüştür (Ünalan, 2021: 71, Bekri Alaaddin, 1995: 124). Abdulganî en-Nâblusî "*el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz*" isimli seyahatnamesinde seyahati sırasında karşılaştığı sıkıntılardan söz ederken pire ve haşereler ile ilgili yaşadığı bir sıkıntıyı mizahi bir biçimde dile getirmiştir:

"Yürüdük ve Majdal Askalan'a vardık. Orada konakladık ve kardeşlerle beraber huzur, keyif ve güven içinde geceledik. O gece pireli geceydi. Pirelerin enerjilerinin bitmesini bekledik ve İbn Ğanûm diye bilinen Ebu'l-Haccâc Yusuf b. Ahmed'in sözünü hatırladık:

أَشْكُو الْبَرَاغِيثَالتيِأَكَلُوا أَضْحَى لَهَا جَسَدِى
اللُّحُومَ وَخَلَّفُواوَاللَّيْلُ زَادَ مُبَاحَافِي كُلِّ جَارِحَةٍ
تطَاوُلاً جِرَاحَاأَثَّرَاهُمُ أَكَلُوا
الصَّبَاحَا

Cesedimin kendilerine mübaha dönüştüğü pireleri şikâyet ediyorum,

Etleri yediler ve her organda bir yara açtılar

Gece uzadıkça uzadı, acaba sabahı da mı yedi onlar." (Ünalan, 2021: 129, en-Nâblusî, 1998: 150). Burada en-Nâblusî'nin pirelerden şikâyet etmesi, sabahın olmamasını pirelere bağlaması, pirelerin bitmeyen enerjisi vb. ifadelerde muzdarip olduğu durumu mizahi bir biçimde anlatmıştır. en-Nâblusî esrar kullanan bir vaizin düştüğü gülünç durumu şu şekilde bildirmiştir:

"Mısır'da el-Sinâniyye Camii'ne gittik ve cuma namazını orada kıldık. Vaizini hutbe verirken hata yapar bulduk. Namaz kıldırıyor, hutbe okuyor fakat art arda hatalar yapıyordu. Bu durumu ise ne caminin içindekiler ne de dışındakilerden hiç kimse fark etmiyordu. eş-Şeyh Zeynulâbidîn vaiz her hata yaptığında bana bakıyor ve tebessüm ediyordu. Hatip ise hata yaptığının farkında bile değildi. Sonra cuma namazı bittikten sonra orada öğlenin kazasını kıldık. Sonra el-Gülşeniyye Tekkesi'ne gittik. Bir de ne görelim o hatip bizim yanımıza hutbesinin bizim katımızda kötü olduğunu düşündüğü halde girdi çünkü bizim onun hakkında konuştuğumuzu ve bu hadiseden dolayı şaşırdığımızı duydu. Buna rağmen Şeyh Zeynulâbidîn'in karşısına oturdu, orada bulunanlardan bazıları gafil halini ona bildirdiler, hutbede ve namazda yaptığı hataları söylediler. Vaiz ise ot (esrar) yemesi sebebiyle halli olduğu için özür diledi ve sonra bütün bunları bırakarak alay etmeye başladı. Komik kelimeler ve argo ifadeler kullandı. Katılımcılar onu uzaklaştırdı, biz ise böyle bir şeyin olmasına hayret ettik." (Ünalan, 2021: 223-224, en-Nâblusî, 1998: 214-215).en-Nâblusî, burada vaizin içtiği esrar sebebiyle komik davranışlar sergilemesinden ve bu durumun kendileri üzerindeki tesirlerinden söz etmiştir. Vaizin davranışları en-Nâblusî'nin eleştirisine sebep olmuştur.

en-Nâblusî sosyal olaylar hakkında bilgi verirken bazen bunları başka eser veya başka kişilerden naklen verir, bazen de bizzat şahit olduğu olaylara yer vermektedir. Medine ziyareti esnasında Medine halkının bildirdiği bir olayı kendisi şu şekilde anlatır:

"Bir gün saçı başı karışık, tıraş olmamış bir adam Medine'ye gelir ve Hücre-i Nebevî'ye girer. Onu hırsız zanneden insanlar adamı kovalayarak dışarı çıkarır. Adam başkaları olmadığı zaman tekrar Hücre-i Saadet'e girer. Adamı tekrar dışarı çıkarırlar. Hücre-i Saadet'in kapılarını kilitlerler fakat adam tekrar Hücre-i Saadet'e girer. Bu şekilde bir müddet devam eder ve her seferinde aynı durum tekrarlanır. Bu olay Hicret'in 1103. yılında Medine halkı arasında yayılır. Adam meşhur olur ve halkın güvenini kazanır. Daha sonra Hücre-i Şerif'in gümüş kandilleri kaybolur. Herkesin evinden iş yerinden bir şeyler çalınır. Bu durum giderek artar fakat bir türlü kimin çaldığı bulunmaz. Daha sonra herkesin güvenini kazanan ve dindar biri izlenimi veren adam hatırlarına gelir. Bunun üzerine adam araştırılır, adamın aslında bir sihirbaz olduğu ortaya çıkar. Yaptığı sihirle herkesin evinden bir şeyler çaldığı, eşyaları da bir kuyuya attığı ortaya çıkar. Bunun üzerine adam tutuklanır, sihir ve hırsızlıktan boynu vurulur. Kuyudan çıkarılan eşyalar da sahiplerine verilir." (Ünalan, 2021: 225, en-Nâblusî, 1998: 132). Bu bölümde hırsızın beklenilmeyen kişiler arasından çıkması yani dindar ve güvenilir birinin hırsız olması en-Nâblusî'nin dikkatinden kaçmamıştır. en-Nâblusî bu hadiseyi ironik bir dille anlatmıştır.

3.2. Abdullâh b. Muhammed el-'Ayyâşî'nin *er-Rihletu'l-'Ayyâşiyye* İsimli Seyahatnamesinde Geçen Mizahi Unsurlar

"*er-Rihletu'l-'Ayyâşiyye*" el-Ayyâşî'nin 1661'de gerçekleştirdiği ve iki yıl süren yolculuğunu içermektedir. Yazar Mekke, Medine, Mağrip, Mısır ve Trablusgarp bölgelerine yaptığı gezisini 1663'te tamamlamıştır (Ünalan, 2021: 111-112). Seyyah bu seyahatnamesinde felaket olarak gördüğü bazı hususlardan söz etmiştir. Söz konusu bu hususlar; kahve ve sigara içme, Roma ülkelerinden getirilmiş lüks kıyafetleri giyme alışkanlığıdır. el-Ayyâşî kendi inanışı ve fıkhi bilgisi doğrultusunda sigara içmeyi haram görmüş, bunu "yasak veya şüpheden kaçmak" olarak ifade etmiştir. Kahve içme konusunda ise Ayyâşî'nin kahve içmeye toleranslı olduğu görülmektedir. Hicaz'daki kahve içme kültürünü anlayışla karşılar ve bu meseleyi ekonomik nedenlere bağlar. Bunu eş-Şeyh Molla İbrâhîm b. Hasan el-Kûrânî (ö.1101/1689) ve eş-Şeyh İmam Safiyyuddîn el-Kuşâşî'nin sözleri ile şu şekilde açıklar: "Kahve, Allah'ın Hicâz halkına verdiği nimetlerden biridir. Zira Hicâz halkının çoğunun ekonomik durumu iyi değildir. Uzak ülkelerden insanlar onlara misafir gelir. Bir insanın misafirlerine sunabileceği bir ikramı olması gerekir. Onların misafirlere zengin sofraları hazırlamaya maddi imkânları yoktur. Bu manada kahve misafirlere ikram etmek için son derece ekonomiktir. İnsanlar da zengin olsun fakir olsun, yönetici olsun normal vatandaş olsun herkes kahveye razı olur. Kahve misafir biri geldiğinde fakirlerin yüzlerinin koruyucusudur. Hicâz halkı nezdinde kahve müstehap bir içecektir çünkü insanın kahveye sahip olması şer'an istenilen insan onurunu korur." (Ünalan, 2021: 138-139, el-Ayyâşî, 2006: 19, 237). Ayrıca el-Ayyâşî Roma ülkelerinden getirilen kıyafetleri eleştirirken kendisi de "çuha" denilen lüks kıyafetler giyer (Ünalan, 2021: 140, el-Ayyâşî, 2006: 522-529). Burada el-Ayyâşî'nin eleştirdiği hususları kendisinin yapması bir tezatlık oluşturur. Burada el-Ayyâşî'nin kendi kendisiyle çelişmesi onun gülünç duruma düşmesine sebep olmuştur. Seyahatnamelerdeki bazı mizahi mevzular batıl inanışlardan ve hurafelerden kaynaklanmaktadır. el-Ayyâşî'nin seyahatnamesinde bunun örneğini görmek mümkündür.

el-Ayyâşî'nin karşılaştığı şu hadise bu duruma bir örnek teşkil eder: "…Komşulardan bazıları bana Harem-i Şerif'te bazı mevsimlerde bir kadınla bir erkeğin birlikte olduğunu söyledi. Ardından bunları hâkime götürmüşler ve kanıtlar

kadının adamın karısı olduğunu doğrulamış. Adama neden Harem-i Şerif'te hanımıyla birlikte olduğu sorulduğunda adam: 'Çocuğumuz yoktur. Bu mekânın bereketi ile kadının hamile kalacağını umdum' cevabını vermiştir. Bunun üzerine cehaletinden dolayı adam ve kadın mazur görülmüş ve cezalandırılmamışlardır." (Ünalan, 2021: 172, el-Ayyâşî, 2006: 17, 384). Burada kadın ve erkeğin Harem-i Şerif'te çocuk sahibi olmak umuduyla birlikte olması inanıştan kaynaklıdır ve bu durum diğer taraftan gülünç bir hadiseyi ortaya çıkarmıştır.

"Ravza muhafızları kutsal mekânda kılıç gıcırtısı ve pencere çatlaması sesini duymuşlar fakat burasının heybet ve ihtişamı nedeniyle geceleri kimsenin gelemeyeceğini düşünmüşlerdir. Bir müddet daha sesler devam edince muhafızlardan biri odanın kapılarından birinin açıldığını ve bazı tavanların çöktüğünü düşünmüş odaya gidip bakmış fakat hiçbir şey bulamamıştır. İnanışa göre bu seslerin ve hareketlerin sebebi Hz. Mustafa'nın mezarına inen merhamet melekleri ya da görünmeyen bazı adamların onu ziyarete gelmesidir. Faslı gezgin, bu hikâyenin tutarlılığını ve gerçekliğini kanıtlamak için dehşet verici bu patlamaları kendisinin de duyduğunu ancak Kur'ân okuyarak korku ve paniğe dönüşen psikolojik durumuna karşı zafer kazandığını belirtmiştir (Ünalan, 2021: 146-147, el-Ayyâşî, 2006: 460-461).Burada inanıştan kaynaklanan ve el-Ayyâşî'nin de garip davranışlar göstermesine sebep olan bir hadise anlatılmıştır. Bu hadise ve el-Ayyâşî'nin davranışı kendi içinde komik unsurlar barındırmaktadır.

"el-Ayyâşî, 'Ğarîbe' başlığı altında karşılaştığı veya duyduğu birtakım acayip hadiseleri nakletmiş ve bunları zaman zaman eleştirmiş veya güldürü olduğundan bahsetmiştir. Bunlardan biri de; Tuwatlı öğrencilerin anlattığı olaydır. Onların yaşadığı bölgede adamın birisi karısının ona karşı olan şiddet ve kabalığından dolayı onu boşadığını söylemiştir. Bu durum halkın önünde meydana gelince de bölgedeki kimse bir daha kadınla evlenmemiştir. Kadının mağdur olduğu görüldüğü için eski kocası ile yeniden evlendirilmiştir ve oradaki kadıların bu konu hakkında müspet fetva verdiğini söylemişlerdir. Talebelerin bu ifadelerini garip bulan Ayyâşî şahitlerin olayı etrafa yaymalarını da eleştirmiş ve bu türden şahitlerden Allah'a sığınmıştır. Ayrıca kişinin eski eşiyle tekrar evlenemeyeceği görüşünü dile getirmiş ve bunun fakih yönünü de ortaya çıkarmıştır." (Ünalan, 2021: 221).

el-Ayyâşî'nin yolculuğu sırasında karşılaştığı sapmalar arasında dünya hayatına kendini fazlasıyla kaptırıp ölümü unutan Tunus halkı ve onlar arasında yaygınlaşan abartı, yenilikçilik, para israfı ve gösteriş de vardır. Bu duruma şöyle bir örnek verir: "O gece kafiledeki, Tunuslu zengin bir kadın öldü. Onun üzerinde taşıdığı ince bir eyeri vardı. Öldüğünde mezarını kazdılar ve üzerindekilerle gömdüler. Bu abartı, sapkınlık ve para israfıdır. Tunus kafilesinin emiri ve büyükleri bunu gördü fakat hiçbiri buna karşı çıkmadı."(Ünalan, 2021: 170). el-Ayyâşî'nin karşılaştığı ve öldükten sonra yaşam inancından kaynaklanan bu hadise el-Ayyâşîiçin bir tür sapkınlıktır. Gerçekliği olmayan ve komik bir özellik gösteren bu davranış el-Ayyâşî'nin eleştirisine sebep olmuştur.

el-Ayyâşî Dâru'l-Vakta'da yapılan mum yakma ritüelini İslami açıdan değerlendirir ve çeşitli eleştirilerde bulunur. el-Ayyâşî'nin bu konudaki sözleri şu şekildedir: "…Sonra Yenbu' Şehri'nden hareket ettik ve o gün güçlü olmayan kumlarda ve birkaç ağaçla birlikte es-Sekâ'if denilen yerde konaklayana kadar yürüdük. Ona Dâru'l-Vakta da denir. Orada kocaman mum yakıyorlar. İnsanlar bunun için Mısır'dan mumları yanlarında getiriyorlar ve kafilede onları satıyorlar. Geceleri

develerin semeri üzerine koyuyorlar. Böylece kafilenin tamamı bir mevsim boyunca ışıkları yanan en büyük camilerden biri gibi gözüküyor. Onlara Bedir Muharebesi'nde sahabelerin burada çok sayıda ateş yaktığı rivayet edilmiş, onlar da bunu anmak için aynısını yapıyorlar. İşte bu onların gafleti ve iki yönden hatalarıdır: Bunlardan birincisi, ateş yakma emrinin biyografilerden de bilindiği üzere Zahrân geçidi üzerindeki Fetih Muharebesi'nde gerçekleşmesidir. İkincisi de bunun Bedir'de olduğu kabul edilse bile düşmanı korkutmak ve Müslümanların çok sayıda olduğunu ve gücünü göstermek için yapılmıştır. Yani düşman olmadığı için bunun hiçbir anlamı yoktur. Allah'ın koruduklarının düşmanlarına karşı kazandığı zaferden sevinç duymanın ve Allah'ın İslam'ı yücelttiği yerlerde umut aramanın, mum yakmanın sünnet olduğu inancı gibi ve belki bazıları bunun bir hac eylemi olduğunu bile düşündü, yasak bir şeye yol açmadığı sürece, gerekli ve arzu edilen bir konu olduğuna şüphe yok. İşte sevinç, sadaka, ibadet ve bir şükran beyanı olmadan yüceltilsin. Mumu olmayanların çoğu bana gelip fetva istediler ve şöyle dediler: Mumumuz yok, bu yüzden onu olan birinden mi satın almalıyız? Bunun hac ritüelinden ve şiarından biri olduğunu düşünüyorlardı. İnsanların ibadetin en büyüklerinden biri olarak gördüğü, ne kadar zaman sonradan çıkmış sapkınlıklar var. Allah'tan bizi Peygamberimizin doğru sünnetine göre öldürmesini istiyoruz (onun sünnetinde eğrilik görülmez)."(el-Ayyâşî, 2006: 15-16, 300-301). İnanıştan kaynaklanan ve gülünç unsurlar barındıran bu mevzu da el-Ayyâşî'nin eleştirisine neden olmuştur.

3.3.Muhibbuddîn el-Hamevî'nin *Bevâdî'd-Dumû'i'l-'Andemiyye bi-Vâdî'd-Diyâri'r-Rûmiyye* İsimli Seyahatnamesinde Geçen Mizahi Unsurlar

Muhibbuddîn el-Hamevî yolculuğuna Hama Şehri'nden başlamış, elli gün süren İstanbul yolculuğu 26 Nisan 1574 tarihinde İstanbul'da tamamlanmıştır (Elger, 2015: 302). Bir müddet dinlendikten sonra Kazasker Malulzade Efendi'yi ziyaret etmek ister fakat Kazasker Malulzade Efendi kibirle baktığı el-Hamevî'yi tanımamazlıktan gelir. Birkaç gün daha ziyaretlerini sürdüren ve kadılık görevine iadesini talep eden el-Hamevî Kazasker Malulzade Efendi'nin tavırlarından rahatsız olur ve onu insan şekline bürünmüş cansız bir varlık olarak nitelendirir. Bu konuda da Kazasker Malulzade Efendi ile ilgili olarak şu malumatı verir. Buna göre Kazasker Malulzade Efendi daha önce görev yaptığı yerde kavga edip başından yaralanır ve şikâyet için üç günlük uzaklıktaki İstanbul'a gider, hatta başındaki kan izlerini temizlemeyerek somut delil sunmak ister. Bu durumu el-Hamevî eleştirir ve Kazasker Malulzade Efendi'yi cahil olarak görür (Sapan, 2018: 309). Muhibbuddîn el Hamevî'nin Kazasker Malulzade Efendi'yi hicvetmek için kullandığı üslup mizahi bir anlatıma neden olmuştur.

3.4. Bedruddîn el-Gazzî'nin *el-Metâli'u'l-Bedriyyefi'l-Menâzili'r-Rûmiyye* İsimli Seyahatnamesinde Geçen Mizahi Unsurlar

Bedruddîn el-Gazzî haksız yere görevden uzaklaştırılması hususundaki üzüntüsünü ve mağduriyetini saraya bildirmek ve saraydan birtakım taleplerde bulunmak için 1530'da oğlu Şehâbeddîn Ahmed ve birkaç arkadaşı ile birlikte İstanbul'a gider. Anadolu'nun çeşitli şehirlerine ve İstanbul'a gerçekleştirdiği bu seyahatindeki izlenimlerini *el-Metâli'u'l-Bedriyyefi'l-Menâzili'r-Rûmiyye* isimli seyahat kitabında toplar (Ünalan, 2021: 47).

Bedruddîn el-Gazzî İstanbul seyahati esnasında İzmit'e gitmeye karar verir. Sebebi ise o dönemde İstanbul'da çıkan veba salgınıdır. Veba salgınından çok vefat eden olunca el-Gazzî zorunlu olarak mekân değiştirmeye karar verir ve İzmit'e

yolculuk yapar. 937/1530 senesinde Muharrem ayının on ikinci günü kuşluk vakti sakin bir havada gemiye binerek İstanbul'dan ayrılır. Aksilikler ve zorluklar el-Gazzî'nin burada da karşısına çıkar. Yolculuk esnasında denizde büyük bir fırtına çıkar ve deniz ortasında korkulu bir gece geçirirler. Bir müddet İzmit'te kaldıktan sonra el-Gazzî tekrar İstanbul'a dönmek ister fakat İzmit'e gelirken bindikleri geminin tamiratta olduğunu öğrenir. Kırk gün geminin tamirini bekler fakat netice alamayınca at ile dönmek zorunda kalır. el-Gazzî yaşadığı sıkıntılı durumu biraz mizahi biraz da hicveder bir dille ifade etmiştir:

"Geminin demirli olduğu sahile ulaştığımızda bir grup cemaat bizi karşıladı ve bizi Anadolu dilinde Yengice/Yenice denilen yakındaki bir köye yönlendirdiler. Anlamı Arapçada küçültme sığasıyla yenice demek oluyor ve bize dediler ki: Burada, bu yerde istirahat edin. Cemaatin hali sanki bu sözde bir yalan döndüğünü ve bir dalavere olduğunu bize anlatıyordu. İster istemez orada sarp kayalıklar üzerine kurulu duvarları ve damı delik deşik kuzeyden güneyden, altından üstünden rüzgârların içinde cirit attığı yüksekçe bir eve indik. O evde tam on üç gün öylece kalakaldık. Ne gündüz rahat edebiliyor ne de gece uykunun tadına varabiliyorduk. Biz yağıp duran yağmurlar ve sağlıklı olmayan ortamdan kaynaklanan o felaketler ve şiddetli endişelerle boğuşurken, bir de soğuklar iyiden iyiye artmaya başlamıştı. Durum iyice ciddileşmeye başlarken takatler ise tükenmişti. Etrafımızdaki dağlara kar yağmıştı, gönderdiği soğuk da bize kadar ulaşıyordu. Yine de Allah'a hamd ettik ve üzerimize değil etrafımıza yağdırmasını diledik. Bu iki aşağılık herif geminin kalkacağı tarihle ilgili bildik yalancı vaatlerini sürekli tekrarlayıp duruyorlardı. Alışık oldukları yalanlarını tekrardan dillerine doluyorlardı. Söz veriyorlar sonra da sözlerinde durmuyorlardı. Üzerine yemin ettikleri şeyde yalan söylüyorlardı. Söylemleri hep aynıydı, Allah güçlerini azaltsın, belalarını katlasın, onları ırak tutsun ve küçük düşürsün (adaletiyle muamele etsin ve cezalarını da versin). Nifakta ne kadar da cüretkârdılar ve bunu nasıl da kolayca yapıyorlardı anlayamıyordum." (el-Gazzî, 2004: 247-248). Bedruddîn el-Gazzî, İstanbul'a dair latifelerde bulunurken övgülerinde yer yer abartıya kaçmış ve bu da mizahi bir anlatıma sebep olmuştur:

"Adaletin eliyle ahlaki çöküşten kurtulan en büyük şehirdir İstanbul. Oysa geçmişin büyük kralları sürekli ona kur yapmış ve ona büyük başlık paraları teklif etmişlerdi. O ise kendini bu krallara karşı koruyabileceği en iyi şekilde korudu, ta ki uzun uzun izah edilmesi lazım gelen bir mesajla müjdelenen kişi, yani merhum Şehid Mehmed Han karşısına çıkana dek. İşte o an inadı bıraktı ve boynunu eğdi."(Elger, 2015: 296).

İstanbul'da aradığını bulamayan ve çeşitli sebeplerden işi sürekli aksayan el-Gazzî, artık umutsuzluğa kapılır ve bu durumu "bu şehirde yaşayan insanların arasında siyah bir boğanın üzerindeki beyaz bir doğum lekesi gibi dolandım durdum" sözleriyle ifade eder (Elger, 2015: 296). Kendisini siyah bir boğanın üzerindeki bir doğum lekesine benzetmesi de bir hayli ilginçtir.

SONUÇ

Seyyahlar seyahat ettikleri yerlerin sosyal ve kültürel hususlarından söz ederken kendilerine garip veya ilginç gelen bazı mevzulardan da söz etmekten kendilerini alamazlar. Söz ettikleri bu hususları bazen gülünç bir anlatımla ortaya koyarlar. Ayrıca eleştirdikleri olayları ve kişileri de ironik bir biçimde anlatırlar. Bunu

yaparken de zaman zaman mizahtan yararlanırlar. Osmanlı dönemi Arap Edebiyatı seyahatnamelerinde de bu durumların örnekleri söz konusudur. Seyyahların başlarına komik ve ilginç hadiseler gelebildiği gibi karşılaştıkları çeşitli olaylar da mizahi bir özellik gösterir. Bazı seyyahlar yaptıkları seyahatlerde aradıklarını bulamamış ve çeşitli olumsuz kişi ve durumlarla karşılaşmışlardır. Seyyahlardan bir kısmı bu olumsuz durumları şikâyet edercesine anlatırken bir kısmı da şikâyetlerini mizahi bir üslup çerçevesinde dile getirmişlerdir.

KAYNAKÇA

Bekri, Alaaddin (1995). *Abdulganî an-Nablusî (1143/1731) Oeuvrei Vie et Doctrine,*(Çev. Dr. Veysel Uysal (Bir Çağın Öncüsü Şeyh Abdulgânî Nablusî), İstanbul:İnsan Yayınları.

Artun, Erman(2013). *Çukurova Halk Kültüründe Mizah*, Adana: Karahan.

Ayverdi, İlhan(2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük,* İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

el-Ayyâşî, Ebû Sâlim Abdillâh b. Muhammed(2006).*er-Rihletu'l-Ayyâşiyye I-II*, (tah. Sa'îd el-Fâdılî, Süleyman el-Kuraşî), Abu Dabi/BAE: Dâru's-Suveydî.

Çağbayır, Yaşar(2007). *Ötüken Türkçe Sözlük,*İstanbul:Ötüken Neşriyat.

Demirayak, Kenan(2015). *Arap Edebiyatı Tarihi Osmanlı Dönemi (Mısır ve Bilâdu'ş-Şam Bölgesi) (922-1217/516-1802)*, Erzurum: Fenomen Yayınları.

Demirayak, Kenan(2016). *Arap İslam Edebiyatı Literatür Bilgisi*, (I. Baskı), İstanbul:Cantaş Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2003). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara:Aydın Yayınları.

Elger, Rafl (2015). "(XVI-XVIII. Yüzyıllar) Müslüman Arap Edebiyatı'nda İstanbul", (Çev. Öykü Özer), *Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul: Mas Matbaacılık, ss. 204-304.

el-Gazzî, Bedruddîn Muhammed b. Radıyyiddîn el-Âmirîed-Dimaşkî (2004).*el-Metâli'u'l-Bedriyye fi'l-Menâzili'r-Rûmiyye,* Abu Dabi/BAE: Dâru's-Suveydî li'n-Neşr ve't-Tevzi'.

Evliya Çelebi (1999).*Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, (Haz: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güvenç, Ahmet Özgür (2015). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Gürer, Serpil (2010). XVII-XVIII Ve XIX Yüzyıllarda Fransız Seyahatnamelerinde Osmanlı Toplumu, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Ankara:Ankara Üniversitesi.

İbn Manzûr (1994). *Lisânu'l-'Arab I-XV*, Beyrut: Dâru Sâdır.

el-Lukaymî, Mustafa Es'ad (2012). *Mevânihu'l-Uns bi-Rihletî li-Vâdî'l-Kuds*, (Nşr. Riyâd Abdulhamîd Murad), Dimaşk: Vezâretu's-Sekâfe, Hey'eti'l-Âmmeti's-Sûriyye li'l-Kuttâb.

Mengi, Mine (2016). "Seyahatname'nin Otobiyografi/Sergüzeşt-i Evliya Bölümleri", *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 2(5), ss. 87-95.

Muhammed Kibrît (1385). *Rihletu'ş-Şitâ ve's-Sayf*, (II. Baskı), (Tah. Muhammed Sa'îd et-Tantâvî),Beyrut:el-Mektebe el-İslâmî li't-Tıbâa ve'n-Neşr.

Muhibbuddîn el-Hamevî (1993). *Hâdî'l-Ez'âni'n-Necdiyye ilâ'd-Diyâri'l-Mısriyye,* Ürdün: Mu'tah Üniversitesi.

en-Nâblusî, Abdulganî b. İsmâ'îl (1998). *el-Hakîka ve'l-Mecâz fî Rihle Bilâdi'ş-Şâm ve Mısr ve'l-Hicâz I-III*, (Tah. Riyad Abdulhamîd Murad), Şam: Dâru'l-Ma'rife.

Râzî Abdulhamîd Murtazâ Bek b. Mustafa b. Hasan el Kurdî (2015). *Tehzîbu'l-Etvâr fî 'Acâibi'l-Emsâr,* Beyrut: el-Muessesetu'l-Arabiyye li'd-Dirasât ve'n-Neşr.

Sapan, Süheyl (2018). "Suriyeli Âlim Ebü'l-Fazl el-Muhibbî'nin 1574 Yılında İstanbul Seyahati", *V. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri 19-21 Mayıs 2017*, (ed. Feridun M. Emecen, vd.) İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, ss. 301-316

Tamdoğan, Zehra Gözütok (2019). "Mağrib'in Sa'dî Sultanı Ahmed el-Mansûr Dönemi Mevlid-i Nebî Merasimleri", İSTEM, S.34, Y. 17, ss. 459-475.

Türkçe Sözlük(1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uyanık, Seda (2010). "Seyahatnamede Hikâye Tekniği Üzerine", *Kebikeç,* S.29, ss.265-272.

Ünalan, İbrahim (2021). *Osmanlı Dönemi Arap Edebiyatında Seyahatname*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Emel NALÇACIGİL ÇOPUR (2022). İbrahim Tırsî Divanı'nda Hayvanlar Üzerinden Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 306-327.

İBRAHİM TIRSÎ DİVANI'NDA HAYVANLAR ÜZERİNDEN MİZAH

Emel NALÇACIGİL ÇOPUR•

Uyuz gibi bütün yârâna bir eğlencedür Tırsî
Bu denlü mashara elfâzı cem' itdüm divân yapdum
(G-CXXXIV/5)

Günümüzde de yaygın olarak kullanılan teşbih sanatı, klasik Türk edebiyatında istiare, ta'riz, tenâsüb ve tenâsüb gibi manaya dayalı olan istidrâk sanatıyla da iç içe olması sebebiyle oldukça önemlidir. Anatomik ve davranışsal özelliklerinden hareketle müşebbehun bih unsuru olarak manzumelerde zikredilen hayvanlar, mizahî olarak ele alınmıştır (Ökten, 2021: 286). Nitekim antik çağda *Oedipus* isimli oyunuyla tanınan Sofokles'in (M. Ö. 497-405) *Av Köpekleri*, Aristophanes'in (M.Ö. 450-380)'in de *Atlılar, Eşek Arıları, Kurbağalar, Kuşlar* isimli oyunlarından itibaren komedi tarihinde hayvanlar aracılığıyla insanları eğlendirirken düşündüren de oyunlar yazıldığı (Tanç, 2020: 32) bilinmektedir.

Klasik Türk edebiyatında da hayvanlar öncelikle ilâhiyata dair konuları aktarmada ve Osmanlı Devlet-i Âlî'nin altın dönemi kabul edilen XVI. yüzyılda halkın dinî emirlerden uzaklaşmaması adına genellikle didaktik mesaj vermek için kullanılır (Mengi, 2014: 12). Hatta XV. yüzyılda Şeyhî tarafından kaleme alınan Hâr-nâme hiciv türünün günümüze kadar gelmiş en önemli şaheseridir. XVII. asırda dünya edebiyat janrında klasiklerin yeniden söz konusu olması adına kayda değer gelişmeler yaşanır. Fransa'da Aristoteles'in *Poetika* eserinde belirtilen Yunan tiyatrosunun geleneklerinin yeniden yorumlanması hedeflenir. Moliere (1622) komediye artan ilgi doğrultusunda çağdaşlarına toplum ve karakter eleştirisini tanıtır. Dünya edebiyat janrında Moliere'nin ardından Türk edebiyatında hikemî ekolün öncüsü Nâbî (1642) aracılığıyla

• Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, emelcopur@akdeniz.edu.tr

düşündüren, düşündürürken de eğlendiren eserler kaleme alınır, bu husus hayvanlar üzerinden yapılan teşbihlerde de görülür (Göbekçin, 2015: 124).

Günümüze değin yapılan alan çalışmalarında hayvanlar üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Baykal, 1964: 23-30; Ertan, 1989: 1-343; Eskigün, 2006: 1-119; Eren, 2009: 28-44; Grıffın, 2015: 1-129; Durkaya, 2015: 13-27; Kaya, 2017: 305-323: Nur, 2017: 29-47; Yalçınkaya, 2017: 107-129; Babür, 2020: 41-107; Dilmen; 2020: 607-635). İncelediğimiz *İbrahim Tırsî Divanı*'nda da hayvanlar hakkında mevcut çalışma söz konusudur (Elbir-Kahve, 2020; 230-267). Ancak ilgili çalışmada diğer çalışmalarda olduğu gibi klasik Türk edebiyatı çerçevesinde mezkûr divanda sadece zikredilen hayvanlar ele alınmış, manzumelerin mizahî yönüne değinilmemiştir.

Verilen bilgilerden hareketle bu çalışmada sosyal hayata dair unsurları özellikle hayvanları şiirlerine alan XVIII. yüzyıl şair ve hattatı *İbrahim Tırsî Divanı*'nda hayvanlar üzerinden gerçekleştirilen teşbihlerle şairin mizah anlayışı incelenmiştir. Öncelikle İbrahim Tırsî'nin şiir anlayışına baktığımızda klasik edebiyatımızın komik şairidir demek kanaatimizce yanlış olmayacaktır. Nitekim şair,

Yine bir nev-gazel yapdum olur yârâne eğlence

Disünler okuyanlar gülerek ammâ ne eğlence (G-CLXXXII/1)

mısralarında şiirinin yaranlara eğlence olduğunu bildirmektedir. Bir diğer şiirinde ise;

Tîg-fürûşân anlar ancak cevher-i nazmum benüm

Tırsîyâ güftâruma bîgâne olmaz âşinâ (G-IV/5) nazım cevherini ancak kılıç satanların anlayacağını, sözlerine kayıtsız kalanların aşina olamayacağını dile getirir.

Şairin manzumeleri hakkında verdiği bilgilere ek olarak şiirlerini komik edebî türler aracılığıyla da çözümleyecek olursak; yazarın veya şairin yaşadığı toplumu ıslah etmek adına teşbih sanatıyla bilinç düzeyinde bastırılan gerçek duygularını ifade etmek olan ironi, alegoriye benzer. Böylece bastırılan duygular sembollerle açığa çıkartılır. Bu durumda ironist insanın varoluş durumuna ait toplumdaki dengesizlikleri ve tutarsızlıkları sergileyen, değişime giden yolu açan dahası topluma karşı kendisini üst noktadan gören aydındır. Klasik Türk edebiyatında "hiciv" başlığı altındaki şiirleri içeren, yazar veya şairin zıt anlamlı ibare ve mecazlarla gerçek düşüncesini adeta felsefe yaparak ifade etmede kullandığı bir retorik sanatı olan satir eleştirel dille metinde beklenmeyen uyumsuzluklar oluşturduğu için komik ifadeler içerir. Metinde şair/yazar iletmek istediği mesajlarını önceden kaleme alınmış bir metinden hareketle teşbih, tezat ve istidrâk sanatlarını kullanarak parodi tekniği çerçevesinde ironi ve satiri gerçekleştirir (Cebeci, 2017: 149, 193, 263).

Yukarıda edebî eserleri mizaha taşıyan parodi tekniği ile ironi ve satiri içeren tüm özellikler *İbrahim Tırsî Divanı*'nda mevcuttur. Örneğin;

Şitâda Tırsîyâ itler gibi kapu dolaşmakdan

Olup bir kül kedisi evde hayrân olmamuz yeğdür (G- LXIII/5)

Beytinde şair, külkedisi benzetmesini bilinen bir masal karakterinden almıştır. Şair parodinin temeli olan alt metinden hareketle kendisini külkedisine benzetmiştir.

Böylece yeniden kurguladığı üst metinde beklentinin tersi durum gerçekleştirmiş, mizahî durum oluşturmuştur.

Bir palân lâzım sana ipden üzengi bir yular
Hîç piyâde kalmaz idün bir himâr oldukça sen (G-CXLIV/6)

Yukarıdaki beyitte ise İbrahim Tırsî, toplumdaki yanlışları teşhir etmek için *himâr* ibaresini sembolik anlamda kullanarak satiri gerçekleştirir.

İroni türü yazan şair ve yazarların bir takım bastırılmış duygularını teşbihlerle ifade etme özelliğinden hareketle İbrahim Tırsî'nin aşağıdaki beyti ve onun gibi şiirleri de ironi kabul edilir:

Ayu gibi ben kara kızı oynadarakdan
Aldatdum anı den ile ormana düşürdüm

Aslında demür gibi soğuk tutdum anı ben
Sonra tavını buldurup ummâne düşürdüm (G- CXLIII/8-9)

Toplumdaki aksaklıkları hedef alan ironist şair ve yazarların kendilerini elit görme eğilimleri söz konusudur. Bunun yanında onlar yaşadıkları toplumun bir parçası olmaları sebebiyle eserlerinde acizliklerini de dile getirirler. Uç noktalarda yaşanılan bu birbiriyle çatışma içeren duygular mizahı oluşturur (Cebeci, 2017: 291). İbrahim Tırsî'nin çatışmalı ruh halini yansıtan aşağıdaki şiirler komikliğe örnektir:

Sezâdur hâcegân içre tefâhür iderek Tırsî
Disen deryâ-yı nazmun bir dür-i şeh-vâriyüz cânâ (G-VI/7)

Gûş iden elfâz-ı bî-ma'nâlarum elbet güler
Dürr-feşân olsam da kimse i'tibâr itmez bana (G-VII/7)

Ayrıca ironi türünün temel özelliği olan sembollerle ifade için aşağıdaki beyitlerde zikredilen bülbül şairin alegorik üslûbuna örnektir:

Eylûle irüp köhne bahâr eyledi bülbül
Ne günlere kalduk diyü zâr eyledi bülbül

Tırtır güle üşmiş konacak dal bulamadı

Darıldı anı cümle şikâr eyledi bülbül (G-CXXIV/1-2)

Yukarıda verilen örneklerle izah etmeye çalıştığımız *İbrahim Tırsî Divan*'ı mizah açısından oldukça zengindir. Yazıda mezkûr divanda teşbih sanatıyla ele alınan hayvanları içeren manzumeler, mizah kuramlarından hareketle üç bölümde incelenmiştir.

Herhangi bir metin veya olayların akışında belli kalıpların dışına çıkıldığında gülmenin (Dursun, 2018: 41) üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama olmak üzere üç kuramı vardır (Tanç, 2020: 60). Yazı bu üç mizah kuramına ait örnek beyitlerin yorumlanmasından ibarettir. Çalışmada istifade edilen örnek beyitler Kadriye Yılmaz'a ait e-kitaptan, verilen ayet meali ise Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları'ndan alınmıştır.

Üstünlük Kuramı

Gülme, kâinatın en üstün varlığı olan insan için herhangi bir tehlikeli durumun atlatılmasından ya da kişiliğinde eksik kalan yönlerin giderilmesinden sonra insanın bu durumlara karşı üstün gelindiğinin tezahürü şeklinde ortaya çıkan fizyolojik reaksiyondur (Tanç, 2020: 61-62).

Bu bağlamda klasik Türk edebiyatında eşek; yük taşıyıcı özelliğine nispeten sabırlı oluşu, temkinli davranışı ile en çok zikredilen hayvandır. Türk mitolojisinde de eşek; temkinli oluşu, dik duran kulaklarından dolayı iyi bir dinleyici olması böylece dua edecek kadar bilgili özellikleriyle kadı görevindeki kişilere atfedilir (Akbulut, 2020: 135). Klasik Türk edebiyatında eşekle zikredilen diğer hayvan sesinin güzelliği ile bilinen bülbüldür. Oscar Wilde'in eserinde de güle olan aşkı sebebiyle metinlerde fazlasıyla zikredilir. Aşağıdaki beyitlerde üstünlük kuramı doğrultusunda zayıflıklarını aşan şair, duygularını tezat ve ta'rîz sanatıyla ifade eder:

Tırsî gibi eşşeklere taklîd iderekden
Âgâze sekmekde karâr eyledi bülbül (G- CXXIV/5)

Ben har oldum olalı bahş-i yular itmez bana
Dört ayaklı olduğumdan i'tibâr itmez bana

Sâhibüm dahi benüm gibi har anun-çün şehâ
Câ-be-câ insâf idüp otlak şikâr itmez bana(G-VII/1, 8)

Yokdur eşşekliğüme hîç bir söz
Şeker ü şâb n'idüğin bilmem (G-CXXXIX/6)

Bir zemân besledüm evlâd yerine bir merkeb

Kati iz'ânsuz idi hîç yoğıdı zerre edeb

Öyle nâzende büyütdüm ki yetişmez arpa
Yidüği fodla-i seg-bân ü yulaf dahi 'ineb

Kati gayretli idi haylamadı hîç eşeğüm
Görmedüm mislini gezdüm iki yıl Şâm u Haleb

Derlemez gûşı dibi elli vakıyye yükden
Katır idi soyı lakin depeğen bed-meşreb

Az imiş ömri nedür çâre har-ı bî-bahtun
Eceli geldi sarımsak tohumı oldı sebeb

Ağlayup göz yaşı dökdi didi Tırsî-gamnâk
Ayağı sivri imiş geçdi yere âh merkeb (G-XXIII/1-2, 4-5, 7-8)

Der-beder gezmekde çok hayrun olurdı Tırsîyâ
Mısr eşeği gibi eşkince tavar oldukça sen (G- CXLIV/6-7)

H^âceliğe heves sanma kim eşekliğümden idi
Ma'âşa dâ'ir akârum yâhud tîmârum olaydı (G- CCVII/2)

Sâhibüm dahi benüm gibi har anun-çün şehâ
Câ-be-câ insâf idüp otlak şikâr itmez bana (G-VII/6)

Ben eğerde gördüğüm lutfı semerde görmedüm
Bâr-gîr Hersekün vaz'ını harda görmedüm (G- CXXXI/1)

Atun hurcı ağır satdum atı benden eşeklendüm
Yularum kuskunum var ben kadar ma'mûr gördün mi (K-2/4)

İbtidâ' şey mey tedârük idelüm eşşek gibi
Yiyüp içelüm bize mey-hâneler reşk eylesün (G-CLVI/3)

Ben palân-ı gayret ile seng-i mihnet çekmede
Kâ'ilem ayda bire aslâ kayar itmez bana (G-VII/2)

Hayatının zorluklarını anlatan şair bu kez kendisini beygire benzeterek güldürür:

Hemîşe sırtumuz pâlân-ı gayret yağır itmekden
Mükârî beygiri gibi bıcılgan olmamuz yeğdür (G- LXIII/2)

Tırsî, -duruncaya dak redifli gazelinin aşağıdaki beyitlerinde kendisini şebek ve mudanya beygirine benzetir, beklenmeyen bu durumla okuyucusunu güldürür. Ayrıca şair sıçan tüyü gibi zayıf eşek beslenmesini önererek komik durum oluşturur:

Şebek gibi beni oynatdı kara oğlan gör
Mudanya beygiri-veş kan kaşandurıncaya dak

Çıtak düğünleri olsa koşıya hâzır ol
Sıçan tüyi harı besle yarandurıncaya dak (G- CXII/9,11)

Aşağıdaki manzumede Beç/Viyana ördeği geçmektedir. Kısa boyun ve bacaklara sahip perdeli ayaklarıyla yürüyüşlerinden dolayı sevilen ördekler, insanlarla iyi ilişkiler kurabilen kuşlardır. Ördekler suyu çok severler, adeta tüm gün suda yaşayabilirler. Üstünlük kuramına göre zayıflıklarını aşıp kendisiyle alay eden Tırsî, kendisini Viyana ördeğine benzetmekte, yürüyüşünden dolayı önde gelen insanların dikkatlerini çektiğini anlatmaktadır:

Kim görürse beni Beç ördeğine benzediyor
Reviş ü cünbişümi seyr iden erbâb-ı kirâm (G-CXXXV/3-4)

Hem heva yağmurlı vü yollar çamur
Ördeğe döndüm ne siyâset bana (G-IX/2)

Tırsî'nin kendisini benzettiği bir diğer hayvan ise zürafadır. Uzun boyunları ile bilinen zürafalar, bu özellikleri sayesinde çevrelerindeki tehlikelerin anında farkına vararak kaçarlar. Onların kaçışı hayvanlar âleminde sanki tehlikenin sinyalidir:

Zurafâ heykelüni görse güler

Tırsîyâ masharadur eş'ârun (G-CXVII/10)

Tehlike anından sonra zaferi kazanan insanın üstün gelişi gülmesine örnek teşkil eden beyitte teşbihle anlatılan hayvan köpektir. Klasik Türk şiirinin temel karakterleri olan sevgili, âşık, rakip üçlüsünde rakip sevgiliden ayrılmadığı için köpeğe benzetilir (Şentürk, 1995: 79). Tırsî'nin bu beytinde rakip, beraber olduğu kadının kocasıdır. Şair, sevdiği kadınla aralarına giren rakibi köpek gibi yana düşürdüğü için övünür:

Duymış kocası zelle gibi arduma düşmiş

Kapdum ayağın it gibi bir yana düşürdüm (G- CXLIII/10)

Bacaklarını bir mancınık gibi kullanabilen çekirgeler, zıplama ve uçma kabiliyeti olan böceklerdir. Tırsî şiirinde harman zamanı sevgilinin gönlünü çekirge gibi düşürdüğünü söyler. Böylece klasik Türk edebiyatı tahayyülünde vuslata erişemeyen âşık profilini bozup zafere ulaşmanın gururunu bildirir:

Ne esdi savurdı ise hep bâd-ı hevâdur

Mânend-i çekirge dili harmane düşürdüm (G- CXLIII/7)

İnsanın neden ve nelere güldüğü hususu antik çağlardan itibaren ele alınan bir konudur. Tanç, üstünlük kuramında öncelikle Platon'un gülmenin olumsuz olduğunu savunduğunu belirtir. İnsanın kusur odaklı güldüğüne dikkatleri çeker (2020: 60). Klasik Türk şiirinde güzelliği, süsü, kıyafetlerine övgüyle ön plana çıkan sevgili/kadın (Cebeci, 2017: 9-75) hayatın her yönünü kapsayan bu edebiyatta da zaman zaman "Kadının sırtından sopayı..." atasözü ile kusurlu bulunur. Aşağıdaki manzumelerde kadın, beklenilenin tersi bir durumla gülmeye vesile olur:

Çık tâk-ı vasl-ı dil-bere korkma tayaklıdur

Gâyet esâsı sag u metîn dört ayaklıdur

Bizüm eşekle itme cedel beğ koşar velî

Ancak kusûrı var ki köküş kulaklıdur (G- LXV/1-2)

Gönlüm ister kim mücerred dil-beri evlendürüp

Dört ayaklı olduğın görsem ben ihvân istemez (G- LXXXI/2)

Platon'un olumsuz nitelendirdiği gülme, üstünlük kuramına göre aslanlar tarafından parçalanan insanları seyredenlerin gülüşüdür. Dolayısıyla insanın acı çeken canlıya göre kendisini güvende hissetmesine bağlı cereyan eden eylemdir (Tanç, 2020: 61). Yaratılışı gereği atın dişisi kısrak, az yiyecekle yetinen, her türlü iklim şartlarında yaşayabilen ve insanlara hizmet eden hayvanların en kıymetlisidir (Ertan, 1989: 12). Tırsî de aşağıdaki beyitlerde kısrağın yük taşıyıcılığına vurguda bulunur, onun kuskun; eyerin kaymasını önleyen kayış iple çekilmesi gerektiğini anlatır:

Bir talıkam var küçük anı eşek çekmek gerek
Çekmeyüp tenbellik eylerse kötek çekmek gerek

Hîç binici hakkına kısrak kadar bilmem fakîr
Kuskuna kuvvet diyü kolanıpek çekmek gerek(G- CXV/1-2)

Uyumsuzluk Kuramı

Belli bir nizamda yaşayan insan, beyinden görme organı göze kadar devamlı alıştığı düzeni ister. Güvende hissedilmek şartıyla alışılan düzen bulunmadığı bazı durumlardaki şaşkınlık gülme eylemine dönüşür. Uyumsuzluktan kaynaklı komik bulunan hususlar iki tanedir. Bunlardan biri mantık mekanizmalarıdır. İki farklı özellik veya unsurun rol değiştirme, abartı, yanlış teşbih gibi ifadelerle birbirinin yerine kullanılması, olağanüstü, norm dışı ve tuhaf mantıklar uyumsuzluk kuramının ilkeleridir. Bu kuramda bir diğer komiklik durum da yaşadığımız dünyadan hareketle birbirinin karşıtı durum ve olayları içerir (Tanç, 2020: 63-66).

Klasik Türk edebiyatı telakkisinde sevgili, âşığına hayatı öğreten öğretmendir. Türk milletinin uzun süre atlı göçebe yaşam tarzından hareketle âşık hiçbir zaman ulaşılmayan sevgiliyi elde etmek adına çeşitli profillerde türlü eziyetler çeken karakter olarak yorumlanır. Âşığın bu meşakkatli çabaları ve kartopuna benzeyen sevgilinin güzelliği av ilişkisi uyumsuzluk kuramında mizaha vesile olur:

Sayd-ı dil-ber eylemek her âdemün kârı değül
Ardına düşüp köpek gibi emek çekmek gerek(G-CXV/4)

Rakîbân ava çıkmış kışda geldi
Bizüm çiftlikde ol itler kapandı (G- CCIX/7)

Kar topı gibi dil-beri görseydi it rakîb
Edirne buzı gibi tonardı sezâsıdur (G- LXXII/3)

Divan şairlerinin tahayyülünde genelde rakip; sevgiliyi bir an olsun bırakmadığı için sadık ve korumacı özelliği ile köpeğe benzetilir. Bazı durumlarda ise âşık köpeğe teşbih edilir, yine aşktaki sadakat anlatılır (Şentürk, 1995: 82). Uyumsuzluk kuramı doğrultusunda beklenilen durumun tersi şekilde gelişmesi insana özgü davranış olmaması sebebiyle aşağıdaki şiirler mizahî anlatım içerir:

Gelse kara kız çergeye meclisde düzilse
Hâlî ola ağyârdan ol itleri n'eyler (G- LVIII/5)

Köpek gibi kopardum ağzuma gelseydi bir baldur
Ki datsuz olmalarum şimdi dendânsuzluğumdandur (G- LXXVI/5)

Yukarıdaki beyitte dişsiz olmasını sevgiliye kavuşmasına bağlayan Tırsî bu beytinde sevgiliye kızgınlığını tenâsüb ve teşhis sanatıyla uyumsuzluk kuramı doğrultusunda ifade eder:

Eşşeklik idüp tel kırasın âleme karşu
Ey şâne sakın zülf-i perîşânuma değme (G- CLXXV/2)

Eşekler saatte en fazla 5-6 km. yol alabilen yürüyüşleri yavaş binek hayvanlarıdır. Aşağıdaki tahmiste eşeklerin yürüyüşlerinden hareketle şeytana benzetilen, vefasız ve şefkatsiz sevgilinin yürüyüşüyle alay edilir:

Himâr-ı taşçı gibi yorga bir eşşek-i teng-hûsun
Kati kaşmersin ammâ n'eyleyem ki gerçek teng-hûsun
Rakîb-i dîv sîretle gezüp bî-şek teng-hûsun
Güzelsün n'eyleyem pek bî-vefâsın pek teng-hûsun
Terahhum n'idüğin bilmezsin aslâ şefkatün yokdur (T-4)

Fırsatçı özellikleriyle bilinen kargalar, akıllarına geleni keskin ve iri gagaları sayesinde arama ve bulma yeteneğine sahiptirler (Ronberg-Martin, 2010: 248). Akranları arasında kendisini mazmûn arayan kargaya benzeten İbrahim Tırsî, iltifât sanatını da gerçekleştirdiği şiirinde komik durum oluşturmaktadır:

Akrânumı eş'ârda tazî gibi hâlâ
Çullar dil-i şeydâ
Mazmûnları mânend-i zağar çok ararum var

Ey Tırsî-i bed-kâr (M-III/5)

Aşağıdaki beyitte hem karada hem suda yaşayabilen, Homeros'tan itibaren edebiyatta teşbih sanatıyla zikredilen kurbağalar, sesleriyle insana atfedildiği, beklentinin tersi durum oluşturduğu için komiktir:

Şıhne-âsâ basdı hengâm-ı sefer didükçe ben
Kurbağa-yı su gibi Türkî âgâz eyler bana (G-V/3)

Uzun boylarıyla insana benzetilen zürafalar da uyumsuzluk kuramında gülünçtür.

Cümle zurafâ seyr-i Boğaz kaydına düşdi
Sarıyara Göksuya
Her semtine âşık ola üftâde gerekdür
Ayrılma Bebekden (M-5)

Divan şiirinde günümüzde de aynı anlamda kullandığımız rakip ile gazel nazım şeklinde yazılan manzumelerde sevgilinin gölgesi gibi olan âşık tiplemesinin ötesinde devlet erkânında görevli, talep edilen görüşmeleri engelleyen kötü niyetli memur, hizmetli gibi kişilere duyulan öfke ve kızgınlık kastedilir (Şentürk, 1995: 30). Rakibin köpeğe teşbih edildiği beyitlerin birincisinde "diş bilemek" deyimiyle saldırgan insanlar, diğer beyitlerde ise *çarşı* kapısında görevli, *suyun bulunca* ibaresiyle fırsatçı uygun ortamı yakalayan ve temkinli davranıp tuhaf işler yapan kişiler şair tarafından hicvedilmiştir:

Ol it rakîbi gördüm dil-dâre diş bilermiş
Azıları kurısun olmış kuduz ısırgan (G-CLX/2)

Rakîbe didiler it gibi sen de
Ulu çârşûda der-bân olmadun mı (G- CXCIX/3)

Suyın bulunca gezdi o mestâne it gibi
Hayretde koydı kurı pınarun güzelliği (G-CXCVIII/3)

Adı çoban köpeği hîç kurda varmaz ol it

Öyle acîb heykel benzer bütün cemâle (G- CLXXVI/5)

Aşağıdaki beyitte de özellikle himâr kelimesinin zikredilmesi ile şair başkalarının sırtından geçinmeyi seven, diğer beyitlerde herhangi mahareti olmayıp sadece eşek gibi yük taşıyan, gelişime kapalı olan insanları hicvetmektedir:

Bir palân lâzım sana ipden üzengi bir yular
Hîç piyâde kalmaz idün bir himâr oldukça sen (G-CXLIV/6)

Eşeklenmezdi hep Mısra gidenler
Zukâk başında himâr olmayaydı (K-1/21)

Ordu âlâyında ağyâr olsa ger sâr-vân başı
Söyle eşşeklenmesün beygir bagâl eksük değül (G- CXXVI/5)

Eşek yağır olınca kocınur elbet semer mâni'
Ana tîmâr iderdüm n'eyleyem fikr-i sefer mâni' (G-CV/1)

Ey metni küçük meclise âmâde mi geldün
Eşek gibi bu def'a bagal-zâde mi geldün (G- CXVIII/1)

18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin deniz yolları üzerinde hâkimiyetini kaybetmesiyle Mısır ve Suriye'de bulunan memlûklar ve şehir ayanları yerel politikada önemli rol üstlenmişlerdir (İnalcık, 1988: 213). Tarihî bilgilerle İbrahim Tırsî Osmanlı Devleti'ne karşı söz sahibi olmak isteyen Mısırlıları eşekler üzerinden hicveder:

Sitanbul gibi beygir-i arba yokdur eşekler çok
Varınca Mısra akrânı gibi ol da eşeklendi (G- CCVI/2)

Zâhid klasik Türk edebiyatının temel karakterlerinden biridir. Zâhid; kuru bilgiyle şekle önem verirken onunla tamamen farklı düşünceye sahip rindler; dünya görüşleri aşk üzerine kurulu olan, hayatı ciddiye almayan, dürüst ve kanaatkâr kişilerdir. Bu edebiyatın felsefesinde divan şairleri kendilerine rindliği ilke edinerek zâhidlere (Mengi, 2014: 246) karşı iç duygularını dile getirirler. İstemez redifli gazelin aşağıdaki beyitlerinde sığ görüşlerinden dolayı eşeğe benzetilen zâhidin çaresizliği anlatılır:

Zâhid-i har bir Tatar beygirine kâ'il iken
Çâresüz kaldı eşeklendi küheylân istemez

Düşdi pâ-bende kırar bir gün bu zâhid kösteği
Ol palân-ı gayreti çekmede akrân istemez

Torbaya girmez sözi aslâ tekellüm eylemez
Bir yular ister Yemenden lîk noksân istemez (G- LXXXI/4-6)

Tırsî'nin başkalarının sırtından geçinen insanları, zâhidleri hicvettiği aşağıdaki beytinde ise yine onların eşeğe benzetilmesi, uyumsuzluk neticesinde komiktir:

Takıldı zâhid-i har yanına kabak gibice
O ipçi oğlına tâ ip kuşandurıncaya dak (G-CXII/12)

Aşağıdaki şiirde şair zamanın zahitlerinin sözlerini böceğe benzetir, hicveder:

Zâhid düze bir meclisi darı bozasıyla
Olmazdı anun nakli de bir dürlü böceksüz (G- LXXXIII/6)

Klasik Türk metinlerinde *ağyâr;* rakibi de içine alacak şekilde rakiple aynı anlamda herkes için kullanılan ibaredir. Bu bağlamda rakibin siyahî olması özelliğiyle Osmanlı döneminde harem ağaları ve dadıları kastetmesi de ihtimal dâhilindedir (Şentürk, 1995: 3-15-44). Tıpkı yukarıdaki beyitlerde olduğu gibi istenilen kişilerle görüşmeye engel olan *ağyâr* yine köpeğe teşbihle renginin tam bilinmediği bildirilerek hicvedilir:

İt kadar rağbeti yokdur didiler ağyârun
Bilemem ol köpeği ak mıdur kara mıdur (G- LXVIII/4)

Aşağıdaki beyitlerde de mizah sanatıyla liyakat sahibi olmayan kişilerin emir veren yetkide olmaları eşekler üzerinden anlatılır:

Uzun kulaklıdur hele merkeb didükleri
Eşşekler atun ola sinek hep didükleri

Agyâr eğer himâra binerse palân ile

Bin diyü emrün ismidür irkeb didükleri (G- CCII/1-2)

Tembel kişilere yine eşekler üzerinden getirilen eleştiri mahiyetindeki aşağıdaki beyitte geçen *yelkovanlık etme*k; boşa emek harcamak demektir. Kelime bitişik yazıldığında ise yelkovangiller familyasından bir kuş türünün adıdır. Bu kuşlar yazın doğu ve merkezi Akdeniz'de kışları da yine kıyılarda yaşarlar. Yelkovanların bu özelliğinden dolayı şairin cinas oyunu mizahî durum oluşturmaktadır:

Yelkovanlık itme dirler menzil olmaz boş etme
Oldur ne süridürler sen bir eşek-i tenbel ol (G- CXXX/3)

Şair aşağıdaki beytinde insanlara faydası olmayan, yaşamasıyla ölmesi arasında fark bulmadığı sevmediği kişiyi leşle beslenen çakala benzeterek okuyucusunu güldürür:

Mûsâ ağa ölüsin fark eylemez didiler
Anun içün efendi dönmiş hemân çakale (G- CLXXVI/4)

Klasik Türk şiirinde rakip; zehirli olması sebebiyle sevgiliyi âşığa karşı zehirleyen yılana teşbih edilir (Şentürk, 1995: 86). Beyitte yılana benzetilen rakibin âşığa korku verdiği "Aba altından değnek göstermek." deyimiyle anlatılır. İnsan dışı hususiyetlerle müşebbeh olan rakip uyumsuzluk kuramı neticesinde komikliğe neden olur:

Kuyruğı yokdur diyü gördüm abâ geymiş gelür
Kuyruk ardında rakîbün mâr şeklin gösterür (G- XLVI/6)

Klasik Türk edebiyatında âşığın gölgesi gibi ondan ayrılmayan rakibin yanında özellikle XVI. yüzyıl metinlerinde istisna teşkil edecek kadar ender kullanımla rakibin de rakibi ikinci bir rakip tiplemesiyle karşılaşılmaktayız. Rakip bu edebiyatta köpeğe teşbih edilirken köpek kemik ilişkisi içinde alay ve hicivle ifade edilir (Şentürk, 1995: 13, 79). Aşağıdaki beyitte köpeğe teşbih edilen rakibe karşılık vücudu bir deri bir kemik şeklinde tahayyül edilen yalnız azı dişlere sahip diğer rakip uyumsuzluk kuramıyla alaylı şekilde ifadelendirilir:

Rakîbi dişli dirken üstühân-ı kelbe râst gelmişem
Fakat azıları var gayrısı meksûr gördün mi (K-2/36)

Külkedisi Batı kaynaklı kendi yazgısında pasif bir masal karakteridir. Ataerkil evlilik kurumunda prensesler her zaman yakışıklı, cesur ve zeki prensiyle evlenmek için onun kurtaracağı bazı zorlukları aşmak zorundadır. Kadının dünyada olma varlığını reddeden cinsiyetçi yaklaşımda onun balo mekânından çıkarken ayakkabısının tekini düşürmesi gibi anlatılar, uyumsuzluğun göstergesidir. Babette Cole tarafından 1987 yılında kurgulanan *Külprensi* isimli eserde klasik masal örgüsünün ana hatları izlense bile cinsiyet rolleri bu kez ufak tefek, pasaklı, sivilceli üç ağabeyi gibi maço olmadığı için diskoya gidemeyen bir erkek karakteri oluşturulur (Özgürbüz, 2021: 764-765). Şair, XX. yüzyılda yapılan bu rol değişimini iki asır önce düşünerek aşağıdaki şiirinde uyumsuzluktan kuramı doğrultusunda parodi tekniğini gerçekleştirmiştir:

Şitâda Tırsîyâ itler gibi kapu dolaşmakdan
Olup bir kül kedisi evde hayrân olmamuz yeğdür (G- LXIII/5)

Klasik Türk edebiyatında tarihî kişilerin belli özelliklerine, tarihî olayların bazı yönlerine vurgu yapılarak okuyucuya o kişi, olay hakkında hatırlatmalar yapılır. Aşağıdaki şiirde zikredilen Burnaz Bey, Yunus Emre'den Hasan Sezâî'ye kadar pek çok şiir besteleyen Hasan Ağa ismiyle bilinen Lâle devri musikişinaslarındandır. Seyyid Vehbî *Surnâmes*i'nde III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet töreninde Burnaz Bey tarafından yönetilen oldukça kalabalık heyetin fasıl icra ettiği bildirilir (Özcan, 1997: 16/285). Aşağıdaki şiirde Silivri köpeğine benzetilen fasıl terennümleriyle mizahî anlatım gerçekleştirilmiştir:

Kelb-i Silivri gibi kopardı ayağumı
Burnaz beğ ol donanma cemâli taraf taraf(G-CVII/4)

Uyumsuzluk kuramıyla şiirde müşebbehün bih unsuru ayı zikredilmektedir. Dönemin sosyal unsurlarına gönderme yapılan beyitte def eşliğinde yan yana dizilen insanların ortasında oynayan ayılarla eğlenilmesi eski bir gelenektir. Kendisini ayıya benzeten ve ayıyla güreşen şair, tuhaf durum çizerek güldürür:

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

Yalınuz közde kör ayu ile itdüm çok güreş
Ben ayak almakda akrânumdan iz'ân istemem (G-CXXXVIII/3)

Uyumsuzluk kuramına göre aşağıdaki şiirde mübalağalı anlatımla sıçan zikredilmektedir. İnsan gibi memeli hayvan sınıfından olan sıçanlar boyları uzun

kuyrukları ile 20-25 cm.dir. Sokakta görülen kadınların sıçan gibi bıyıklı olmaları uyumsuzluk kuramı ile komiktir:

Burmış sıçan kuyruğı gibi bıyıkların
Gördüm zukâkda bir iki sürtük zen âşinâ (G-XI/4)

Yukarıda zikredilen musikişinas Burnaz Bey Enfî Hasan Ağa'dır. Enfiye çekme özelliği veya büyük burunlu olmasından dolayı Enfî ve Burnaz lakaplarıyla tanındığı rivayet edilir (Özcan, 1997: 16/285). Tırsî, burnunu mağaraya benzettiği Burnaz Bey'in iki çocuğunu yılana teşbih eder. Fare gibi olan Burnaz Bey'in çocuklarının kendisine benzediğini "Hık demiş burnundan düşmüş." deyimini tedâî ederek anlatır. Beklenilenin tersi durum oluşturarak güldürür:

Burunı mîr Burnazun bir gâr şeklin gösterür
Var iki dâne eniği mâr şeklin gösterür (G-XLVI/2)

Fâre-âsâ mîr Burnazun iki mahdûmı var
Şübhesüz burnından inmiş cân-verde görmedüm (G-CXXXI/2)

Burnaz Bey'in mal varlığını sineklerin çekmesi gerektiği bildirilen manzumede fil ve sinek tezatlığı komik durum oluşturur:

Fîl çekmez gönlini ol mîr-i Burnazun hele
Arzı yokdur rızkını belki sinek çekmek gerek (G-CXV/6)

Tırsî, Burnaz Bey hakkında bir diğer beyitte ise istidrâk sanatı gerçekleştirerek güldürür:

Köpek olalı bir av aldı gerçi Burnaz beğ
Giderse kimse anun gâlibâ yerin tutmaz (G- LXXXVIII/5)

Müşebbehün bih unsuru olarak şiirde kullanılan keçi, her ne kadar inatçı özelliğiyle bilinse de diğer hayvanlarla ve insanlarla da iyi geçinebilen otçul memelidir. Tırsî, fundalıklarda keçinin haydut olamayacağı gibi çingene gibi davranan kimselerin de kınanmaması gerektiğini öğütler, şiirde teşhis sanatıyla keçiye yüklenen bu niteleme komiktir:

Tırsîyâ pîşe-i çinganeye ta'n itme sakın

Funda bahşında keçi reh-zen olursa ne aceb (G-XX/11)

Müşebbeh unsur olan erkek ve kadınların kiraz zamanı Hisar'da sinek avladıklarının anlatıldığı beyit de mizahî anlatımla verilmiştir:

Avlar sinek ricâl ü nisâsı bu demde hep
Olur kiras zemânı hisârun güzelliği (G- CXCVIII/2)

Aşağıdaki beyitlerde tepelik denilen tüylerinin içindeki kulak delikleri, gözlerin arkasında kafanın yanında olması sebebiyle insana çok benzeyen baykuşlar, müşebbehün bih unsurudur. Baykuşların gündüz uyuyup geceleri avlanmaları münasebetiyle (Kılıçlıoğlu, 1978: 2/259) cariye ve âşığa teşbihi gülmeye neden olur:

Evde bir câriyemüz var ki gelür bânûdur
Öyle furtuna ki dönmiş idi hemân baykuşa (G- CLXIX/4)

Eğlenilmez kış güni yâr olmasa kâşânede
Beklenilmez yalınuz baykuş gibi vîrânede (G- CLXXXIV/1)

Şairin kendisini özdeşleştirdiği diğer hayvan kekliktir. Keklikler, sesleri güzel, kalın gövdeli tavuksu takımının kuşları olmalarının yanında tüm türlerinin karasal alanlarda yaşamalarıyla (Eskigün, 2006: 86) ilgi kurularak Şemsî'nin *Deh Murg* isimli mesnevisinde çiftçileri temsil eder (Kaplan: 2003:9). Dolayısıyla beyitten uyumsuzluk kuramına göre kendisiyle barışık şairin fizikî görüntüsü, yaşam düzeyindeki tezatlıklar ve kekliğe benzetilen sevgili komikliğe yol açar:

Keklik gibi murg-ı dili meydâne düşürdüm
Kaçdı kovalarken anı bûstâne düşürdüm

Oğlan gibi ardını alup hayli çalışdum
Bu nev-gazele kekliği ser-hâne düşürdüm (G-CXLIII/1-2)

Üstat Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* kitabını Tırsî'den etkilenerek yazdığı düşüncesine götüren (Tokel, 2013: 66) aşağıdaki beyitte şair bu kez mahalle köpekleri gibi tanıdığı olmadığını dile getirir:

Gicelerde subha dek gezmekdeyüm bekçi gibi

Bulmadum kelb-i mahalle gibi özge âşinâ(G-XV/5)

Kültürlerin en güzel aktarımı olan atasözlerimizde "Eşek hoşaftan ne anlar." Atasözü eşekler üzerine olumsuz yargıları barındırması sebebiyledir. Nitekim eşeklerin davranışsal özelliklerini incelediğimizde, eşekler inatçı olarak bilinen hayvanlardır. Bu sebeple edebiyatımızda olaylara tek perdeden bakan, dar görüşlü kişileri temsil eder. Eşek bu özelliğinden dolayı çoğunlukla yaşamdan ders çıkarmamış insanlar için kullanılır. Beytin ikinci mısraında geçen her yıl Arabistan üzerinden Anadolu'ya gelerek yazı geçiren leylekler, güze doğru yavrularıyla aynı yolu kullanarak geri dönerler. Bu sebeple Türk kültüründe leyleklere hacı baba da denilir. Uzun süre göç ettikleri yerde kalıp yavrular yapan leylekler, çatı, ağaç tepelerinde yaptıkları yuvalarında yılan, sıçan gibi insan için zararlı hayvanları çok kolay yakaladıkları için yaşam sıkıntısı olmadan, havadan sudan sohbetlerle anılırlar. Oysa eşeklerin her zaman otlaklık bölgelere ihtiyaçları vardır. Aşağıda çalışma zorunda olmayan insanların sohbetlerine yaşamdan ders çıkartamayan ve çalışmak zorunda olan kişilerin katılarak boşa zaman geçirdikleri leylek ve eşek metaforuyla ifade edilmekte, yine şairin gözünden bazı insanların zamanlarını düzenli kullanmadıkları ve toplumda ne yapacağını, nasıl davranması gerektiğini bilmeyen insanlar dile eleştirilmektedir:

Geçer laklakla ömri leyleğün hep
Eşekler cümlesi âmâde gelmiş (G-XCII/4)

Ba'zı eşşek anı halvâ-yı sabûnî sandı
Aldı ağzına köpürdi kara sabûn eridi (G- CLXXXIX/5)

Darı bozasın nûş iden erbâb-ı riyâya
Hîç bâde yakışmaz
Yiyüp içen eşşek gibi zühhâde gerekdür
Envâ'-i böcekden (M-II/3)

Aşağıdaki beyitlerde de yine dar görüşlü, ne yapacağını bilemeyen insanlar alaya alınmaktadır:

Kayığa eşşek gibi binmiş düşüp deryâlara
Şiddet-i furtuna zahmet virdi esdi Rûmdan (G-CXLVI/8)

Bozmadı hîç çiftesin serd oldı pek tek durmadı
Kâncık eşşekler gibi tutmaz yuları n'eylesün (G-CLVII/3)

Fakîrün mâlik oldum bir hamre
Keçi gibi çıkar dolma dîvâre

Sapar reftârına âşık olanlar
Eşeklendi anunla buldı çâre (G-CLXIII/1-2)

N'ola dirlerse yemeklik katırı
Hep eşekler gele imdâda sana (G-X/5)

Klasik Türk edebiyatı metinlerinde sesinin güzelliğiyle fazlasıyla zikredilen bülbülün zamana karşı şikâyetleri de komiktir:

Eylûle irüp köhne bahâr eyledi bülbül
Ne günlere kalduk diyü zâr eyledi bülbül

Tırtır güle üşmiş konacak dal bulamadı
Darıldı anı cümle şikâr eyledi bülbül (G-CXXIV/1-2)

Tırsî gazelinin aşağıdaki beytinde hayvanlardan öküz ve ineği zikrederek öğüt vermektedir. Sığır familyasının hadım edilmiş erkeği *öküz*, yavrulamış dişisi *inek*tir. Boynuzundan eti sütü ve gübresine kadar her şekilde fayda sağlayan öküzler, ortalama 700-800 kg. ağırlığında olup bugün bile traktörün giremediği yerlerde tarla sürmede de insanlara hizmet eden bir hayvandır. Ağırlığı, cinsiyeti ve hadım edilmesi sebebiyle günümüzde de hakaret ifade eden bir kelime olarak kullanılmaktadır:

Çiftlikde öküz gibi tehî gezme saban sür
Süd dökmeme kavliyle bir emzikli inek tut (G-XXV/7)

Birçok hayvana besin olan sümüklü böcek ile verici, ördek ile birisinden geçinen insanların ifade edildiği beyit de olağanüstülük ifadesiyle gülünçtür:

Mûm al elüne bâğçeleri durma hemân gez
Gice dolaş ördek gibi sümükli böcek tut (G-XXV/5)

Tırsî aşağıdaki beyitte "Sıçan düşse başı yarılır." atasözü ile maddi durumunu yansıtmaktadır. Şairin sefaletine herkesin gülmesi, zenginliğin işareti mekândan beklentinin tersi durum gerçekleştiği için komiktir:

Sıçan düşerse başı yarılur konağumda

Gelüp gören dir idi hândân murâdumca (G- CLXVIII/10)

Tahta biti veya tahta kurdu olarak da bilinen yaş odunla beslenen bir böcek türü olan bu asalak kemirgenler, yerleştiği odunun yapısını bozmalarıyla bilinirler. Tırsî aşağıdaki şiirinde cahil sufileri toplumu yanlış yönlendirmeleri sebebiyle tahta bitine benzetir, komiklik gerçekleştirir:

Üstine tahta biti gibi üşerler dil-berler

Her zemân tâze gelür sûfî-i nâ-dâna maraz (G-C./4)

Aşağıdaki beyitlerle şair tavuk ve kaz sembollerini kullanarak ironi gerçekleştirir:

Uzadup boynını tavuklar içinde ağyâr

Kayabaşı dağıdup kaz gibi itmekde harâm(G-CXXXV/3)

Kati vâfir tavuklar eşnür zen-dostlukda taş dikdi

Tavuklar arasında bir fuzûl mağrûr gördün mi (K-2/28)

Tavuğun zikredildiği bir diğer beyitte tavuğa insanî özellikler verildiği için uyumsuzluk kuramı neticesinde komiktir:

Haneği bir tavuğum vardur efendi tepeli

Gören âdem sanur olsaydı eğer iki eli (G- CCIII/1)

Rahatlama Kuramı

Sosyal varlık olarak yaratılan insan toplumun kabul ettiği ahlâkî ilkelere ve kültürel değerlere göre yaşar, yaşamaya itilir. İnsan psikolojik olarak çocukluk hatta anne karnında yaşadıkları neticesinde korku, cinsellik gibi bazı kişisel zayıf yönlerini bastırır. Bilinçaltında bastırılan duygular şaka ile açığa çıktığı zaman bu durum rahatlama kuramı doğrultusunda insanı güldürür (Tanç, 2020: 67).

İslâmî kaynaklarla beslenen klasik Türk edebiyatında diğer edebiyat alanlarında olduğu gibi Kur'ân-ı Kerîm'de bir surenin ismi olan Lokman'ın öğütleri

pek çok fabl ve darb- ı meselle ilişkilendirilerek şairlere ilham kaynağı olmuştur (Meral, 2018: 11). Mezkûr surenin 19. ayet mealinde Hz. Lokman'ın oğluna öğüdünde sesin alçak tutulması ve seslerin en çirkininin eşeklerin sesi olduğu bildirilir. Kâinatta her varlık Yüce Allah'ı zikrederken eşeklerin sadece cinsel istek neticesinde ses çıkardığı bilgisi; eşek sesinin inananlara Kur'ân'da bu şekilde zikredilme sebebidir. Türk atasözlerinde de cahil insanların eşeklere benzetilmesiyle aşağıdaki beyitler eşek üzerinden cinselliğe gönderme yapması sebebiyle komiktir:

Beygir olmazsa eşeklen sana yokdur zararı
Ger palânun yok ise kendüne al bir semeri

Dimesünler zurafâ sana yuları eksük
Eşekün çapkunın al kalmayasın yolda geri (CLXXXVII/1-2)

Beygir gibi çapkun yüri gel itme eşeklik
Menzil süren itmez hele bir yerde yemeklik (G-CXVI/1)

Zenbûr-i eşek gibi sokar yâri görürse
Fursat düşürüp niyyeti minkâra yapışmak (G-CVIII/6)

Selmek âgâz eyleyüp ağyâr ağırsa har gibi
Öyle bed-âvâze mâhûr ile itmez imtizâc (G-XXXIII/1-2)

Şair bilinçaltından gelen seslerini *ayu gibi kara kız* tamlamasıyla verir. Dolayısıyla şairin esmer ve oldukça iri kadınla macerası okuyucuyu güldürür:

Ayu gibi ben kara kızı oynadarakdan
Aldatdum anı den ile ormana düşürdüm

Aslında demür gibi soğuk tutdum anı ben
Sonra tavını buldurup ummâne düşürdüm (G- CXLIII/8-9)

Sonuç

İbrahim Tırsî Divanı'nda hayvanlar üzerinden mizah başlıklı çalışmada ayı, baykuş, beygir, böcek, bülbül, çakal, çekirge, eşek, fare, fil, inek, karga, keçi, keklik, kısrak, köpek, kurbağa, leylek, öküz, ördek, sıçan, sinek, sümüklü böcek, şebek, tahta biti, tavuk, yılan ve zürafa olmak üzere yirmi sekiz hayvan ismi teşbih sanatıyla

zikredilmektedir. Üstünlük kuramında müşebbehün bih unsuru olan bu hayvanlardan eşek 20 kez, beygir, kısrak, ördek 2 kez, çekirge, köpek, şebek 1 kez zikredilmektedir. Uyumsuzluk kuramında eşek 23; köpek 15; tavuk 3; ayı, baykuş, bülbül, keçi, keklik; sıçan, yılan 2; böcek, çakal, fare, fil, inek, karga, kurbağa, leylek, öküz, sinek, sümüklü böcek, tahta biti, yılan, zürafa 1'er defa geçmektedir. Rahatlama kuramı çerçevesinde incelenen manzumelerde ise 3 kez eşek, 2 defa beygir ve 1 kez ayı geçmektedir. Böylece üç mizah kuramından yola çıkılarak toplamda 102 manzume incelenmiştir.

Mizah kuramları doğrultusunda 87 şiirle en fazla manzumenin uyumsuzluk kuramına örnek teşkil ettiği gözlenmiştir. Bu sırayı üstünlük kuramına ait 30, rahatlama kuramına yalnız 6 şiirin izlediği görülmüştür.

Manzumelerde mizah kuramları neticesinde özellikle teşbih sanatı başta olmak üzere yapılan teşbihlerin yanında telmih, istidrâk, ta'riz, tenâsüb, irsâl-i mesel sanatlarıyla alegorik ifadeler tespit edilmiştir. Bu sanatlı ifadeler okuyucuyu sarsarak beklenilenin aksi durumla karşılaşılmasına vesile olmaktadır. Böylece insanın eğlenerek düşünmesini sağlamaktadır.

İnsanı eğlendirirken düşündüren diğer mizahî manzumeler gibi Tırsî'nin şiirlerinin de belki şairin bile ümit ettiğinden daha derin anlamlar ihtiva eden, çok katmanlı tabakalara sahip şiirler olduğu gözlenmiştir. Nitekim Tırsî'nin manzumeleri mizah kuramları açısından onun onarılan zayıf yönlerinin ve bastırılmış duygularının sonucunda kaleme alınmış izlenimi vermektedir. Ayrıca şair Osmanlı Devleti'nin siyasî ve edebiyat alanında da kırılma noktası teşkil eden dönemde bozulan insan kalitesi hakkında da bilgi verir. İbrahim Tırsî bu bilgileri günümüz Türkçesi ve döneminde kullanılan kelimelerle vererek parodi tekniğinde kullanılan dilin aniden değişmesini örnekler. Dolayısıyla şair kendinden önceki metinlere oldukça hâkim iken kurgulamada da başarılı olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak İbrahim Tırsî, klasik Türk edebiyatı divanlarında bulunan özellikleri yıkarak şekil olarak aykırı bir şairdir. Bunun yanında bu edebiyat okuyucusu veya dinleyicisinin alıştığı denge, hayal dünyası ve karakterlerde çarpıcı değişiklikleri ironilerle gerçekleştiren şairdir. Özellikle bu husus Tırsî'nin üstün zekâsının ve hayal dünyasının zenginliğini göstermektedir. Dahası Tırsî, Türk toplumuna şiirleri ile erdemi telkin eden bir aydın, edebiyat dünyasına ise mizahın yerleşmesini sağlayan şairdir.

KAYNAKÇA

Akbulut, Merve (2020). Türk Halk Edebiyatında "Eşek", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Babür, Yusuf (2020). "Sadi'nin Gülistan'ında Hayvan Teşbih ve Temsilleri, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, C. 24, s. 41-107.

Baykal Özgün (1964). "Mevlânâ'nın Mesnevisi'nde Hayvan Hikâye ve Motifleri", *Şarkiyat Mecmuası* s. 23-30.

Cebeci Dilaver (2017). *Divan Şiirinde Kadın,* Ankara: Pam Yayınları.

Cebeci Oğuz (2017). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir Ve İroni.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Dilmen, Ömer (2020). "Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde Köpek Metaforu", *Turkısh Academic Researcher Review.* C. 5, S. 4, s. 606-635.

Diyanet İşleri Başkanlığı (2006). *Kur'ân-ı Kerîm Meali,* Ankara: TDV.

Durkaya, Hayriye (2015). "Fehîm-i Kadîm Divanı'nda Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme", Uluslar arası *Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C. 3 S 15, s. 13-28.

Dursun, Aysun (2018). "İnsan Neden, Nasıl, Neye Güler?: Keloğlan Hiç Alıyor Masalında Gülmece". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* s. 12, 38-48.

Elir, Bilal-Kahve Yorulmaz Merve (2020). "Tırsî Dîvânı'nda Hayvan Adlarının Kullanımı", *Rumelide Dil ve Edebiyat Dergisi,* C. 18, s. 230-267.

Eren, Abdullah (2009). Sihâm-ı Kazâ'da Hakaret Unsuru Olarak Hayvanlar, *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi,* S. 1, 28-44.

Ertan, Mehmet Emin (1989). Fuzûlî Dîvânı'nda Hayvanlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Eskigün, Kübra (2006). Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.

Göbekçin, Tufan (2015). *Edebiyat Kitabı,* İstanbul: Alfa Yayınları.

Grıffın, Banu Özer (2015). Marzuban-name Tercümesi Metninde Geçen Hayvan Tasvirleri Üzerine Bir İnceleme, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yılduz Teknik Üniversitesi.

İnalcık, Halil (1989). Tarihî Perspektif İçinde Arab-Türk İlişkileri (1260-1914) Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty.

Kaplan Mahmut (2003). Deh-Murg-i Şemsî (İnceleme-Metin-Sözlük)Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.

Kaya, Bülent (2017). "Klasik Türk Şiirinde Ata Benzetilen Dinî-Tasavvufi Kavramlar", *Sosyal Bilimler Dergisi*, C7, S. 14, s.305-322.

Kılıçlıoğlu, Safa (1978). "Baykuşlar" Larousse Gençlik Ansiklopedisi İstanbul: Meydan Yayınları.

Mengi, Mine (2014). *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Meral, Yasin (2018). Hz. Lokman'ın Öğütleri ve Antik Mısır'ın Sebayt Metinler, Milele ve Nihal.

Özcan, Nuri (1997). "Hasan Ağa Enfî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, s. 285-286.

Özgürbüz, Merve Esra (2021). Külkedisi Masalını Yeniden Yazmak: Külprensi İle Vejetaryen Külkedisi Adlı Resimli Kitapların Karşılaştırmalı İncelenmesi. Litera Dil Kültür ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi.

Şentürk, Ahmet Atillâ (1995). Osmanlı Araştırmaları, İstanbul.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Tökel, Dursun Ali (2013). "Erken Öten Bir *Garip* Olarak Tırsî", *Granada Edebiyat,* S. 3, s. 62-67.

Yalçınkaya, Şerife (2017). Can Dostum arkadaşım Eşek, (ed. Eren Akçiçek, Hüseyin Arıkan), İstanbul: Gece Kitaplığı.

Yılmaz, Kadriye (2017). İbrahim Tırsî ve Dîvânı. trhttp://ekitap.kulturturizm.gov.tr. 18.05.2022.

Şevkiye KAZAN NAS - Hatice KÖŞGER (2022). Toronto Üniversitesi Kütüphanesinde Kayıtlı "1256 Târîhlerinde Şu'arâdan" Başlıklı Bir Hiciv Mecmuası. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 328-352.

TORONTO ÜNİVERSİTESİ KÜTÜPHANESİNDE KAYITLI "1256 TÂRÎHLERİNDE ŞU'ARÂDAN" BAŞLIKLI BİR HİCİV MECMUASI

Şevkiye KAZAN NAS[*]

Hatice KÖŞGER[**]

Giriş

Mecmua, Arapça "dağınık şeyleri bir araya getirmek, toplamak" anlamındaki "cem'" masdarından türeyen ve "mecmû'"dan gelen bir kelimedir. Sözlüklerde "*cem olunmuş, toplanmış bir araya getirilmiş şey, top, tüm; toplanıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi*" (Devellioğlu, 2012: 689); "bir araya getirilmiş nesneler bütünü, koleksiyon" (Tulum, 2013: 519); "*toplanılıp biriktirilmiş ve tanzim ve tertip edilmiş şeylerin heyeti, eş'âr ve sâir âsâr-ı müntehaba cem ve kayd ile hâsıl olmuş risâle; bu gibi âsâr-ı müntehebanın kaydına mahsus cüzdan; ulûm ve fünûn ve edebiyâta müteallik mebâhisi câmi' olarak neşrolunan risâle-i mevkûta*" (Şemseddin Sami, 1317: 1293); "*içinde seçme yazıların bulunduğu el yazması eser*" (Pala, 2018: 300) olarak tanımlanan "mecmua" kelimesi zaman içinde "*dergi*" (TDK, 2011: 1642) anlamını kazanmış ve süreli yayınlar için kullanılmaya başlanmıştır.

Kütüphanecilik literatüründe "derleme" olan mecmuanın tarihi eskilere dayanır. Hz. Muhammed'in hadis yazımını müsaade ettiği ve hadis derlemelerinin yapıldığı zamanlarda henüz mecmua adıyla nitelendirilmemişken ilerleyen zamanlarda hadis derlemelerinin gelişmesiyle bu türde ortaya konulan eserlere "el-câmi" adı verilmiştir. Hadisleri nakledenlerden bizzat toplayarak en güvenilir olanlarını bir araya getiren Buhârî, Müslim ve Tirmizî'nin eserleri de "*el-Câmi'u's-sahîh*" adıyla anılmış; zamanla hadis ve fıkıh ilmine dair "*mecmû'*" ve "*mecma'* " adı

[*] Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (sevkazan@gmail.com), Orcid ID: 0000-0001-2345-6789

[**] Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (kosgerhatice44@gmail.com), Orcid ID: 0000-0001-7337-0318

verilen eserler meydana getirilmiştir. Hem Arap, Fars ve Türkler arasında ilgi görmesi hem de çeşitli bilim dallarında ilk örneklerinin ortaya çıkmasından birkaç asır sonra mecmualar, türlerine göre bazı tertip ve şekillere kavuşmuştur.

Osmanlı ilim, kültür ve edebiyatı sahasındakigelişimi göz önüne alındığında mecmuaların XV. yüzyılda dikkati çekmeye başladığı; bu yüzyıldan sonra hem sayı hem de çeşitlerinin arttığı; "*hadis, tefsir, fıkıh gibi dinî içerikte ve tasavvufî içerikte olan mecmualar*", "*nazire, kaside, rubai gibi nazım şekillerini içeren mecmualar*", "*tarih, münşeat, telhisat gibi inşa özelliği ön planda olan mecmualar*", "*musikî, tıp, astronomi gibi muhtelif konulardaki mecmualar*" gibi çeşitli türlere ayrıldıkları; manzum ya da mensur metinlerden oluştukları; "*mecmûatü'l-eş'âr, mecmûa-i ed'iye, mecmûatü'l-münşeât*" gibi isimlerle adlandırılmalarının yanı sıra tertipleyicilerinin ünlü ve güvenilir kişiler olması dolayısıyla onların adlarıyla da anıldıkları görülmektedir (Geniş bilgi için bkz. Uzun, 2003: 265-268).

Mecmuaların muhtevaları hakkında ilk değerlendirmeyi yapan Agah Sırrı Levend mecmuaları *"Nazire mecmuaları", "Meraklılarınca toplanmış, birer antoloji niteliğinde seçme şiir mecmuaları", "Türlü konulardaki risalelerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen mecmualar", "Aynı konudaki eserlerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen mecmualar", "Tanınmış kişilerce hazırlanmış, birçok yararlı bilgileri, fıkraları ve özel mektupları kapsayan mecmualar"*(Levend, 2020; 166-167)şeklinde beş başlık altında sınıflandırmıştır. Mecmuaların tasnif edilmeleriyle ilgili bu ilk değerlendirmeden sonra özellikle son dönemlerde yapılan çalışmalarla mecmualarda hem şekil hem de içerik bakımından sınıflandırmanın yetersiz kalmasıyla yeni tasniflerin gündeme geldiği ve yeni fikirlerin ortaya atıldığı görülmektedir (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Kılıç, 2012: 75-96; Gürbüz, 2012: 97-112; Köksal, 2012: 409-431).

Çalışmamızın konusu olan "*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" başlıklı eser, meşrebi aynı şairlere ait şiirlerin toplandığıbir hiciv mecmuasıdır. Bu yüzden hiciv ve hiciv terminolojisini oluşturan kavramlara da ayrıca değinmek faydalı olacaktır.

Hiciv,"*şiir yoluyla yerme veya birini küçük duruma düşürme, alay etme, onu gülünç hale koyma; birisi hakkında kötülemek için söylenen söz veya manzume*" (Devellioğlu, 2012: 422; Pala, 2018: 207)anlamlarında şahsî kinlerin ortaya döküldüğü bir tür olup medhin zıddıdır. Heccavların amacı yaralamak, yıkmak, yok etmek;"*toplum veya kurumlardaki aksaklıkları, haksızlıkları, çarpıklıkları, insanın hoşa gitmeyen yönlerini alaya alarak yermektir. Hicvin oluşması için mizah, mübalağa ve kötüleme unsurlarının aynı hedefe yönelmesi gerekir. Bundan dolayı hiciv ve mizah birbirine karışabilir. İkisi arasındaki en önemli fark, mizahta sadece güldürme amacının olmasına ve tamamen uydurulmuş olaylara dayanabilmesine karşılık hicvin az veya çok gerçeği yansıtmasıdır. Mizahta genel konular işlendiği halde hicivde sosyal bir konu veya toplumu ilgilendiren bir mesele yahut çoğunluğun tanıdığı gerçek kişilerin hedef alınması esastır. Bu türün ikinci unsuru olan mübalağa, hicvedilecek konunun veya kişinin esasen mevcut bir kusur yahut zaafının abartılarak gülünçleştirilmesidir. Üçüncü unsur olan kötüleme ise tenkidin daha aşırı bir şeklidir."*(Okay, 1998: 447). Yergi ve alayın yer aldığı hicivde genellikle sanatlı bir söyleyiş ve hünerin varlığı dikkati çekerken özellikle kişiye yönelik yapılanlarda üslubun son derece sert, dilin kaba ve küfürlü olduğu dikkati çekmektedir.

Sözlüklerde "*eğlence, alay, şaka, latife; ciddi olmayan söz; saçma, uydurma, yalan konuşmak*", "*alay ederek küçük düşürmek*", "*bir kimsenin kötülendiği, hakkında uygun olmayan şeylerin söylendiği şiir*", "*ahlâk ve edebe aykırı söz*", "*birini yermek ve ona hak etmediği bir şeyi yakıştırmak üzere genel ahlâk kurallarını zorlayıcı tarzda söylenmiş söz*"

anlamlarındaki hezel, belli bir amaca yönelik olması ve kişileri hedef alarak onları gülünç duruma düşürmesi bakımından latifeden daha ağır, sövme ve müstehcenlikten arınmış olduğu için de hicivden daha hafif bir mizah türüdür. Latife ve nükte, kimseyi incitmeme ve zarafeti ön planda tutma açısından hezelden ayrılırken hezelin ise hicve yakın bir mana taşıdığı görülmektedir. Klasik Türk edebiyatında mizahî türlerin pek çoğunda yer alan şakacılık, alaya alma, ahlâka ve edebe aykırılık gibi birbirine benzeyen, hatta bazen iç içe bulunan özelliklerin kesin çizgilerle ayrılması zordur. Yergiye hiciv, sataşma ve taşlamaya ta'riz, alay ederek küçük düşürmeye tehzil, kınamaya zem, sövmeye şetm ve kadh karşılık olarak gösterilmiştir. Hezelin alt kademesine ta'riz/sataşma ve taşlama, üst kademesine de zem/kınama, hiciv/yergi, şetm ve kadh/sövgü konulmuştur (Pala, 1998: 305-306).

Arapça "lutf" kökünden gelen "mülâtefe" ile "tîb" kökünden gelen "mutâyebe", birbirine lâtife etmek, şakalaşmak, iltifat etmek anlamındadır. Karşılıklı şaka yollu olarak hoş ve güzel sözler söylemede muhatabını iğneleme, gülünç duruma düşürme, onunla eğlenme söz konusu olduğu için hezelden farklıdır.

Buna göre "*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" adlı mecmuadaki manzumelerin büyük bir kısmı hiciv ve hezelden ibarettir. İçerisinde hem toplum veya kurumlardaki aksaklıklar, haksızlıklar ve çarpıklıklar hem de kişilerin hedef alındığı, şahsî kin, nefret ve öfkenin yer aldığı çok sayıda ta'riz/sataşma ve taşlama, şetm ve kadh/sövgü bulunmaktadır. Kimi şiirlerde şaka ile takılmaktan başlayarak eleştiri ve küçümseme ile şiddet, alay, hakaret, sin kaflı küfre dayanan galiz sözlerin giderek arttığı ve kimi zaman şairler arasında bu durumun karşılıklı atışmalara sebep olduğu gözlenmektedir.

1. Mecmuanın Adı, Telif Tarihi ve Müellifi / Derleyeni

Belli bir nazım şekli ya da nazım türü müşterekliği aranmaksızın derlenmiş manzum-mensur metinlerden oluşan ve çalışmamızın konusu olan *"1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" başlıklı 64 sayfalık hiciv mecmuası, Toronto Üniversitesi Kütüphanesinde PL234. B55 1871 numarada kayıtlı bir eserdir.

Tamamı siyah mürekkeple ve matbu harflerle yazılan bu mecmuanın başında "*Biñ iki yüz elli altı târīḫlerinde şu'arādan Vehbī ve 'Aynī ve Ġanī-zāde ve Sürūrī ve Ṣadr-ı ā'ẓam Gürci Pāşā ve cumhūr ve mezbūrān ve Ḫʷāce-zāde Yaḥyā Efendi dīvānları ve daha tuḥaf ve güzel dīvānlar daḫı cem' olunmuşdur. Temmet."* ifadesi yer almaktadır.

"*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" ın başlığındaki H.1256/M.1840-41 ile sonunda kaydı düşülen H.1288/M.1871-72 ile mecmuadaki "Dibâce-i Diger" başlığı altındaki II. Mahmut'un şehzadesi Süleyman'ın H. 24 Zilhicce 1232 / M. 4 Kasım 1817'deki doğum tarihinden anlaşılacağı üzere mecmuanın XIX. yüzyılda derlendiğini söylemek mümkündür.

Bulunduğu yer dışında bu mecmuanın müellifi veya derleyenin adı hakkında da bir bilgi yoktur. "Dibâce-i Diger"in hemen ardından "Dibâce-i Diger Makall" başlığı altındaki (s.9-10) metinde memuriyetinin ardından Teke ve Hamid sancaklarının uhdesine verilmesiyle dönemin vezirine şükranlarını bildiren zatın aynı zamanda mecmuanın derleyicisi olma ihtimali söz konusudur. *XIX. yüzyılın ilk yarısında genellikle "Teke Sancağı" ile "Hamid Sancağı" birleştirilerek bazen de ayrı ayrı "Vezir" rütbeli paşalara "mutasarrıflık" olarak tevcih" edilmekteydi* (Özdemir, 1990:134)ifadesinden de anlaşılacağı

üzere mecmua derleyicisinin göreve yükseltilen bir vezir ya da rütbeli bir paşa olma ihtimali ağır basmaktadır. Ayrıca manzumelerden hareketle mecmuanın içeriğine bakıldığında derleyenin şiir zevki hakkında bir çıkarımda da bulunmak mümkündür.

2. Mecmuanın Muhtevası

"*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" adlı hiciv mecmuasının başındaki Küfrî-i Bahâyî mahlaslı İstanbullu Hasan Çelebi'ye ait bir mizahî takvimin ardından "*Dibâce-i Diger"* ve "*Dibâce-i Diger Makall"* başlığıyla mensur iki dibace yer almaktadır. Meşrebi aynı şairlere ait manzum-mensur metinlerin toplandığı bu 64 sayfalık mecmuada yazı ölçüsü, satır, sütun sayısı gibi belli bir standart yoktur. Mecmuanın ilk 10 sayfası mensur, geri kalan 53 sayfası ise manzumdur. Mensur kısımda metin, ikinci sayfadan başlar. Bu sayfa 18; diğer sayfalar 25 satırdır.[1]

Mecmuanın başında ilk önce Küfrî-i Bahâyî'ye ait bir mizahî takvim bulunmaktadır. Bazı nüshalarında ismi *Ahkâm-ı Külliye* şeklinde kayıtlı olan *Takvîmü'l-Kavîm*, isminden de anlaşıldığı üzere bir ahkâm takvimidir. Bu eserin çalıştığımız mecmuadaki nüshasının dışında bugünkü bilgilerimize göre 5 nüshası (bkz. Ekinci, 2016: 72) daha vardır. Nüshalarının fazlalığı ve üzerinde çalıştığımız mecmuada da bulunması, bu mizahî takvimin beğenildiğini işaret eder.

Ahkâm takvimlerinin yazılış amaçlarında da bildirildiği üzere bu takvimlerin içinde bulunulan tarihten sonraki ilk senede zuhur etmesi ve muhtemel hadiselerle alâkalı yorumları ihtiva etmesinden dolayı Küfrî-i Bahâyî'nin bu takvimi H.1055-56/M.1645-46 yılında yazmış olduğu düşünülmektedir (Ekinci, 2014:41). Küfrî-i Bahâyî'nin hiciv, mizah ve müstehcen unsurların terkibi hüviyetindeki bu ahkâm takviminde on iki hayvanlı Türk takvimine göre "sâl-i kelb" yani "köpek yılı" anlatılmaktadır. Bilindiği gibi mizahî takvim yazarları, meslekleri gereği bu takvimleri hazırlarlar ve burada yazdıklarının gerçek olmadığını okuyucuya aksettirirler. Küfrî-i Bahâyî de "*Bütün müneccimler yalancıdır, söyledikleri doğru çıksa bile…*" meâlindeki hadis-i şerifle eserine başladıktan sonra "*her bir uğurlu talihe sahip seneyi kendileri gibi anlayıştan uzak bir hayvana nispet ederek 'söz, söyleyenin sıfatıdır' vecizesi gereği emsalsiz sıkıntılarla dolu bir yılı dahi köpeğin sıfatıyla değiştirdiler*." diyerek meslektaşlarını yani müneccimleri eleştirir. Daha sonra H.1056/ M.1646-47 senesinde olması muhtemel hadiseleri bazen esprili ve mizahî bir dille bazen müstehcen ve kaba unsurlarla hicvederek anlatır.Bilgin, hoca, kâtip, hattat, şair gibi pek çok meslek grubundan kimseyi mizahî bir dille eleştirdiği eserinde bilginlerin *Dâstân-ı Geyik* gibi eserlerden derin manalar, ince nükteler çıkaracağını; şairlerin devlet erbabına sunacakları kasideler karşılığında caize ve ihsan olarak dayak yiyeceklerini; kâtiplerin fahişelere, kocalarını eşek etmiş büyücülere nameler yazarak geçimlerini sağlayacaklarını; Kayıkçı Kul Mustafa hikâyelerine ve Köroğlu destanına itibar edileceğini esprili ve mizahî bir dille anlatır.

Küfrî-i Bahâyî, "sâl-i kelb" yani "köpek yılı"nda yaşanacak ay ve güneş tutulması neticesinde olacakları mizahî bir şekilde anlatırken ay tutulmasının etkisinin 73 gün, uğursuzluğunun 34 gün süreceğini söyler. Devrin İstanbul'undaki gayr-ı meşrû ilişkilerin yaşandığı umumhaneleri, meyhaneleri, gayr-ı Müslimlerin

[1] Çalışmamızda "*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" başlıklı hiciv mecmuası "HM" kısaltmasıyla gösterilmiştir.

bulunduğu semtlerde yaşanması muhtemel olayları tasvir eder. İstanbul'un Göksu, Sarıyer, Beykoz, Kurukavak, Zibayokuşu, Balat, Lâlezâr, Çivizâde, Kâğıdhane, Ağaçayırı, Bucakbağı, Tatavla, Sazlıliman, Makrahori (Bakırköy), Beşiktaş gibi semt ve mahallerinin adlarını verir. (Takvimle ilgili geniş bilgi için bkz. Ekinci, 2014: 39-44; Ekinci 2016: 67-88).

Bu mizahî takvimden sonra "Dibâce-i Diger" ve "Dibâce-i Diger Makâl" başlıklarında secili iki küçük nesir yer alır. Duayla başlayan **"**Dibâce-i Diger" (HM/s.8-9)de Osmanlı'nın 30. Sultanı II. Mahmud (1808-1839)'un vasıfları övüldükten sonra Şehzadesi Süleyman'ın H. 24 Zilhicce 1232/ M. 4 Kasım 1817 tarihindeki doğumu ve sonrasında yapılan şenlikler ve 7 gün boyunca süren top atışları anlatılır. "Dibâce-i Diger Makal" (HM/s.9-10) başlığı altında mecmuanın derleyici olduğunu düşündüğümüz zat-ı muhtereme memuriyette Teke ve Hamit sancaklarının verilmesi anlatılır.

Mecmuanın manzum kısmı Ahmet Bâdî'ye ait bir kıt'ayla başlar. Şair, kazasker Arapzade'nin fetvalarının batıl kararlara dayandığı için cehenneme seccade serdiğini, cehennemde yanacağını söyleyerek onu hicveder:

İdüp ḥükm-i Ḳaraḳuşī ḳaẕaskerlikde fetvāda
Anıñçün tā cehennem mesnedinde yapdı seccāde

Eğerçi yaḳdı cānıñ bī-kesānıñ ḥükm-i bāṭılla
Kebāb kestāne oldı nār-ı dūzāḫda 'Arab-zāde (Ahmet Bâdî, HM/s.10)

Mecmuada Ahmet Bâdî (ö.1325/1908)'nin dışında Nef'î (ö.1635), Küfrî-i Bahâyî (ö. 1660), Haşmet (ö. 1768-1769) Aynî(ö. 1837), Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809), Sürûrî (ö. 1814) gibi ünlü simaların hiciv ve sövgü türünde kaleme alınmış şiirlerine düzensiz bir şekilde yer verilmiştir.

Adı geçen şairlerin Agah Sırrı Levend'in hiciv için söylediği "*saldırma, ağız dolusu sövme*" (Levend, 1970: 40) tanımını destekler nitelikte şiirler kaleme aldıkları görülür. Nitekim Levend, hiciv sınıflandırmasında "*kaba şaka, sataşma, taşlama, kınama, iğrenç yerme ve sövme*" (Levend, 1970: 43) kategorisine Nef'î, Küfrî-i Bahâyî ve Sürûrî'yi de dahil eder.

Mecmuada 10 farklı nazım şeklinden oluşan 162 manzumeden 1'i Ahmet Bâdî'ye, 3'üAynî'ye, 2'si Haşmet'e, 82'si Küfrî-i Bahâyî'ye , 62'si Nef'î'ye, 6'sı Sürûrî'ye, 1'i Vehbî'ye aittir. Ayrıcaşairini tespit edemediğimiz 3 kıt'a ve 2 müfred de bulunmaktadır.

Mecmuada en çok şiiri olan şairlerden birincisi Küfrî-i Bahâyî'dir. Yaratılışının hicve ve mizaha meyilliğinden ve manzumelerinde küfür derecesinde ifadelere yer vermesinden dolayı Küfrî-i Bahâyî(ö.1660) diye tanınan şairin astronomi ve astroloji ilminde maharet sahibi olduğu ve müneccimbaşılık görevine kadar yükseldiği bilinmektedir. Şairliğinin yanı sıra asıl vazifesi müneccimbaşılık olan Küfrî-i Bahâyî'nin *Dîvân-ı Hezeliyyât* ve bazı nüshalarında ismi *Ahkâm-ı Külliye* şeklinde kayıtlı *Takvîmü'l-Kavîm* adlı iki eseri bulunmaktadır.

Küfrî-i Bahâyî'den sonra mecmuada en çok şiiri bulunan ikinci şair,Nef'î(ö.1635)'dir. Kendisinin en güzel kaside örneklerini verdiği *Türkçe Divan*'ı; övgü ve sövgüden uzaklaşarak şiirlerini tasavvufa dayandırdığı *Farsça Divan*'ı; öfkesini

kontrol edemeyip kendisine yöneltilen eleştirilere küfrün hemen her türlüsü şeklinde misliyle karşılık verdiği *Sihâm-ı Kazâ*'sı olmak üzere üç eseri bulunmaktadır.

Çeşitli şiir mecmualarında nüshası bulunan Küfrî-i Bahâyî'nin *Takvîmü'l-Kavîm* ile *Dîvân-ı Hezliyyât*'ının ve Nefî'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sının birer nüshasını bu hiciv mecmuası oluşturmaktadır.

Bu mecmuada en çok tercih edilen nazım şekillerinden birincisi kıt'a; ikincisi ise gazeldir. Kıt'alar genellikle iki beyitten fazladır ve mecmuada "*kıt'a-ı uhra*" başlığıyla yer almıştır. Şiirler dağınık olarak verilmiş; nazım şekline veya şairlerin isim sırasına göre düzenlenmemiştir. Küfrî-i Bahâyî'nin mecmuadaki küfürlü hicivlerinin çoğu gazel ve kıt'a; Nef'î'ninki ise kıt'a ve kaside nazım şekillerindedir.

Tablo 1: Nazım Şekilleri, Şiir Numaraları ve Şairleri Gösteren Dizin

Sıra	Şair	gazel	kaside	kıta	matla	muhammes	müfred	müseddes	müstezat	nazım	terkib-i bend	Şiir numarası
1	Ahmet Bādī			1								1
2	'Aynī			3								5, 6, 7
3	Haşmet		2									141, 142
4	Küfrī-i Bahāyī	58	4	5	2	3	4	4	1	1		64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 ,81, 82, 83 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92 ,93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, ,101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112 ,113 ,114, 115, 116, 117, 118, 119, 120 ,121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 158, 159, 160, 161, 162
5	Nef'ī		8	53							1	16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157
6	Sürūrī			5			1					8, 9, 10, 11, 12, 14
7	Vehbī			1								13
8	Lâ-edrî			1								2
9	Lâ-edrî			1								15
10	Lâ-edrî			1								144
11	Lâ-edrî						1					3
12	Lâ-edrî						1					4

Mecmuadaki şiirlerin tamamı aruz vezniyle yazılmış olup toplam 161 manzumede 11 farklı vezin kullanılmıştır. Bunların içinde en sık kullanılanı remel bahrinden "fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün" kalıbıdır ve en çok kıt'a nazım şeklinde tercih edilmiştir.

Tablo 2: Mecmuada Kullanılan Vezinler, Şiir Numaraları ve Kullanım Sayısını Gösteren Dizin

Sıra	Vezin	Şiir Numarası	Kullanım sayısı
1	fe'ilātün/ fe'ilātün/ fe'ilātün/ fe'ilün	2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 31, 32, 35, 38, 40, 41, 43, 47, 50, 52, 57, 58, 60, 63, 65, 81, 86, 90, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 111, 112, 120, 121, 139, 140, 141, 142, 144, 148, 153, 154, 157, 159	54
2	fā'ilātün/ fā'ilātün/ fā'ilātün/ fā'ilün	12, 13, 14, 15, 19, 28, 29, 30, 33, 42, 44, 45, 49, 51, 54, 59, 72, 75, 78, 84, 91, 98, 102, 108, 114, 115, 116, 117, 123, 128, 129, 136, 147	33
3	mef'ūlü/ fā'ilātü/ mefā'īlü/ fā'lün	25, 36, 37, 39, 56, 66, 74, 76, 77, 83, 92, 100, 109, 110, 118, 124, 132, 134, 137	19
4	mef'ūlü/ mefā'īlü/ mefā'īlü/ fe'ūlün	26, 48, 55, 61, 62, 67, 70, 71, 82, 85, 87, 93, 95, 106, 130, 156	16
5	fe'ilātün/ mefā'ilün/ fe'ilün	3, 18, 64, 68, 113, 126, 131, 143, 145, 149, 150, 151, 161	13
6	mefā'īlün/ mefā'īlün/ mef'īlün/ mefā'īlün	1, 16, 46, 53, 96, 107, 119, 122, 160	9
7	mefā'ilün/ fe'ilatün/ mefā'ilün/ fe'ilün	34, 73, 79, 94, 138, 146, 158	7
8	mef'ūlü/ mefā'ilün/ fe'ūlün	80, 125, 127, 135	4
9	fe'ilātün/ fe'ilātün/ fe'ilün	88, 89, 133, 155	4
10	fā'ilātün/ fā'ilātün/ fā'ilün	104	1
11	fe'ūlün/ fe'ūlün/ fe'ūlün/ fe'ūl	69	1

3. Mecmuadaki Hicivlerin Muhtevası

3.a. Fizikî Görünüş veya Kusurlar

Kendisini her bakımdan beğenen ve başkalarının kusurlu yönlerini ifşa etmeyi dile getirmekten çekinmeyen bazı şairler, muhataplarının fiziksel kusurlarını anarak onları üzmenin hazzını yaşamış ve böylece onlardan intikam almaya çalışmışlardır. Mecmuada başlı başına bir fizikî unsurun hicvi olan tek manzume, Küfrî-i Bahâyî'nin 5 beyitlik "burun" redifli şiiridir. Şair, Fedâyî adında birisine hitap ederek onun burnunun çirkinliğiyle alay etmek ister:

Ey Fedāyī görmedüm hiç burnuña beñzer burun
Ṣānki olmuş ṣūretüñ üstünde kīr-i ḫar burun (Bahâyî, HM/s.40)

Küfürlü üslubun kullanıldığı bu şiirde esas amaç, Fedâyî'ye karşı herhangi bir kin ve düşmanlıktan öte, eğlenmek ve eğlendirmek, şiir vadisinde yeni şeyler söylemeye çalışmaktır. Bahâyî, Fedâyî'nin burnunu patlıcana, hıyara, eğri büğrü b.k kabağına, mantara, lağımcı kazmasına, sapana, çapaya, kulaklı boruya, zurnaya ve bir tür çalgı olan kerrenâya benzetir:

B.ḳluca bostānda yetmiş baṭlıcāndur yā ḫıyār
Eğri büğrü b.ḳ ḳabāġıdur yaḫūd manṭar burun

Ya baġçe ḳazmasıdur ya ṣapāndur ya çapā

Sen yüridükce ṭoḳunduġı yiri yırtar burun

Yā ḳulāḳlı borıdur yā sūrnā yā kerrenāy
Kim nefes virdükçe gahī ṭaġları ṣarṣar burun(Bahâyî,HM/s.40)

Şiirin devamında buuzvu; büyüklüğü bakımından filin hortumuna, işlevi bakımından gemileri durdurmak için kullanılan çapaya, karanın özellikle yüksek ve dağlık kıyılarda türlü biçimlerde denize uzanmış olan buruna benzetir:

Maḥv olur burnuñ yanında ḥāṣılı ḫorṭūm-ı fīl
Yürürseñ taḥte's-serādan aşaġı ṣarḳar burun
Ṭāş gemisine ḳayalıḳ parça aṣma ḫālā
Belki olur keştī-i gerdūna bir lenger burun
Ne Aḳındı burnı beñzer burnuñ ne Boz burun
Ger ṣorarsañ b.ḳ değül burnuñ yanında bir burun (Bahâyî, HM/s.40)

"Rû-siyâh" yakıştırması yaparak Kemankeş Ali Paşa'nın teninin esmerliğiyle alay eden şair Nef'î, küfürlü bir kelime kullanarak onu itibarsızlaştırmaya ve ondan intikam almaya çalışır:

Ḥamdüli'llāh oldı maḳtūl ol vezīr-i rū-siyāh
Kim yüzi ḳara ṭ.ṣ.ḳdan daḥı tīre-reng idi (Nef'î, HM/s.53)

Kemankeş Ali Paşa'ya iri cüssesi nedeniyle dev ve hortlak karışımı bir benzetme yapan Nef'î, onun içi boş yani yumuşak bir pehlivan; ama o oranda da zarif bir eşkıya olduğunu belirterek devlet yönetimindeki liyakatsizliğini ima eder:

Nerre-dīv ü ḳoncaloz-terkīb dirsem yaraşur
Pehlevān-ı puf aña nisbet ẓarīf ü seng idi (Nef'î, HM/s.53)

Nef'i, Ekmekçizâde Ahmet Paşa'nın yetiştirmelerinden Davut Efendi'nin yüzünü bakırdan küçük abdest kabına, yüzünün rengini de dışkıya benzeterek annesinin ona hamileyken dışkı aşerdiğine bağlayarak tiksinti uyandıran ifadelerle ondan intikam almak ister. Ayrıca Paşa'nın kaşlarının ve burnunun biçimsizliği üzerinden hareketle göz rengini Acem mavisine, sakalını fareleri zehirlemekte kullanılan fare otuna benzeterek ona hakaret etmeye devam eder:

Çehresi b.ḳ gibi zerd olduġınuñ cevhi budur
B.ḳa aş yirür imiş vālidesi ḥāmil iken

Dir gören çehre-i zerdiyle o b.ḳlı aġzı
Bir baḳır ḥavrıza beñzer ki urılmış ṣayḳal

O yoluḳ ḳaşlar ile ol semerī egri burun
O 'Acem mā'isi gözlerle o zırnīḫi ṣaḳal (Nef'î, HM/s.59)

Tiksinti uyandıran böyle benzetmeler karşısında Gibb (1999: 181), Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sında iğrenç ve murdar bir ağızla aşağılamalarla terbiye ve edep sınırını aştığını, küfür içerikli şiirlerle insana lağım çukurundaymış hissini verdiğini söyler.

Nef'î, Şeyhülislam Yahya Efendi ile diğer âlimlerin tacı ve sarığı ile övündüklerini; ama başlarını açmaya cesaretlerinin olmadığını söyler. Kusuru örten şey ortadan kalkınca bütün çirkinlik ve ayıpların olduğu gibi ortaya çıkması anlamındaki "Takke düştü, kel göründü" atasözünü de hatırlatarak muhatabını hicvederken ayrıca kellik üzerinden de küçük duruma düşürmek ister:

Tāc ü destār ile tefāḫur iden
Başını açamaz keli görinür (Nef'î, HM/s.17)

Osmanlı devlet yönetiminde şeyhülislama, vezire, paşaya küfürlü bir şekilde hakaret ederek bundan haz duyan ve bir duygu boşalması yaşayan Nef'î'de herhangi bir korku belirtisi görülmez. Çocukluğunda kontrollü ve ölçülü davranmayı öğrenemeyen şair, hayatının ilerleyen yıllarında da bu otokontrolü bir türlü sağlayamamıştır (Yalçın-Bozkurt, 2020: 843).

Nef'î, Nev'î-zâde Atayî'nin dış görünüşü üzerinden alay edip sin-kaflı küfrederken deve dudağı gibi sarkık dudaklı yakıştırmasıyla onu eşcinsel olarak nitelendirerek küçük düşürmek ister:

Kim s.ker sencileyin dīvi eşekler s.ksün
A kekez ḥādiṯemüz kīr-i şütür-leb degül a (Nef'î, HM/s.53)

Mecmuada Aynî ile Sürûrî'nin atışmalarındaki esas konu göz meselesidir. Aynî, Sürûrî'ye "kör" diye seslenip alay ederken Sürûrî de Aynî'nin mahlasını oluşturan "ayn" kelimesinin göz anlamından yola çıkarak "gözlü" diye hitap eder.Görmeyle ilgili kusurunu kabul eden Sürûrî, asıl körün Aynî olduğunu sin-kaflı belirtir:

Gözli 'Aynī ile kör Vehbi ider baña şütūm
Alur onlar da cevābın ṣanurum çoḳ sürmez

İkisi de köpegidür s.keyim ḳaḥpelerün
Birisi görse darılmaz birisi hiç görmez (Sürûrî, HM/s.11)

Farklı yüzyıllarda yaşayan Küfrî-i Bahâyî ile Sürûrî'nin içerisinde müstehcen ve kaba ifadelerinin geçtiği sakal konusunda yazılmış şiirleri bulunmaktadır. Küfrî-i Bahâyî, "*Ḳaldı kütāh ṭ.ş.ġum ṣaḳalum oldı dırāz / Ṭ.ş.ġumdan ṣaḳalum vechi var olsa mümtāz*" matlalı 15 beyitlik manzumesinde (HM/s.61) sakalı ile erkeklik organını karşılaştırır ve tiksinti uyandıracak benzetmelerle över.

3.b. Cinsel Kimlik ve Eril Güç

Bazı şairler öfke, nefret ve hayal kırıklıklarından bazıları da sevinç ve mutluluklarından doğan duygu ve düşüncelerini küfürlü manzumelerle dile getirmişler; böylece eril dil sayesinde rahatlama ihtiyacı hissetmişlerdir. Mecmuada başta Nef'î olmak üzere diğer şairlerin de kendini üstün ve güçlü göstermek için küfürlü hicivler söylerken cinsel kimliği ön plana çıkardığı ve şiirlerindeki söylemlerinin büyük bir kısmını cinsel organ ve tercihler üzerinden yaptığı görülür. Nef'î, Farsça erkeklik organı anlamına gelen "kîr" kelimesini hicivlerinde bir araç olarak kullanır:

Kīr-i hicv ile g.tin yırtduġum oruspidür ol
Şimdi olmış ṭutalum ṣadr-ı ā'ẓam a köpek (Nef'î,HM/s.16)

Kīr-i hecvüñ kellesin ben de hemān tükrükleyüp
Her birine 'aşḳ ile başdum birer ra'nā ṭ.ş.ḳ (Nef'î,HM/s.22)

Kīr-i hecvi alayum ben de ele n'olsa gerek
S.keyim gidi g.tiñ Ḥāfıẓınuñ kūnı gibi (Nef'î,HM/s.60)

"Erkeğin cinsel organın yokluğu, erkekliğinin bitmesi anlamında oidipus kompleksindeki hadım edilme korkusuna benzer bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Erkeklik bitince soyun devamının da biteceğinden bu kimliğin zarar görmesi erkek açısından yok olmayla eş değerdir. Şairlerin muarızlarını erkek cinsel organından yoksun kişilermiş gibi göstermesinin sebebi, onların tanımlayıcı kimliklerine saldırıp erkek olarak var olmalarına büyük bir darbe vurarak (Yalçın-Bozkurt, 2020: 838) onları yok etmektir. Bu yüzden Nef'î, müstehcen küfürlerle muhatabını ezmek için erkekliğini güç göstergesi olarak kullanır:

Ṭ.ş.ġıñ olsa nice pek yaraşurdı saña da
Oynadurdı seni çün ḫırṣ-ı mu'allem a köpek (Nef'î, HM/s.15)

Şairler sanki silah çeker gibi cinsel organlar üzerinden kelimelerle saldırmış ve muarızlarını alt etmenin hazzına ulaşmak istemişlerdir. Muhataplarını ezmek için cinsel organını aktif bir biçimde kullandığını kanıtlamak isteyen Nef'î,Kaf dağı gibi büyük ve sert bir dağla ilgi kurarak ejderhaya benzetir. Böylece kendini aktif, rakibini ise pasif bir durumda gösterir:

Her ne deñlü süst olursa ḫor baḳma kīrüme
Ejdehā-yı Kūh-ı Ḳaf olur görince kūnuñı (Nef'î, HM/s.20)

Bahâyî deNef'î gibi cinsel kimlik ifadelerini hem bir alay unsuru hem de güç göstergesi olarak kullanarak ahlâkî değerleri hiçe saymıştır:

Erligümde şüphe yoḳdur fāla çekmem iḫtiyāc
Baḳlacıdur 'avretüm remmāle çekmem iḫtiyāc (Bahâyî, HM./s.27)

Ḳalaḳlanıp zekerüm 'arża ḳılsa ḳāmetini
Hezār şerm ü ḥayā ile puşt olur şimşād (Bahâyî, HM/s. 27)

Ṭ.ş.ġumla s.küm ḥaḳḳā 'acāyib pehlevānlardur
Ṭ.ş.ġum gürz ṣallar da'imā oynar s.küm mıżraḳ (Bahâyî, HM/s.33)

Ṭutsuñ 'aṣā yirine n'ola elde kīrümi
Epşetlerün alāyına ḥācib degül misün (Bahâyî, HM/s.40)

Bahâyî, rakiplerini söz konusu güçten yoksun göstererek aşağılamak, değersizleştirmek suretiyle haz almak ve kendi üstünlüğünü ortaya koymak ister. Bu yüzden güç ve üstünlük ile balta arasında ilişki kurar ve "tīşe-i kīr" ifadesiyle Ferhad'a bile meydan okur:

Elümde tīşe-yi kīrümle kān-ı zer dilerüm
Benümle fenn-i muḥabbetde bir midür Ferhād

Bī-sütūn-ı g.tde alup tīşe-i kīrin ele
Muġlim-i üstādı gör Ferhāda ṣan'at gösterür (Bahâyî, HM/s.28)

Sürûrî,Sünbül-zâde Vehbi'yle sanki bir sohbet havası içerisinde iken iki dudağının arasından bir anda çıkan sözcüklerle sözün nereye varacağını düşünmeden

içinden geçenleri bir çırpıda söyleyerek Aynî'ye sin-kaflı küfrederken eğlenmek ve eğlendirmek ister:

Vehbiyā ikimizi birden edebsiz 'Aynī
İşte hicv itmiş işit ben de cevābın dikeyüm

Ġayretiñ yoḳ mı alup ortaya uṣlandırayum
Sen başın ṭut deli p.ştuñ g.tini ben s.keyüm (Sürûrî, HM/s.11)

Nev'î-zâde Ataî'ye eş cinsellik üzerinden saldıran Nef'î, "Benim etrafımda dolanıp seni arzulamam için beni tahrik etmene gerek yok. Aslında başkaları kadar istekli değilim; ama haddini aşarsan sana yapacağımı da bilirim." anlamındaki sin-kaflı beytiyle Nev'î-zâde'yi değersiz bir meta olarak görür:

Nev'i-zāde bize bu şīve-i ḫīzāne neden
Seni s.kmek bize iller gibi maṭlab degül a (Nef'î, HM/s.53)

Şairler, muhatapların cinsel kimliğini saptırarak onlara toplumsal ve ruhsal bir yıkım yaşatmak ve acı çektirmek isterler. Bu sebeple Nef'î, rakibini kadınlaştırarak (Kirli Nigâr-Abdülganîzâde Mehmed Nâdirî Efendi) hatta hermaphrodit/hünsâ (Gürcü Mehmed Paşa) ve sevici kadın (sehhâka, sürtüşücü, zen-i sa'terî, zıbıkçı, lezbiyen) görerek güçsüzleştirmek ister (Öztürk, 2020: 17-18). Kirli Nigâr'ın ilan edilmiş bir eş cinsel olduğunu belirten Nef'î, bu durumun ortaya çıkaracağı yıkım ile rakibinin üzerinde mutlak bir tahakküm kurar, ona acı çektirmek ve onu düzenbaz bir fahişe olarak nitelendirip çaresiz bırakmak ister. Eril/sadist bir bakış açısıyla onun ahlaksızlığına vurgu yaparak onu rezil etme gayesi güder. Kendisini bir kadı olarak gören Kirli Nigâr'ın evinde mahkeme kurulamayacağını, o evin ahlaksızlıkların yapıldığı kötü bir yer, şarap küpüyle dolu bir meyhane olduğunu söyleyerek onu halkın nazarında itibarsızlaştırmak ister. Amaç sadece itibarsızlaştırmak olmayıp bu ahlaksızlığından dolayı sadist bir bakış açısıyla Kirli Nigâr'ın katline zemin hazırlamaktır (Yalçın-Bozkurt, 2020: 839).

Nef'î'nin manzumelerinde geçen "epşet, hîz, ibne, kekez, mîdehed, müsta'mel, puşt" gibi kelimeler eşcinsel erkekler için kullanılan tabirlerdir. Ayrıca Nef'î, Abdülganîzâde Nâdirî (ö.1626) için söylediği hicivlerinde sadece "Kirli Nigâr, bıyıklı Nigâr, taze kız oğlan, fahişe, kirli orospu" demekle kalmaz babası Abdülganî Efendi'nin Geredeli olduğunu ima için "Gerede orfanası" ifadesini de kullanır:

Bir iki ḳıṭ'a didiyse ṭutalım Kirli Nigār
Şā'ir olsuñ mı ya andan Gerede orfanası (Nef'î, HM/s.19)

Kafzâde Fâ'izî'ye hitaben zaman zaman "Ey Kafoğlu!" diyerek seslenen Nef'î, kendi tarzını yeni bir dile benzetir ve bu dilin yaralayıcı özelliği üzerinde durarak sin-kaflı küfreder. Kendisini üstün tuttuğu için Kaf-zâde Fâizî'yi hicveden Nef'î, Kaf-zâde ile Kaf dağı arasında bir ilgi kurar ve "kendini Kaf dağında görmek" deyimini hatırlatır:

Sözde bizden yeğ ṭutarmış Ḳāf-zāde kendüsin
İ'tiḳādı hem budur bir nice bī-ma'nā ḫaruñ

Cin gibi ol gūh-ı mevrūsı anuñçün bekler ol
Kūh-ı Ḳāf olur yiri zīrā ki bizden yeğlerüñ (Nef'î, HM/s.20)

3.c. Etnik Köken

Şairler, bazen muhataplarına dinsel, toplumsal ve kültürel yapıları ile etnik kimlikleri üzerinden küfrederler. Müslüman olmayanların müşrik, azgın ve sapkın olarak nitelendirilmesi ve halk arasında da bunlara gayr-ı Müslim denilmesi Nef'î'nin etnik tanımlamaları kullanmasının temelini teşkil eder (Yalçın-Bozkurt, 2020: 847). Nef'î'ye göre Gürcü Mehmet Paşa; Gürcü bir Ermeni, bir Laz, bir Çingene ve bir domuz çobanı, bir İslam düşmanıdır. Hatta Mehmet Paşa'nın Gürcü olması tüm Gürcistan'a hakarettir. Müslüman olmadığı için İslam ülkesinin sadrazamı olmaya layık değildir; bu yüzden Paşa'nın azledilmesi gerekir:

Vezīr-i mülk-i İslām olmaġa lāyıḳ mıdur andan
Ṭoñuz çūbānı Gürcī Ermenīsi Lezgi Çingānī

Sitemdür cümle Gürcistāna ger Gürcī olursa bu
Meded-güster melik işitmesün bu ẓulm ü bühtanı (Nef'î, HM/s.12)

Bahâyî de sin-kaf redifli bir şiirinde (HM/s.25) muhatabına ağır hakaretler ederken ancak züğürt ve cimri Çingene'nin onu kabul edeceğini belirtir.

3.d. Aile Mahremiyeti

Yüz kızartıcı küfürlü ifadeler bazen de aile bireyleri üzerinden dile getirilir. Anne, baba,eş ve çocuklar üzerinden yapılan hicivlerdekarşı tarafa acı verip rahatlama sağlama amacı görülür.Şairler aile mahremiyetini ayaklar altına alan küfürler ederek muhatabını yaralamak ve ona acı çektirmek istemişlerdir. Böylece onlara çektirdikleri acının büyüklüğü kendilerinin o oranda mutluluğu olmuştur. Muhatabın karısı üzerinden aile mahremiyetine zarar veren ve onur zedeleyen bu tür küfürler mecmuada oldukça fazladır ve daha çok Nef'î'de karşımıza çıkar. Söz gelimi bir şiirde Nef'î, Ekmekçizâde Ahmed Paşa'nın arkadaşı İsmail'i eşcinsel, İsmail'in eşini de ahlâksız kadın olarak niteler. Her iki arkadaşın bu durumdan rahatsız olmayıp birlikte hoşça vakit geçirdiklerini söyleyerek onların itibarlarını ayaklar altına sermek ister:

'Avratı ḳaḥbe özi puşt iken İsmā'īlüñ
Sāyesinde ikisinüñ de ḥużūrı ne idi (Nef'î, HM/s. 58)

Burada anlatılanların iftira olmasından ziyade muhatabının kötü hasletlerini de ifşa ederek onu hem toplumsal hem de ruhsal olarak yaralama gayesi görülmektedir.

Haşmet, "Kîsedâr-ı Harameyn"inin hem babasına hem de annesine ahlâksız yakıştırması yaparak muhatabına ağır bir şekilde hakaret eder. Onun anne ve babasını şiirin içine dahil ederek muhataba kin ve nefretini kusarken esas amacı acı vermek ve kendisini rahatlatmaktır:

Pederüñ 'avretini s.kdirici bir būzeveng
Vāliden fāḥişe bir fışḳıcıḳ aḥ beḳarı (Haşmet, HM/s.46)

Kunduracılık mesleğini yaptığını kabul etmeyen Aynî'ye karşı Sürûrî, "kefşger" tabirini kullanırken hem hakaret hem alay eder. Aynî, Sürûrî'ye "kör" diye seslenip alay ederken Sürûrî de Aynî'nin mahlasını oluşturan "ayn" kelimesinin göz anlamından yola çıkarak ona "gözlü" diye seslenir. Böylece hem onu hicvederek hem de karısına küfrederek ondan intikam almış olur:

Kefşger dinmek ile 'ırẓa geçilmez 'Aynī

Görmemişdür ẓurafā sencileyin bed sözli

'Avratuñ postal ile evde bulayım seni de
Sañaa. s.kmeyi göstereyim a gözli (Sürûrî, HM/s.11)

Aynî'ye "kefere süfresinin dalkavuğu" diye seslenen Sürûrî, Aynî'nin sofra arkadaşlarından bazılarının gayr-ıMüslim olduğunu ima eder. Ayrıca ayyaşlığına da değinerek hem Aynî'ye hem de onun eşine sin-kaflı küfreder:

Kefere süfresiniñ dalḳāvuġıdur 'Aynī
Şapḳa giyse başına bilmese bāri herkes

Doymadığı gibi s.kden ḳarısı kendi daḫı
Ṭoymaz imiş hele mümbārdan aç gözli teres (Sürûrî, HM/s.11)

Sürûrî ile Aynî'nin arasındaki bu hakaret ve küfürlü atışmalarda kin ve nefretten ziyade daha çok eğlence, hoşça vakit geçirme arzusu görülmektedir.

3.e. Makam ve Mevki Sahiplerine Hiciv

Küfrî-i Bahâyî, "olsa" redifli mütekerrir müseddesinde başkalarını dinsizlikle itham edip imanlarına karışmalarından dolayıdin ehli geçinen zahid ve sofuları eleştirir:

Bize mülḥīd diyenüñ kendide īmān olsa
Daḫl iden dinümüzi bāri müselmān olsa (Bahâyî, HM/s.37)

"Eksik degül" redifli mütekerrir müseddesinde ise Mevlevî dedelerini hicveder. Gönül ehlinde feleğin cevri eksik değilken başka her yerde bir dedelerin bir de dümbeleklerin eksik olmadığını söyleyerek onları eleştirir:

Ḥāṣılı ehl-i dile cevr-i felek eksik degül
Ḳande gitsek bir dede bir dünbelek eksik degül (Bahâyî, HM/s.34)

Bir başka mütekerir müseddesinde ise belli bir kimseye ya da zümreye hususi bir hiciv yerine genel bir eleştiri vardır. Diğerlerine kıyasla galiz ifadeler içeren bu müseddeste rind şivesinin boş söz, insan süsünün hünersizlik, irfan mayasının kötüleme ve gıybet olduğu bir ortamda insanlar eleştirilirken muhatap alınan bu kişilerin ilmine irfanına laf söylemek yerine direkt lanet okunmaktadır:

Herze-gūlük şīve-i rindān ise
Bī-hünerlik zīver-i insān ise

Zemm ü ġıybet māye-yi 'irfān ise
Bu ṣaffet maḳbūl-i ins ü cān ise

Daḫlımız yoḳ kimsenüñ 'irfānına
B.ḳ ẓarīfüñ la'net olsun cānına (Bahâyî, HM/s.37)

Mecmuada devlet adamlarına yapılan hicivlerden 2 tanesi Haşmet'e aittir. Haşmet, 79 beyitlik kasidesinde Mekke ve Medîne kisedârıyla birlikte Matbah Emînini; 19 beyitlik kasidesinde ise Halep kadısı Mazrub-zâde Ref'et Çelebî'ye ağır bir şekilde hakaret eder.

Haşmet, Mekke'de "babulluk" adı verilen umumhanelerin olmasına sebep olarak Kisedar'ı gösterir ve bölgenin onun yüzünden kötü olduğunu ve bu sebeple Harameyn Kisedarıyım diye övünmemesi gerektiğini belirtir:

Kīsedār-ı ḥarameynüm deyü faḫr itse becā
Mekkede olmasa bābulluġuñ istiḳrārı (Haşmet, HM/s.46)

Bu kötü durumun kendisini fazlasıyla hiddetlendirdiğini, Kisedar yüzünden dilinin acılaştığını, aslında şirin sözlü bir şair olduğunu ancak ejder tabiatlı kalemiyle Kisedar'a yılanın zehrini tattıracağını söyler:

Nuṭḳ-ı şīrīnümi telḫ eylemedüm bunca zamān
Açmadum nīşe-i hicvüñ ile de efkārı (Haşmet, HM/s.46)

İḳtiżā eyledi şimdi saña kāfir ḳaḥpe
Kilk-i ejder-menīşüm ṭatdıra zehr-i mārı (Haşmet, HM/s.46)

Haşmet, diğer heccavlarda alışık olmadığımız bir şekilde bu hiciv kasidesini duayla bitirir ve bu zalimin pisliğinin kendi şairliğinin söyleme kabiliyetine girmesini istemediğini ifade eder:

Gel duā' eyleyelüm sürc-i lisān itmeyelüm
Girmeye nuṭḳumuza şāibe-i ġaddārı (Haşmet, HM/s.48)

Mecmuadaki manzumelerinin büyük bir kısmında hicvedilen kişilerin adı da geçmektedir. Nef'î tarafından devlet erkanından Abaza Mehmet Paşa, Abdülbaki Paşa (Baki Paşa), Ahmet Paşa (Etmekçi-zade),Bayram Paşa, Gürcü Mehmet Paşa, Hace Ömer Efendi, Halil Paşa, Kemankeş Ali Paşa, Bostanzade Mehmet Efendi (Kara T.ş.k), Şeyhülislam Yahya Efendi (Deli Yahya), Recep Paşa gibi birtakım isimlere hicvedildiği görülür.Nef'î, kendisinin üç defa görevinden azledilmesine sebep olan Gürcü Paşa'yı hatalı davranışlarını kadir bilmezlik üzerinden yererek onu bir köpeğe benzetir ve kaba bir üslupla ona küfreder. Recep Paşa'yı mansıb alamadığı için eleştirirken Ahmet Paşa'yı adaletsizliği; Kemankeş Ali Paşa'yı ise zalim ve rüşvetçi olması nedeniyle hicveder.

Nef'i, Şeyhülislam Yahya Efendi'yi Etmekçizade Ahmet Paşa'nın altınlarını çalmakla itham eder ve onu hicveder:

Ḳısmet deyü Etmekçi gibi zālim-i dūnuñ
Çalduñ yine biñ altunını ey Deli Yaḥyā

İslāma düşer mi bu ṭama' böyle vebāli
Ṣaġ olsa ḳabūl itmezdi Şapḳalı Yaḥyā (Nef'î, HM/s.19)

Mecmuada Nef'î, devlet adamlarının yanı sıra dönemin şairlerinden Vahdeti, Fırsati, Haletî, Ganî-zâde Nâdirî, Kaf-zâde Fâizî ve Nev'i-zâde Atâî gibi şairleri de küfürlü söylemlerle hicveder. Söz gelimi Vahdetî'nin bir mecliste yellenmesi durumunu alaylı bir şekilde şöyle anlatır:

Ey Vaḥdeti dünyāya 'aceb velvele virdüñ
Bir żarṭa ile nüh felege zelzele virdüñ

Dīvānuñı tertībe mecāl olmadı āḫir
Evrāḳ-ı perīşānı oṣurduñ yile virdüñ (Nef'î, HM/s.24)

Mecmuanın sonunda yer alan "çelebi" redifli kasidede Bahâyî, isim vermeden hattat olduğu düşünülen birini hicveder. Bu hicivde Vahdeti, Fursatî ve Hâletî de hicvedilen şairlerdendir:

Maḥv olurdı vücūd-ı nā-būduñ
Żarṭa çalsaydı Vaḥdetī Çelebī

Şekli b.ḳ reng olurdı her pāre
Başıña ṣ.çsa Furṣatī Çelebī

Bir ġazel düşdi vaṣf-ı pāküñde
Reşk ider görse Ḥāleti Çelebī (Bahâyî, HM/s. 63-64)

4. Mecmuadaki Hicivlerin Dil ve Üslubu

Mecmuada XVII, XVIII ve XIX. yüzyılınünlü simalarından Nef'î, Küfrî-i Bahâyî, Aynî, Sürûrî, Sünbül-zâde Vehbî ve Haşmet'inmanzumelerinde mizah, hiciv, müstehcenlik ve küfür tamamıyla birbirinin içine girecek bir şekilde yoğun olarak işlenmiştir.Tâhirü'l-Mevlevî, "*Bir de Sürûrî, Vehbî, 'Aynî gibi gevezelerin hicviyâtı vardır ki hey'et-i umûmiyyesine birden şütûm-ı galîzâ deyip geçmek muvâfıktır. Şâyân-ı hayrettir ki dakâyık-ı edebiyyâta hakîkaten vâkıf olan bu fazîletli adamlar, Ta'rîzât-ı edebiyye diye haylî edebsizlikte bulunmuşlar.*" (Tâhirü'l-Mevlevî'den aktaran Turan, 2015: 77-78) ifadesiyle hicvin içerisinde küfrün bulunduğunu belirtir.

Nef'i; Küfrî-i Bahâyî, Sürûrî ve Aynî'ye göre hezlden uzaklaşır hicve yaklaşır. Ebuzziya Tevfik bu durumu hezl ve hiciv kavramları üzerinden açıklar ve hezl için insanın mizacında bulunan bir çeşit zevzeklik, hiciv içinse zevzeklik değil iktidar erbabının birtakım haksızlık ve zulmüne karşı bir savunma silahı olduğunu ve Nef'î'nin de hicvini iktidara karşı bir haykırma mekanizması olarak kullandığınıbelirtir (Ebuzziya Tevfik'ten aktaran Öztürk, 2016: 50).

Küfür içerikli saldırgan bir hiciv dilinin görüldüğü bu söylemler daha çok cinsel uzuvlar üzerindendir ve en çok dikkati çeken şairler de Nef'î ile Küfrî-i Bahâyî'dir. Nef'î için hiciv, haksızlıklara karşı bir intikam aracıdır. Onun hicivlerinde daha çok şahsi kin ve öfke vardır:

İntiḳām almaz isem hecv ile ben de andan
Şā'iriyyet baña her vech ile bühtān olsun (Nef'î, HM/s.57)

Nef'î'nin tersine Bahâyî'de kişiselleştirme yerine genel bir eleştiri söz konusudur. Genellikle rakip, zahit, imam, vaiz ve sufileri hedef alır:

Kimyagerlik ider būte-i g.tünden raḳīb
Cismini yoḳ yere yoluñda hemān ḫāk iderüz (Bahâyî, HM/s.32)

Zāhid bu ḫuşūnet nice bir 'azm-ı ferāġ it
Gel oṣurayım burnuña taṭyīb-i dimāġ it

Ma'nāñı harāb itdi senüñ vahşet-i sūrī
Ol kālbüd-i bü'l-'acebi zīver-i bāġ it (Bahâyî,HM/s.27)

Zāhidüñ her ne ḳadar ṭa'nı firāvān olsa
Aña ġam çekmez idik zerrece 'irfān olsa (Bahâyî,HM/s.37)

Ṣūfîler evrād ile esmā ile oġlān s.ker

Mevlevīler dünbelekle nāyile oġlān s.ker (Bahâyî,HM/s.30)

Ayrıca hicvettiği kişileri "gidi"," midehed", "b.k zarif" gibi hoş olmayan sıfatlarla anlatır:

Sefīh ü mübteẕele iḥtirām ider gidiler
Bulınca her püzevengi imām ider gidiler (Bahâyî,HM/s.29)

Mīdehed olmayacaḳ irmez imiş devlete el
Ḫalḳa g.t virmeği beyhūde ṣānurdum evvel (Bahâyî, HM/s.35)

Daḫlımuz yoḳ kimsenüñ 'irfānına
B.ḳ ẓarīfüñ la'net olsun cānına (Bahâyî, HM/s.36)

Bilindiği gibi Nef'î'nin küçük yaşta babası tarafından terk edilmesinin ve zorlu bir hayata atılmak zorunda kalmasının onda bıraktığı izler şairliğini de etkilemiştir. Mecmuada Nef'î'nin hicivlerinde bu etkileri, şairin muhataplarına karşı küfürbaz, saldırgan ve kindar tutumlarını görmek mümkündür. Bu tür söylemleri, hem yaşanılan dönemin siyasi ve sosyal ortamdaki gerginliğin getirdiği sıkıntılı ortamının kişilerde oluşturduğu olumsuz enerjinin açığa çıkması hem de doğuştan gelen kişilik özeliklerinin etkisi olarak nitelendirmek mümkündür."*Doğuştan saldırgan ve içine kapanık olan insan tiplerinde küfre meyilli olma durumu diğer insanlardan daha fazladır. Bu tip insanın içinde bulunduğu maddî ve manevî durumlar karşısında yaşadığı hayal kırıklıkları, yaratılışında olan saldırgan kişilik ile birleştiği zaman küfürbaz olarak nitelendirebileceğimiz kişilikler ortaya çıkar. Nef'î ve Küfrî-i Bahâyî de böyle kişiliklerdir.*" (Vural, 2019: 16).Mecmuadaki hicivler dikkate alındığında, özellikle Nef'î'nin küfürbaz ve hırçın olmasındaki esas sebebin sadece yaratılışı değil "*fizyolojik rahatsızlık ya da beynin ön lobunda meydana gelen bir hasar durumu*" (Vural, 2019: 18)'ndan kaynaklandığı söylemi bir ihtimaldir. Aşağılayıcı ve yaralayıcı bir dille kurduğu hicivlerinde karşısındakini alaya alması, başkalarının kötü yönlerini teşhir etmeye kalkması, aşırı bir özgüvene sahip olması, sadece kendisine odaklanması Nef'î'nin kişiliğiyle ilgilidir. Bir beytinde kendisine karşı gelecek olanları alay yollu uyarır:

Zehri ḳatı mühlikdür anuñ bir daḫı zinhār
Ef'īye ulaş mehrez-i Nef'iye ṭolaşma (Nef'î, HM/s. 22)

Mecmuanın 52. Sayfasındaki Nef'î, "*Sa'ādet ile nedīm olalı peder ḫāna / Ne mercümek görür oldı gözüm ne tarḫāna*" matlalı 25 beyitlik kasidesinde babasını bile hicvetmekten çekinmez. Henüz küçük yaşlardayken babasının Kırım Hanı'nın hizmetine girmek üzere onları terketmesi Nef'î'de bir travma, bir ruhsal yıkım yaratır ve bu durum zor bir çocukluk dönemine ve hırçın bir karaktere sahip olmasına sebep olur (Bozkurt, 2020: 181). Öyle ki babasını kara bela, baş belası olarak görmekte onu katletmenin bile sevap olacağını düşünmektedir:

Peder degül bu belā-yı siyāhdur başuma
Sözüm yirinde n'ola güç gelürse ger ḫāna

O demde kim peder-i nā-be-kār sifle-nihād
Beni ġarīb ḳoyup oldı hem-sefer ḫāna

Ṣevāba girse eger hān babañı ḳatl itse
Du'a iderdi felekden ferişteler ḫāna

Ḳanā'at eyle babañ gibi olma sen cerrār
Ṣ.çup b.ḳuñı yi tek virme derd-i ser ḫāna (Nef'î, HM/s.53)

Nef'î ve Küfrî-i Bahâyî başta olmak üzere pek çok şairin şiirinde küfürlü dilin kullanımı farklıdır. Kendine has bir hiciv ve küfür dili oluşturan, küfrün sınırını ortadan kaldıran bu şairler, kendilerine göre tuhaf bir özgürlük yaratmak istemişlerdir.

Aynî, Sünbül-zâde Vehbî ve Sürûri'nin küfür ve hakaret içerikli atışmaları daha çok eğlenmek ve alay etmek amaçlı bir yaşam şekli olarak görülmekle birlikte bir refleks gibi ağızdan çıkan ya da nörolojik bir sebepten olduğu düşünülen bir alışkanlıktır. Bu türlü küfürlü söylemler hem anlatanı hem de dinleyeni rahatlatarak sanki terapi yapmakta ve her iki tarafa da bir güç ve enerji vermektedir.

Nef'î, Nev'î-zâde Atâ'î'ye küfrederken Tıflî'nin de adını anar. Tıflî'nin şairliğini kendisine borçlu olduğunu, kendisinin onu ağır bir biçimde hicvetmesiyle Tıflî'nin meşhur olduğunu; ama kendisine her sataşanı şair yapamayacağını sin-kaflı bir dille anlatır:

Nev'i-zāde bu ḳaşınmaḳ nice bir kīrümüze
S.kmezem s.kmezem ey puşt seni söz bir olur

Ne bu ta'cīl ü tehālük bize g.t virmekde
Ṣanma Ṭıflī gibi her s.kdüğümüz şā'ir olur (Nef'î, HM/s.22)

Nef'î'nin dilindeki kaba ve küfürlü üslup Bahâyî için de geçerlidir. Bahâyî, "yalan, saçma sapan söz, yaygara" anlamlarına gelen "yâve"yi şiir diye söyleyen bir zıpır şair olduğunu söyler:

Söylerüz bulduğumuz yāveyi eş'ār deyü
B.ḳ yerüz biz de Bahāyī gibi şā'ir żıpıruz (Bahâyî, HM/s.32)

Küfrî'nin bu mizahîbeytindedivan şiirinin hayal dünyasını hafife alıp adeta onlarla alay ettiği ve bunu yaparken de kaba sözler söylemekten çekinmediği görülür.

4.a. Hayvanlara Teşbih

Şairler; eşek, katır/har, köpek/seg, kelp, domuz/hınzır, fil, deve, beygir, maymun/ meymûn, yılan/ejder gibi hayvan benzetmeleriyle hicvettikleri kişileri akıldan yoksun sadece içgüdüleriyle hareket eden bir yabanî gibi aşağılık özelliklerle anlatmışlar; ayrıca "murdar" ve hayvan ölüsü anlamına gelen "cîfe, lâşe" kelimeleriyle muhataplarına hakaret etmişlerdir.

Bahâyî, Nef'î'nin *"Tûtî-i mûcize-gûyem ne desem lâf değil"* matlalı gazelini tehzil eder ve Nef'î'yi boş sözler söyleyen, saçma sapan konuşan siyah bir kargaya benzeterek onun gönül aynasının saf olmadığını ve hiciv kâğıtlarıyla dolu olduğunu belirtir. Şairin bu tehzilinde eğlenme ve alaya alma esas amaçtır:

Yāve-gū zāġ-ı siyāhum dir iseñ lāf degül
Ṭūṭīyüm dime ki mir'āt-ı dilüñ ṣāf degül

Ṭoludur nüsḫa-yı hicv ile derūn-ı Nef'ī
Ṭab'-ı yārān gibi dükkānçe-yi ṣaḥḥāf degül (Bahâyî, HM/s.34)

Mecmuada adı en çok geçen hayvan har/eşektir. Hicivde muhatabı alçak düşürme ve değersiz hissettirmek için şairler eşek benzetmesine sıkça başvurmuşlardır. Bugün Türkçede "eşek gibi", "eşeğe altın semer vursalar yine eşektir" ve "eşek kafalı" gibi deyim ve atasözleri düşüncesiz, kaba, anlayışsız ve

kavrayışsız kimse anlamlarındadır. Küfrî-i Bahâyî de eşeği cahil kelimesiyle bir anlamda kullanmıştır:

Ya cāhil ü ḫar gerekdür ādeme
Ya ibneye mübtelā gerekdür (Bahâyî, HM/s.29)

Haşmet, Kisedâr-ı Harameyn'i "hınzır/domuz, katır, har/eşek cîfe, murdâr …" diyerek hem itibarsızlaştırmaya çalışır hem de ona sin-kaflı hakaret eder:

Kīsedār-ı ḥarameyn be kekez-i bī-'ārı
Be gidi 'avretini s.kdigimüñ murdārı

Be kekez ḳaḥpe be me'būn büzeveng diye puşt
Be ḳaṭır puşt nedür ol ḳahḳaha ḫar-vārı

Bre dinsiz bre kāfir bre ḫınzır oġlān
Kimden aḫz eyledün ey cīfe bu b.ḳ reftārı (Haşmet, HM/s.45)

Nef'î, Gürcü Mehmed Paşa'yı hem eşcinsel hem de dev diye nitelendirir. Yuları olmayan fil yüzlü bir beygire benzetirken semeri olsaydı Deccal'in eşeğini de andıracağını söyler. Efsâr/yular, pâlân/semer, bârgîr/beygir, har/eşek ifadeleriyle paşaya hem yularsız hem de palansız diye hakaret edip onu itibarsızlaştırmak isterken paşanın kural tanımaz, başına buyruk olduğunu da ima eder:

Zihī ḫüsrān-ı dīn ü devlet ü neng-i Müselmānī
K'ola bir dīv-i ḫunsā mālik-i mühr-i Süleymānī

Ne dīv efsārı yoḳ bir bār-gīr-i fīl-peyker kim
Ḫar-ı Deccāldür derdüm eğer olsaydı pālānı (Nef'î, HM/s.12)

Nef'î, aynı kasidesinin bir diğer beytinde Gürcü Mehmed Paşa'nın şeklinin tıpkı Nev'î-zâde gibi uğursuz bir file dönüştüğünü söylerken hem alay eder hem de arkasında uzun bir hortuma benzeyen kuyruk benzetmesiyle ona sin-kaflı küfreder:

Dönerdi Nev'i-zāde gibi şekl-i fīl-i ma'kūsa
G.tinde kīr-i ḫārdan olsa ger ḫurṭūm-ı ṭūlānı (Nef'î, HM/s.12)

Nef'î, Gürcü Paşa'yı hicvettiği bir diğer kasidesinin bir beytinde dünyada onun gibi bir eşek olmadığını ve Deccal'in eşeğiyle ikiz bir köpek olduğunu söylerken bir diğer beytinde de kuduran bir köpeğe benzetir. Şair, paşayı kuduran ve kendisini ısıran bir köpekle ilgi kurarkenonun kontrol edilemeyen gücünü ve tehlikesini de ima eder:

Sen ḳadar ḫar da olur mı 'acebā dünyāda
Ḫarsın ammā ḫar-ı Deccāl ile tev'em a köpek (Nef'î, HM/s.16)

Ki ferāmuş idüp ol mertebe zaḫmuñ acısı
Ḳudurup yine ısırduñ beni muḥkem a köpek (Nef'î, HM/s.15)

Nef'î, Şeyhülislam Yahya Efendi'yi uyuz bir eşek olarak nitelendirir ve onun görünüşü ile alay eder. Ayrıca onu ormanda yaşayan bir maymuna da benzeterek küçük ve komik duruma düşürmek ister:

Bir uyuz ḫar mülāzımı var kim
Şekli meymūn-ı çengelī görinür (Nef'î, HM/s.17)

Bahâyî, Mevlevî ayinlerinin yozlaştığından dem vururken çirkin sesli eşeksiz bir sohbet ve ney ile dümbeleksiz cemiyyet olmadığını söyler. Burada eşeğin ses çirkinliği üzerinden bir taşlama söz konusudur. Çünkü Kur'an'da "*Yürüyüşünde ölçülü ol, sesini yükseltme; çünkü seslerin en çirkini eşek sesidir.*" (Lokman, 31/19) ayetinde ölçüsüz ve yüksek çıkan ses bu hayvanın anırmasıyla eş tutulmuştur:

Bir saḳīl-i bī-nevā ḫarsız meger ṣoḥbet mi var
Def ü nāy u dünbüleksiz şimdi cem'iyyet mi var (Bahâyî, HM/s.34)

4.b. Necis Kelimelerin Kullanımı

Hicivde necis kelimelerin kullanımı muhatabı aşağılamak amacıyla iğrençlik adına başvurulan bir yöntemtir. Şair, hoşa gitmeyen ve insanda tiksinti uyandıran kelimeleri kullanarak rakiplerini küçük düşürmeye ve insan içine çıkamayacak bir hale sokmaya çalışır.

Nef'î, Gürcü Mehmed Paşa'nın dışkısı ile yeryüzündeki tüm dağların pisliğe bulanacağını, yellenmesiyle de tüm gökyüzünün titreyeceğini; ağzından sürekli dışkı gibi pis ve gizli bir kokunun geldiğini söylerken hem ağız kokusuna hem sözlerinin yani ağzından çıkanların kötü olduğuna işaret eder:

Ki ṣ.çsa başdurur b.ḳa cibāl-i heft-iḳlīmi
Oṣursa lerzenāk eyler ḳıbāb-ı heft-eyvānı

Gören timsāḫ-ı müsteskī ṣanursa n'ola terkībin
Dehānından gelür b.ḳ gibi dā'im būy-ı pinhānı (Nef'î, HM/s.12)

Nef'î, hayvanlar için kullanılan "cife-i murdâr", "lâşe" kelimelerini Gürcü Mehmed Paşa'nın naaşı için kullanır. Öldükten sonra leşinin şişeceğini, dev gibi olacağını, onu fillerin bile çekemeyeceğini söyleyerek Paşa'ya ağır bir şekilde hakaret eder:

Fīle nā-çār meğer yükledeler tābūtuñ
Çekemez cīfe-i murdāruñı ādem a köpek

Filler de çekemezse ne 'aceb lāşeñi kim
Var mı sencileyin deyyūs-ı mülaḥḥam a köpek (Nef'î, HM/s.15)

Necis kelimelerle küfrü alışkanlık haline getiren Nef'î, Sadrazam Halîl Paşa'nın kendi dışkısını yiyemeden öldüğünü, gereksiz biri olduğunu ve bu yüzden kendisinin sözü çok fazla uzatmanın lüzumsuzluğunu, tarih düşürmesine ihtiyaç kalmadığını söylerken Paşa'nın önemsiz biri olduğunu vurgular:

Ber-ziyād olmasa dirdüm tārīḫ
B.ḳını yiyemedi b.ḳcı Ḫalīl (Nef'î, HM/s.57)

Sünbülzâde Vehbî, Sürûrî için söylediği manzumede mide bulandıran kelimelerle muhatabını aşağılarken kendi şairliğini de över. Onun şairliğinin önemsizliğini, yaptığı işin b.k yemekten ibaret olduğunu anlatırken aslında her ikisinin de yaptığı işin pislikten başka bir şey olmadığını anlatır:

Ḳabẓ iken Ṣarı-güzerde ṣ.çdığum maẓmūnlara
İştihā ile Sürūrī yutdı ḥāżır lop gibi

Ben de biñ żarṭa ile yerindüm anuñ burnını

Şimdicek böyle hemān b.ḳ yer gezer żirżop gibi (S.Vehbî, HM/s.11)

Muhatapları ile oyun oynayan muzır bir çocuk görünümündeki bu şairler, yazdıklarıyla onları çoğu zaman aşağılarken kendileri için de iğrenç kelimeleri kullanmaktan çekinmemişlerdir.

4.c. Kinayeli Küfürlü Hiciv

Lügat anlamı "gizlemek" olan kinaye, açıktan olmayıp hakiki manayı başka ifade ile dokunaklı konuşmak demektir. Mecmuadaki hiciv ve hezellerde belli bir şahsa ya da zümreye alenen yapılan alaya alma, saldırı ve eleştiri olduğu gibi bunların üstü kapalı/kinayeli bir şekilde yapıldığı örnekler de vardır.

Küfrî-i Bahâyî'de iki anlama da gelebilecek şekilde belirgin bir dil özelliği olarak kinaye karşımıza çıkar. Erkeklik organı anlamındaki "mehrez" ve anüs bölgesi olan "büzük" gibi kelimelerin gerçek anlamlarının yanı sıra daha çok belli birtakım kimselerin nitelendiği, onları alaya alırken bir hitap sözü olarak kullandığı görülür. Şair, bir muhammesinde bu uzuvlar ile temaşa eden birisini, başı açık bir çılgını ve âleme rüsva olmuş kimseleri kasteder. Bu şekilde ifade bulmuş beyitler bizlere Abdalları hatırlatır. Abdallar dünyadan elini çekmiş, başı açık ve belli bir meskeni olmadan dolaşan kimselerdir. Aynı zamanda Melamiler gibi aleme rüsva olmuş kınanmışlardır. Ancak Bahâyî'nin burada uzuvları üzerinden kendini de çılgın Abdala ya da bir Melami-meşrebe benzetme ihtimali söz konusudur. Sonuçta "*Doğuştan şakacı, alaycı, müstehcen sözler söylemeye açık olan şairler Melâmî-meşrep görünümün arkasına sığınarak istedikleri sözleri rahat bir şekilde söyleyebilirler.*" (Vural, 2019: 221).Bu rahatlığı elde edebilmek için böyle bir durumun arkasına sığınmayı tercih etme Bahâyî için bir ihtimaldir. Her iki durumda da buradaki müstehcen kelimeler gerçek anlamın dışında bir örtük anlamı ifade eder:

Kīr-i Mecnūn bī-ser ü pādur
G.t-i yāraña deşt ü ṣaḥrādur
Ḫuşyeteynüm 'acep temāşādur
Mehrezüm ser-bürehne şeydādur
G.t ucundan cihāna rüsvādur (Bahâyî, HM/s.24)

Şairin mecmuada yer alan "büzügüm" redifli kıt'asında "büzük" kelimesiyle makat bölgesini anlattığı izlenimi vardır. Ancak şiirin görünen anlamının gerisinde Melamilerin anlatıldığı ve alaya alındığı ihtimali söz konusudur:

Ey benüm g.ti pāk ma'ṣūmum
Tā'ib-i bī-günāh olan büzügüm
Ma'ṣiyet-gāh dehre arḳa virüp
Ṣāḥib-i intibāh olan büzügüm (Bahâyî, HM/s.26)
…
Tā'ib ü ṭāhir ü mükerrem iken
Dāġ-dār-ı günāh olan büzügüm
Düşüp ebnā-yı 'āleminñ diline
Rūz şeb kārı āh olan büzügüm (Bahâyî, HM/s.26)

4.d. Sin-Kaf Redifli Şiirler

Mecmuadacinsel uzuvlar üzerine kurgulanan hatta rediflerin bile bu uzuvlardan oluştuğu şiirler mevcuttur. Son derece basit ve değersiz olan bu şiirlerde sadece cinsel uzuvlar değil vücudun muhtelif yerleri de alay malzemesi olarak kullanılmıştır.

Abdülbaki Gölpınarlı (1945:67-68)'nın divan şiirinde mizahı tanımlarken "*şair söylenmez bir uzvunun rezilce marifetlerini sayıp döker ve bununla alay etmiş olur*." şeklindeki ifadesi Bahâyî'nin nazmı için de geçerlidir. Nitekim "kîr", "kîrüm", "büzügüm", "t.ş.k" redifli gazelleri ve "s.k", "gidiler", "p.şt olur", "p.şt imiş", "s.çmışım" redifli küfürler ile"Ḳaldı kütāh ṭ.ş.ġum ṣaḳalum oldı dırāz/ Ṭ.ş.ġumdan ṣaḳalum vechi-vâr olsa mümtāz" matlalı, "Kīr-i Mecnūn bī-ser ü pādur" ve "Nice bir ḥasret-i g.tüñle gice dürdānem" mısralarıyla başlayan şiirleri buna örnektir.

5.Lanet Okuma ve Beddua

Yergi ve sövgünün son noktası beddua ve lanet okuma mecmuada genellikle Nef'î'nin kaside nazım şekliyle yazılmış hicivlerinde ve Bahâyî ile Haşmet'tekarşımıza çıkmaktadır:

"**Ḥaḳ belāñı vire** ol fāḥişeye hem a köpek"(Nef'î, HM/s.15); "Üçünci def'adur bu **Ḥaḳ belāsın vire** mel'ūnuñ" (Nef'î, HM/s.13); "**Ḥaḳ belā vire** kim oldıysa delīl"(Nef'î, HM/s.56); "Niçün uyduñ o denī ḳaḥbeye **cānuñ çıḳsun"** (Nef'î, HM/s.15); "**Ömrine devletine bā'iṣ-i nuḳṣān olsun"**(Nef'î, HM/s.57); Cümle etbā'ı ile**ḳahr ideḤaḳ** mel'ūna/**Yidi ḳat yire geçüp hem-dem ola Ḳārūna"**(Nef'î, HM/s.59); "Ey lebleri ġonca yüzi gül **cānıña la'net** / Āşüfteñ olan bülbül-i nālānıña **la'net"**(Bahâyî, HM/s.27); "B.ḳ ẓarīfüñ **la'net olsun cānına"**(Bahâyî, HM/s.36); "**Ḥaḳḳ teālā seni ḳahr eylesün** ey kāfir puşt"(Haşmet, HM/s. 48)…

Sonuç

Çalışmamızın konusu olan Toronto Üniversitesi Kütüphanesinde kayıtlı "*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" başlıklı 64 sayfalık eser, XIX. yüzyılda derlenmiş mensur-manzum bir hiciv mecmuasıdır.

Mecmuanın başındaki Küfrî-i Bahâyî'nin*Ahkâm-ı Külliye* ya da *Takvîmü'l-Kavîm* olarak da bilinen mizahî takviminin bir nüshasının ardından "*Dibâce-i Diger"* başlığı altında II.Mahmud (doğ.1785-öl.1839)'un şehzadesi olduğu tahmin edilen Şehzade Süleyman'ın H.24 Zilhicce 1232 / M.4 Kasım 1817'de doğumu nedeniyleyapılan ihtişamlı şenlikler anlatılır. "*Dibâce-i Diger Makall"* başlığı altında ise büyük ihtimalle mecmuayı derleyen zatın memuriyete başlaması ve ardından Teke ile Hamid Sancaklarının uhdesine verilmesi üzerinedönemin vezirinin övgüsüne edilen teşekkür metni yer alır. Eserin manzum kısmında 10 nazım şeklinde ve 11 farklı vezinde 162 hiciv ve hezel türünde şiir bulunmaktadır. Mecmuada en çok tercih edilen nazım şekli kıt'a, en sık kullanılan vezin ize aruzun "fe'ilātün/ fe'ilātün/ fe'ilātün/ fe'ilün" kalıbıdır.

Mecmuadaki Nef'î, Küfrî-i Bahâyî, Aynî, Sürûrî, Sünbül-zâde Vehbî, Haşmet gibi ünlü simaların manzumelerinde toplum veya kurumlardaki aksaklıklar, haksızlıklar ve çarpıklıklardan ziyade kişilerin hedef alındığı, şahsî kin, nefret ve öfkenin yer aldığı görülmektedir. Kimi şiirlerde şaka ile takılmaktan başlayarak eleştiri

ve küçümseme ile şiddetin arttığı; alay, hakaret, sin kaflı küfre dayanan galiz sözlerin yer aldığı; şairler arasında bu durumun karşılıklı atışmalara sebep olduğu dikkati çekmektedir.

Hiciv, hezel ve küfrün yer aldığı bu mecmua içerik, dil ve anlatım bakımından klasik Türk şiirinden oldukça farklıdır. Ahlâkî değerleri hiçe sayan bir bakış açısıyla her fırsatta "kîr-i hicv" ile saldıran, sanki bir sohbet havası içerisinde hiçbir sıkılma belirtisi olmadan,sözün nereye varacağını düşünmeden ve iki dudağının arasından bir anda çıkan sin kaflı bir dille içinden geçenleri bir çırpıda söyleyen bu şairler,muhatabını alt etmenin hazzına ulaşmak ve bir bakıma kendilerini tatmin etmek istemişlerdir. Şair kendi cinsel organını aktif durumda rakibininkini pasif durumda gösterip muhatabına hakaret ederken bir taraftan erkek cinsel organının işlevini değerli kılıp kadın cinsel organını da aşağılamaktadır. Muhatapları ile oyun oynayan muzır bir çocuk görünümündeki bu heccav şairler, yazdıkları hicivlerle küçümseyip onlara hakaret ederken kendileri için de iğrenç kelimeleri kullanmaktan çekinmezler.

Toplumsal çevre şartlarının verdiği sıkıntı, doğuştan gelen yaratılış ya da fizyolojik bir hasar durumu, bilinçaltı birikimleri, kişiliğinin oluşmasında önemli etkenlerdir. Bütün bunlar şairin sadece kişiliğini değil, poetikasını ve şiir yazma nedenlerini de oluşturmaktadır. Takdir edilmediğini düşünen, ilgi bekleyen ve zaten yaratılışından gelen küfür alışkanlığına sahip heccav şairler;sinirlenip öfkelendiklerinde, hayal kırıklığı yaşadıklarında söyledikleri sin-kaflı şiirler yoluyla dili rahatlama aracı olarak görmüşlerdir.

Nef'î gibi bazı şairlerin küfür söylemeye yatkınlık durumu ya da yaratılışından gelen özellik, bu tür hicivleri yazmasını kolaylaştırmıştır. Şairler eril dil sayesinde öfkelerini, kızgınlıklarını, sinirlerini dışarı atmışlardır. Kendileriyle aynı mezhepten diğer şairlerin destek verip cesaretlendirmeleri de arzu ettikleri tepkiye ulaşmalarına sebep olmuştur. Bu duruma özellikle gayr-i ahlâkî kıt'alarla Sürûrî, Aynî ve Vehbî'nin atışmaları örnek teşkil etmektedir.

Şairlerin muhataplarına karşı şahsi kinleri hicvin konusunu oluşturmuştur. Manzumelerde yer yer fizikî görünüş ile mizaç ve davranışların hicvedildiği görülür. Çevresindeki devlet adamlarına, aynı dönemde yaşamış şairlere karşı hiciv ve hezeller söylemekten; kin ve nefretlerini açıkça dile getirmekten çekinmemişler; kendilerince muhataplarına şiddet veya ceza uygulamak istemişlerdir. Bu duruma özellikle Nef'î'nin hicivlerini örnek olarak göstermek mümkündür.

Nef'î ve Bahâyî başta olmak üzere pek çok şairin şiirinde küfürlü dilin kullanımı farklıdır. Bahâyî'nin de Nef'î gibi yaratılışından gelen küfür söylemeye yatkınlık durumu kaba bir dil kullanmasına sebeptir. Ancak Bahâyî'nin manzumeleri daha çok mizahî bir üsluptadır. Bahâyî'nin Nef'î gibi kin tutmadığı ve doğrudan hicvetmediği dikkati çeker.

Sünbülzâde Vehbi, Sürûrî, Aynî gibi şairler içinde bulundukları ortamın negatif enerjisini yaratılışlarından gelen yatkınlıkla dışarı atmak ve rahatlamak istemişlerdir. Onların küfür ve hakaret içerikli atışmaları daha çok eğlenmek ve alay etmek amaçlı bir yaşam şekli olarak görülmekle birlikte bir refleks gibi ağızdan çıkan ya da nörolojik bir sebepten olduğu düşünülen bir alışkanlıktır. Bu türlü küfürlü söylemler hem anlatanı hem de dinleyeni rahatlatarak sanki terapi yapmakta; her iki tarafa da bir güç ve enerji vermektedir.

Manzumelerde cinsel kimlik ve bununla beraber gelen eril güçle, etnik köken, aile mahremiyeti ve sin Kaflı hicivlerin yanı sıra hayvanlara teşbih yoluyla, necis ve kinayeli kelimelerle oluşan hicvin varlığı dikkati çektiği; yer yer lanet okunduğu ve beddua edildiği görülmektedir. Böylece kendilerine has bir dil oluşturan bu şairler, küfrün sınırını ortadan kaldırarak tuhaf bir özgürlük yaratmak istemişlerdir.

Bu mecmua, hiciv kültürü, hiciv dilinin söz varlığı ve şairlerin bu şiir türüne yönelik anlayışlarını bizlere yansıtması bakımından kayda değer bir eserdir. Mecmuada özellikte klasik Türk edebiyatı seyri içinde XVII, XVIII ve XIX. yüzyılları kapsayan bir dönemde hiciv ve hezel alanında adı duyulmuş bazı şairlere yer verilmiştir. Bu da hicvi geniş bir yelpazede bir bütün olarak ele alma, hiciv üslubunun benzer ve farklı yönleri üzerine yorum getirme ve hicvin yüz kızartıcı niteliklerini, sövgünün farklı şairlerin kaleminde nasıl yer edindiğini değerlendirme imkânısağlamıştır.

Mecmua, Küfrî-i Bahâyî'nin *Ahkâm-ı Külliye*ya da *Takvîmü'l-Kavîm* olarak bilinen mizahî takvimi ile *Dîvân-ı Hezliyyât*'ının ve Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sının birer nüshasını oluşturması, Şair Haşmet'in divanında bulunmayan iki hiciv kasidesinin yer alması, Sünbül-zâde Vehbî'nin bir hiciv kıt'ası ve müellifini tespit edemediğimiz bir başka hiciv kasidesini barındırması bakımından dikkate değerdir. Bu bakımdan mecmua, hiciv alanında yapılacak çalışmalara bir malzeme ve kaynak olabilecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

BOZKURT, Kenan (2020). "Sözün Silaha Dönüşümü: Klasik Şiirde Hiciv",*Filoloji Alanında Akademik Çalışmalar-II.* Gece Kitaplığı, Ankara, s.161-192.

DEVELLİOĞLU, Ferit (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara:Aydın Kitabevi.

DURMUŞ, İsmail (1998). "Hezl", TDV İslam Ansiklopedisi, C.17, Ankara, s.304-305.

EKİNCİ, Ramazan (2014). "Türk Hiciv Edebiyatının Sıradışı Bir Şairi: Küfrî-i Bahâyî ve Eserlerinden Örnekler",*Türkiyat Mecmuası,* 24: 33-58.

EKİNCİ, Ramazan (2016). "Klasik Türk Edebiyatında Mizahî Takvimler",*Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* 17: 55-90.

GİBB, E. J. W. (1999). Osmanlı Şiir Tarihi A History of Ottoman Poetry III-V (A. Çavuşoğlu, Çev.) Akçağ Yayınları, Ankara.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1945). Divan Edebiyatı Beyanındadır, Marmara Kitabevi, İstanbul.

GÜRBÜZ, Mehmet (2012). "Şiir Mecmuaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi",*Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı,* Turkuaz Yayınları, İstanbul, s.99-113.

HM."*1256 Târîhlerinde Şu'arâdan*" Toronto Üniversitesi Kütüphanesi, PL234. B55 1871.

KILIÇ, Atabey (2012). "Mecmua Tasnifine Dâir", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı,* Turkuaz Yayınları, İstanbul, s.75-96.

KÖKSAL, Fatih (2012). "Şiir Mecmualarının Önemi ve Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi",*Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı,* Turkuaz Yayınları, İstanbul, 409-431.

LEVEND, Agah Sırrı (1970). "Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi (Hezl ve Hecv)". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten,* 18: 37-45.

LEVEND, Agah Sırrı (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi,*Dergah Yayınları, İstanbul.

OKAY, Orhan (1998). "Hiciv". *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.17, Ankara, s.447.

ÖZDEMİR Rifat (1992). "Osmanlı Döneminde Antalya'nın Fiziki ve Demografik Yapısı (1800-1867)", Tarih *İncelemeleri Dergisi,* 7:133-166.

ÖZTÜRK, Furkan (2016). *Ebuzziya Tevfik, Nef'î.* İstanbul, Dün Bugün Yarın Yayınları.

ÖZTÜRK, Furkan (2020). *Sihâm-ı Kazâ,* Dün Bugün Yarın Yayınları,İstanbul.

PALA, İskender (2018). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.

PALA, İskender (1998)."Hezl". TDV İslam Ansiklopedisi, C.17, s.305-306.

PALA, İskender ve Metin Akkuş (1998). "Hiciv",*TDV İslâm Ansiklopedisi,*C.17, Ankara, s.450-452.

SAMİ, Şemseddin (1317). *Kâmûs-ı Türkî,* Çağrı Yayınları, İstanbul.

TULUM, Mertol (2013). Osmanlı Türkçesi- Büyük El Sözlüğü, Kapı Yayınları, İstanbul.

TURAN, Muhittin (2015). *Tedrîsât-ı EdebiyyedenNazm ve Eşkâl-i Nazm*, Kesit Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük(2011) Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

UZUN, Mustafa İsmet (2003). "Mecmua", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.28, Ankara, 265-268.

VURAL, Emre (2019). *Klasik Türk şiirinde Marjinal Bir Üslup olarak Küfürlü Söyleşme,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, Kocaeli.

YALÇIN, İdris ve Kenan Bozkurt (2020). "Küfrün Süje ve Objesi Olan Şair: Nef'î"*Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 50: 829-851.

Mecmuada Geçen Argo ve Müstehcen Bazı Kelimelerin Anlamları

'Avret: 1. İnsanın gösterilmesi ayıp olan yerleri. 2. Kadın; zevce, avrat.
Babulluḳ: Fuhuşun yapıldığı yer.
Bevāṣır: kalın bağırsak ve anüsün kara kan damarlarının şişmesi, basur.
Beyze: Haya.
Büzük: anüs, makat.
Calḳ: calk çalma, calk sıyrılma, otuz bir çekme.
Çalḳama: Çalkalamak.
Dadīde: Verici, veren.
Ḍalle: *Sihâm-ı Kazâ*'da adı Ganizade Nadiri, Itri ve Abbas Efendi ile geçen bir figür.
Deli Yaḥyā / Şapḳalı Yaḥyā: Şeyhülislam Yahya Efendi.
Derīde kūn: Yırtık g.tlü, g.tü yırtık.
Deyyūs: Karısının namussuzluğuna göz yuman kimse, kurumsak.
Dib: Kıç. Sürûrî'nin *Hezeliyyat*'ında kim olduğu bilinmeyen biri için kullanılmıştır.
Dümbelek/dünbelek: darbuka; homoseksüel erkek.
Ef'i: 1.Yılan. 2. (mec.)Fena tabiatlı adam.
Ejdehā/ejderhā: Yılan. *Sihâm-ı Kazâ*'da erkeklik organı.
Engel: Sözü sohbeti çekilmeyen kaba kimse.
Engez: Alet. *Sihâm-ı Kazâ*'da penis.
Epşet: Edilgin eşcinsel
Ferc: 1. Aralık, yarık, çatlak. 2.Dişilerde avret, edep yeri.
Ferc-i maẓīḳ: Dar yerin yarığı.
Funduḳ: Bunduk, gülle; kurşun, mermi, tüfeng güllesi; anus, makat; erkeklik bezi.
Gidi: Deyyus, kaltaban pezeveng.

Ḥādise: Erkeklik organı.
Hāye: 1.Haya. 2. Yumurta.
Hengel: erkekliği iyi giderilmemiş boğa, tosun; tek husyeli tosun, öküz.
Hīz: Edilgin eşcinsel, puşt.
Ḫuşyeteyn: (husye-tayn) Hayanın çifti, çift haya, yumurtalar.
Ḥükm-i Ḳaraḳuşī: (Karakuş hükmü) Mantığa uymayan, hesaba, kitaba gelmeyen hüküm.
İbne: Edilgin eşcinsel
İḫtilām: Orgazm.
'İnnīn: İktidarsız.
Ḳaltabān: Deyyus, gidi, muhannes.
Ḳancuḳ: Dişi köpek.
Kārīz: Keriz, yer altı lağımı.
Ḳaşmer: Deli, maskara, soytarı.
Ḳavara: Yellenme.
Kekez: Edilgen eşcinsel, puşt.
Kekezāt: Puştlar.
Kertik: Erkeklik organının ucu.
Kīr: S.k, yarak, zeker, penis.
Ḳodoş: Pezeveng.
Köfte-ḫor: Pezevenk, deyyus, kaltaban.
Ḳurumsāḳ: Pezevenk, kaltaban, delil, kaltayan.
Ḳuṭı: Dişilik organı.
Kūn/ kün: Oturak, büzük, g.t.
Kūn-dāde: G.t veren.
Kūs: Edep yeri, avret yerleri.
Küp: 1. Sarhoş, çok içki içen. 2. Kıç, g.t.
Larḳ: Zeker ferce girip çıkarken meydana gelen ses.
Livāṭa: Kulamparalık.
Lu'āb: salya.
Lūṭī: Kulampara
Mā'-ı menī: (bkz: nutfe) er suyu, döl suyu.
Mecik: Kīr, zeker, s.k, yarak.
Mef'ūl: edilgin eşcinsel erkek.
Mehrez: Erkeklik organı.
Menḥūse: Kötü kadın.
Meskeş: Bu kelime Küfrî-i Bahâyî tarafından Türkçe s.k.şmek fiilinden hareketle ism-i mekân kalıbına uygun gelecek şekilde türetilmiş bir sözcüktür.
Mīdehed: Eşcinsel erkek.
Muġlim: Oğlancı.
Muḳallef: Kalafat, erkeklik organı.
Muẓahher: Puşt.
Müsta'mel: Edilgen eşcinsel.
Ner-made: Hünsa, kendisinde hem erkeklik hem dişilik alameti bulunan kimse.
Orfana: Fahişe.
Orospu: Ana babası bilinmeyen.
Postal: 1.Konçsuz, geniş mest, kaba yapılı potin. 2. (mec.)Sürtük karı.
Puşt: Kekez.
Püzeveng: Para karşılığı cinsel birleşmelere aracılık eden kimse.
Şavşa: Savsa vermek, birisinin yatağına, koynuna gizlice girmek.
Süst: Gevşek, sölpük, tembel, manasız, değersiz.
Şeftāli: 1. Genç kızda veya kadında göğüs. 2. dişilik organı. 3. Kalçalar.
Şütūm: Küfürler, sövmeler, sövüp saymalar.
Şütür-leb: *Sihâm-ı Kazâ*'da eşcinsel olarak kurgulanmıştır.
Ṭaşaḳ: Erbezi, husye.
Teres: Para karşılığı cinsel birleşmelere aracılık eden kimse. Pezevenk.
Yarāḳ: Erkeklik organı.
Yef'allemek: Cimağ etmek, cinsel birliktelik kurmak, çiftleşmek.
Yesteh: Dışkılamak.
Yılān: Erkeklik organı.
Żarṭa: Yellenme.
Zeker: Erkeklik organı.
Zelle: Kün, oturak, büzük, g.t.
Zen-pāre: Zampara
Zıbıḳ: Yapay erkeklik organı.
Żıpır: Zıplayarak çılgınca hareket eden, pervasız adam, güçlü kuvvetli, iri yarı.
Żirżop: Delişmen kimse, üşütük, çılgınlık yapan insan.

Osman ÜNLÜ (2022). Klasik Türk Edebiyatında Lakap ve Mahlasların Tevriyeli Kullanımına Dair Latifeler. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 353-360

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA LAKAP VE MAHLASLARIN TEVRİYELİ KULLANIMINA DAİR LATİFELER

Osman ÜNLÜ[*]

Özel isimleri oluşturan kelime, künye veya lakapların mana çağrışımlarını kullanarak kelime oyunları yoluyla espri yapma yöneticiler, şairler vealimler başta olmak üzere nüktedan şahsiyetler tarafından asırlar boyunca çok farklı biçimlerde uygulanagelmiştir. İnsanların bu yolla nükte üretmelerinde çok farklı amaçlar bulunmaktadır. Muhatabının lakabının sözlük anlamıyla onu aşağılayıp zor durumda bırakmak, işin içinden çıkmaya gücü bulunmadığı durumlarda bu yola başvurarak bir tür ego tatmininde bulunmak veya herhangi bir ön niyet veya kasıt olmaksızın irticalen karşısındakinin böyle bir duruma düşmesi ve bu durumu değerlendirip hazırcevaplık yapmak sayılabilir.

Arap kültür ve edebiyatında isimlerin değişik yöntemlere başvurmak suretiyle bir nükte veya mizah unsuru olarak kullanımı, örneklerine oldukça sık rastlanan bir uygulamadır. Dikkat ve keskin bir zekâ gerektiren isimlerle nükte yapma sanatının en eski örnekleri bizzat Hz. Muhammed'e nispet edilerek bunun için meşru bir zemin oluşturulmuştur. Bu hadislerden biri kaynaklarda şöyle yer almaktadır (Şener-Kavak, 2020: 497-498):

> Hz. Peygamber, Hz. Ebû Bekir ile birlikte Medine'ye hicreti sırasında Gülsüm b. Hedm'in evine misafir olmuş, o da "Ey Yesâr, ey Sâlim çabuk buraya gelin!" diyerek uşaklarından ikisini yanına çağırmıştı. Hz. Peygamber uşakların adlarındaki 'bolluk, bereket' ve 'selâmet' manalarından hareketle bir nükte fırsatı buldu ve kendisiyle birlikte sıkıntılara göğüs geren, canını tehlikeye atan yol arkadaşının gönlüne bir

[*] Prof. Dr., Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, osm.unlu@hotmail.com

> nebze su serpmek için "Gördün mü Ebû Bekir" dedi, "Allah bizi şimdiden selâmet ve bolluk yurduna ulaştırdı bile!

Türk edebiyatında letâyifnâme türündeki örneklerin birçoğunun ya mukaddimesinde ya da ilk bölümünde Hz. Muhammed'e dair latifelerin verilmesi de bu bakış açısının sonuçlarından biridir. Örneğin 1703 Edirne Vakası sırasında öldürülen meşhur şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin tertip ettiği *Letâyifnâme*'nin ilk bölümündeki latifelerden biri şöyledir (Arkın, 2015: 136):

> Latife: Bir kimse Hazret-i Rasûlallah -sallâllahu aleyhi ve sellem-den binmek içün deve taleb etdi. Buyurdular ki saña veled-i nâka yaʿni dişi deve yavrusu vereyim. Ol adam dedi: Veled-i nâka binmege tahammül etmez. Baña deve veriñ. Hazret-i Rasûl buyurdu: ʿAcebâ bir deve var mıdır ki onu deve doğurup veled-i nâka olmaya. Yaʿni cümle büyük develer, yine deve yavrusudur.

Buna benzer bir örnek de Edirneli Abdurrahman Hıbrî'nin *Hadâyıku'l-cinân*'ıdır. Hıbrî benzer bir şekilde eserinin mukaddimesinde Hz. Muhammed'in hadislerine ve onun kahramanı olduğu latifelere yer vermiş ve eserini dinen meşru bir zemine oturtmayı hedeflemiştir (Ünlü, 2018: 190).

Osmanlı edebi geleneğinin merkezinde şiirin olması hasebiyle çeşitli divan ve mecmualarda bunların birçok örneğini görmek mümkündür. Bazen üzerinde çalışılarak bazen de irticalen ortaya çıkan bu şiirler aynı zamanda birer tevriye örneği olarak değerlendirilmektedir. Örneğin Zâtî'nin kendi otobiyografisinden bir kısım olarak da değerlendirilebilecek *Letâyif*'inde çoğunlukla bedaheten söylenen beyit ve latifeler bulunmaktadır. Bunların arasında doğrudan muhatabın adı veya lakabıyla ilgili olanların yanı sıra mesleği, karakteri veya dış görünüşüne dair latifeler de bulunmaktadır. Bunlardan birinde Sarmaşık lakaplı bir zariften bahseder. Nüktedan bir karakteri olan bu adam, Zâtî ile birbirlerine sık sık laf atarmış. Bir gün Sarmaşık, Zâtî'ye"Seninle şakalaşmaktan kendimi alamıyorum, bunun hikmeti nedir bilmiyorum" der. Bunun üzerine Zâtî de bir beyit söyler (Çavuşoğlu, 1970: 38):

> *Bir zemânda Sarmaşuk dirler bir zarif harif var idi, ziyade nazük yar idi, ben fakir ü hakire üleşür tolaşur idi. Bir gün ayıtdı: Be Mevlâna Zâtî, senüñle latife itmeyüp saña tolaşmamağa ihtiyarum yok, bilmezüz hikmet nedür, didi. Heman bu beyti didüm. Beyit:*
>
> *Bize tolaşduğuñ bu sarmaşıksın*
>
> *Ağaçsızduñ ağaca tolaşursın*

Klasik edebi ürünlerden biri olan latife ve nüktelerden bazılarında kahraman veya muhatabın ismi, lakabı veya mahlasıyla ilgili çeşitli kelime oyunlarının yapıldığı görülmektedir. Bunların en dikkat çekenlerinden biri de -bu yazının konusu olan- tevriyeli kullanımlardır. Şiirde, şairin genellikle hem mahlasın taşıdığı isim değerini hem de mahlasın içerdiği manayı işaret edecek şekilde tevriyeli kullanması olarak tanımlanan "hüsn-i tahallüs" birçok şair tarafından kullanılmış bir sanattır[1]. Buna benzer bir şekildeki kelime oyunlarına manzum ve mensur kıta ve latifelerde mizahî olarak kullanıldığı da bilinen bir durumdur. Edebiyat bilgilerine dair kaynaklarda

[1] Konuyla ilgili olarak daha ayrıntılı bilgi ve sanatın Hayali Bey divanındaki kullanımları için Nilay Kınay Civelek'in çalışmasına bakılabilir (2021: 1481-1491).

tevriye konusuna verilen örneklerden biri olan Nef'î'nin, zamanın divan katiplerinden Tahir Efendi için yazdığı

Tâhir Efendi bize kelb demiş
İltifâtı bu sözünde zâhirdir
Mâlikî mezhebim benim zîrâ
İ'tikâdımca kelb tâhirdir

meşhur kıta bu çalışmanın konusuyla ilgili manzum örneklerden biridir. Belagat ve klasik edebiyat bilgisi kitaplarında tevriye ile ilgili en sık kullanılan örneklerden biri de bu kıtadır.

Bu çalışmada el altında çokça örneği olan manzum latifelerin dışında pek fazla göz önüne çıkmayan mensur latifelere örnekler verilmesi amaçlanmıştır. Çoğunlukla latife mecmualarında yer alan bu latifelerdeki en önemli gayeler muhatabını aşağılamak, kendisini küçümseyen muhatabı susturucu cevaplar vermek, duruma uygun bir nükteli cümle veya doğrudan ifade edilemeyen bir rahatsızlığı tevriyeli bir şekilde ifade etme olarak sıralanabilir. Tevriyeli kullanımların bulunduğu latifelerin bir kısmı kelamıkibar olarak görülse de galiz ifadelerin ve kaba cinselliğin yer aldığı latifeler de bulunmaktadır.

Klasik edebiyat ve mizahta özel isimler ve lakaplar üzerinden nükte yapmanın pek çok sebebinden bahsedilebilir. Özellikle mizahi metinlerde duruma uygun hazırcevaplık olarak görülen latifelerin çokluğu dikkat çekicidir. Bu latifelerde genellikle sıradan bir diyalog sırasında sözün böyle bir tevriyeli kullanıma uygun bir yere gelmesi ve muhatabın bu söz karşısında sessiz kalmaya mecbur kalmasıyla sonuçlanan bir durum vardır. Taşı gediğine koymak olarak deyimleştirilebilecek bu durumla ilgili olarak Zâtî'nin birçok latifesi bulunmaktadır. Bunlardan belki de en bilineni Zâtî'nin İt İskender ve Kuş Kasım adlarındaki iki zatla olan konuşmasıdır. Zâtî'ye babasından kalan üzüm bağından bolca yiyen bu iki kişi, Zâtî'den helallik istemeye geldiklerinde ortaya hoş bir diyalog ortaya çıkar (Çavuşoğlu, 1970: 40):

> Babam merhûmdan kalmış bir bâğum var idi, üzüminüñ her danesi bir şîşe şekker şerbetine beñzerdi, İskender anı görse âb-ı hayât taleb itmeğe gitmezdi. İki harif var, birine İt İskender, birine Kuş Kâsım dirlerdi; yolları ol bâğa uğramış, vâfir üzüm yimişler, geldiler benden halâllığını istediler. Ben ayıtdum: Anuñ ne halâllığın istemek gerek, anı babam merhûm dikdügi vaktin it yisün kuş yisün dimişdür. Bu latîfeyi işidüp gülüşerek gitdiler.

Bu latife, küçük farklarla Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yy. 61 numarada kayıtlı latife mecmuasında da yer almaktadır[2]. Bu nakildeki tek fark bağın doğrudan Zâtî'ye ait olmasıdır (Karasoy: 2019: 132):

> Kuş Kâsım ve İt İskender demekle mülakkab iki harîf Zâtî merhûmuñ bâğına girüp vâfir üzüm yerler. Ertesi Zâtîye râst gelüp dün sizüñ bâğa girüp vâfir üzüm yedük idi. Lutf edüp helâl eyleñ derler. Zâtî dahı iʿtirâza

[2] Mecmua ile ilgili Elif Karasoy bir yüksek lisans tezi yapmıştır (2019). Mecmuaların genellikle tek nüsha olarak bilinmesine rağmen bu mecmuanın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Ty. 2997 numarada kayıtlı bir nüshasının daha bulunduğu tarafımızca tespit edilmiştir.

> hâcet yok yediñüz ise ne lâzım gelür. Ben ol bâğı gars etdügüm zamânda it yesün kuş yesün deyü gars etmiş idüm der.

Zâtî'nin kahramanı olduğu latifelerden biri de Semiz Ali Paşa ile olan diyaloğudur. Paşa'nın huzuruna çıktığında Paşa Boku lakabıyla bilinen bir adamla satranç oynadığını görür. Zâtî'nin nüktedan kişiliğini bilen Ali Paşa, "bunadım, bokumla oynuyorum" diyerek latife eder. Zâtî de bu fırsatı kaçırmaz ve "bokunuzla oynamanıza karışmam, sadece inat etmeyin. Zira "inatçıyı boku yener" derler" diye cevap verir. Ali Paşa da bu latifeyi işitince çokça güler (Çavuşoğlu, 1970: 42):

> Bir gün Ali Paşa merhûm kapucı göndermiş, ben fakîr ü hakîri istemiş. Vardum gördüm; Paşa Bokıdirler bir harif var idi, anuñla satranç oynar. Paşa beni gördügi gibi ayıtdı: Mevlânâ Zâtî benüm hâlümden senüñ haberüñ yokdur, bunadum, bokumla oynarın. Ben ayıtdum: Sultanum bokuñuzla oynaduğuñuz kayırmaz, tek önegülük itmen, taʿlîm idenlerüñ taʿlîmin tutuñ, sizi Paşa Bokı yenmesün, önegüyi bokı yener dirler. Paşa bu latifeyi işidicek ziyade güldi.

Bu latife, kısmen farklılaşarak yukarıda zikredilen mecmua ve Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud 3663 numarada kayıtlı başka bir latife mecmuasında yer almaktadır. Zâtî'nin ağzından nakledilen latife burada üçüncü şahıs anlatımına dönüşmüştür. Zâtî ve Ali Paşa'nın isimleri zikredilmeyip "şuʿarâ-yı sâhib-i ʿirfândan biri" ve "vüzerâ-yıʿizâmdan biri" şeklinde anonimleşmiştir. İrfan sahibi şair bir veziriazamı ziyarete geldiğinde Paşa Boku ile mülakkap kişi ile satranç oynadığını görür. Ancak bir süre şairden tarafa bakmayınca şair dışarı çıkıp giderken Paşa'nın kethüdasıyla karşılaşır. Kethüda şaire "efendim ne çabuk gidiyorsunuz, Paşa efendimiz içeridedir" der. Şair de bu fırsatı kaçırmaz ve "Paşa bokuyla oynuyor" cevabını verir (Karasoy, 2019: 133):

> Vüzerâ-yıʿizâmdan birinüñ Paşa Bokı nâm bir musâhibi olmağla rûz şeb paşa ile şatranc-bâzluk eder imiş. Bir gün şuʿarâ-yı sâhib-i ʿirfândan biri ol vezîri ziyâret içün meclisine duhûl edüp vezîr ol merd-i mülakkab ile şatranc oynar imiş. Aslâ cânib-i şâʿire nazar etmeyüp şâʿir bir mikdâr sâmit ü sakit olup baʿdehu taşra çıkdıkda kethüdâsı paşaya râst gelüp hay sultânum ne tîz gidersiñiz paşa efendimiz içerüde ne maslahâtdur deyü su'âl etdükde şâʿir-i zarîf cevâbında paşa bokıyla oynar der.

Yine Zâtî'nin kahramanı olduğu latifelerden biri hem *Letayif* hem de bazı farklılıklarla Aşık Çelebi'nin *Tezkire*'sinde kayıtlıdır. Ahi Hasan ve Leylek Seyyid'in mansıpları kazaskere verilmiş ve kazaskerin de onları başka birine vermesi gerekiyormuş. Bundan dolayı kazasker Zâtî'ye haber gönderir. Zâtî'ye "birkaç kişi var, bunların mansıbı başkasına verilecek, birini sen al" der. Zâtî de önce Hasan'ın mansıbını ister. Kazasker, "Hasan ne yesin" diye sorar. Zâtî de "zehir yesin" diye cevap verir. Kazasker "Ya Leylek ne yesin" diye sorar. Bu sefer Zâtî "O da yılan yesin" diye cevap verir[3]. Bu iki cevabı beğenen Kazasker durumu padişaha iletir. Bu konuşmalardan hoşlanan padişah I. Selim, her iki mansıbı da Zâtî'ye verir (Çavuşoğlu, 1970: 35-36):

> Bir zemânda Legleg Seyyid dirler bir emîr var idi, mansıbına Kâdî arz virmiş. Bir kimse dahı var idi, Ahı Hasan dirlerdi, anuñ mansıbına dahi

[3] Bu latifede anlam kapalılığını açmak için Hz. Hasan'ın zehirlenerek öldürüldüğü ve leyleklerin özellikle yılanla beslendiği bilgilerini hatırlamak gerekir.

> arz virmişler. Arzı getürenler Kâdî-askere sunmuşlar. Kâdî-asker Efendi fakîre adam göndermiş, vardum, dua eyledüm. Ayıtdı: Birkaç kimsenüñ mansıbına kâdîları arz virmiş, birini sen al. Ben dahi mezkûr Hasanla Leglegin mansıbını taleb itdüm. Efendi ayıtdı: Ya Hasan ne yisün? Ben ayıtdum: Hasan ağuyisün. Güldi, ayıtdı: Anı koy a. Ben ayıtdum: Leglegüñ yirin virüñ. Efendi ayıtdı: Ya Legleg ne yisün? Ben ayıtdum: Leglek yılan yisün. Efendi ayıtdı: iki suâle iki cevâb virdüñ, mansıb degül dünyâ değer. Leglegüñ yiri iki karye idi, on biñ beş yüz altmış akça yazardı. Efendi, Sultan Selîm Hazretlerine arz itdi bu latîfeyi bile. Hoş gelmiş, ol köyleri bana sadaka virdi.

Latifenin *Tezkire*'deki versiyonu biraz daha farklıdır. Burada kazaskerin Tâcîzâde Cafer Çelebi olduğu belirtilerek benzer diyaloglara yer verilmiştir. Mansıp sahiplerinin adlarında da küçük farklar bulunmaktadır. Ahi Hasan, Şeyh Hasan olurken Leglek Seyyid, Legleg Seydî'ye dönüşmüş. Dikkat çeken bir farklılık da *Letâyif*'te iki mansıbın da Zati'ye verildiğinden bahsedilirken *Tezkire*'de sadece Leylek Seydî'nin mansıbının Zâtî'ye verildiği ifade edilmiştir (Aşık Çelebi, 2018: 671):

> Anatolı Kadî-askeri Tâcî-zâde Caʿfer Çelebi'ye ʿarzı gelen kûylardan birin bañaʿarz eylemek buyurıldı. Bir gün beni çağırtmış, ʿarzlar geldi, gel münâsib gördügüñ kûyı begen sañaʿarz idelüm didi. Gördüm biri Burusa'dan Şeyh Hasan yirine gelmiş, buñı virüñ didüm. Ya Hasan ne yisün didi. Ağu yisin didüm. Biri dahı yirümüz olan Balıkesri'den Leglek Seydî dirler bir şahs yirine gelmiş, onı istedüm. Ya Leglek ne yisün didi. Yılan yisün didüm. Bu latîfelerle Leglek'üñ yirin bañaʿarz eylemiş. Sultân Selîm-i merhûm pesend idüp baña Leglek'üñ yirin sadaka buyurmış. İki karye idi, on bir biñ biş yüz akça yazar imiş niçe zemâna mutasarrıf oldum.

Kaynaklarda I. Selim'in tahta cülusunu tebrik eden iki kasidesi dolayısıyla Zâtî'ye Bursa ve Balıkesir'de iki köy gelirinin bağlandığı zikredilir (Coşkun, 2013: 150). Bunun yanında olayın kazasker kahramanı olarak Tâcîzâde Cafer Çelebi gösterilir. Ancak Sultan'ın cülusu 1512 iken Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin Anadolu Kazaskerliği 1514 sonları ile Ağustos 1515 arasındadır (Erünsal, 2010: 354). Bu açıdan konuyla ilgili olarak Aşık Çelebi'nin verdiği tarihsel bilgilere ihtiyatla yaklaşmak gerekmektedir.

Zâtî'nin kahramanı olduğu veya bizzat naklettiği latifelerden başka birçok kaynakta konuya uygun başka latifeler bulunmaktadır. Bunların çok bilinenlerden biri Hayâtî ve Postî mahlaslı iki şair arasında geçer. Latifî, Hayâtî'nin hayatını zikrederken Postî ile olan bir mektuplaşmasını zikreder. Buna göre Hayâtî, Postî'ye "köpek ve domuz postu tabaklansa temiz olur mu?" şeklinde bir fetva ister. Postî de bu latifeye verdiği cevapta "hayatı da murdardır mematı da" der (Latîfî, 2018: 203):

> Bu mütâyebe vâkiʿ u şâyiʿdür ki mezbûruñ Postî nâm bir dostu var idi ve anuñla kadîmden yâr idi. Hîn-i muhâverede mizâcı alışur ve latîfesi barışur idi. Ber-sebîl-i fetvâ ve tarîku'l-istiftâ bu latîfeyi tahrîr ve bu vesîkayı tastîr idüp Postîye gönderür ki it postı toñuz postı dabâgat ile pâk olur mı olmaz mı cevâb virüp müsâb olasuz dir. Mezbûr Mevlânâ Postî dahî meẕkûr Hayâtîye cevâbında yazar ki hayâtı da murdar memâtı da murdârdur diyü cevâb virdiler.

Aynı latife, Hacı Mahmud 3663 numaradaki mecmuada da yer almaktadır. Burada sadece kişilerle ilgili fazlaca bilgi verilmeyip diyalog neredeyse aynı şekilde tekrarlanmıştır (11b):

> Hayâtî nâm bir şâʿir Postînâm bir şâʿiri latîfe-gûne istihzâ yüzinden bir varaka tahrîr eder ki it postı ve toñuz postı dabagatle pâk olur mı? Cevâbı irsâl olına deyü. Postî dahı cevâbında hayâtı de murdâr memâtı da murdâr deyü tahrîr eyler.

Latife bu kaynaklardan yaklaşık 350 yıl sonra Faik Reşad'ın *Külliyât-ı Letâif* adlı eserinde de zikredilir. Ancak burada Hayâtî'nin Memâtî adındaki bir kardeşinden de bahsedilir. Bunun dışındaki diyaloglar daha öncekilerle neredeyse aynıdır (Faik Reşad, 2013: 126). 16. yüzyılda yaşamış, ancak Latîfî'de zikredilenin dışında Hayâtî mahlasını kullanan bir başka şair ve onun Memâtî adında bir kardeşinin olduğunu Hasan Çelebi, *Tezkire*'sinde nakletmektedir (Hasan Çelebi, 2017: 312). Sonraki zamanlarda hem latifenin içeriğinin her iki kardeşin mahlaslarının müsait olması hem de bu bilgiden dolayı şairlerin karışmış olması muhtemeldir.

17. yüzyılın önemli müelliflerinden olan Abdurrahman Hıbrî'nin 8 ayrı bölümde derlediği latife ve hikayelerden oluşan *Hadâyıku'l-cinân* adlı eserinde de lakapların tevriyeli kullanımına dair bir örnek bulunmaktadır. Latifeye konu kişi Lâm Ali Çelebi'dir (ö. 1030/1620-21). Reisülküttaplık ve nişancılık da yapan Ali Çelebi'ye bir mansıp verilmesi için padişaha sunulan telhiste Çelebi için "bir doğru kulunuzdur" notunu gören dönemin padişahı III. Murad, "Lam'ın doğru olma ihtimali yoktur" şeklinde bir not daha ilave ederek mansıbı onaylar (Hıbrî, 14b):

> Mefhar-i selâtîn-i devlet-âyîn-i Rûm olan Sultân Murâd-ı Sâlis merhûmuñ südde-i saʿâdetine Lâm ʿAlî Efendi içün bir mansıb ʿarz olundukda telhis içinde taʿrîf edüp "bir toğrı kulundur" derler. Pâdişâh-ı nükte-gûy bu taʿbîrden hunek-rûy olup telhîsüñ üzerine lâm toğrı olmak ihtimâli yokdur deyü yazup latîfe ederler.

Lakapların tevriyeli kullanımlarına dair latifelerin bazılarında müstehcen ifadelerin veya müstehcenliği çağrıştıran argo manalar da yer almaktadır. Bunlardan biri daha önce zikredilen iki mecmuada da bulunan latifedir. Bu latifede Eğri Hıyar lakaplı maskara ve Ayaz adlı bir gulam vardır (Karasoy, 2019: 121; Hacı Mahmud 3663: 6a):

> Erbâb-ı devletden birinüñ Egri Hıyar demekle mülakkab bir mudhiki var imiş. Bir gün pîşgâhına geldükde "Ne haber Egri Hıyar" deyü hitâb eder. Meger sâhib-ı devletüñ karşusında Ayaz nâm hüsn ü melâhatde bâ-behre bir gulâm-ı perî-çehre turur imiş. Hemân mudhik kasd-ı îhâm edüp "sultânuma yaza koyınca toğrılur" der.

Aynı mecmuaya kaydedilen bir başka latifede tevriyeli kullanılan, lakap değil bir yer ismidir. Aynı şekilde müstehcen bir çağrışımı olan latifede, günümüzde Diyarbakır'a bağlı bir ilçe olan Eğil'e bir kadı'nın tayin edilmesi anlatılır. Ancak orada görev yapması engellenince İstanbul'a dönüp kazaskerin huzuruna çıkar. Kadıyı huzurunda gören kazasker, "Ben sana Eğil'i vermedim mi?" diye sorar. Kadı da hiç düşünmeden "Eğil'i verdiniz ama tasarrufu mümkün olmadı" diyerek cevap verir (Karasoy, 2019: 122).

> Kużâtdan biri Egil nâm kasabaya kâdî olup lâkin serdâr tarafından ruhsat-yâb-ı tasarruf olmayıcak gerü İstanbul'a gelüp kâdî-ʿasker selâmlar. Kâdî-ʿasker herîfi yine pîşgâhında gördükde "Ya ben saña Egil'i vermedüm mi" deyü tevbîh eder. Kâdî miskîn dahı bilâ-tefekkür "Sultânum Egil'i verdüñüz amma tasarrufı mümkin olmadı" der.

Faik Reşad'ın kaynağını belirtmediği bir latifede ise Şeyhülislam Mekkî Mehmed Efendi (ö. 1212/1797) ana kahraman olarak yer almıştır. Mekkî Mehmed Efendi, bu görevindeyken 1206/1792'de azledilmiştir. Kaynaklar şeyhülislamın azlinde Tatarcık Abdullah Efendi'nin (ö. 1211/1797) önemli bir rolünün olduğunu aktarır (Özcan, 2003: 577). Mekkî Efendi görevinden alındıktan bir süre sonra Abdullah Efendi onu ziyarete gelir. Sohbet sırasında yalının eskiliğinden söz açıldığında Mekkî Efendi, "Bu önemli şey değil, geceleri sivrisinek ve özellikle tatarcıklardan hiç rahat edemiyorum" cevabını verir[4] (Faik Reşad, 143):

> Şeyhülislam Mekkî Efendi'nin azline o vakit Rumeli kazaskerlerinden bulunan Tatarcık Abdullah Efendi sebep olmuştu. Ba'de'l-azl bir gün Abdullah Efendi müşarünileyh ziyaret için yalısına gider. Esna-yı musahabette yalının eskiliğinden söz açıldıkta Mekkî Efendi "bu bir şey değil, geceleri sivrisinekten hususiyle tatarcıktan hiç rahatım yok" der.

16. yüzyılda Bahrî Efendi tarafından kaleme alınan *Letâyifnâme'*de Oruç ismindeki bir dilber ile sevgilisi baş başayken birkaç kişi tarafından yakalanıp konunun kadıya intikali anlatılır. Kadı, söz konusu dilberin sevgilisine ne yaptıklarını sorduklarında "Oruç tuttum, bayram ediyorum" cevabını verir (Vuran, 2019: 191):

> İsmine Oruc dirler bir dilbercük var imiş. Birgün ʿâşıkınuñ biri tenhâlayub zevkın iderken birkaç yüzi kara engeller tutub kâdî-i şehre getürmişler. Kâdı görüb bre habîs neyledüñ dir. Sultânum oruc tutdum bayram iderem dimiş.

Bahrî Efendi'yle çağdaş bir alim olan Kazasker Manav İvaz Efendi'ye atfedilen ve yine aynı şekilde kahramanlarından birinin Oruç adını taşıdığı bir latife de bulunmaktadır. Buna göre İvaz Efendi'ye memleketinden iki hemşerisi ziyarete gelir. İvaz Efendi onlara adlarını sorduğunda biri Sıyâmî diğeri de Kıyâmî cevabını verir. Buna sinirlenen İvaz Efendi, "Birinizin adı Oruç diğerinizin de Durmuş. Şehre geleli Sıyâmî ve Kıyâmî mi oldunuz" cevabını verir (Ünlü, 2019: 62):

> Beyne'l-ʿulemâi'r-rûm latîfe-gûylükle şöhret-yâb olan ʿİvaz Efendi merhûmuñ sılası cânibinden iki dânişmend kendüye bulışdukda esnâ-i musâhabetde nâmların su'âl eder. Biri Kıyâmî ve biri Sıyâmîdür deyücek hemânʿİvaz Efendi bre …… manavlar! Biriñüz Turmuş ve biriñüz Oruç imiş. Şehre geleli Sıyâmi Kıyâmî olduñuz he mi der.

Sonuç

İlk örnekleri Hz. Muhammed'e kadar uzanan isim ve lakapların sözlük anlamlarını da kastedecek şekilde veya tam tersine kelimelerin sözlük anlamlarının

[4] Tatarcık, TDK sözlükte "Sıcak ülkelerde, özellikle Akdeniz çevresinde yaşayan, türlü hastalıklara yol açan küçük bir sinek, yakarca" olarak tanımlanmaktadır.

muhatabın isim veya lakabını çağrıştıracak şekilde kullanımı manzum metinlerdeki kadar sık olmasa da latifelerde de kullanıldığı görülmektedir.

Bu tür latifelerdeki şahıs kadrosu çok geniştir. Padişahlardan vezirlere, kadılardan nedimlere, alimlerden şairlere varıncaya kadar toplumun her kesiminden insanların başlarına gelen anlık durumlar genel olarak okura tebessüm ettirmiştir. Bu açıdan latifeler, gerçek hayattan kişilerin başlarından geçtiği için yeri geldiğinde birer tarihi belge kategorisinde bile değerlendirilebilir.

İsim ve lakapları mizahi bağlamda yorumlayan kişilerin belki de anlık bir durumda hızlıca düşünüp isim ve olay arasında bir münasebet kurması, ayrı bir zekâ ve yetenek gerektirdiği için herkes tarafından gerçekleştirilemeyen bir eylemdir. Bu nedenle olayın muzip kahramanı eline geçen fırsatı değerlendirmiş ve belki de unutulmuş olmaktan kurtulmuştur.

Latife ve fıkra türündeki eser ve mecmuaların tamamı tam olarak tespit edildiği ve neşri yapıldığında bu tür latifelerin sayısının artacağı muhakkaktır.

KAYNAKÇA

Arkın, Mehmet (2015). Feyzullah Efendi'nin "Letaifnâme"si (Metin-Dil İncelemesi-Sözlük), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Aşık Çelebi (2018). *Meşâ'irü'ş-şu'arâ,* (Haz: Filiz Kılıç), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap)

Civelek, Nilay Kınay (2021). "Zekâya Bağlı Bir Sanat Hüsn-i Tahallüs ve Hayâlî Bey'in Gazellerinde Kullanımı", *Turkish Studies - Language,*C. 16(2), s. 1481-1491.

Çavuşoğlu, Mehmed (1970). "Zâtî'nin Letâyifi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XVIII, s. 25-51.

Erünsal, İsmail E. (2010). "TâcîzâdeCâfer Çelebi", Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 39, s. 353-356, İstanbul.

Faik Reşad (2013). *Külliyât-ı Letâif,* (Haz. Serhat Küçük – Mehmet Akif Gündeş), İstanbul: Kesit Yayınları.

Kınalızâde Hasan Çelebi (2017). *Tezkiretü'ş-şu'arâ,* (Haz. Aysun Sungurhan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Latîfî (2018). *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ,* (Haz. Rıdvan Canım), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Şahin, Şener – Kavak, Fadime (2020). "Klasik Arap Edebiyatında Bir Mizah Ögesi Olarak Alem (Özel İsim), Lakap ve Künyeler". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C. 29/2, s. 495-528.

Ünlü, Osman (2019). "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi YY. 61 Numaralı Letâyif Mecmuası ve Bu Mecmuadaki Kazasker Manav İvaz Efendi'ye Dair Latifeler", *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 8/20, s. 47-66.

Ünlü, Osman (2018). "Abdurrahman Hıbrî ve Hadâyıku'l-cinân'ı", *Asia Minor Studies*, C.6 (11), s. 183-212.

Vuran, Yusuf (2019). Bahrî'nin Letâifnâmesi (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük), Yüksek Lisans Tezi. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Yazma Eserler

Abdurrahman Hıbrî, *Hadâyıku'l-cinân*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan Bölümü No. 1068.

Mecmua-i Letâyif, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Bölümü No. 3663.

Halil İbrahim HAKSEVER (2022). Ramazan Kasidelerinde Mizah. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 361 -367.

RAMAZAN KASİDELERİNDE MİZAH

Halil İbrahim HAKSEVER[*]

Giriş

Hayata hem ciddi hem de mizahî yönüyle bakmayı bilen Divan şairleri, bazen mizahta hakikati bazen de hakikatte mizahı yakalamayı düşünmüşler; dinî kaynaklardan da çokça yararlanıp sanatlarını icra ederken, bunu en çarpıcı şekilde sunma gayreti gütmüşlerdir. Sözü güzel, kalıcı ve etkili söylemeye çalışan şairler becerileri nisbetinde mizahtan da yararlanmışlar, bu üslubu değişik boyutlarıyla denemişlerdir. İslam'da önemli bir yeri olan ramazan ve oruç ibadeti Divan şairlerinin meselesi olmuş, çeşitli anlatım tarzlarına konu edilmiştir. Ramazaniye kasidelerinde (bazen diğer nazım şekillerinde) Divan şairlerinin nükte ve mizahlarını görmek mümkündür. Mübarek ay bütün detayları ve müştemilatıyla hem dinî-manevî yönüyle hem de folklorik ve sosyal yönüyle şiirlere konu edilmiştir. Özellikle kasidelerde, tam bir dinî hayat yaşamadığı düşünülen rind kişiliği etrafında oluşturulan kurgu ve yorumlar bazen komiklik görüntüsü vermektedir. Oruç ayının kendine mahsus ibadetli hayatına bir süreliğine uymaya ve alışmaya çalışan tiryaki tipi yansıtılarak, ucu ince eleştiri ve alaya kadar varabilen nükteli ifadelerle bir eğlence havası ve mizah duygusu oluşturulmuştur. Klasik şiirimizde dinî bir tür olarak ramazaniyeler, yazıldıkları dönemdeki toplumun din idraki hakkında bize ipuçları verir. Bu ipucu kabilinden bilgiler hem şairlere hem de bu şiirleri okuyan/duyan edebî kamuoyuna aittir. Her nevi şiir üslubuna açık okuyucu kitlesi içinde, ramazan konulu şiirlerin itikadî/fıkhî/manevî içeriklerine ve konularına kulak verenler olduğu gibi, bu şiirlerdeki nükteli ve mizahî temalardan hoşlananlar da olmalıdır. Toplumu dinî/ahlakî bilgilerle "doyurmaya" çalışan kalem ehli insanlar, sözü hep üstte tutarak kimi zaman ciddi kimi kez de latifeli ve şakacı olmayı bilmişlerdir. Ramazan kavramı etrafında oluşturdukları dil ve üslupta meselenin manevî duygu ve bilgi yönünü de

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, h.haksever@hotmail.com

görürüz; biraz da kurgusal olarak hayatın yaşanan veya yaşanabilir olan keyifli, eğlenceli, nükteli yönünü de fark ederiz. Zaten Divan şairleri hayata ve insana farklı pencerelerden bakarak, kişisel mizaçlarının da etkisiyle yazdıkları bütün metinlerde üslup zenginliğini göstermeye, düşündükleri ve hissettiklerini daha güzel ve etkili sunma yarışında olmuşlardır.

Mizahın Şiiri

Ölçülü yapıldığında İslam'ın reddetmediği (Durmuş: 205) bir söyleyiş şekli olan mizah, düşünceyi şaka ve nükte ile söylemeyi hedef alır. İçinde güldürme, eleştirme, düzeltme amaçları da olan kavram, çeşitli edebiyatlarda anlamı daha genişletilerek kullanılmış, bir zekâ ürünü olarak "gülünç hakikatleri" etkili olarak dile getirme aracı sayılmıştır. Aşırılığa vardırıldığında iğneleme, alay etme ve hicve kadar ucu açık olan mizahta asıl olan, kanaat ve düşünceyi hakaret etmeksizin güldürücü tarzda söylemektir. Mizahın düşünceyle de ilişkisi vardır, insan ruhunun haz duymasını ve rahatlamasını sağlar (Kortantamer: 68). Dinî bir kavram olarak ramazan manevî duyguların coştuğu, rahmet-bereket ve ibadet ayı olarak bilinirken, bunu kaleme alan şairler ciddi bir konuya neden mizah katma ihtiyacı hissetmişlerdir? Bazen aynı şiirde, hem ramazanın İlahî/manevî özelliklerini yazıp insana kazandıracağı sevapları dile getirmek, hem de söze mizah katıp ramazan hoşnutsuzluğunu dile getirmek nasıl bir düşünce ve zekânın ürünüdür? Bunun cevabı Divan şiirinin sanat anlayışında ve yapısında aranmalıdır. Hayata ilişkin doğruların ve hakikatlerin farklı üsluplarla ifade edilmesi biraz da sanatın gereğidir. Ferdî tercih ve tasarrufların etkisi bulunmakla beraber, doğu edebiyatlarında mizahın önemli bir yeri ve değeri vardır (Çiftçi: 206). Divan şiirinin çeşitli nazım şekillerinde böyle eğlenceli söyleyişler göze çarpar. İbadet ayı ramazana dair metinlerde de bu kabil söyleyişler vardır. Her şairin kârı olmamakla birlikte meşhur şairlerimizde, ramazan kavramı etrafında kurgulanan bir "tip" üzerinden yansıtılan nice nükteli ve eğlenceli beyitlere rastlamaktayız. O devirde yaşanan gerçek hayatta karşılığı var mıdır bilinmez ama, kurguya göre oruç ayının gelişini biraz "isteksizce" karşılayan tipleri dillerine dolayan şairler, onların hal ve davranışlarını edebî sanatları da kullanarak resmetmişler; okuyanları gülümsetecek tarzda ölçülü eğlence duygularına yöneltmişlerdir. Şiirimizde "rind" olarak bilinen ya da bu karakterin vasıfları kendisine yakıştırılan insan tipinin ramazan ayındaki davranışları Divan şairinin mizah konusu olmuştur.

Ramazanı Hoş Karşılamayanlar

Kasidelerde mizaha konu olan davranışları kimlerin sergilediği çok belli değilse de, rind tavırlı herkes şiirin muhatabıdır. Mübarek ay manevî ağırlığıyla bazılarının keyfini kaçırır. "Erken" gelen ramazanı pek de gönül hoşluğu ile karşıla(ya)mayan(!), orucun başlangıcı olan hilalin görülmesinde bir yanlışlık olmasını arzu eden, o günün de Şa'ban ayından sayılmasını isteyen, fakat çaresizce sonuca razı olan tiryakinin tereddütlü duyguları şair tarafından mizahî olarak ele alınır:

Bilemem bende mi şâhîdde mi takvîmde mi
Hele bir kizb var ortada budur sıdk-ı kelâm

Ehl-i keyfin birisi der ki behey sultânım

Aydın ay bellü hesâb olmadı şa'bân tamâm

Olacak oldu hemân çâre ne şimden sonra
Edelim hükm-i kazâ destine teslîm-i zimâm (Nedîm K. 10/7,8,10)

Devir insanlarının -belki yaygın- zihniyetinde takvaya uygun anlayış, mübarek bir ayı özlem duygusuyla beklemekti; lakin hayatında mükeyyifat bulunan ve rindane yaşayışa meyilli kişiler de mevcut olmalı ki, şair asıl onların ramazan duygusunu ele alıp oradan bir nükte çıkarmayı düşünmüştür. Biraz daha geç gelmesi istenen mübarek ayın zorunlu olarak teşrifi, bazılarını ister istemez toparlanmaya ve kadere rıza duygusuna sürüklemiş, bu zoraki itaat de şairin kalemine takılmıştır. Şair, oruca başlama vaktinin tartışılmasından bir sonuç çıkmayınca, kaderin hükmüne gönülsüz teslim olanların zorluğunu, beyitteki "olacak oldu" ibaresiyle mizah yaparak anlatır bize.

Aynı bakış açısına göre rıza dışı gelen bu aya sabr etmekten başka çare yoktur. Artık bayramın Hızır gibi bir an evvel gelip gönülleri hoş etmesi(!) beklenir:

Kıla erbâb-ı dili âb-ı hayâta sîr-âb
Erişüp Hızr gibi âh o mübârek bayrâm (Nedîm K. 10/12)

Dinî bakımdan değerlendirildiğinde pek de hoş kaçmayan bu düşünce, o devrin ve sanatın hoşgörülü ortamında kaynayıp gitmiş olmalıdır.[1]Mübarek oruç ayının gelişi "normal" bir mümini sevindirirken, buna sevin(e)meyenler de vardır. Şairler bazılarının yaşadığı duyguları bilircesine şiirine konu eder ve içten geçen gizli duyguları adeta deşifre eder. Madde bağımlısı olduğu düşünülen (tiryaki) kişilere aniden ramazanın geldiği söylense, onların göstereceği davranış içlerindeki duygunun tercümanıdır. Oruç hesabının yanlış çıkmasını arzulayan rind, yalan haberle korkutulmayı istemez; onun üzüntüden "lâ-havle" çektiğini de bize şair haber verir. Şairin niyet okurcasına dile getirdiği bu duygular nükte ve mizah yüklüdür:

Tiryâkiye nâgeh ramazân geldi denilse
Lâ havle-künân der eleminden ne zamândır

Tedkîk-i nazar eyle şu takvîme birâder
Üftâde-i havf etme bizi belki yalandır (Vâsıf K. 28/23,24)

Ehl-i keyf hakkında aynı gözleme sahip olan Divan şairlerinin tespitleri birbirine benzer. Başka bir tespite göre de, birisi ramazan ayının gelişini bunlara müjdelese, alacağı cevap "doğru söyle, bizi korkutup heyecanlandırma" dercesine bir tepki olacaktır. Bu muhayyel ve musavver cevapta mizah vardır:

Dîdeler rûşen efendi ramazân geldi deyü
Ehl-i keyfe biri nâgeh olıcak müjde-resân

Dedi yâhu bize bir doğru cevâb eyle meded
Hâne-i kalbe düşürdün yine havf u halecân (Vâsıf K. 16/11,12)

[1] Buna benzer nükteli/kinayeli söyleyişler günümüzde de işitilir. Ramazan sonrasının özlemini ifade eden "Aaah, nerde o mübarek on bir aylar!" cümlesi buna örnektir.

Başkalarının ramazana karşı tutumlarını okuyan rind şair, kendini de o kategoride görüp hoşnutsuzluk serd eder. Ramazan ayı onun için de "belalı gün"dür. Bu ayda mecburen kadeh devreden çıkacak, bir süre mey içilmeyecek ve artık ibadetlere yöneliş olacaktır:

Âftâb-ı kadeh etmez ramazân ayı tulû'
Ne belâdır bize yâ Rab ne kara gündür bu

Ramazân oldu budur vehmi Fuzûlînin kim
Nice gün içmeye mey zühd ile nâgeh duta hû (Fuzûlî G. 239/6,8)

Sanat gereği olarak inşad edilen bu tür beyitlerin hayatta tekabül ettiği gerçeklik, bugün bizim için gerçekten meraka değer bir husustur. Rindan topluluğuna "tercüman" olan şairin bu değerlendirmesinde de şüphesiz mizah vardır.

Rind Ramazanda Ne Yapar?

Herkes gibi bu ayda rind de yaşadığı biraz serbest hayatı terk edip ibadete ve takvaya yönelir, tam anlamıyla "sofu" olur. Bu ve benzeri davranışlar şairin gözünden kaçmaz ve ramazanda takvası artan(!) rindleri şiirine konu eder. Terk edilen içki, alınan abdestler ve kılınan namazlar şair için biraz haber biraz da eğlence konusudur. Zorlanarak da olsa ramazana adapte olmaya çalışan mey müdavimi tiryakileri iyi gözleyen Divan şairi, onların nasıl bir dönüş yaptıklarını da güzelce tasvir eder. Beden uzuvlarını iyice temizleyip ibadete yönelen rindler şairin gözünden kaçmaz. Onların içki kadehleri artık abdest ibriğine dönüşmüştür:

Dehen ü destini meyhâre yudu sahbâdan
Kûze-i bâdeyi ibrîk-i vuzû etdi hemân (Sâbit K. XLV/4)

Ramazan ayında -belki başkalarından daha fazla- Hakk'a yönelen rindler, şairin tespitine göre camilerde rahle başında da çok kalmakta, Kur'ân okumak isteyenlere rahle sırası zor gelmektedir:

Alınır mı ramazân sûfilerinden mushaf
Rahlenin nevbetini beklemeyince insân (Sâbit K. XLV/8)

Başka bir tespite göre ramazan sofuları bütünüyle camileri doldurmakta, kimi imamlık kimi müezzinlik yapmaktadır:

Alınur mı ramazân sûfilerinden câmi'
Kimi mahfilde mü'ezzin kimi mihrâba imâm (Seyyid Vehbî K. 39/3)

Bu tasvirler gerçeğin hangi oranda yansımasıdır bilinmez ama şairin "ramazan sofusu" diye tabir ettiği tipe bıyık altından gülerek biraz da alaylı yaklaştığı söylenebilir.

Zahidin dindarlığı ramazana mahsus olmasa bile, daimî bir rind olan Divan şairi bu sefer zahid/vaizin oruçlu ve mecalsiz haliyle adeta dalga geçer. Ona göre karnı

gibi gözü de aç olan vaiz, iftar vakti duasında yemeğe özleminden dolayı içinde yiyecek adı geçen sureleri okur:

Vâ'iz-i çeşm-i gürisne pîç ü tâb-ı cû' ile
*Mevsim-i iftârda **ve't-tîni ve'z-zeytûn** okur* (Nedîm G. 31/5)

Şair rindin ramazan tevbesine pek inanmaz. Onu bu ayda ibadete biraz meyilli görüyorsa da bunu samimi bulmaz ve ayın sonunda bayram olacağı ve hayat yine eski tarzına döneceği için, kalıcı olmayan geçici bir yöneliş olduğunu düşünür:

İ'timâd eyler idim tevbesine rindânın
Ramazânın meh-i îd olmasa encâmında (Nedîm G. 128/12)

Genel manada açgözlüleri iğnelemekten geri durmayan şairler, insanoğlunun açlığa karşı zaafını oruçlular üzerinden mübalağa ile anlatmaktan zevk alır. Onların oruçlu iken gökyüzündeki dolunayı ramazan pidesine benzettiklerini, gözü aç olanı bunun aksine inandırmanın mümkün olamayacağını şöyle söyler:

Gördükçe hilâl-i feleği gürsine-çeşmân
Ser-sofra-i çarh üzre sanır pâre-i nândır

Kurs-ı mehe bu diş bileyiş var iken ona
Mehdir o değil nân deyü ersen inandır (Vâsıf K. 28/31,32)

Oruç tutsa da meşru alışkanlığından vazgeçemeyen madde düşkünü tiryakileri iyi gözlemleyen şair, iftarda duhan zevkinin onlara anber kokusundan daha güzel geldiğini, kahve içmenin de dolu bir kadeh zevki verdiğini söylerken de mizah peşindedir:

Vakt-i imsâkdeki micmere-i anberden
Hoşdur âlüfteye iftârda bir lûle duhân

Kadeh-i rıtl-ı girân mertebesi neş'e verir
Kahve-âşâma ağır kahve ile bir fincân (Sâbit K. XLV/17,18)

Billur bedenli dilberle vuslattansa iftarda nargile keyfinin tercihe şayan olduğunu; kırmızı renkli şerbet kadehlerinin sofraya neş'e verdiğini söyleyen şair de nükte ve mizahı hedeflemiş olmalıdır:

Hoş gelür billûr-beden vaslından
Vakt-i iftâra gelen nârgil-i sîm-endâm

Neş'e-i sofra-i bezmi veriyor hân-ı fütûr
Şerbet-i kâse olup câm-ı şarâb-ı gül-fâm (Râgıb Paşa K. III/9,10)

Şair kendini de ramazana karşı ürkek duranlar arasında görüp oruçtan şikayet etmemesi gerektiğini söyleyerek nefsine teselli verir:

Sâbitâ şimdi mübârek ramazân günleridir
Aç da'vâcı gibi eyleme feryâd u figân (Sâbit K. XLV/66)

Obur karakterli olup iftar davetlerinde bedavadan karın doyurduğunu düşündükleri kişiler de şairler için mizah vesilesidir. Oruç tutup acıkan ramazan sofusuna yemek dayanmayacağını ima eden şair, pilav ve yahniyi kimseye kaptırmayan bu kişiye sofrada yer verilmemesini ister:

Gösterme sakın sofrada yer sûfîye yoksa
Dil-sîr olamaz tâ-be pilav yahni kapandır (Vâsıf K. 28/28)

Rindlerin Bayram İştiyakı

Ramazan ayında, önceki alışkanlıklarını terk etmekte zorlanan ve oruca kerhen ayak uyduranlar, bayramın gelişiyle sevinir ve "tam" iftar ederler. Onların yaşadığı neşeli duyguları yine şairlerin kaleminden okuruz. Rindleri kalemine dolamaktan vaz geçmeyen şair, onların her davranışını mizah konusu yapar. Ramazandaki sofuluklarının geçici olduğunu düşünür, oruç ayının bitimiyle gamlı günlere veda etme, çimenlikte kadehlerin dolaşma vaktinin geldiğini ifade eder. İftardan sonra zevkle içilen kahveye de artık istek kalmamıştır. Onun "geçmiş olsun, artık kurtulduk" edasıyla yaptığı bu tarz tasvirler, takvayı gerektiren ciddi bir konuda mizahî düşünmüş olmasının bir sonucudur:

Iyd oldu rûze-i gama iftâr vaktidir
Devr-i piyâle geşt-i çemenzâr vaktidir (Nedîm G. 39/1)

Min-ba'd ağır kahvelere kalmadı hâhiş
Devrân kadehdür çekilen rıtl-ı girândır (Seyyid Vehbî K. 34/6)

Divan şairi kendini de mizaha konu etmekten çekinmez. Oruç sonrası gül renkli mey'i beklemekten gözlerine kara su inecek olanlar, şairin de içinde bulunduğu rind-meşrep olan herkestir. İçinde hakikat ihtimalinin oranı bilinmez ama, çekilen hasret ve gösterilen sabrın ifadesinde yüzde yüz mizah vardır:

İntizâr-ı mey-i gül-reng ile bayram ayına
Baka baka inecektir gözümüze kara su (Fuzûlî G. 239/7)

Şair Hakk'a şükrederek, bayramın cömert elinin oruçtaki imsakin tılsımını bozduğunu, bayram günlerinin oruç ile eski maceraları olduğunu, tenhada bulsa onu yiyeceğini söylerken gayet nüktedan ve şakacıdır:

Minnet cenâb-ı Hakka ki imsâk-i rûzenün
Bozdı tılsımını yed-i cûd u sehâ-yı îd

Tenhâda bulsa yerdi hemân mâh-ı rûzeyi
Pek eskidür mübârek ile mâcerâ-yı îd (Sâbit K. II/5,6)

Rivayete göre ramazan sofusu oruç tutup namaz kıldı ama, neler çekti neler...Bayramın da böyle zorlu geçeceğinden korkar; oruca katlanmıştır ama, bari bayram günleri zevk ile geçsin ister:

Savmdan görsen neler çekdi dil-i nevmîdimüz
Anma sûfî savmımuz gibi geçerse îdimüz

Kâ'il olduk mihnet-i savma ne çâre Rûhiyâ
Tek hemân bir iki gün zevk ile geçsin îdimüz (Rûhî G. 493/1,7)

Şairlerin anlayışında bayramın gelişine duyulan sevinç, dinimizde makbul olan sınırın dışına taşar; mizahın alabildiğine geniş hoşgörü esnekliği içinde farklı bir ifadeye bürünür. Kahve fincanı kadeh ile yer değiştirir, ağızlarda misvak yerine duhan çubuğu bulunur. Böyle bir rahatlık ortamında da Bayram namazını kıldıran "mutassıp" imam tekbirleri şaşırır:

Şürbi kalb eyleyelüm berşe anundur devrân
Kahve fincânları dolsun bedel-i gerdiş-i cân

Vakt-i imsâkde misvâke bedel ağzumdan
Düşmüyor çûb-ı duhân yok bu kelâmumda riyâm

Şaşırur ıyd namâzında dahı tekbîrin
Bir ta'assub-meniş olursa terâvîha imâm (Seyyid Vehbî K. 39/16,17,19)

Sonuç

Hayata ciddi tarafından da mizahî yönünden de yaklaşıp yorum yapan sanatkâr zihni, dinimizde mübarek sayılan bir zaman diliminin farklı bir algılanışı üzerinden mizah üretmiş; biraz kurgu ve yorum belki biraz hakikat, bize hayatın keyifli tarafını da sunmuştur. Kasidelerde tasvir edilip mizaha konu edilen bu rindane tutum ve tipler, Divan şiirinin yaşanan hayatla irtibatını göstermekle birlikte, hakikatin mizahla ne kadar yakın olabileceğini de ortaya koymaktadır. Divan şairinin penceresinden görüldüğü şekliyle çoğu kez hırpalanan bir tip olan zahid, mizaha konu edilerek eğlence vesilesi de olmuştur. Ramazan konulu şiirlerde, içkiyi kerhen bırakıp abdeste koşan, camilerde kimseye rahle sırası vermeyen, bir süreliğine "koyu müslüman" tipi, şairlerin de şiir okuyucusunun da hoşuna gitmiş olmalıdır. Daha çok kasidelerde farklı yansımalarıyla konu edilen bu "zoraki saim" tiplemesi Divan şiirimizin mizah üslubuna büyük katkı sağlamış; gerçek hayatta belki de kısmî olarak görülmüş olan bir ramazan algısını kişiler üzerinde tasvir imkanı sunmuştur. Divan şairlerinin yansıtmaya çalıştığı "hakikat" biraz da mizahlarda gizlidir.

KAYNAKÇA

Ak, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhi Divanı*, Bursa, Uludağ Üniversitesi Yayınları.

Çiftçi, Hasan (2005). "Mizâh (Fars Edebiyatı)", *DİA*, C. 30, ss. 206-208.

Dikmen, Hamit (1991). Seyyid Vehbi ve Divanının Karşılaştırmalı Metni, C.1, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Durmuş, İsmail (2005). "Mizâh", *DİA*, C. 30, ss. 205-206.

Gürel, Rahşan (2019). *Enderunlu Vasıf Divanı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

Macit, Muhsin (1997). *Nedîm Dîvânı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Karacan, Turgut (1991). *Bosnalı Alaeddin Sabit Divanı,* Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Akyüz, Kenan vd.(1990). *Fuzûlî Dîvânı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak*, Ankara, Phoenix Yayınları.

Demirbağ, Ömer (1999). Koca Râgıb Paşa ve Divân-ı Râgıb, Doktora Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Şeyma BENLİ (2022). Klasik Türk Edebiyatında Bıyık ve Nigînî Mühürdar Çelebi'nin Manzum Bıyık Latifesi. *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah,* Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, ss. 368-388.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BIYIK VE NİGÎNÎ MÜHÜRDAR ÇELEBİ'NİN MANZUM BIYIK LATİFESİ•

Şeyma BENLİ**

Giriş

Bıyık, Türk toplumunda çok eski dönemlerden beri kullanılan belirgin bir unsurdur. İbrahim Kafesoğlu'nun belirttiğine göre, orta gürlükte bıyık ve sakal Türklerin baskın vasıflarından olup Türkler genellikle saçlarını uzatır, sakallarını keser ve bıyık bırakırlardı (1998: 47, 320). Göktürkler dönemine ait heykellerin çoğunda, Bahaeddin Ögel'in dikkat çektiği gibi, yukarı doğru bükülmüş bıyıklara rastlanması da (Ögel 1984: 158) bu görüşü desteklemektedir. Türkler arasında yaygın olarak kullanılan bıyığın ne anlama geldiğine bakılacak olursa, Aydemir'in işaret ettiği üzere, bıyık öncelikle çocukluktan çıkılıp ergenliğe girişin bir göstergesi sayılmış, bu nedenle orduya alınabilmek için bıyıkların çıkıp çıkmadığına bakılmıştır (2012: 332). Bir Türk erkeğinin bıyığını kestirmek ise onu cezalandırmak anlamına gelirdi, savaşta tutsak edilen düşmanların da bıyığı kesilirdi, eğer bir erkek bıyıklarını kestiyse bu onun yasta olduğunun işaretiydi (Aydemir, 2012: 338-339, 341).

Kesiminin bir ritüele bağlandığı, ritüel olmadan kesildiği zamanlarda da ölüm ve esaret gibi önemli durumlara işaret eden bıyık, Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da önemini korumuş ve yüzyıllar boyunca kendisine çeşitli anlamlar yüklenen bir

• Bu çalışmayı baştan sona okuyarak değerli fikirlerini paylaşan Prof. Dr. Ahmet İçli ve Dr. Sibel Kocaer'e, metin neşri ve diliçi çeviri kısmını okuyarak düzeltme ve önerilerde bulunan Prof. Dr. Mehmet Kanar ve Prof. Dr. Sadık Yazar'a, kıymetli vakitlerini ayırdıkları ve çalışmanın daha iyi hâle gelmesine katkıda bulundukları için teşekkür ederim. Çalışmada kullandığım bazı kaynakların temininde yardımcı olan Dr. Seda Kurt'a da ayrıca teşekkür ederim.
** Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, seyma.benli@medeniyet.edu.tr

unsur olmuştur. Bıyığın Anadolu sahasında gelişen yazılı literatürde bahsedildiği ilk örneklerden birinde onun en belirgin işlevine dikkat çekilir:

Birbirine benzeyüben gark ola

Avrat erden bıyık ile fark ola (Yüksel vd., 1996: 331-2)

Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait, İslâmî'nin (ö. ?) mesnevisinden alıntılanan bu beyte göre bıyık, kadın ile erkek arasındaki en belirgin farklardandır. Bıyığa yüklenen bu eril anlam, zamanla bıyıksız/sakalsız erkeklere de farklı bir gözle bakılmasına neden olmuştur. Örneğin Gelibolulu Âlî (ö. 1600), 16. yüzyılda toplumun belli bir kesiminde bazı adamların güzel ve çekici kadınlardansa sakalsız ve bıyıksız erkeklere ilgi duyduğunu haber verir. Bu durumun nedenini ise kadınların toplum içinde daha korunaklı yaşamalarına karşın sakalsız ve bıyıksız genç oğlanların gerek hazerde gerek seferde daha ulaşılabilir olmasına bağlar (1978: 59). Cem Doğan, söz konusu tüysüz oğlanların efendileri tarafından aynı zamanda saki ve köçek olarak kullanıldığına da dikkat çeker (2016: 48-49).Ancak 19. yüzyılın başlarında yazılan Süleyman Fâik Efendi (ö. 1254/1838) tarafından yazılan bir mecmuada gerçek kişilere atfedilen bir anekdottan, bu algının değişime uğradığı anlaşılmaktadır. O dönemde hâlâ sağ olduğu belirtilen Üsküdarlı Edhem adlı bir kişinin Şehremini Hayrullah Efendi'nin tazesi olduğu, fakat Edhem'in ondan ayrılarak Şam mevleviyyetine atanan Yahya Efendizâde'ye intisap ettiği ve onunla Şam'a gideceği söylenir. Edhem'in arkadaşlarından biri, Hayrullah Efendi gibi şerefli birini bırakıp da Yahya Efendizâde gibi alçak tabiatlı bir müflisle Şam'a gitmesinin bir hata olduğu uyarısında bulunur. Edhem ise aslında ona intisap etmediğini, asıl maksadının Mısır'a gitmek olduğunu, yol yakınlaşsın diye Şam'a kadar onunla gideceğini söyler. Arkadaşı da "Mısırlı harcı olamadın" der. Çünkü o sırada payitahtta bulunan toplumun ileri gelenlerinin çoğu sade-rûlara, yani yüzünde kıl/tüy bulunmayanlara değil, çâr-ebrûya, yani kaşlı ve bıyıklılara, hatta güzel bıyıklılara itibar eder hâle gelmişlerdi. Mısır'da ise, payitahttaki durumun aksine, daha eskiden çâr-ebrû itibar görürken o dönemde sade-rûlara rağbet gösterilirmiş. Edhem de muhatabını susturmak için bu duruma atıfta bulunarak sade-rûluk günlerini Mısır'da tamamladıktan sonra İstanbul'a geri döneceğini söyler (Merinos, 2019: 203-204).

Bıyığı da kapsayan bir unsur olarak ise sakal taşıdığı dinî anlamla ön plana çıkmaktadır. İslam peygamberi Hz. Muhammed'in sakal bırakması nedeniyle Müslüman erkekler için sakal bırakmak, onun sünnetine uymak anlamına geliyordu. Bıyık ve sakal bu anlamının yanı sıra Osmanlı toplumunda siyasî bir kimlik de kazanmıştır. Susan Aykut'un dikkat çektiği üzere, I. Murad döneminden itibaren şehzadelerin sakal bırakması yasaklanmıştı. Sonraki dönemlerde sarayda eğitim görmeye başlayan iç oğlanların da sakal bırakmalarına izin verilmiyordu. Şehzadeler sultan olunca, iç oğlanlar da saraydan çıkıp görevlerine başlayınca sakal bırakabiliyorlardı. Dolayısıyla sakal, siyasî bir olgunluk ve güç sahipliği göstergesiydi (1999: 15-16). Avner Wishnitzer'in belirttiğine göre, erken modern dönem boyunca yönetim erkine sahip olanlar sakal bırakırken, hizmetliler, askerler ve gençler de kadınlar ve çocuklardan fark edilebilmek için bıyık bırakırlardı (2018: 301-302).

Osmanlı modernleşmesi döneminde II. Mahmud'dan (saltanat: 1808-1839) itibaren sultanlar sakallarını selefleri gibi uzatmamış, kısa ve iyi kesilmiş bir şekilde bırakmışlardır. II. Mahmud devlet görevlilerinin de aynı şekilde sakal bırakmalarını emretmiştir. Bu süreç en sonunda son padişah Vahdeddin'in sadece bıyık bırakmasına

kadar gitmiştir. Bu ara dönemde ise belirgin bir istisna göze çarpar: II. Abdülhamid (saltanat: 1876-1909). Mezkûr padişah kendisinden hemen önceki padişahların aksine sakalını uzun bırakmıştır. Modernleşme döneminde açılan yeni okullarda öğrenim gören öğrenciler ise genellikle bıyık bırakmıştır. Wishnitzer'e göre, aynı eğitimden geçmiş ve buna dayalı bir grup aidiyeti hissine sahip olan bu gençlerin, paylaştıkları bu ortak kimlikten dolayı Abdülhamid rejimini tehdit ettikleri algısı ortaya çıkmıştır. Genç Türkler eğitimlerini tamamladıktan sonra da genellikle"gençliklerini, modernliklerini ve farklılıklarını vurgulayan" bıyıklarını muhafaza etmişler, bundan dolayı bıyık rejim karşıtlarının bir simgesi hâline gelmiştir(2018: 302, 305, 310, 311).

Kısaca özetlenen bu serencamı içerisinde, kendisine çeşitli anlamlar atfedilen bıyık ve sakalın latifelere konu olmaması elbette düşünülemez. Bunun günümüze ulaşmış bir örneği, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın başında yaşamış bir hattat ve aynı zamanda Kara Hasan-zâde Mustafa Paşa'nın mühürdarı Nigînî'nin (ö. 1721), mezkûr paşanın meclisinde bir saray görevlisinin bıyığıyla ilgili yaptığı latifeyi ele alan çalışma, dört bölüm olarak tasarlanmıştır. İlk bölümde, gelenekte bıyığın nasıl ele alındığının görülebilmesi için diğer edebî eserlerde geçen bıyık tasvirlerine ve latifelerine değinilmiştir. Burada çalışmanın odak noktası sadece bıyık üzerine yapılan bir latife olduğundan diğer eserlerde de sadece bıyığı ele alan kısımlar seçilmiştir. Bununla birlikte çalışmanın asıl amacı bıyıkla ilgili bütün pasajları toplamak olmadığından zikredilecek alıntılardan daha fazlasıyla karşılaşılabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. İkinci bölümde Nigînî'nin latifesi zaman, mekân, karakterler ve olay örgüsü çerçevesinde tanıtılmıştır. Üçüncü bölümde latifenin mizahî kılınması için kullanılan teknikler değerlendirilmiş, dördüncü bölümde ise latifenin çeviriyazımına ve diliçi çevirisine yer verilmiştir.

1. Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Bıyık

Erkeklere has bir unsur olarak bıyık, klasik Türk edebiyatında erkeklerin tasvirinde tabiî olarak kullanılmıştır. Örneğin Bâyezîd Cemâlî (ö. 1510-1512?), 1478'de katıldığı Arnavutluk seferi sırasında edindiği izlenimleri yazdığı *Der Beyân-ı Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te Arnavutları kel, kör gözlü, çepel sakallı ve seyrek bıyıklı olarak tasvir ederek beğenmediğini dile getirir:

Halkınun gözi kör kellesi kel

Bıyığı mühmel sakalı çepel (Yılmaz, 2019: 384, 387)

Bayburtlu Zihnî (ö. 1859) de *Sergüzeşt-nâme*'sinde Karaağaç kadısını tasvir ederken bıyığına değinir:

Bıyığı sık sakalı seyrektir

Çenesi kısa av almaz segdir (Yılmaz, 2019: 281)

Bıyık bazen korkutucu bir unsur olarak nitelenir. Meselâ Keçeci-zâde İzzet'in (ö. 1829)*Mihnet-keşân*'ında bir doktor tasvir edilirken cihan pehlivanlarının onun uzun bıyığını görünce çekindikleri söylenir:

Cihân-pehlevânân-ı seblet-dırâz

Bürûtundan eyler görüp ihtirâz (Yılmaz, 2019: 277)

Nigînî'nin latifesinde de Odabaşı'nın bıyığını gören şeytanların kaçacağı, titreyerek korkudan altlarına yapacağı söylenir:

Bıyığını görse şeyâtîn kaçar

Lerze-künân havfıla ol dem sıçar (22. beyit)

Bıyığın sıklıkla hayvanlara teşbih edildiği de görülür. Örneğin Çakşırcı Şeyhî (ö. 1451-1481?), Güre Kedi lakaplı birini hicvederken bıyığını sıçana benzetir:

Güre Kedinün kara bıyığı

Ağzında hemân sıçana benzer (Vural, 2019: 129)

Mehmet Zeki Pakalın'ın işaret ettiği, eskiden uzun bıyıklı çapkın erkeklerin kadınlara laf atarken eşzamanlı olarak yaptıkları bıyık burma hareketi (1971: 228),hem Tırsî'de (ö. 1766) hem Sünbülzâde Vehbî'de (ö. 1809)görülmektedir. Tırsî bu hareketi yapan erkeklerin bıyıklarını sıçan kuyruğuna teşbih ederek onları eleştirir:

Burmış sıçanun kuyruğı gibi bıyıkların

Gördüm sokakda bir iki sürtük zen-âşinâ (Vural, 2019: 273)

Sünbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde Suyolcuzâde karakterinin kadınları etkileme çabaları anlatılırken bıyık burma ayrıntısına da yer verilir:

Uzatıp boynını gerdân kırarak

Köşe başında bıyıklar burarak (Yılmaz, 2019: 182)

Nâbî (ö 1712), *Hayr-âbâd*'ında Tamtam'ın uzun ve sarkık bıyıkları köpek kuyruğuna, yılana ve boyna dolanmış bir şeytan gerdanlığına benzetir:

Zehr-âbe-i hûn-halk kûtı

İki düm-i seg iki burûtı

Olmışdı ol iki mâr-ı pîçân

Boynında misâl-i tavk-ı şeytân (Yılmaz, 2019: 284-285).

Nigînî'nin latifesinde de benzer şekilde, Odabaşı karakterinin, bıyığını kuduz köpek kuyruğu gibi siyaha boyadığı dile getirilir:

Geh ağarup bıyığı boyardı gâh

Hem-çü düm-i kelb-i 'akûr-ı siyâh (29. beyit)

Kimseden çekinmemek ve bir üstünlük hissetmek anlamına gelen "bıyığını balta kesmez olmak" deyimi Fazlî'nin (ö. 1564) *Gül ü Bülbül*'ünde, Sâbit'in (ö. 1712) *Zafer-nâme*'sinde ve Nigînî'nin latifesinde geçer. Fazlî'de şiddetli soğuklar nedeniyle ocakların devamlı yanmasının odun fiyatlarının artmasına neden olduğu söylenirken oduncular hakkında bu deyim kullanılır:

Çünki nakdile cîbi toldı kamu

Bıyıgın balta kesmez oldı kamu (Yılmaz, 2019: 365)

Sâbit de aynı durum için bu deyimi kullanır:

Hatab-keşlerün buz düşüp rîşine

Bıyıklarını balta kesmez yine (Yılmaz, 2019: 368)

Benzer şekilde Nigînî'nin latifesinde de Odabaşı'nın gururla bıyıklarını burduğu söylenir ve hissettiği özgüven, bıyığının balta kesmez olduğu ifadesiyle dile getirilir:

Dest-i gurûr ile burup ham-be-ham

Kesmez idi balta bıyığın o dem (32. beyit)

Bir insanın içine düştüğü kötü duruma belli etmeden gülmek anlamına gelen "bıyık altından gülmek" deyimi de Ebubekir Kânî'nin (ö. 1712) *Dîvân*'ında yer alır:

Bıyık altından idüp istihzâ

Gözi kaşıyla idüp çok îmâ (Yılmaz, 2019: 251)

Bıyık bazen bir beddua aracı olarak da kullanılmış, Şeyh Mehmed Vahyî (ö. 1718) "Bıyığı dikine tıraş olsun" ifadesini bazı kimselerin canının yanması dileğiyle dile getirmiştir:

Bilmeyen gayri dil-hırâş olsun

Bıyığı dikine tırâş olsun (Keskin,2009: 500)

Bıyık, letâif-nâmelerde de mizahî bir unsur olarak ele alınmıştır. Örneğin Tımaşvarlı Bahrî Efendi'nin (ö. 1585'ten sonra) *Letâif*'inde anlatıldığına göre, uzun bıyıklarından dudağı görünmeyen bir Türkmen şehirde gezerken mahalle çocukları "Bakun bu Türkmanın ağzı yokdur" diyerek birbirlerine işaret ederler. Bunu duyan Türkmen, bıyığını kaldırıp dudağını göstererek "Hey kahpe oğulları bu ananuz amı mıdur" diyerek kendisiyle alay edenlere cevap verir (Vuran, 2019: 273-274).

Nigînî'nin latifesine sebep olan bıyık boyama mevzuu Ebubekir Kânî'nin *Letâif*'inde de geçer:

Osurukla boya boyanmadığı zâhir iken

Mazı[1] ile nice tebdîl olınur reng-i bürût (Çıraklı, 1998: 102)

Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşamış bir Kâdirî şeyhi olan Hulûsi Baba (1871-1936), divanında yer alan bir şiirinde bıyıklı insanlarla ehlibeyt muhibbi tarikat ehlini özdeşleştirir ve vaiz tipine seslenerek bıyık ehlini yermemesini, hor görmemesini ister; onların ayetlerin hakikatini, sırrını anlayan kimseler olduğuna, ancak her bıyıklının da aynı olmadığına, bir bakıma bıyığın farklı anlamlar taşıdığına dikkat çeker:

Vâ'izâ cehl eyleyip atma bıyık ehline taş

Bu kıyâfet bu suret 'âşık olan erde olur

Bâtın[ı] terk eyledin zâhiri âlât-ı ma'âş

Setri der anlar ile ehl-i dile perde olur

Cemî'-i emr-i Hudâ'yı dahı kavl-i Nebî'yi

[1] Bitkilerin üzerinde kurt, böcek ve bakterilerin meydana getirdiği ve boyama işlemi için kullanılan ur. Bkz. Kubbealtı Lugatı, http://lugatim.com/s/mazı, e.t. 6.7.2022.

Söyle kaçda birini tutdun ki her yerde olur
Âyetin var sebeb-i nüzûlü yok mu hadîsin
Bilemezsin *kassirû şâribeküm* nerde olur
Görmedin mi Kur'ân içre âyesin *hel yestevî*
Bir mi gördün bu şevâribi ki her serde olur
Ve lâ takhar emrinin sırrını hiç anlamadın
O idrâk sizde olmaz sâhib-basarda olur
Men lem yakta' emrinin tefhîmi remzini sabâh
Utanursun görücek sâkî-i kevserde olur
Hele gel küfür ile îmânı tefrîka çalış
Bu bıyıklar anı temyîz iden erlerde olur
Biz muhibb-i hânedânız olma münkir bize hem
Bende-i âl-i 'abâ seg-i peyâm-berde olur
Yâ hû gel sen seni gör gayra nazar itme bıyık
Kıtmîr-i Haydar olan Hulûsî kemterde olur (Vergili, 2020: 208-209)

2. Nigînî'nin Bıyık Latifesi

Latife, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde kayıtlı R.1992 numaralı mecmuanın sonunda yer almaktadır.[2] Mecmuada sırasıyla Nev'îzâde Atâyî'ye ait *Münâzara-i Zen-i Fesâhat-güftâr bâ-Şevher-civân-ı Belâgat-girdâr* adlı makame[3] (1b-7b), *Zafer-nâme-i Büzürcmihr*[4] (7b-11b), Veysî'nin *Şehâdet-nâme*'sinin bir bölümü[5] (11b-28a), Ganîzâde Nâdirî'nin *Târîh-i Şâm-ı Şerîf*'i[6] (28a-57a) bulunmaktadır (Benli, 2021a: 19-20). 58b-59b varaklarında ise başlıksız ve isimsiz bir hâlde Nigînî'nin latifesi yer almaktadır. Ancak Ahmet İçli'nin tespit ettiği (2017) Nigînî'nin mecmuasındaki hat ve sayfa düzeni karşılaştırıldığında son varakta bulunan latife ile aynı elden çıktığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, Topkapı Sarayı'ndaki nüshanın sonunda bulunan latife Nigînî'nin kendi el yazısı ile yazılmıştır.

Latife, olayın vuku buluşunu ve yazıya geçirilişini kısaca açıklayan mensur bir giriş ile başlamaktadır. Aruzun *müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün* kalıbıyla mesnevi formunda yazılmış 58 beyitten müteşekkildir. Mensur girişte anlatıldığına göre, bir bayram arefesinde hazırlıklar yapılırken, bostancı hasekilerinden anlayışsız bir eşeğe benzetilen Odabaşı hizmet etmek için Kara Hasan-zâde Mustafa Paşa'nın meclisine

[2] Nüshanın detaylı tavsifi için bkz. Benli, 2021a: 19-20.
[3] Bu eser Şeyma Benli tarafından yayımlanmıştır (2021a).
[4] Bu nüsha, Müjgân Çakır'ın yayımladığı *Zafer-nâme-i Büzürcmihr* tercümeleriyle ilgili makalede zikredilen nüshalar arasında bulunmamaktadır (2013: 169-170), dolayısıyla bu mecmuadaki ilgili yer, söz konusu eserin yeni bir nüshasıdır.
[5] Bu eser Sevinj Musayeva'nın tespit ettiği yirmi beş (2015: 76 vd.) ve Şeyma Benli'nin tespit ettiği iki nüshadan (2021b: 298) farklı, eksik de olsa yeni bir nüshadır (Benli, 2021a: 19-20).
[6] Bu eserle ilgili bir çalışma tespit edilememiştir.

girer. Bu zat mütemadiyen bıyıklarını boyamaktadır. Fakat boyanma vakti geçmiş olduğu halde, yer yer beyazlamış bıyığını burarak girince kendisine Nigînî tarafından bir latife yapılmış, bu latife çok beğenilip insanlar arasında yayılmış ve en sonunda da nazmen yazıya geçirilmiştir. Latife, latifeyi yapan tarafından yazılmışsa da metin boyunca birinci ağızdan ifadelere rastlanmamakta, Nigînî'den daima üçüncü tekil şahıs olarak bahsedilmektedir. Bu durum latifenin aidiyetinde şüphe bulunmasa da metnin Nigînî'ye ait olup olmadığı hususunda kuşku uyandırmaktadır. Nigînî böyle bir üslûp tercih etmiş olabileceği gibi kendi latifesi etrafında gelişen ve üretilen bu metni beğendiği için elindeki nüshanın sonuna aynen kaydetmiş de olabilir.[7]

2.1. Zamanı

Mesnevinin ilk beytinde, olayın ne zaman gerçekleştiğine dair bir ipucu verilir.

Kara Hasan-zâde vezir-i be-nâm

Şehr-i Sitânbulda olup kaymakâm

Bu beyitten Kara Hasan-zâde'nin İstanbul'da kaymakamlık yaptığı dönemde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. *Sicill-i Osmânî*'de verilen bilgilere göre 1095/1684 yılında Sadrazam Kara Mustafa Paşa'nın vefatı üzerine Kara Hasan-zâde "vezirlikle İstanbul kaymakamı" olmuş ve bu görevi padişah IV. Mehmed 1097/1686'da İstanbul'a gelene kadar devam etmiştir (Mehmed Süreyya, 1996: 1199). Bu nedenle bahsi geçen olayın 1684-1686 yılları arasında vuku bulduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca otuz birinci beytin ilk mısraında geçen "Çün 'arefe idi o yevm-i sürûr" ifadesinden de bu tarih aralığına tesadüf eden bir Kurban Bayramı'nın bir gün öncesine tekabül ettiği anlaşılmaktır.

2.2. Mekânı

Mesnevide olayın geçtiği yer net bir şekilde ifade edilmese de Kara Hasan-zâde'nin meclisinde gerçekleştiği belirtilmektedir. Dolayısıyla onun ikamet ettiği ev ya da sarayda vuku bulduğu söylenebilir.

2.3. Şahıs Kadrosu

2.3.1. Kara Hasan-zâde Mustafa Paşa: Vaktiyle yeniçeri ağalığı yapmış olan Kara Hasan-zâde Hüseyin Ağa'nın oğlu olan Mustafa Paşa'nın kendisi de yeniçerilikten yetişme bir devlet adamıdır. Kul kethüdalığı, sekbanbaşılık ve yeniçeri ağalığı vazifelerini yürüttükten sonra İstanbul kaymakamlığı yapmış, son vazifesi olan Mora valiliğini yaparken,1097/1686 yılında vefat etmiştir (Mehmed Süreyya, 1996: 1199-1200).

Sicill-i Osmani'de Kara Hasan-zâde Mustafa Paşa, "dindar, namaz ve oruca düşkün, hakka boyun eğmiş, tiryaki-meşrep" (4/1200) biri olarak tanıtılmaktadır. Mesnevinin ilk yedi beytinde çizilen portresine göre, istese kılı kırk yaracak derecede bir dil keskinliğine, düzgün, ahenkli ve parlak sözlere sahip, çok cömert biridir. Onun sohbet meclisleri ise neşe veren, bu açıdan Baykara meclislerini gıpta ettiren, anlayışlı rindleri ve gönül sahiplerini bir araya getiren bir niteliğe sahiptir. Cem'in meclisine

[7] Nigînî mecmuasını benimle paylaşan ve burada zikredilen ihtimaller üzerinde benimle birlikte düşünen Prof. Dr. Ahmet İçli'ye tekrar teşekkür ederim.

verdiği düzen gibi kendi meclisine düzen vermekte ve meclisi Hz. Musa'nın dilindeki şevki arayanların kaynağı olmaktadır.

2.3.2. Nigînî Mühürdar Çelebi:28 Safer 1134/18 Aralık 1721'de vefat eden Nigînî hakkında bilgi veren en erken kaynaklar, üçü de1720'lerde yazılmış olan Safâyî'nin ve Sâlim'in tezkireleri ile Şeyhî Mehmed'in *Şakâyık* zeylidir. Bu eserlerdeki bilgilere göre Nigînî'nin asıl adı Mehmed olup İstanbul'da doğmuş ve vefat etmiştir. Kara Hasan-zâde'nin mühürdarlığını yapmış, bu sebeple Mühürdâr Çelebi olarak da anılmıştır. Daha sonra Yeniçeri Ocağı ağaları arasına katılıp buradan tekaüde ayrılmıştır(Çapan,2005: 680; Ekinci, 2018: 3439; İnce, 2005: 679).

Müstakîm-zâde Süleyman Sadeddin, Nigînî'nin mühürdar olmadan önce Seyyid Hasan Hâşimî (ö. 1098/1687)'den nesih ve muhakkak yazı stillerini meşk etmiş bir hattat olduğunu ve birçok eseri istinsah ettiğini belirtir (2011: 441). Kendisinin telif veya tercüme ettiği bir eseri olduğu nakledilmemekle birlikte ondan bahseden kaynaklarda bazı şiirlerine yer verilir (Kesik, 2014). Bununla birlikte İçli, Nigînî'nin derlemiş olduğu bir mecmua ve bu mecmuanın içinde ona ait olabileceği düşünülen bazı şiirler ve latifeler tespit etmiştir.[8]Mecmuada 73 mensur latife bulunmakta, fakat bu çalışmada incelenen manzum latife yer almamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmayla Nigînî'nin bilinmeyen bir latifesi gün yüzüne çıkmış olacaktır.

Kişilik özellikleri açısından ise Nigînî, Şeyhî Mehmed'e göre dönemin zariflerinden hoş tabiatlı, latifeler söyleyen, güler yüzlü bir kimsedir (4/3439). Safâyî'ye göre hoş sohbet biri olup daima yeniçeri ocağı ağalarına musahabet ederdi (Çapan, 2005: 680). Sâlim'e göre ise akranları arasında bilgisiyle temayüz etmesinin yanı sıra âlimler ve ârifler arasında latifeleriyle tanınan bir zattır. Zarifler arasında kazandığı beğeni Hâtem-i Tayy gibi anılmasına vesile olmuştur (İnce, 2005: 679).

Mesnevinin ilk yedi beytindeki Paşa övgüsünden sonra, 8-14 beyitler arasında da Nigînî'nin övgüsü yer almaktadır. Buna göre Nigînî hoş çehreli, sözden anlayan, muhabbete mühür vuran, cemiyetleri varlığıyla ve tatlı sözleriyle süsleyen, aynı zamanda hazırcevap biridir. Vezirin meclisinde hazır bulunur, arada da sohbet etmesine izin verilirdi.

2.3.3. Odabaşı: Mesnevinin 15 ila 30. beyitleri arasında ise, latifenin odağındaki isim, yani Odabaşı tanıtılır. İsmi verilmez fakat mesleğinden ve zümresinden bahsedilir:

Başı baratalıların serveri

Tâ'ife-i hâsekiyândan biri

[8] Mecmua,Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Seyfettin Özege Koleksiyonu'nda Agah Sırrı Levend Yazmaları 555 Mec 13 numarada kayıtlıdır. Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. İçli, 2017; Kavruk ve İçli 2020.



Şekil 1 Bostancı Hasekisi (Özcan,1997)

Osmanlı saray teşkilatında, Uzunçarşılı'nın belirttiğine göre, sarayın has bahçesinde veya başka yerlerdeki bahçe ve bostanlarda, kayıkhane ve kayıklarda hizmet edenler Bostancı Ocağı'nı oluştururlardı. Bu ocaktakiler zaman zaman kendilerine bağlı başka ocaklarda da görev yapabilirlerdi (1984: 466).

İşte bu Bostancılar Ocağı'nın bir parçası olan Bostancı Hasekilerinin günlük olarak giydikleri, mukavva üzerine sarılmış kırmızı çuhalı külaha barata denirdi (Uzunçarşılı,1984: 475). İkinci mısrada bu külahın Hasekiler tarafından giyildiğinin belirtilmesi de verilen bilgiyi doğrular niteliktedir.

Bahse konu Odabaşı da Bostancı Ocağı'na bağlı zabitlerdendi, bostancıbaşının sadrazamın yanında bulunan temsilcisiydi (Uzunçarşılı, 1984: 480).

Odabaşı öncelikle şahların bahçesinde bulunan bir korkuluğa ve içi oyuk bir oduna, Sohrab'ın devlerine benzetilir. Dev ve şeytanlar gibi yolunu şaşırmış, kalbi gibi yüzünün de kara bir kuyu gibi olduğu söylenir. Mesneviye göre şahın bahçesinde bahçıvan olan Odabaşı, sararmış ayva tüylerini tıraş etmektedir. Bıyığı hela süpürgesine, dışkılı bostanda yol çıtasına, yıkık bir helaya, yedi başlı ejder kuyruğuna benzemektedir. Şeytanlar, onun deve otu gibi kartlaşmış bıyıklarını görse korkudan altlarına yapıp kaçarlar. Bıyıkları ağarmaya başlayınca nice zahmetine rağmen hiç tembellik etmeden devamlı kuduz köpek kuyruğu gibi siyaha boyar, böylelikle kimseye belli etmeden genç sanılmaya devam etmek ister.

2.4. Olay Örgüsü

Mesnevinin ilk otuz beytinde olayın kahramanları Kara Hasan-zâde, Nigînî ve Odabaşı hakkında bilgiler verildikten sonra 30. beyit itibariyle asıl olaya geçilir. Bir bayram arefesinde Odabaşı'nın bıyığının rengi açılır, boyası akıp yer yer beyazlar. O, bıyığını gururla burarken rint ve şuhlar da bıyığına yuh derler. Aslında oradakiler Odabaşı'nı kınar ama o bunun farkına varamayıp şevkle bıyığını burmaya devam eder. Vezirin huzurunda insanları av köpeği gibi koklayarak çekiştirir. Vezir, Odabaşı'nın yer yer ağarmış bıyığını görünce "Bıyığın idrar gibi olmuş, bıyığına canlılık, güzellik vermez misin? Bozarmış bıyığını şöyle boya da ona yuh desinler" diyerek takılır. Odabaşı da köpek sesine benzer bir havlamayla veya eşek anırması gibi bir sesle "Bayram gecesi yarındır, şöyle boyayım ki şuh rindler cilalamak için yuh desinler" diye cevap verir. Vezir bu kez "Bugün boya da bir gösteriş yap" der. O sırada Nigînî konuşmak için vezirden izin ister ve şöyle der: "Odabaşının bu sözü doğrudur, bıyığı süslenmeye lâyıktır. Fakat bugün boyarsa kendisine sahte vakar vermiş olur. Meselâ

insanlar arefe günü sahte bir vakarla yeni elbise giyse, şehrimizin söz sever çocukları yolda ona peri gibi ulaşıp yeni elbise giydiğini görseler ona 'Bayramlığına sıçan' derler". Latife burada son bularak geri kalan 53-58. beyitlerde bu sözün insanlar arasında dolaşarak herkesi güldürdüğü söylenir. Bu latifeyi daha önce duymuş birisinin, belki de üstü örtük bir şekilde kendisinin, latifenin Nigînî'ye aidiyetinin kesin olduğuna dair şahitliğini dile getiren ifadeler yer alır ve metin nihayete erer.

3. Nigînî'nin Latifesinde Mizahî Mizansenin Kuruluşunda Kullanılan Teknikler

Yaşanan olay ve söylenen latife, olay örgüsü başlığı altında anlatılanlardan ibarettir, ancak metne aktarılma ve dönüştürülme sürecinde yapılanlar edebiyat araştırmacıları için ayrı bir önem taşımaktadır. Hem mensur girişte hem de son beyitlerde bu latifenin herkesi güldürdüğü, hatta dilden dile dolaştığı, çok beğenildiği için de nazmen yazıya geçirildiği söylenmektedir. Bu bize Osmanlı edebî üretiminin bir veçhesini, şahit olunan veya duyulan mizahî bir anlatının insanlar arasında dolaşıma girdikten sonra yazıya aktarılmasını göstermektedir. Bu bilgi elbette yeni değildir ama incelenen latife söz konusu bilgiyi teyit eden yeni bir örnektir.

Burada dikkatimizi teksif etmemizi hak eden esas mesele, yaşanmış mizahî bir olayın yazıya aktarılma biçimidir. Azem Sevindik'in dikkat çektiği üzere, mizahın oluşmasında ortam ve bağlam pek mühimdir. Çünkü bu noktada mimikler, jestler, hareketler, sesler, kıyafetler, mekânlar, müdahaleler ve tepkiler söz konusudur. Bazen aslında komik olmayan bir şey, usta bir anlatıcının elinde mizahi etki yaratabilir, bazen de komik bir olay kötü bir anlatıcının elinde mizahi etkisini yitirebilir (2021: 66-67). Robert Escarpit'in de dile getirdiği gibi, "Mizahî nüktelerin, şakaların, karikatürlerin aktarılabilmesi ancak, referans alınan bağlam mizahın *dolaşım alanını* oluşturan kişiler tarafından biliniyorsa mümkündür" (Fenoglio, Georgeon, 2000: 8-9). Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, o çevrede ve zamanda yaşayan insanların kahkahalarla güldüğü ve birbirleri arasında nakledip durdukları, en sonunda da bunu kalıcı kılma dürtüsüyle yazıya geçirdikleri bir latifenin bağlamdan kopuk olacak okuyucular için de aynı derecede güldürücü olmasını sağlamak için yapılacaklar, bize aynı zamanda bir metni mizahî kılacak unsurların en azından bir kısmını uygulamalı olarak gösterecektir.

Nilüfer Tanç'ın aktardığına göre, Freud komiğin yaratılmasında benzetme sanatının önemli bir araç olduğunu düşünür (2020: 131). Bu metinde, latifeye şahit olmayan, bağlamından da uzak olan okuyucunun latifeyi iyice anlayabilmesi için yapılan en önemli iş de latifenin odağındaki isim olan Odabaşı hakkında yapılan abartılı tasvirler ve benzetmelerdir. Odabaşının bir köpek gibi insanları çekiştirmesi, sesinin köpek sesine benzetilmesi, başına barata giymesi, bıyığının farklı unsurlara benzetilmesi, olaya şahit olmamış okuyucuların gözünde hareketlerin, seslerin ve görüntülerin canlandırılmasına, böylelikle mizahî etkisinin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Odabaşı için yapılan tasvirler ve benzetmeler metin içinde Kara Hasan-zâde ve Nigînî'nin ikisine birden ayrılan yer kadardır ki bu tasarrufun işaret edilen amaca hizmet için yapıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu tasvir ve benzetmelerin nasıl yapıldığını aşağıdaki gibi detaylandırmak mümkündür:

3.1. Söylem Odaklı Teknikler

3.1.1. Mübalağa/Karikatürize etme: Metinde Odabaşı korkuluğa ve içi oyuk bir oduna (17.beyit), Sohrab'ın devlerine (27.beyit) benzetilir. Yüzü gibi kalbinin de kara bir kuyuya benzediği, dev ve şeytanlar gibi yolunu kaybetmiş olduğu söylenir (28.beyit). Bıyığı da hela süpürgesine (20.beyit), yıkık bir helaya ve yedi başlı ejder kuyruğuna (21.beyit), kartlaşmış deve otuna (23.beyit) benzetilir. Ayrıca şeytanların bile gördüğü vakit korkudan altlarına kaçıracağı kadar korkunç bir bıyığa (22.beyit) sahip olduğu belirtilir.

Görüldüğü gibi, Odabaşı hakkında yapılan abartılı tasvirler ve benzetmeler, okuyucuda Odabaşı'na karşı bir tiksinti duygusu verecek kadar güçlüdür. Yer yer hakarete varan ifadeler sayesinde okuyucu, pek çok kötü vasfı üzerinde taşıyan bir odak bulup nefreti ve hor görmeyi ona doğru yöneltirken kendisinde bu özellikler bulunmadığı ya da dile getirilmediği için yaşadığı rahatlamayla gülmeye hazır hâle getirilir. Bu durum hem üstünlük kuramına hem de mübalağanın komiği yaratmadaki fonksiyonuna uygun bir örnek olarak nitelenebilir (Tanç, 2020: 60 vd., 130).

3.1.2. İnsan-Hayvan Benzerliği: Yaşam içinde görülen çelişkiler, normal seyirde ortaya çıkan uyumsuzluklar kişide gülme güdüsünü tetikler. Bu bağlamda insanda görülen hayvanî tavırlar veya görünüşler bu uyumsuzluğun bir neticesi olarak mizahî etki yaratabilir. Bu latifede mizahın sağlanabilmesi adına Odabaşı'nın hem kendisi hem de bıyığı çeşitli hayvanlara oldukça sık bir şekilde benzetilir. Odabaşı ile hakkında ilgi kurulan hayvanlar ve benzetme yönleri şöyle sıralanabilir:

Eşek: Odabaşı'nın ilk benzetildiği hayvan eşektir. Daha mensur girişte latife hakkında kısa bilgi verilirken Odabaşı'ndan "har-ı lâ yefhem (anlayışsız bir eşek)" olarak bahsedilir. Manzum kısımda vezirin kendisine bıyığının yer yer beyazladığını söylemesi ve boyamayı tavsiye etmesi üzerine cevap verirken konuşması eşek anırmasına benzetilir:

Oldı hemân nehk-ı himârî bedîd (42.beyit)

Tavşan: Mensur girişte Odabaşı'nın, vezirin meclisine "mânend-i hargûş (tavşan gibi) kulak salarak" girdiği de söylenir.

Köpek: Odabaşı metin boyunca üç türlü köpeğe benzetilir: kuduz köpek, av köpeği ve ayırt edici bir özelliği bulunmayan herhangi bir köpek. Mensur girişte Odabaşı'nın vezirin meclisine girerken bıyığının ucunu dudağının arkasıyla burma hareketi kuduz köpeğin (*kelb-i 'akûr-sıfat*) hareketine benzetilir. Manzum kısımda ise bıyığını kuduz köpeğinin kuyruğu gibi siyaha boyadığı söylenir:

Geh ağarup bıyığı boyardı gâh
Hem-çü düm-i kelb-i 'akûr-ı siyâh (29.beyit)

Manzum kısımda ayrıca vezirin meclisinde av köpeği gibi durup av peşinde koştuğu, koklayarak koşturduğu ve insanları çekiştirdiği de belirtilir:

Pîş-geh-i Âsafîde çün zağar
İt gibi her gâh şikâre yiler
Yine alup kokı yelişdürmede
Töhmet ile halkı çekişdürmede (35-36.beyitler)

Ardından vezirin kendisine takılması üzerine cevap verirken çıkardığı ses köpek havlamasına benzetilir:

Ağzın açup eyledi redd-i cevâb
'Av 'av-ı hem-reng-i sadâ-yı kilâb (41.beyit)

Ejderha: Manzum latifede Odabaşı tasvir edilirken bıyıkları yedi başlı ejderin kuyruğuna benzetilmiştir:

İki düm-i ejder-i heft-ser bıyık (21.beyit)

3.1.3. Kaba Söyleyiş: Metnin ortalarında Odabaşı'nın bıyığı korkunç bir nesne olarak tasvir edilir ve şeytanların bile o bıyığı görünce korkudan altlarını kirleteceği söylenir:

Bıyığını görse şeyâtîn kaçar
Lerze-künân havfıla ol dem *sıçar* (22.beyit)

Aynı kaba ifade metnin sonunda da geçer. Hatta Nigînî'nin yaptığı latifenin kilit ifadesi kaba söyleyiş olarak tanımlanabilecek türdendir. İnsanları kahkahalara boğan da dile getirdiği durumun absürtlüğü ile kullandığı bu kaba ifadedir. Nigînî bayram gelmeden Odabaşı'nın bıyığını boyayıp caka satmasını, bayramlık elbisesini bayram öncesi giyenin durumuna benzetir ve ona şu şekilde hitap edileceğini söyler:

Yolda ulaşup ana hem-çün perî
Şehrimizin tıfl-ı sühan-perveri
Görse yeni câme ile geçici
Dir ana bayramlığına *sıçıcı* (51-52.beyitler)

Nigînî'nin kullandığı son kelimenin bu kadar güldürmesinin nedeni belki de bulunduğu ortamda kullanılması beklenmeyen, ortama uymayan bir ifadenin dile getirilmesidir. Ortamda bulunan kişilerin ağırlığı ile söylenilen sözün bayağılığının oluşturduğu tezat ve gerilim kahkaha ile çözülmüştür denilebilir.

3.2. Söylem Dışı Teknikler

3.2.1. Olduğundan Farklı Görünme Çabası: Kişinin olduğundan farklı görünme çabası onu zaman zaman toplum içinde gülünç duruma düşürür. Bu latifede de Odabaşı'nın bıyığı ağarmaya başlayınca yorulmaksızın onu boyadığı, bununla olduğundan genç sanılmayı amaçladığı belirtilir:

Başlayup ağarmağa bıyık sakal
Boyar olup çekmedi asla kesel
Düşdi o sevdâya çeküp hayli renc
Bilmeye halk bu işini sana genç (25-26.beyitler)

3.2.2. Kendinin Farkında Olmama Durumu: Odabaşı bıyığını gururla burmakta, rindler ve şuhlar bıyığına yuh demekte, onu kınamaktadır. Ancak o bunların hiçbirini anlamayıp şevkle bıyık burmaya devam etmekte, bu da onu gülünç duruma düşürmektedir.

Dest-i gurûr ile burup ham be ham
Kesmez idi balta bıyığını o dem
Ya'nî sakalına gelüp rind ü şûh
Dirler idi bıyığına yuh yuh
İbn-i zamân ta'na taşın urmada
Ol ise şevk ile bıyık burmada (32-34.beyitler)

Daha sonra Kara Hasan-zâde, bıyığının bozarmış olduğunu söyleyip boyamasını tavsiye eder. Böylece ona yuh denileceğini söyler. Odabaşı da vezirin kendisine takıldığını anlamayıp kendisine yuh denilmesi için boyayacağını söyler.

Ya'nî bozarmış bıyığın yer-be-yer
Şöyle boya kim ana yuh diyeler (40.beyit)
Şöyle boyayım anı rindân-ı şuh
Diye cilâ virmek içün yuh yuh (43.beyit)

3.2.3. Uyumsuzluk: Tanç'ın tespitlerine göre klasik Türk edebiyatında uyumsuzluktan kaynaklanan komik, önemli bir yer işgal etmektedir (2020: 160). Bu latifede de çok temel hususlar aslında birer uyumsuzluk örneğidir. Mesela Odabaşılık, belli niteliklere sahip insanların yine belli bir eğitimden sonra gelebildiği bir makamdı. Odabaşılar, genellikle İstanbullular ile Arnavutlardan oluşan, "okur yazar, uzun boylu, düzgün konuşan, iş bilir kişiler olan bostancı hasekilerinden" (Özcan, 1997) seçilirdi. Uzunçarşılı'nın belirttiği ve yukarıda da değinildiği üzere odabaşı, bostancıbaşının hükûmet/sadrazam nezdinde kapı çuhadarı olup sadrazamın yanında bulunurdu (1984: 480). Böylesine önemli bir göreve sahip, özenle seçilmiş ve yetiştirilmiş birisi için latife metninde kullanılan ve yukarıda dile getirilen ifadeler bir tezat ve uyumsuzluk hissi uyandırıp beklenmedik bir etki oluşturmaktadır.

Nigînî ayrıca Odabaşı ile küçük bir çocuk arasında zımnî bir benzerlik ilişkisi de kurar. Zira bayram gelmeden bayramlığını giymekte sabırsızlananlar da altına kaçırarak bayramlığını kirletenler de ancak çocuklardır. Dolayısıyla bayram öncesi bıyık boyamayı, bayram gelmeden bayramlık giymeye benzeten Nigînî, aslında bir saray görevlisinden beklenmeyecek çocukça davranışı zihinlere düşürerek oradakileri güldürür.

Sonuç

Türk toplumunda zaman içerisinde sosyal, dinî, tasavvufî ve siyasî anlamlar yüklenerek ilgi çekici bir seyir takip eden bıyık, edebî eserlerde bazen kişi tasvirlerinde bazen latifelerde kullanılmış, kimi zaman da deyimler yoluyla şiire girmiştir. Manzum bir latifeye konu olduğu bir örneğin böylesi bir araştırmaya konu olmasının ise birkaç nedeni var. İlki, hakkında sınırlı sayıda çalışma ve bilgi bulunan Nigînî'nin dilinden yeni bir latife olması; ikincisi, Osmanlı dönemi edebî eser üretimi pratiklerine dair bir veri sunması; üçüncüsü de yaşanan mizahî bir olayın mizahî bir metne dönüştürülmesi sürecinde aynı etkiyi yaratmak üzere uygulanan birtakım teknikler için güzel bir örnek olmasıdır.

Nigînî'nin latifesi üzerine bina edilen bu metne baktığımızda tasvir ve benzetmelerin, olaya şahit olmamış okuyucuların olayı gözünde canlandırılmalarına yardımcı olmak gibi bir işlevi vardır. Bunun da nihaî amacı, latifenin gerçekleştiği sırada duyanların gülmesi gibi ortam ve bağlamdan uzak okuyucuların da gülmesini sağlamaktır. Hatta bu nedenle tasvirlerin uzun tutulduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tasvir ve benzetmelerin yazılı kültürde mizahî etki yaratmada önemli bir potansiyel taşıdığını söylemek mümkündür. İlgili metnin mizahî kılınması için tasvir ve benzetmelerde mübalağa yapıldığı, insan ile hayvan arasında sık sık benzerlik ilişkisi kurulduğu ve kaba ifadelerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Söylem odaklı bu tekniklerin yanı sıra, latifenin yapıldığı karakterde kendinin farkında olmama durumu, olduğundan farklı görünme çabası, içinde bulunduğu durumla her bakımdan uyumsuzluğu güldürücülüğü sağlayan diğer unsurlar olmuştur. Bu teknikleri de aslında üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarının türlü görünümleri olarak nitelemek mümkündür.

Metin

[58b] Bāʿiṣ-i naẓm-ı laṭīfe-i ḫande-āmīz ü ḳahḳaha-engīz oldur ki müşārun bi'l-benān süḫan-perver-i nüktedān nigīn-i engüşt-i ṣoḥbet gevher-i gencīne-i ẓarāfet mühür-dār-ı āṣaf-ı be-nām Ḳara Ḥasan-zāde-i nīk-ḫırām vezīr-i müşārun ileyhüñ meclis-i şerīflerinde hengām-ı ḳubeyl-i ʿīd-i saʿīdde dest-bend-i peymānçe-i ḫırām iken ṭā'ife-i būstānciyāndan Oṭabaşı nāmıyla muʿanven bir ḫar-ı lā-yefhem bār-keş-i ḫıdmet-i müzaḫref olmaġla meclis-i āṣafīde mānend-i hargūş ḳulaḳ ṣalaraḳ kelb-i ʿaḳūr-ṣıfat düm-i ḫaṭṭa püşt-i lebin buraraḳ içerü girdikde bıyıḳ boyamaġa muʿtād olup boyamada te'ḫīr itmekle bu laṭīfeye bādī olmuşdur. Bināberīn taḳrīẓ-nüvīs-i taḥsīn olındı.	Güldüren ve kahkaha attıran bu manzum latifenin ortaya çıkış sebebi şudur ki sözü seven nükteci, sohbet parmağının yüzüğü, zarafet hazinesinin cevheri meşhur vezir, güzel gidişli Kara Hasan-zâde'nin mühürdarı, işaret edilen vezirin şerefli meclislerinde kutlu bayramın hemen öncesinde el pençe divan dururken bostancılar taifesinden Odabaşı namıyla bilinen anlayışsız bir eşek süsleme hizmetini yüklenmişti. Vezirin meclisinde tavşan gibi kulak salarak, kuduz köpek gibi bıyığının kuyruğunu dudağının arkasıyla burarak içeri girince bıyık boyamaya alışık olduğu ama onu boyama vaktini geçirdiği için bu latifeye sebep olmuştur. Bunun üzerine beğeni(ldiği için) takriz yazıcısı olundu.

1 Ḳara Ḥasan-zāde vezīr-i be-nām Şehr-i Sitānbulda olup kaymakām	Ünlü vezir Kara Hasan-zâde İstanbul şehrinde kaymakam iken,
Meclis-i şevḳ-āveri bezm-i ṣafā Ġıbṭa-zen-i ʿaṣr-ı dem-i Baykara[9]	Neşe veren meclisi huzur yeriydi. Baykara'nın meclislerine gıpta ettirirdi.

[9] Burada Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara (1470-1506)'nın meşhur meclislerine göndermede bulunulmaktadır. Bu meclislerle ilgili detaylı bilgi ve tıpkı burada yapıldığı gibi diğer şairlerin yaptığı gönderme örnekleri için bkz. Kartal, 2020.

Mecmaʿ-ı ṣāḥib-dil ü rind-i fehīm Menbaʿ-ı şevḳ-cū-yı zebān-ı Kelīm	(Bu meclis) Gönül ehlinin, anlayışlı rindlerin toplandığı yerdi. Kelîm Musa'nın dilindeki şevki arayanların kaynağıydı.
Bezmine ol āṣaf-ı ʿālī-maḳām Meclis-i Cem gibi virürdi niẓām[10]	O yüce makamlı vezir, kendi meclisine Cem'in meclisi gibi düzen verirdi.
5 Tīzī-i mūsā-yı zebān dili İstese ḳırḳ yarar idi bir ḳılı	Dilinde, dil usturasının keskinliği vardı, istese bir kılı kırk yarardı.
Her süḫanı ʿıḳd-ı ṣüreyyā idi Muntaẓam [u] lü'lü'-i lālā idi	Her sözü Ülker gerdanlığı gibiydi, düzgün ve pırıl pırıl parlayan inciydi.
Nām-ı kerem ḫātem-i engüşteri Mülk-i seḫā kişver-i fermān-beri	Parmağındaki yüzüğü, cömertliğin adı; emri altındaki ülke ise cömertlik mülküydü.
Oldı mühürdār aña bir ḫoş-nejād Merd-i süḫan-senc [ü] nigīn-i vidād	Hoş tabiatlı, sözden anlayan, muhabbetin yüzük kaşı mesabesinde olan bir adam ona mühürdar oldu.
Zīver-i engüşt-i kef-i encümen Gevher-i nā-dīde-i genc-i süḫan	Meclistekilerin parmaklarının süsü, söz hazinesinin görülmemiş cevheri,
10 Naḳş-ı nigīn-i dili resm-i nikāt Leẕẕet-i güftārı çü ḳand-i nebāt	Gönlünün kaşının nakşı nüktelerin üslûbu (gibi), sözlerinin lezzeti nebat şekeri gibi (olan),
Dürr-i girān-māye-i baḥr-i rumūz Zībdih-i maʿden ü kān u künūz	Remizler denizinin pek değerli incisi, madenlerin ve hazinelerin süsleyicisi,
Yaʿnī mahal-ḫān-ı laṭīf ü naẓīf Rind-reviş nükte-şinās-ı ẓarīf	Yani pak ve nazik yerinde söz söyleyen, rind tavırlı, nükteden anlayan zarif,

[10] Bu beyit ile beşinci beytin yerleri nüshada tam tersi şeklindeydi, fakat metnin akışına bu hâl daha uygun olduğu için takdim-tehir yapıldı.

Çün o mühürdār-ı ẓarāfet-me'āb Zāt-ı süḫan-perver-i ḥāżır-cevāb	Zarafet kaynağı olan, söz sever ve hazırcevap o Mühürdar
Meclis-i āṣafda ṭurup ḫidmete Arada me'ẕūn idi geh ṣoḥbete	Vezirin meclisinde huzurda durunca arada sırada (vezir ile) sohbet etmesine izin verilirdi.
15 Başı baratalıların serveri Tā'ife-i ḥāṣekiyāndan biri	Başı baratalıların reisi, hasekiler taifesinden biri
Uġramasun diyü idüp ṣancıya Odabaşı zümre-i būstāncıya[11]	Bostancı zümresinden Odabaşı bir sancıya uğramasın diye
Bāġ-ı şehinşehde olup ḳorḳuluḳ Bir odun idi velī içi oyuḳ	Şahların bahçesinde korkuluk olup içi oyuk bir odun idi,
Devḥa-i şāhīde olup baġçevān Bulmış idi sebze-i ḫaṭṭı ḫazān	Şahın bahçesinde bahçıvan olunca ayva tüyleri sararmıştı.
Olmaġıla etmek içün dil-ḫırāş Eyler idi sebze-i ḫaṭṭın tırāş	Ekmek için yüreği parçalandığından ayva tüylerini tıraş ederdi.
20 Bıyığı çārūb-ı ḳademgāh idi Boḳlıca būstānda çıtā-yı rāh idi	Bıyığı hela süpürgesi idi, boklu bostanda yol çıtası idi.
Şekl-i ḳademgāh idi lākin yıḳıḳ İki düm-i ejder-i heft-ser bıyıḳ	Yıkık bir hela şeklindeydi, yedi başlı ejder kuyruğu gibiydi.
Bıyığını görse şeyāṭīn ḳaçar Lerze-künān ḫavfıla ol dem sıçar	Bıyığını görse şeytanlar kaçar, titreyerek korkudan o an sıçardı.
Hem-çü giyāh-ı şütür olmaġla ḳarṭ Püşt-i dudağında aġarmışdı ḫaṭ	Deve otu gibi kart olduğundan dudağının üstünde bıyığı ağarmıştı.

[11] Metnin akışına bakılırsa burada en azından bir beyit eksik olabilir.

[59a] Burnı dibinde ḳadem-i müsterāḥ Ḳoḳlar idi anı her aḫşam ṣabāḥ	Burnunun dibindeki hela taşını her akşam sabah koklardı.
25 Başlayup aġarmaġa bıyıḳ ṣaḳal Boyar olup çekmedi aṣlā kesel	Bıyık sakalı ağarmaya başlayınca hiç tembellik etmeden onu boyamaya başladı.
Düşdi o sevdāya çeküp ḫayli renc Bilmeye ḫalḳ bu işiñi ṣana genc	Halk onun bu işini bilmesin de onu genç sansın diye hayli zahmet çekip o hevese düştü.
Yaʿnī gürūh-ı dīv-i Sohrābdan[12] Ḳalmış idi tā dem-i Gohrābdan[13]	Yani Sohrâb'ın devler topluluğundan idi, tâ Gohrâb zamanından kalmış idi.
Rūyı gibi ḳalbi ḳara çāh idi Dīv ü şeyāṭīn gibi gümrāh idi	Yüzü gibi kalbi de kara bir kuyu idi, dev ve şeytanlar gibi yolunu şaşırmış idi.
Geh aġarup bıyıġı boyardı gāh Hem-çü düm-i kelb-i ʿaḳūr-ı siyāh	Siyah kuduz köpek kuyruğu gibi bıyığını ağardıkça boyardı.
30 Çünki ḳarīb oldı yine rūz-ı ʿīd Rengi uçup bıyıġı oldı sefīd	Yine bayram günü yaklaşınca bıyığının rengi uçup beyaz oldu.
Çün ʿarefe idi o yevm-i sürūr Eyledi āṣaf aña luṭf-ı vüfūr	O sevinçli gün arefe idi, vezir ona çok lütuf eyledi.
Dest-i ġurūr ile burup ḫam-be-ḫam Kesmez idi balta bıyıġın o dem	Gurur eliyle kıvrım kıvrım burunca, o dem bıyığını balta kesmezdi.

[12] Sohrâb, Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinde anlatılan kahramanlardan biridir. Zaloğlu Rüstem'in kendisinden uzakta büyüdüğü için tanımadığı ve bu sebeple ölümüne neden olduğu oğludur (Yazıcı, 1994).

[13] Gohrâb isminde biri aslında yoktur, burada Sohrâb kelimesine uygun düşecek bir kelime oyunu yapılmıştır. Goh, Farsçada dışkı anlamına gelmektedir. Bu bilgiye dikkatimi çeken Prof. Dr. Mehmet Kanar'a tekrar teşekkür ederim.

Yaʿnī ṣaḳalına gülüp rind ü şūḫ Dirler idi bıyıġına yuḫ yuḫ	Yani rind ve şuhlar sakalına gülüp bıyığına yuh yuh derlerdi.
İbn-i zamān ṭaʿna taşın urmada Ol ise şevḳ ile bıyıḳ burmada	Herkes kınama taşını vurmada, o ise şevk ile bıyık burmada.
35 Pīş-geh-i āṣafīde çün zaġar İt gibi her gāh şikāre yiler	Vezirin huzurunda av köpeği gibi, her zaman ava koşardı it gibi.
Yine alup ḳoḳı yelişdürmede Töhmet ile ḫalḳı çekişdürmede	Yine koku alıp koşuşturmada, töhmet ile halkı çekiştirmede.
Āṣaf-ı pür-nükte-i remz-āşinā Baḳdı bozarmış bıyıġı cā-be-cā	Îmâdan anlayan, nüktedan vezir baktı ki bıyığı yer yer bozarmış,
Didi nigāh eyleyüp ol ḫurde-bīn San bıyığıñ sararup olmış çemīn	O inceliklerden anlayan bakıp dedi ki bıyığın sararıp idrar olmuş sanki.
Didi laṭīfeyle ol Āṣaf-cenāb Virme misün bıyıġına āb u tāb	O Âsaf gibi değerli vezir şakayla dedi ki bıyığına canlılık, güzellik vermez misin?
40 Yaʿnī bozarmış bıyıġıñ yer-be-yer Şöyle boya kim aña yuḫ diyeler	Yani bıyığın yer yer bozarmış, şöyle boya ki ona yuh desinler.
Aġzın açup eyledi redd-i cevāb ʻAv ʻav-ı hem-reng-i ṣadā-yı kilāb	Ağzını açıp köpek sesine benzer bir havlamayla cevap verdi.
Oldı hemān nehk-ı ḥimārī bedīd Didi yarındur çü şeb-i tār-ı ʿīd	Eşek anırması hemen zahir oldu, dedi ki bayramın karanlık gecesi yarın olduğu için
Şöyle boyayım anı rindān-ı şūḫ Diye cilā virmek içün yuḫ yuḫ	Şöyle boyayayım onu ki şuh rindler, cilalamak için yuh yuh desinler.

Didi hemān āṣaf-ı nükte-reviş Boyayup it bāri bugün gösteriş	Nüktedan vezir hemen, bugün boyayıp gösteriş yap bari, dedi.
45 Ḳıldı mühürdār süḫana içtirā Didi tebessümle o dem āṣafā	Mühürdar söz söylemeye cür'et etti, o an vezire tebessümle (şöyle) dedi,
Ruḫṣat olursa ideyim bir kelām Kim urasız ṣoḥbete mühr-i ḫitām	İzin verilirse bir kelam edeyim ki sohbete kapanış mührünü vurun.
Odabaşının bu sözi rastdur Bıyıġı şāyeste-i ārāstdur	Odabaşının bu sözü doğrudur, bıyığı süslenmeye lâyıktır.
Līk bugün olsa bıyıġın boyar Virmiş olur kendüye saḫte vaḳār	Fakat bıyığını bugün boyarsa kendisine sahte vakar vermiş olur.
[59b] Bu söz olup ḥālime ḍarb-ı meṣel İbn-i zamān ḫod söze çekmez kesel	Bu söz hâlime darbımesel olup kimseyi usandırmaz.
50 Yaʿnī giyinse ʿarefe güni nās Saḫte vaḳār eyleyerek nev libās	Yani insanlar arefe günü sahte bir vakarla yeni elbise giyinse,
Yolda ulaşup ana hem-çün perī Şehrimizin ṭıfl-ı süḫan-perveri	Şehrimizin söz sever çocukları yolda ona peri gibi ulaşıp
Görse yeni cāme ile geçici Dir aña bayramlığına sıçıcı	Yeni elbise ile geçtiğini görseler, ona bayramlığına sıçan derler.
Devr iderek bu süḫan-ı ḫande-sāz Hem-çü pül-i melʿabe-i ḥoḳḳa-bāz	Bu güldürücü söz, hokkabazların oyuncak köprüsü gibi dönüp dolaşarak
İrdi dehānına maḥal-ḫānların Ḫande-künān eylediler birbirin	Mahalhanların diline ulaştı, hepsi birbirlerini güldürdüler.

55 Biri çıḳup bu süḫana āşinā Ḳıldı hemān-dem raceʿa'l-ḳahḳarā	Bu söze aşina biri hemen o angeri geri çıktı.
Ḫande-künān ḳahḳaha-perdāz olup Böyle laṭīfeyle süḫan-sāz olup	Gülüp kahkahalar atıp, böyle latife ile dile gelip
Didi bu söz şek yoḳ anın maġzıdur Yaʿnī Mühürdār Çelebi aġzıdur	Bu söz şüphesiz onun aklının eseridir, yani Mühürdar Çelebi'nin sözüdür, dedi.
Oldı bu söz çünki pesend-i ʿavām Meclis-i taḥsīne urıldı ḫitām	Bu söz halkın beğenisini kazanınca övgü meclisine son verildi.

Kaynakça

Aydemir, Adem (2012). "Kutadgu Bilig ve Divanü Lugati't-Türk'e Göre Saç-Sakal Kültürü Üzerine", *Turkish Studies International Periodical forthe Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 7, Sayı: 3, 329-350.

Aykut, Susan (1999). "Hairy politics: hair rituals in Ottoman and Turkish society", *The Junior Charles Strong Trust Lecture: 24th Annual Conference of the Australian Association for the Study of Religions*, Sydney.

Benli, Şeyma (2021a). *A Unique Maqama in Ottoman Literature: Debate between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî*, İstanbul: Libra Kitap.

Benli, Şeyma (2021b). *Klasik Türk Edebiyatında Münazara: Sümerlerden Osmanlılara Bitmeyen Tartışmaların Hikâyesi*, İstanbul: DBY.

Çakır, Müjgân (2013). "Büzürcmihr-i Hakîm'in Nûşirevân-ı Âdil Adına Yazdığı Zafer-nâme'nin Türkçe Tercümeleri Üzerine Bir Değerlendirme ve Bir Zafer-nâme Tercümesi", *Ahmet Atillâ Şentürk Armağanı*, (Ed. Ahmet Kartal, M. Mahur Tulum), İstanbul: Akademik Kitaplar.

Çıraklı, Durmuş Ali (1998). Kani'nin Manzum Letaifnamesi (İnceleme ve Metin), YL Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Doğan, Cem (2016). "Modern Man in the Making: Facial Hair, Fashion and Medico-Social Construction of Masculinity in the Late Ottoman Society (1900-1920)", *Artuklu Human and Social Science Journal*, Cilt: 1, Sayı: 1, 46-54.

Doğu'da Mizah, (Haz. Iréne Fenoglio, François Georgeon;Çev. Ali Berktay), İstanbul: YKY, 2000.

Gelibolulu Mustafa Âli (1978). *Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyâfet Sofraları (Mevâidü'n-Nefâis fi Kavâidi'l-Mecâlis)*, (Haz. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul: Tercüman.

İçli, Ahmet (2017). "Nigînî, Mecmuası ve Şiirlerinden Örnekler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 58, 129-157.

Kafesoğlu, İbrahim (1998). *Türk Millî Kültürü*, 17. bs., İstanbul: Ötüken.

Kartal, Ahmet (2020). "Klasik Türk Şairinin Dilinden Baykara Meclisi", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı: 43, 185-208.

Kavruk, Hasan ve Ahmet İçli (2020). "Nigînî Mecmuasındaki Fıkralar", *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*, Cilt: 6, Sayı: 2, 202-213.

Kesik, Beyhan (2014). "Nigînî, Mehmed (Mühürdâr) Çelebi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, (güncelleme: 2020), e.t. 11.03.2022. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nigini-mehmed-muhurdar-celebi

Keskin, Neslihan İlknur (2009). Sosyal Hayatın 17. Yüzyıl Dîvân Şiirinde Yansımaları ve Anlam Çerçeveleri, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Kubbealtı Lugatı, http://lugatim.com/s/mazı, e.t. 6.7.2022.

Mehmed Süreyya (1996).*Sicill-i Osmanî*, (Haz. Nuri Akbayar, Seyit Ali Kahraman), Cilt: 4, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Merinos, Zeynep (2019). Mecmua-i Süleyman Fâik Efendi C. II (57b-115b) (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Ty-9577), YL Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi (2005). *Tezkiretü'ş-şuarâ*, (Haz. Adnan İnce), Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Musayeva, Sevinj (2015). Şehâdet-nâme-i Veysî (İnceleme-Tenkitli Metin), YL Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.

Mustafa Safâyî Efendi (2005). *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-âsâr min fevâ'idi'l-eş'âr): İnceleme-metin-indeks*, (Haz. Pervin Çapan), Ankara: AYK Atatürk Kültür merkezi Başkanlığı.

Müstakimzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi (2011).*Tuhfe-i Hattâtîn*, (Haz. Mustafa Koç), İstanbul: Klasik.

Ögel, Bahaeddin (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, 2. basım, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Özcan, Abdülkadir (1997). "Haseki", *TDV İslam Ansiklopedisi*, https://islamansiklopedisi.org.tr/haseki , e.t.: 7.7.2022.

Pakalın, Mehmet Zeki (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 2. basım, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Sevindik, Azem (2021). *Türk MizahEkolojisi*, İstanbul: Ötüken.

Şeyhî Mehmed Efendi (2018). *Vekâyi'u'l-Fuzalâ: Şeyhî'nin Şakâyık Zeyli*, (Haz. Ramazan Ekinci;Ed. Derya Örs), Cilt: 4, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1984). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, 2. bs., Ankara: TTK.

Vergili, Orhan (2020). Hacı Hulûsî Baba Dîvânı, YL Tezi, Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi.

Vural, Emre (2019). Klasik Türk Şiirinde Marjinal Bir Üslûp Olarak Küfürlü Söyleşme, Doktora Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

Vuran, Yusuf (2019). Bahrî'nin Letâifnâmesi (İnceleme-Tenkitli Metin), YL Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Wishnitzer, Avner (2018). "Beneath the Mustache: A Well-Trimmed History of Facial Hair in the Late Ottoman Era", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Sayı: 61, 289-326.

Yazıcı, Tahsin (1994). "Efrâsiyâb", *TDV İslam Ansiklopedisi*,https://islamansiklopedisi.org.tr/efrasiyab , e.t.: 25.07.2022.

Yılmaz, Gökçehan Aysel (2019). Türkçe Mesnevilerde Mizah, Doktora Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Yüksel, Hasan, H. İbrahim Delice, İ. Hakkı Aksoyak (1996). *Eski Anadolu Türkçesine İlişkin Bir Metin: İslâmî'nin Mesnevîsi*, Sivas: Dilek Matbaacılık.