

**Yüksek Lisans Tezi**

**ŞEHRENGİZLER VE ÂYÎNE-İ HÛBÂN-I BURSA: BURSA  
ŞEHRENGİZLERİNDE GÜZELLER**

**EMİNE TUĞCU**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**

**Bilkent Üniversitesi, Ankara**

**Haziran 2007**



**Bilkent Üniversitesi**  
**Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**ŞEHRENGİZLER VE ÂYÎNE-İ HÛBÂN-I BURSA: BURSA**  
**ŞEHRENGİZLERİNDE GÜZELLER**

**EMİNE TUĞCU**

**Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma**  
**Yükümlülüklerinin Parçasıdır**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**

**Bilkent Üniversitesi, Ankara**

**Haziran 2007**

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Emine Tuğcu

İrem'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr.Nuran Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Öcal Oğuz  
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar  
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

ŞEHRENGİZLER VE ÂYÎNE-İ HÛBÂN-I BURSA: BURSA

ŞEHRENGİZLERİNDE GÜZELLER

Tuğcu, Emine

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan

Haziran 2007

Bu tezde, Lâmi’i Çelebi’nin *Şehr-engiz-i Brusa*, İshak Çelebi’nin *Şehr-engiz-i Bursa*, Çalıkzâde Mehmed Mânî’nin *Şehr-engiz-i Bursa* ve İsmail Belîğ’in *Şehr-engiz-i Cilve-resâ ve Âyîne-i Hûbân-ı Brusa* adlı eserlerindeki güzellerin tasviri merkeze alınmıştır. Osmanlı şiir geleneğinde sevgilinin cinsiyeti ve sevgilinin sosyal hayatla olan ilişkisi, bu edebiyatın en çok tartışılan yönlerinden biridir. Şiirlerde tasvir edilen sevgilinin kimi zaman kapalı, kimi zaman da açık göndermelerle genç bir delikanlıyı işaret etmesiyle bu şiirlerin “homoerotik” bir boyutunun olması, tartışmalara zemin hazırlayan en önemli etkenlerden biridir. Tezde, sevgili dolayımında tasvir edilen meslek sahibi “mahbûb”ların / oğlanların neden şehrengizlerde daha görünür bir şekilde yer aldıkları ve nasıl tasvir edildikleri incelenmiştir. Çoğunluğu çarşı esnafından olan meslek sahibi bu mahbûbların şehrengizlerde nasıl anlatıldığından yola çıkılarak, meslek gruplarına göre güzellerin tasvirinde kullanılan sembolik anlatımın Osmanlı şiiri içerisinde kendine özgü bir yapı oluşturup oluşturmadığı değerlendirilmiştir. Çoğunlukla mesnevi nazım şekliyle yazılan bu şiirler, hem tür olarak hem de esnafları konu alması bakımından içinde barındırdığı toplumsal hayata ait unsurlarla, Osmanlı edebiyatında farklı ve önemli bir yer tutmuştur. Bu bağlamda somut birer “kişi” olan bu güzellerin edebî bir metinde nasıl konumlandırıldığı ve güzellerin tasvirlerinden hareketle ortaya çıkan Osmanlı sosyal hayatına yönelik göstergeler tartışılmıştır.

**anahtar sözcükler: şehrengiz, sevgili, sosyal hayat**

## ABSTRACT

### ŞEHRENGİZES (*CITY DISTURBERS*) AND ÂYÎNE-İ HÛBÂN-I BURSA : BEAUTIES IN CITY DISTURBERS OF BURSA

Tuğcu, Emine

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan

June 2007

This study focuses on the description of beauties in *Şehr-engiz-i Brusa* of Lâmi’i Çelebi, *Şehr-engiz-i Bursa* of İshak Çelebi, *Şehr-engiz-i Bursa* of Çalıkzâde Mehmed Mânî, *Şehr-engiz-i Cilve-resâ* and *Âyîne-i Hûbân-ı Brusa* of İsmail Belîğ. The gender and the social relations of beloved in Ottoman poetry are one of the most controversial issues of this literary tradition. The fact that the beloved described in poems refers either implicitly or explicitly to a young boy adds a “homoerotic” dimension to them, which lays the groundwork for most important discussions. In this thesis, I analyzed why professional “mahbûb”s / boys, who are included in the works as “beloveds”, are more visible in *şehrengiz (citydisturber)* and how they are described. Through the descriptions in *şehrengizes (citydisturber)* of these professional mahbûbs, most of whom are craftsmen in the bazaar, it is examined whether metaphors used for the description of each beauty of a different profession constitutes a peculiar pattern. These poems, which are generally written in the form of *mesnevi*, have a special and significant role in Ottoman literature not only due to its genre, but also due to scenes from social life for having *esnaf* as theme. How these beauties, who are also real persons, are contextualized in a literary work, and the indications on Ottoman social life, which are obtained via the descriptions of these beauties, are discussed.

**key words: şehrengiz (citydisturber), beloved, social life**



## TEŞEKKÜR

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde geçirdiğim üç yıl boyunca özellikle de tez aşamasında akademik hayata dair pek çok şey öğrendim. Öğrendiklerim arasında benim için en önemlisi, düştükten/düşürüldükten sonra ayağa kalkmak ve kalınan yerden yeniden yürümek oldu. Bunu başarmamda, benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen İrfan Karakoç'a çok şey borçlu olduğumu belirtmem gerekir. Eleştirileri ve önerileri ile tezimin son şeklini almasında en büyük destekçim olmasının ötesinde, iki yıl boyunca tüm sancılarımı ve mutluluklarımı benimle paylaştı, İrfan'a çok teşekkür ederim. Her zaman büyük bir özveriyle yanımda olan aileme ise minnettirim. Hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim annem Hafize Tuğcu'ya ayrıca teşekkür ederim. Öğrenim hayatım boyunca ilgi, öneri ve desteğini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Mustafa İsen'e de teşekkür ederim.

Prof. Dr. Öcal Oğuz ve Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar'a jürimde olmayı kabul ettikleri, görüş ve önerilerini benimle paylaştıkları için teşekkür ederim. Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine ayrıca teşekkürü bir borç bilirim. Dr. Tûbâ Işın İsen'e dostluğunu benimle paylaştığı, kaynak bulma konusunda yardımcı olduğu ve tezimi okuduğu; Prof. Dr. Nurettin Demir, Doç. Dr. Ayşenur İslam, Yrd. Doç. Dr. Ayşe Duvarcı'ya tezimin bazı bölümlerini okuyarak önerilerde buldukları için çok teşekkür ederim. Jüri karşısında tezimi savunurken benimle heyecanımı paylaşan çok özel insanlar vardı. Yalçın Armağan, Neslihan Demir, Arzu Ereklî, Çiğdem Yıldırım, Şeyda Başlı ve Murat Cankara'ya dostlukları için çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

|   | sayfa      |
|---|------------|
| <b>ÖZET</b> . . . . .   | <b>iii</b> |
| <b>ABSTRACT</b> . . . . .   | <b>iv</b>  |
| <b>TEŞEKKÜR</b> . . . . .   | <b>v</b>   |
| <b>İÇİNDEKİLER</b> . . . . .  | <b>vi</b>  |
| <b>GİRİŞ</b> . . . . .  | <b>1</b>   |
| <b>I. ŞEHRENGİZ’İN TANIMLANIŞI “TÜR”LEŞMESİ VE YAPISI</b> .         | <b>18</b>  |
| A. Şehrengiz’in Tanımlanışı . . . . .                               | 19         |
| B. Şehrengiz’in “Tür”leşmesi ve Yapısı . . . . .                    | 24         |
| 1. Şehrengiz Türü Hangi Edebiyata Aittir? . . . . .                 | 26         |
| 2. Hangi Eserler Şehrengiz Türüne Dahil Edilmelidir? . . . . .      | 27         |
| <b>II. BURSA ŞEHRENGİZLERİNDE GÜZELLER VE GÜZELLİK</b>              |            |
| <b>SEMBOLLERİ</b> . . . . .   | <b>30</b>  |
| A. Osmanlı Şiirinde Güzellikler Şehrinin Sultanı: Sevgili . . . . . | 30         |
| B. Şehre Fitne Salan Güzeller . . . . .                             | 34         |
| 1. Çarşı Esnafları . . . . .  | 38         |
| 1.1. Dokumacı Esnaflar . . . . .                                    | 38         |
| 1.2. Diğer Çarşı Esnafları . . . . .                                | 53         |
| 2. İsim ve Lakaplarıyla Anılan Güzeller . . . . .                   | 80         |
| 3. Ehl-i Örf . . . . .  | 88         |
| 4. Ehl-i İlm . . . . .  | 93         |

|   |            |
|---|------------|
| 5. Tarikat Erbâbı . . . . .   | 95         |
| 6. Diğer Güzeller . . . . .   | 98         |
| <b>III. SOSYAL HAYAT VE GÜZELLER . . . . .</b>                        | <b>102</b> |
| A. Bursa Şehrengizlerinde Günlük Dil Kullanımı . . . . .              | 109        |
| B. Aşk Pazarında Güzelliğin Sürümü: “Baha” Biçilmez Gençlik . . . . . | 121        |
| C. Bursa Şehrengizlerinde Güzellerin Mekânları . . . . .              | 134        |
| 1. Bahçe, Bezm ve Esnaf Güzelleri . . . . .                           | 136        |
| 2. Hamamın Berrak Suyuna Yansıyan Güzeller . . . . .                  | 140        |
| 3. Çarşmayı Süsleyen Güzeller . . . . .                               | 145        |
| <b>SONUÇ . . . . .</b>  | <b>148</b> |
| <b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA . . . . .</b>                               | <b>151</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ . . . . .</b>   | <b>156</b> |

## GİRİŞ

Osmanlı şiir geleneğinde sevgilinin cinsiyeti ve sosyal hayatla olan ilişkisi, bu edebiyatın en çok tartışılan yönlerinden biridir. Bu konudaki tartışmalar sıklıkla gündeme getirilmekle birlikte, konu üzerine yapılan çalışmalar yine de yeterli düzeye ulaşamamıştır. Bu durumun nedeni, araştırmacıların Osmanlı edebiyatını günümüz ahlak ölçüleri ile değerlendirmelerine ve sadece “itibar” atfettikleri konuları incelemelerine de bağlanabilir. Osmanlı edebiyatı alanında, transkripsiyon ve edisyon kritik çalışmalarına öncelik verilmesi, özellikle divanlar ve iki kahramanlı aşk konulu mesneviler üzerine yoğunlaşılması, diğer türlerin ve konuların bir anlamda ihmal edilmesine neden olmaktadır. Osmanlı sosyal hayatından izler bulabileceğimiz hasbîhâl ve şehrengiz türü metinler bu ihmal edilmiş eserlerden birkaçıdır. Bu yüzden Osmanlı edebiyatına değişik bir bakış açısından yaklaşma olanağı vereceğini düşündüğümüz şehrengiz türü, bu çalışmanın konusu olarak seçilmiştir.

Agâh Sırrı Levend’in 1958 yılında yayımlanan *Türk Edebiyatında Şehrengiz ve Şehrengizlerde İstanbul* adlı çalışması bu konu üzerine yapılan en önemli ilk çalışmadır. Levend’in bu kitabı, yapılan diğer çalışmalara da kaynaklık etmiş, ancak araştırmacıların çoğu buradaki bilgilerden yeni tartışma konuları üretmek yerine, incelemelerinde daha çok birbirini tekrar eden “genel” ifadelere yer vermişlerdir. Bu kitabın yanı sıra konu üzerine hazırlanmış yüksek lisans tezleri de bulunmaktadır: Mustafa İzzet, “Türk Edebiyatında Şehr-engizler” (1936); Eşref İğneci, “Mesihî’nin

Kasîdeleri ve Şehr-engizi” (1969), Mustafa Tanrısever, Şehr-engiz-i Ulvî Çelebi” (1972), Ahmet Kırkkılıç “Edirne Şehr-engizleri” (1979), Murat Yurtsever, “Lâmi’î Çelebi - Şehrengiz-i Bursa” (1984) Metin Akkuş “Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Bursa Şehr-engizleri” (1987). Bu tezlerde, şehrengiz yazarlarının “Hayatı ve Eserleri” üzerine kısa bilgiler verilmekte, metinlerin “transkripsiyon”ları yapılmakta fakat metne dayalı kuşatıcı ve çözümleyici yorum ile incelemelere yer verilmemektedir. Bu tezlerin dışında, çeşitli dergilerde çıkan makalelerde de transkripsiyonlu şehrengiz metinleri yayımlanmıştır: Mehmet Çavuşoğlu Taşlıcalı Yahya’nın İstanbul (1968) ve Hayretî’nin Belgrad şehrengizini, Yaşar Aydemir Sâni’nin Rodos ve Hâdî’nin Saray (2001) şehrengizini, İsmail Hakkı Aksoyak, Gelibolulu Mustafa Âli’nin Gelibolu (1996) şehrengizini yayımlamıştır. Makale şeklinde hazırlanan bu çalışmalarda da dikkati çeken ortak yön, şehrengizin tanımı ve bu türün genel özellikleri söylendikten sonra sadece transkripsiyonlu metinlere yer verilmiş olmasıdır.

Şehrengizlerin içeriğine yönelik yapılan yorumlara bakıldığında ise, araştırmacıların metin merkezli okumalar yapmak yerine, neredeyse metnin üstünü örtmeye çalışan ve genellemelere varan yorumlar ürettiği görülmektedir. Bu durum, erkek güzellerin şehrengizlerde cinsellik içeren gönderme ve metaforlarla tanıtılmasından kaynaklanmaktadır.

Türk edebiyatında şehrengizler üzerine ilk çalışma olma özelliği taşıyan ve Ali Nihat Tarlan ile Ahmet Caferoğlu tarafından yönetilen Mustafa İzzet’in hazırladığı “Türk Edebiyatında Şehrengizler” adını taşıyan tezde, şehrengizler “merkezi ağırlığı mahubculuk ve seksüel hayata dayanan bir günah itirafı” (Önsöz) olarak tanıtılmıştır. Mustafa İzzet’e göre sanat endişesinden uzak ikinci üçüncü sınıf şairler tarafından yazılan şehrengizler şu şekilde değerlendirilir: “Ferdi ruhiyat

bakımından ters bir sempati ve cemiyetlik bakımından yabancı bir anane ve temayül tesirinin mahsulü olan aşk ve sevda maceralarını andıran bu eserler edebî bir kıymet taşımamakla beraber, bazı muhitlerde yarı ciddi yarı şaka karakterleriyle rağbet görmüşlerdir” (Önsöz). Agah Sırrı Levend ise çalışmasında, bu metinleri şairin sanat kaygısına kapılmadan yazdığı ve tasavvufî göndermesi olmayan gerçek aşkı anlatan eserler olarak değerlendirir (13). Levend, sadece Azizî'nin İstanbul şehrengizinde kadın güzellerin anlatıldığını, diğerlerinin ise erkek güzellerini tasvir ettiğini ve bunların bazılarının da çok “müstehcen” olduğunu söyler (14). Mehmed Çavuşoğlu ise “Taşlıcalı Dukakin-zâde Yahya Bey'in İstanbul Şehrengizi” adlı makalesinde, ele aldığı şehrengizdeki erkek güzellerinin anlatılmasını “ters bir cinsiyet duygusuna bağlamanın abesliğine” inandığını söyleyerek şunları ekler: “[G]ayrı ahlâkî bir mevzû işleyen eserin Kanuni Sultan Süleyman gibi bir pâdişâha ne cesâretle takdîm edildiğini izah etmek müşkül olur” (71). Çavuşoğlu, Mustafa İzzet ve Levend'in şehrengizlerde şairlerin sanat kaygısını taşımadığını söylemesine karşı çıkarak araştırmacıların verdiği bu genel hükmün Taşlıcalı Yahya'nın şehrengizinde geçerli olmadığını söyler (74-75). Metin Akkuş ise şairlerin, esnafları tanımlamak gibi sıkıcı bir konuyu süslemek ve sanatlarını göstermek için “aşk”, “âşık”, “mâşuk” benzetmelerini kullandıklarını söyleyerek (!), bu durumun “mahubçuluk”la ilgili olmadığını kanıtlamaya çalışır:

Şâir, sanat yapma ve şiir sanatındaki becerisini sergileme endişesiyle meslek erbâbının ismi, lakabı veya mesleği ile ilgili çeşitli kelimeler kullanır. [...] Eğer isimler, lâkap veya meslekler mecaz oyunları yapmağa elverişli değilse tasvirlerde canlılık görülmez. Bu bakımdan bu tür eserler, meseleye doğrudan güzelleri, daha doğrusu bir sevgili

olarak isimlendirilen sanat erbabını anlatmakla girdikleri için mahbubçuluk (homoseksüellik) ile suçlanmışlardır. (8)

Akkuş'a göre bu yorumları (mahbubçuluk) haklı çıkaracak eserler şehrengizler değil, "türün sapmasıyla" ortaya çıkan "şehrengiz"e benzer örneklerdir (5).

Ahmet Mermer ise "Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma" adlı yazısında, şehrengiz türünün "asıl esprisinin şehrin güzellerini tasvir etmek" (286) olduğunu ve bu tasvirlerde "müstehcenliğe" yer verilmediğini söyleyerek Çavuşoğlu'nun fikrine katılır, yani bu eserlerde erkek güzellerin yer almasını "ters bir cinsiyet duygusuna bağla[namayacağını]" belirtir (288). Mermer'e göre, "[şehveî duygular ve ten hazlarından uzak güzelliğe karşı duyulan bir aşk anlayışını bu üç şehrengizde" de görmek mümkündür (288).

Yukarıda adı geçen araştırmacıların kimi zaman birbiriyle zıt ve şehrengiz metinlerinin gerçek yapısını ve boyutunu örten tartışmalı yorumları, bir anlamda neden şehrengizler üzerinde metin merkezli okumaların yapıl(a)madığını da göstermiş olmaktadır: Ahlak ve estetik anlayışı. Osmanlı şiirinde betimlenen sevgilinin cinsiyeti, şehrengiz geleneğinden gelen eserlerde de olduğu gibi, "önemli" bir sorun olarak günümüze kadar tartışıla gelmiştir. Şehrengizlerde "mahbub"un doğrudan mesleğiyle, adıyla ve cismiyle var olması bu sorunu daha da görünür kılmaktadır. Osmanlı Devleti'nde yaşayanların sosyal hayatlarına, aşk ve ahlak anlayışlarına / algılayışlarına yönelik belgelerin ve eserlerin az olması, olanların da akademik çalışmalara değer görülmemesi ve Osmanlı edebiyatı araştırmalarında metnin toplumsal yaşama dayandırılmadan değerlendirilmesi, araştırmacıların yorumlarında çeşitli spekülasyonlar yaratmalarına ve anakronik bir bakış açısı geliştirmelerine yol açmıştır. Ayrıca, ahlak anlayışının yanı sıra, şehrengizlerdeki

aşkın “tasavvufî” değil “dünyevî” olması da, bu metinlerin estetik açıdan edebî görülmemesinin bir nedeni olabileceğini düşündürmektedir.

Dilek Öztekin “Şehrengizler ve Bursa: Edebiyat ve Eşcinsel Eğilim” adlı makalesinde, Agah Sırrı Levend’in çalışmasına dayanarak şehrengiz üzerine tanıtıcı bilgiler verdikten sonra Bursa üzerine yazılan şehrengizlerden kısaca bahsetmektedir. Öztekin yazısında; Osmanlı edebiyatındaki eşcinsel eğilimi saray hanedanına dayandırarak İslam dininin ve erkek egemen toplum yapısının bu eğilime gerekçe olduğunu ileri sürmektedir. Öztekin’in yazısında, şehrengizlerin ortaya çıkmasında toplumsal yapı neden olarak gösterilmektedir; ancak yazının dağınık bir şekilde belli bir konu etrafında gelişmemesi ve tespitlerin akademik kaynaklarla desteklenmemesi nedeniyle bu görüş, genelleyci hükümlerden öteye geçmemektedir.

Nuran Tezcan’ın şehrengizlere yaklaşımı ise diğer araştırmacılardan farklılık taşımaktadır. Tezcan “Güzele Bir Şehrengizden Bakış” adlı makalesinde, şehrengizlerde geçmiş yüzyılların toplumsal yaşamından izler bulunabileceğini belirterek, şairin kendi çevresinden ve ortamından bir kesit vermesi nedeniyle, bu metinlerin divan şiiri içinde özgün bir yapısı olduğunu söyler (161). Tezcan, Lâmi’î’nin Bursa şehrengizini incelediği makalesinde, Levend’in, bu eserin diğer şehrengizlerden farklı olarak sadece şehri tanıttığını söylediğini ve bu düşüncenin başka yazılarda da tekrar edildiğini belirtir (166). Oysa Tezcan, Lâmi’î’nin eserinin de aslında diğer şehrengizlerle aynı karakteristik özellikler taşıdığını, yani erkek güzellerin tasvir edildiğini bu eserin tam metnini yayımlayarak ortaya koyar (163-94).

Şehrengizler üzerine gerek içerik gerekse yapısal bağlamda sistemli bir çalışmanın şimdiye kadar yapılmamış olması, yapılan çalışmalarda da araştırmacıların metnin merkezinden uzaklaşarak, XVI. ile XVIII. yüzyıl arasında



yazılmış eserlere bugünün bakış açısından öznel değer yargılarıyla bakmaları bu tezin hazırlanmasının en önemli gerekçesini oluşturmaktadır. Osmanlı edebiyatında elliyi aşkın şehrengiz olmasından dolayı, tez konusu sadece Bursa üzerine yazılmış şehrengizlerle sınırlandırıldı. Bursa için sekiz şehrengiz yazılmıştır, bunlar: Lâ'mî'i Çelebi (ö. 1532), İshak Çelebi (ö. 1537/38), Âşık Çelebi (ö. 1571), Halîli (Sarı Halil), Çalıkzâde Mehmed Mânî (ö. 1599), Nazûk Abdullah (ö. 1599) ve İsmail Belîğ (1559) tarafından yazılmış ancak; Âşık Çelebi ve Halîli'nin bir şehrengizi, ayrıca İsmail Belîğ'in yazdığı iki şehrengizden biri kayıptır (Akkuş 50). Nazûk Abdullah'ın "Terkib-i bend-i berâyı Brusa" kaydıyla Divan'ında bulunan eserinde (Akkuş 68) güzellerin tasvirine yer verilmediği için, bu çalışmada ele alınmamıştır. Bu tezde Lâmi'î Çelebi'nin *Şehr-engiz-i Brusa*, İshak Çelebi'nin *Şehr-engiz-i Bursa*, Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin *Şehr-engiz-i Bursa*, İsmail Belîğ'in *Şehr-engiz-i Cilveresâ ve Âyîne-i Hûbân-ı Brusa* adlı şehrengizlerindeki güzellerin tasviri merkeze alınacaktır. Çalışmada, daha çok çarşı esnafından olan meslek sahibi mahubların şehrengizlerde nasıl anlatıldığından yola çıkılarak, meslek gruplarına göre güzellerin tasvirinde kullanılan sembolik anlatımın divan şiiri içerisinde kendine özgü bir yapı oluşturup oluşturmadığı değerlendirilecektir. Aynı zamanda somut birer "kişi" olan bu güzellerin edebî bir metinde nasıl konumlandırıldığı ve şehrengizlerin Osmanlı sosyal hayatını ne ölçüde yansıttığı da incelenmeye çalışılacaktır.

Tezin "Şehrengiz'in Tanımlanışı, 'Tür'leşmesi ve Yapısı" başlığını taşıyan ilk bölümünde şehrengizlerin Fars ve Osmanlı edebiyatında nasıl tanımlandığı, şehrengizin türleşme süreci ve yapısı şimdiye kadar yapılmış çalışmalar da göz önünde bulundurularak değerlendirilecek ve tartışılacaktır. "Bursa Şehrengizlerinde Güzeller ve Güzellik Sembolleri" adlı ikinci bölümde, Osmanlı şiir geleneğindeki sevgili imajının nasıl kurulduğu ve alımlandığı üzerine genel bir değerlendirme

yapıldıktan sonra, bu sevgili imajı ile şehrengizlerde tasvir edilen güzeller arasındaki benzerlikler ve farklıklar ortaya konacaktır. Üçüncü bölümde ise “Sosyal Hayat ve Güzeller” başlığı altında, güzellerin meslekleri dolayımında Osmanlı sosyal hayatına ilişkin göstergeler istatistiksel verilerle gösterilecek ve günlük dile ilişkin sözel anlatı kalıplarının nasıl kullanıldığı değerlendirilecektir. Bununla birlikte bu son bölümde, güzeller ile cinsellik arasındaki ilişkinin şehrengizlerde nasıl kurulduğu ve hangi amaçla eserde yer aldığı tartışılacaktır. Tezin ana bölümlerine geçmeden önce, tezin inceleme konusu olan ve Bursa şehrengizleri üzerinde bazı tanıtıcı bilgiler verilecektir.

Asıl adı Mahmud olan Lâ'mi'i Çelebi (1472-1532), farklı türlerde yazdığı çok sayıdaki eseri ve bilgisi ile divan edebiyatında—her ne kadar Gelibolulu Âli karşı çıkırsa da “Osmanlıların Câmî”si olarak tanınmıştır. Sehî Bey, Latifî, Gelibolulu Âli ve Âşık Çelebi gibi isimlerin yazdığı tezkirelerde şairin Bursa üzerine yazdığı şehrengizden müstakil bir eser olarak söz edilmemektedir. Örneğin Latifî tezkiresinde, Lâ'mi'i'nin “bilgin” bir şair olduğu, özellikle nesir alanında usta olduğu vurgulanmaktadır. Bu tezkirede, şairin eserlerinin sayısının yirmi dördü bulunduğu belirtilmekte ancak eserlerinden sadece *Divan*'ının, mesnevilerinden *Gûy u Çevgân*, *Absâl ü Salman*'ın nesir türünden de *Hüsnü ü Dil* ile *Şerefü'l-insân*'ın adı geçmektedir (475). Gelibolulu Âli'nin *Künhü'l- Ahbâr* adlı tezkiresinde de Lâ'mi'i'nin divanı ve mesnevilerinden söz edilirken yazdığı şehrengiz söz konusu edilmez (266-67). Bu durum *Şehrengîz-i Brusa*'nın şairin, *Divân-i Eş'âr* adlı eserinin içinde yer almasından (Kut 97) kaynaklanıyor olmalıdır.

Lâ'mi'i'nin Bursa şehrengizini 16. yüzyılda yazdığının bazı araştırmacılar tarafından belirtilmesine rağmen, eserin kesin olarak hangi tarihte yazıldığı bilinmemektedir. Şairin bu eseri, Kanuni Sultan Süleyman ve İbrahim Paşa'nın

Bursa'yı ziyaret edeceğini haber alması üzerine yazdığını belirtmesinden hareketle Agah Sırrı Levend eserin 1522 yılında (26), Nuran Tezcan ise 1523 yılından sonra yazılmış olabileceğini söylemektedir (164). Levend, Lâ'mi'i'nin Bursa şehrengizinde şehrin güzellerini anlatmayıp sadece şehrin güzelliklerini yazması bakımından bu eserin yazılmış diğer şehrengizlerden farklı olduğunu belirtir. Metin Akkuş da hazırladığı yüksek lisans tezinde Levend'in bu görüşüne katılır. Akkuş, güzellerin tasvirine yer vermediği için Lâ'mi'i'nin, Mesihî'nin şehrengizinden etkilenmediğini belirterek eserin ayrı bir orijinaliteye sahip olduğunu vurgular (56). Mustafa İsen ve Hamit Burmaoğlu da "Bursa Şehrengîzi (Lami'i Çelebi)" adlı makalelerinde Bursa şehrinin tanıtıldığı kısmını yayımlayarak bu eserin türün diğer örneklerine göre ayrı bir yeri olduğunu belirtirler (57-105). Metin Akkuş'un hazırladığı yüksek lisans tezinde 656 beyitten oluşan şehrengizde sadece şehrin doğal güzelliklerinin anlatıldığı bölüm yer almaktadır. Nuran Tezcan'ın yayımladığı makalede ise güzellerin tasvirinden oluşan 227 beyit daha bulunmaktadır.

*Şehr-engiz-i mevâzi '-ı şerîfe-i Brusa* münacatla başlar; sebab-i telif

bölümünde bu eserin Kanunî Sultan Süleyman'ın şehri ziyareti üzerine yazıldığı belirtilir:

Haber aldun ki şâhenşâh-ı devrân

Gelürmiş Bursa şehrin ide seyrân

Salup zıll-i sa'âdet- gösterini

Temâşâ itmeg içün her birini

Dilermiş bu diyâr-ı ide teşrîf

Ki olmuş bâg u râgı cümle ta'rîf (82)

Eserde Padişah'ın övülmesinden sonra, İbrahim Paşa'ya övgü de yer alır. Bursa şehrinin tarihî ve doğal güzellikleri, gezilip görülecek yerleri tasvir edilir. Uludağ, Kırkpınar, Monla ve Sarı Alan, Ab-ı Hayat Pınarı, Sultan Yaylası, Tekür Alanı, Elma Çukuru, Fındık ve Kestane Çukuru, Doğlu Baba Yaylası gibi Bursa'nın dağları, pınarları, vadileri yaylaları, ovaları anlatıldıktan sonra medreseler ve dergâhlardan söz edilir. Uludağ etekleri, Kaplıkaya vadisi, Çamlıca Ayazma, Musa Baba Meydanı, Gökdere Vadisi, Abdal Murad ve Sarnıç Alanı, Kale ve Pınarbaşı, Ulucami tasvir edilen diğer yerlerdir. Sultan Osman, Orhan Gazi, Sultan Murat, Yıldırım Bayezıt, Süleyman Şah, Musa Çelebi, Çelebi Sultan Mehmet ve II. Murat gibi Bursa'da türbesi bulunan padişahlardan bahsedilir. Şehrin, çarşısı, pazarı ve bedesteni burada çalışan güzeller ön plana çıkarılarak anlatıldıktan sonra yine bağlar, bahçeler, kaplıcalar ve sahralar tasvir edilir. Daha sonra ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış anlatılır ve tekrar padişaha övgüyle şehrengiz tamamlanır. Nuran Tezcan'ın kullandığı Lâ'mi'i Divanının Viyana nüshasında ise, Bursa'yı tanıtan 638 beyitlik *Şehr-engiz-i mevâzi'-i şerîfe-i Brusa* dan sonra, Bursa'nın erkek güzellerinin anlatıldığı *Nâme-i şehr-engiz-i mahâbîb-i dil-firîb-i Brusa* bölümü gelir ve bunu “ ‘Sıfat-ı ‘izâr, Sıfat-ı gûş u gûş-vâre, Sıfat-ı gülgûne’ gibi çeşitli süslenme malzemelerinin ve güzellik öğelerinin tasvir edildiği yine mesnevi tarzında yazılmış şiirler izler” (Tezcan 164). Tezcan, eserin yalnızca şehri tanıtan bölümünün kısaltılmış olarak eski harflerle Hüdâvendigâr Vilâyet Matbaasında (1288 / 1871) basıldığını ve Almancaya da iki kez çevrildiğini belirtir (165). Tezde incelenecek olan *Nâme-i şehr-engiz-i mahâbîb-i dil-firîb-i Brusa* da toplam kırk güzele yer verilir. Eserde ilk on güzel sekizer beyitle tasvir edilirken, diğer güzeller ikişer beyitle tanıtılır. Aşağıdaki tabloda eserde yer alan güzelleri ve meslek gruplarını görebiliriz:

| <b>Esnaf</b>  | <b>İsim/Lakap</b>                        | <b>Ehl-i Örf</b>                        | <b>Ehl-i İlm</b>  | <b>Tarikât Erbabı</b>                           |
|---|--|---|---|---|
| Meyve fûrûş<br>Hasan Bâlî                                 | Ali Seyyid<br>Ahmed el<br>Efzâli         | Gül Mustafa<br>[kayyumzâde]             | Şeyh Abdül<br>mümin müridi<br>Hafız<br>Mehemmed<br>Çelebi | Mürid-i Şeyh<br>Abdü'l-<br>mü'min el<br>Magribî |
| Mekik-ger<br>Hüseyin                                      | Sâlih-zâde<br>Hamza Bâlî                 | Beytül mâl<br>emîni İmam<br>oglnın oğlu |   | Dede Bali oğlu<br>İvaz                          |
| Pây-berekeçi-<br>zâde Mustafa<br>Çelebi                   | Hacı Kasım<br>oğlu Ahmed<br>Çelebi       | Mizan Emîni<br>oğlu Memi<br>Çelebi      |   | Şah-kulı oğlu<br>Derviş<br>Mehemmed             |
| Çin Nakkâş<br>Mahmud<br>şagird-i<br>Nakkâş Bâlî<br>Çelebi | Hilali oğlu<br>Edhem Çelebi              |   |   |   |
| Boyacı oğlu<br>Attar                                      | Salma Mustafa                            |   |   |   |
| Berber-zâde<br>Yusuf Bâlî                                 | Tokatlu oğlu<br>Mehmed<br>Çelebi         |   |   |   |
| Nakkâş Bâlî<br>oğlu Şah<br>Mehmed<br>Çelebi               | Tana Hüseyin<br>oğlu                     |   |   |   |
| Kazancı Abdi  | Seydi Ali<br>Çelebi<br>(Takyecilerde)    |   |   |   |
| Nalbend<br>Yusuf  | Tana Çelebi<br>Oğlu (Hazret-i<br>Emirde) |   |   |   |
| Nacâk-zâde<br>Salih Çelebi                                | Papas oğlu<br>Luka<br>(Sedd başında)     |   |   |   |
| Tarakçı Memi<br>Çelebi                                    | Güzel Bekr                               |   |   |   |
| Nalbend oğlu<br>Memi Şah                                  |  |   |   |   |
| Bezzâz Kaya<br>oğlu Ali Bâlî<br>Zerger Ali<br>Bâlî        |  |   |   |   |
| Pareci Arab-<br>zâde<br>Memisinün<br>oğlu Mustafa         |  |   |   |   |
| Kazzâz Abdi   |  |   |   |   |

|                                  |  |  |  |  |
|----------------------------------|--|--|--|--|
| Kazzâz Resûl<br>oglu<br>Muhammed |  |  |  |  |
| Kâsım gulâm-ı<br>Kassab Ali      |  |  |  |  |

İshak Çelebi (1464-65 / 1537/38) Üsküp’te doğmuştur. Çeşitli yerlerde müderris olarak görev aldıktan sonra, hayatının sonlarına doğru kadılık yapmıştır. İshak Çelebi hakkında bilgi veren tezkireler, şairin hayatı ile ilgili olarak özellikle rind meşrep mizacını vurgularlar. Gelibolulu Âli’nin tezkiresinde şairin zevk ve eğlenceye düşkün olduğu, şehrinde tanınan bir “şehrâşûb” olduğu şu sözlerle anlatılır: “İshak Üskübîdür ve memâlik-i zevk ü şevkün şehriyâr-ı şehr-âşûbîdur [...] Ve mey-hâne-i sûz ü güdâz ve mey-gede-i ‘işret-sâzlıkda câm-ı bâde gibi kâse-i ‘ar u nâmûsını seng-i hârâlara çalmakta idi” (191). İshak Çelebi’nin işret meclislerinde “namus kâsesini” şarap şişesi gibi taşlara vurduğunu belirten Âli, sembolik bir anlatımla aynı zamanda şairin “ahlâka mugayir görülen” cinsel tercihini de ortaya koymaktadır. Şair, genç bir delikanlıya olan aşkı yüzünden ve Âli’nin ifadesiyle “bu lâubâlilikle” yaşadığı yerde şöhret bulmuştur (191-92). Latifî de tezkiresinde, İshak Çelebi’nin şiirlerinin “güzel, yalın, lirik ve kolay anlaşılır” olmasını, onun sevgilisine hissettiklerini kaleme almasına bağlar (173). Latifî şairin cinsel tercihini şu sözlerle anlatır: ‘Ömri oldukça ‘âlem-i tecerrüde mîr-i mücerrâdan ve ser-halka-i rindân ve makdûrı der-miyânidi. Bin zen-i zibâ-yı pür-zer ve ziverden bir kız nakşî dilberi ve nâ-zenîn-i nâz-perveri ve hezâr duhter-i dûşîze-i hûrî manzardan kabâ-yı abâyıla bir mahbûb-ı sîm-beri ve âyine-i nemed-pûş gibi bir sâde peykeri hezâr-bâr yeg görirdi ve nakd-i hayât ile ölince zer ü sîmin bir sîm-bere virürdi (173).

Metin Akkuş’un hazırladığı, İshak Çelebi’nin 118 beyitten oluşan Bursa şehrengizi divanında yer almaktadır. İlk on altı beyitte şair, Tanrının övgüsünü yaparak ondan kendisini hakiki aşka ulaştırmasını diler:

Basîret nûrını feyz it İlâhî  
Bana mahiyyetüm göster kemâhî

Sıfâtun mazharıdur bu zevâhir  
Ne var zâtunda özge evvel âhir

Hevâ-yı nefis-i perîden mecâzız  
Anunçün tâlib-i ‘aşk-ı mecâzız (146)

Şair ne söylerse söylesin asıl amacının Tanrı olduğunu da şu beyitle dile getirir:

‘İbâdetden ganî ma’bûd sensin  
Neye kasd eylesem maksûd sensin (147)

Şair, sebep-i telif bölümünde, pek çok yeri dolaştığını, Bursa gibi bir şehrin olmadığını söyler, Bursa’nın akarsu ve kaplıcalarını anlatır. Tabiat tasvirinde dikkati çeken ise, bu yerleri güzel kılanın, orada güzellerin varlığının bulunmasıdır. Şehrin güzelliğini seyre çıkan şair, “sekiz mehpâre”yi tasvir edeceğini söyler. İlk güzelin adı ve mesleği belli değildir; Yusuf imajı üzerinden, “çâh-ı zenahdân”, “zindan”, “habs-i mü’ebbed” gibi kelimelerden yararlanarak bu güzeli tasvir eder. İkinci güzel sekiz beyitle tasvir edilen Mahmud’dur ancak bu güzelin de mesleği belirtilmemiştir. Diğer güzeller yedişer beyitle tanıtılır. Yedinci beyit mahbubun güzelliğinin uzun süreli olmasına yönelik duayı içerir. Şehrengizin son üç beyitinde şair, bu şehrin güzellerinin çok olduğunu söylenmesine rağmen, tanıdığı güzellerin bunlardan ibaret olduğunu, daha fazlasını görmediğini söyleyerek eserini tamamlar:

Bu şehrün çok didiler dilberini  
Garîbiz görmedük biz ekserini

Bilürsin komamışdur şer' ruhsat

Ki ide gâyibe kişi şehâdet

Budur yanımda olanlar müselleme

Kalanın bilmezem vallâhu a'lem (158)

Metinde meslekleri ve adları belirtilen güzeller aşağıdaki tabloda görülmektedir:

| <b>Esnafl</b>       | <b>İsim/Lakap</b> | <b>Ehl-i Örf</b>    |
|---------------------|-------------------|---------------------|
| Hasan [Meyve fûrûş] | [Yusuf]           | Kayyum oğlu Mustafa |
| Pâyberekçi-zâde     | Mahmud            |                     |
| [Kadayıfçı]         | Bekr              |                     |
| Hüseyin [Mekik-ger] |                   |                     |

Asıl adı Mehmed Çelebi olan Mânî (ö. 1599), müderrislik ve kadılık görevlerinde bulunmuştur. Semra Tunç “On altıncı Yüzyıl Divan Şairi Mânî ve Şiirleri” adlı yazısında Mânî’nin tezkirelerde adının övgüyle anıldığını söyler, şairin bir Divan’ı olduğunu ancak bu eserin şimdiye kadar bulunmadığı belirtir (<http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s21/tunc.pdf>). Şair, 164 beyitten oluşan Bursa şehrengizinin ilk bölümünde, güzellerin aklını başından aldığını, dünyevi bir aşk yüzünden Tanrı’yı unuttuğunu söyleyerek günahlarından dolayı Tanrı’dan af diler:

Gönül şehrin tutup ‘aşk-ı mecâzi

Unutmam sen Hudâyı bî-niyâzi

Sana yarar bir iş yok bende aslâ

Yaramaz oldu ahvâlüm dirîğa



Şu denlü bende var cürm ü dalâlet

Namaza kılmadum ‘ömrümde niyet

Gönül nefsum diyen nâ-dâne uydı

İmâma uymadı şeytâna uydı [...]

İlâhî Mânî-i zâra meded kıl

Ana ihsânını lutf it sened kıl (159-61)

Mânî sebab-i telif bölümünde, eseri yazmasındaki amacının güzelleri tasvir etmek olduğunu belirterek, Bursa’nın coğrafi konumunu, “her bir yeri mahub dolu gelincik gibi çarşısını”, “perî” yüzlü güzellerin bulunduğu kaplıcalarını anlatır ve güzellerin tasvirine geçer. Eserde yirmi sekiz güzel üçer beyitle tanıtılırken, son güzel dokuz beyitle anlatılır. Şair şehrengizin sonunda, Tanrı’dan kendisini güzellerden ayırmamasını dileyerek eserini tamamlar:

Ayırma Mânî’yi mahbûblardan

Safâsın eksik itme hûblardan (174)

Eserde on bir farklı meslek grubundan güzel tanıtılmıştır:

| <b>Esnaf</b>   | <b>İsim/Lakap</b> | <b>Ehl-i İlm</b>   | <b>Tarikât<br/>Erbabı</b> | <b>Diğer</b>       |
|----------------|-------------------|--------------------|---------------------------|--------------------|
| Kazaz          | [İsimsiz]         | İmam oğlu<br>Muslı | Dede                      | Köçek<br>Çengizâde |
| Sîmkeş Ahmed   | Gonca             |                    |                           |                    |
| Sîmkeş Hüseyin | Yusuf             |                    |                           |                    |
| Sîmkeş Mansur  | [Nevreste]        |                    |                           |                    |

|                       |                            |  |  |  |
|-----------------------|----------------------------|--|--|--|
| Hakkâk<br>Muhammed    | Akbaş                      |  |  |  |
| Yorgancı              | Abdûlbaki                  |  |  |  |
| Bezzazlardan<br>Hasan | Kadri                      |  |  |  |
| Zerger<br>Muhammed    | Tacizâde                   |  |  |  |
| Zerkûb Altın<br>Top   | Sûrahizâde<br>Ahmed        |  |  |  |
| Zerger Kerim          | Perşah                     |  |  |  |
| Bıçakçı Veli          | Şeyhî                      |  |  |  |
| Bakkal Bekirşah       | Muhammed                   |  |  |  |
|                       | Yusuf                      |  |  |  |
|                       | Carullah                   |  |  |  |
|                       | Babazâde<br>Sultan-ı huban |  |  |  |

İsmail Belig'in (d.1668) asıl mesleği imamlıktır, ancak nâiplik ve evkâf kâtipliği görevlerinde bulunmuştur. *Şehrengiz-i Cilve-resâ ve Âyine-i Hûbân-ı Brusa* başlığı ile Bursa şehrinin güzellerini anlatan İsmail Belig'in eseri 269 beyitten oluşmaktadır. Eser münacaât, nât, sebep-i te'lif, güzellerin tasviri ve hâtime bölümlerini içerir. Sebeb-i telif bölümünde arkadaşının isteği üzerine bu şehrengizi kaleme aldığını söyleyen şâir, şiirin kıymetini bilenlerin kalmadığından yakılarak, bu teklifi bir süre düşündükten sonra eseri yazmaya karar verdiğini de belirtir. Eserin sonunda bazı güzellerin eserde anılmadıkları için şaire sitem ettiklerini söyler. Buna

karşılık şair anlatıcı da “hüsnü” gidip “hattı” (sakalı) gelen güzellerin, kendilerini hala güzel sandıklarını söyleyerek eserde sadece genç mahbûblara yer verildiğine işaret eder:

Ba’zı nâdân-ı dimâğ-efsürde

Medhine olsa gerek âzürde

Akrabâmı kimi dir yâd itmiş

Kimi ferzendemi îrâd itmiş

[...]

Kiminün hüsnü gidüp hattı gelür

Kendin evvelki gibi tâze sanur

Çârdeh sâle sanur ol gûyâ

Beni de deftere it dir imlâ

Ber-güzeşte beni kayd eyle diye

Dinilür ana hemân Gökdereye (206-207)

1119 / 1707 tarihinde yazılan (Akkuş 72) şehrengizde, toplam yirmi güzel tanıtılmış, her güzel sekizer beyitle tasvir edilmiştir:

| <b>Esnaf</b>                 | <b>İsim/Lakap</b> | <b>Ehl-i Örf</b>   | <b>Ehl-i İlm</b>            | <b>Diğer</b>                       |
|------------------------------|-------------------|--------------------|-----------------------------|------------------------------------|
| Şeyh<br>Muhammed<br>(Kazzâz) | Yusuf             | Ali Çavuş-<br>zâde | Katipzâde<br>Mustafa<br>Ağa | Kebecizâde<br>Keştî Mustafa<br>Ağa |
| Kaymakzâde                   |                   |                    |                             |                                    |

|                            |  |  |  |  |
|----------------------------|--|--|--|--|
| Ahmed                      |  |  |  |  |
| Saîd (Kavukçu)             |  |  |  |  |
| Seyyid Osman<br>Kazzâz     |  |  |  |  |
| Sîmkeş<br>Kasımzâde        |  |  |  |  |
| Attâr İbrahim              |  |  |  |  |
| Âhenî Ahmed                |  |  |  |  |
| Takyeci Bey                |  |  |  |  |
| Duhânî Mustafa             |  |  |  |  |
| Papaszâde Attâr<br>Mustafa |  |  |  |  |
| Enderzâde Hayât<br>Mustafa |  |  |  |  |
| Kazzâz Mustafa             |  |  |  |  |
| Attâr Hüseyin              |  |  |  |  |
| Hayyat Halil               |  |  |  |  |
| Çukacızâde<br>Abdullah     |  |  |  |  |
| Mûzedûz                    |  |  |  |  |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ŞEHRENGİZ’İN TANIMLANIŞI, “TÜR”LEŞMESİ VE YAPISI

Bu bölümde öncelikle; şehrengizlerin Fars ve Osmanlı edebiyatında nasıl ve hangi özellikleriyle tanımlandığı, yapılan tanımların niteliği ve bu tanımların türün özelliklerini karşılayıp karşılamadığı, konu hakkında yapılan çalışmalar da göz önünde bulundurularak tartışılacaktır. “Şehrengiz’in Tanımlanışı” alt başlığı içerisinde yapılacak bu tartışmalardan sonra, “Şehrengiz’in ‘Tür’leşmesi ve Yapısı” başlığı altında; önce şehirleri daha sonra da o şehirlerin güzellerini anlatan müstakil şiirlerken, bu şiirlerin belli bir yapı kazanarak türleşmesi ve türleşen metinlerin de ilk örneklerinin hangi edebiyata ait olduğu belirlenecektir. Daha sonra hangi eserlerin bu türe dahil edilmesi gerektiği üzerine yapılan tartışmalar aktarılmaya ve yorumlanmaya çalışılacaktır.

Türk edebiyatında “şehrengiz”, Fars edebiyatında ise “şehrâşûb” olarak adlandırılan bu edebî tür, kelime olarak “şehri birbirine düşüren, şehirde fitne çıkaran” anlamındadır. Bu anlamıyla “şehrâşûb” Fars edebiyatında “ma’şûk” ve “sevgili”nin sıfatı olarak kullanılmış, daha sonra ise nitelediği ismin yerini alarak “sevgili” anlamı kazanmıştır (Hasan Çiftçi). Kelimenin edebî bir türü tanımlaması ise XVI. yüzyılın başlarıdır. Osmanlı edebiyatında şehrengiz, bu yüzyılın başından itibaren yazılmaya başlanmış, XVIII. yüzyılda türün son örnekleri verilmiştir. Agâh Sırrı Levend’in tezkirelere dayanarak tespit ettiğine göre, on tanesi kayıp olmak

üzere Türk edebiyatında toplam 46 şehrengiz belirlenmiştir (17). Ancak Levend'in çalışmasından sonra yayımlanan çalışmalar ve makaleler, Levend'in tespit ettiklerinin dışında da başka şehrengizlerin olduğunu göstermektedir (Akkuş 3-4).

### A. Şehrengiz'in Tanımlanışı

Özellikle Fars edebiyatında şehrengiz adı altında toplanan şiirlerin, türün yüzyıllar içerisinde seyreden gelişiminde, içeriklerinin ve biçimlerinin birbirlerinden farklı olması, araştırmacıların şehrengiz türüne kendi bakış açılarına göre belli bir noktadan bakmaları, bu türün ne olduğu ve ilk kez ne zaman yazıldığı gibi konularda bazı belirsizlikler yaratmıştır. Şehrengizin tanımlanması ve şehrengiz türünün belirlenmesinde bu sorunsal daha da belirgin bir şekilde açığa çıkmaktadır. Örneğin Ferit Devellioğlu'nun hazırladığı *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'te "şehrengiz", kelime anlamıyla "şehri karıştıran", edebiyat türü olarak ise "bir yerin tabî ve sosyal özelliklerinden bahseden bir nazım türü" olarak tanımlanır. Bu türde yazılmış eserlerin pek çoğunun "sosyal hayat bakımından bir takım dedikodulara sebebiyet verecek mahiyette" olduğu ise parantez içinde açıklanır (986). Agah Sırrı Levend *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul* adlı çalışmasında şehrengizlerin, "bir şehrin güzellerini tasvir etmek maksadıyla kaleme alın[dığını]" söyler (13). Ahmet Kırkkılıç ise "Edirne Şehrengizleri ve Şairleri" adlı makalesinde şehrengizlerin sadece şehrin güzellerini değil, güzelliklerini de övdüğünü belirterek bu türü şu şekilde tanımlar: "Şehrengizler bir şehrin güzelleri, güzel yerleri, ziyaretgâhları, mimarî eserleri, suyu, havası, hayat biçimi vb. hakkında tanıtıcı çizgiler veren ve yer yer bunları öven eserlerdir" (94). Nuran Tezcan'ın tanımına göre ise "şehrengiz, bir şehrin kendisine aşk duyulan güzel ve çoğu çarşı esnafından olan delikanlılarını tasvir eden ve öven şiirlerden oluşan eserlerdir" (162).

Bu tanımlamalara baktığımızda ortak noktanın “güzel” ve “güzellik”te— özellikle Tezcan’ın yorumuyla mahub güzelliğinde—kesiştiğini görürüz. Bununla birlikte yapılan tanımlamalarda vurgunun farklı noktalara kaydığı da açık bir şekilde anlaşılabilir. Devellioğlu ve Kırkılıç’ın tanımında “şehrin güzelliği”, Levend ve Tezcan’da ise “güzellerin” vurgulandığı görülmektedir. Levend, bu eserlerde sadece güzellerin tasvir edildiğini söylerken, Nuran Tezcan bu güzellerin aynı zamanda “kendisine aşk duyulan” bir erkek sevgili olduğuna ve eserlerde tasvirin ötesinde güzellerin övgüsünün yapıldığına dikkat çeker (161). Tasvir edilen bu güzeller genelde çarşıda çalışan çıraklar ya da çoğu genç olan esnaflardır. Konu hakkındaki en ilginç tanımlama şekli ise Mehmet Zeki Pakalın’a aittir. Pakalın *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*nde kelimenin sözlük anlamını kısaca verdikten sonra, genelleyici ama bir o kadar da türün gerçek yapısını ortaya koyar şekilde bir örnekleme yaparak tanımlar:

Ortalığa velvele salacak ve dedikoduya sebep olacak şeyler hakkında yazılan şiirlere verilen addır. Engiz; Farsça koparıcı, depretilci, karıştıricı demektir. Şair Sünbülzâde Vehbi’nin gençlere fazla iltifat eden zamanın Maliye Nazırı Defterdar Hilmi Paşa için “Şehrengîz berây-ı çend hûbân-ı meşhûr u melkûb İstanbul der-i defterdârî-yi Hilmi Paşa berây-ı latîfe nüvîşte-bûd” başlığıyla yazdığı [...] manzume buna bir örnek teşkil eder. (327)

E. J. Wilkinson Gibb ise *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı ünlü eserinin IV. cildinde Mehmed Emin Belig’in *Hamam-name*, *Kefşger-name*, *Hayyat-name* ve *Berber-name* adlı eserlerini değerlendirir ve bu eserlerin konularını şehrengizlerden aldığını söylerken, bir şekilde şehrengizin tanımını da yapmış olur:

[Bu eserlerin] konu bakımından şehrengizlerden çıkarılmış olduklarını söyleyebiliriz, çünkü hepsi de pazarlardaki dalkavuklardan bahseder; üslup olarak da şehrengizlere benzer, çünkü konuları aynı şaka yollu ve mizahîdir. Burada Belîğ'in uyguladığı yeni tarz, yarı şakacı yarı övücü meşhur şehrengiz üslubunun bir tek tipin hikayesi olarak süreklileştirilmesidir. Bilindiği gibi şehrengizler şehrin güzellerinden ismen şaka yollu ve övücü birkaç mısra ile bahseden bir tür katalogtur. Belîğ de kullanıma hazır olan aynı tarzı takip etmiş ve şehrengizlerdeki muhtelif başlıklardan tipik örnekler seçerek her birini uzun ve ayrı bir şiir hacminde genişletmiştir. (351)

Gibb bu benzerliklerin yanı sıra, Belîğ'in şiirlerinde bazı tanıdık tipleri hayali olarak temsil etmekten daha ileri gidemediğini ve bu şiirlerin "konu çevresinde tasvirler yapmaktan da öte bir şey olmadığını" (351) söylerken, şehrengizlerle ortak yanlarını açıklamaya devam eder:

Oğlanlar hakkında bize bir şey söylemez; onlar sadece, şairin her yönde yaptığı nükteler için birer merkez ve pek çok şakaların yapılması için birer bahanedir; aşağı yukarı şiir boyunca sislerin ardındadırlar. Şiirlerdeki kahramanların hepsinin de (birinci şiir hariç) alt sınıftan oldukları görülecektir; bir kunduracının, terzinin ya da bir berberin ya oğludurlar ya da çırağıdırlar; tabiatıyla oğlanların hayatta üstlendikleri bu görevleri dolayısıyla pazarlarda gezen aylaklarla tanışmaları ve iletişimde bulunmaları zaruri olacaktır Şehrengiz tarzındaki bütün şiirlerde de durum hemen hemen bunun aynıdır ve hep benzer hadiselerle karşılaşılır. (352)



Fars edebiyatı tarihine bakılacak olursa, “şehrâşûb” olarak adlandırılan bu tür, Seyyid Abdullah tarafından yazılan *Mebahis* adlı eserde şu şekilde tanımlanır: “[Şehrâşûb] bir şehrin veya ülkenin insanların durum ve vaziyetlerinin değişikliğini; o ülkedeki karışıklığı, iktisadî veya siyasî güçsüzlüğü yahut şehrin muhtelif tabakalarını alay, istihzâ veya hicivle anlatır” (Aktaran Akkuş: 6). Seyyid Abdulah’ın bu tanımında, şehrin “muhtelif tabakalarını” oluşturan kişiler ise yine genç oğlanlardır. Hasan Çiftçi “Fars Edebiyatında Şehrâşûb” adını taşıyan iki makalesinde M. Ca‘fer-i Mahcûb, Ahmed-i Gulçîn-i Me‘ânî, Abdülhuseyn-i Zerrînkûb gibi Fars edebiyatı araştırmacılarının şehrâşûb tanımlamalarını iki kategoride değerlendirir. Bu araştırmacıların ilkinde göre şehrâşûb; “bir şehri ve şehir halkını öven veya hicveden”, ikincisine göre ise “şehri ve sanatkarlarını öven ya da hicveden ve şairin sanatkarlara karşı aşkını dile getiren” şiirlerdir. Abdülhuseyn-i Zerrînkûb ise şehrengizi, içeriğinden methiyeyi çıkararak tanımlar: “Bu tür şiir, molla, kadı ve aristokratlardan tutun işçi, tüccar ve gündelikçiye kadar bir şehrin bütün kesimlerini alaya alan ve hicveden rubaî ve kıtalardan ibarettir; çok defa şair pervasızca ve tedbirsizce bu tabakalardan her birinin gençleriyle aşktan ve başka şeylerden söz ederdi”. Bu tanımlardan hareket eden Çiftçi, şehrâşûbun “şehri karıştıran ve şehre fitne salan” kullanımının, erkek güzellere olan aşkın ifade edilmesi anlamını göz ardı eder. Yazar bu türde yazılmış şiirlerin sanatkârları (esnafları) över gibi görünse de, aslında iki erkek arasındaki aşkı anlatıyor görünmesinden dolayı, şairin sevgili olarak tasvir ettiği kişiyi küçük düşürmüş olduğunu, bunun da toplum tarafından kabul edilmeyeceğini söyler. Çiftçi’nin buradaki yorumu, tasvir edilen kişilerin yani sanatkârların/esnafların övgüsünün, aslında bir tür eleştiriyi barındırdığı yönündedir. Fakat bu yorumda, esnaflara yapılan övgünün ne tür bir eleştiriyi barındırdığı ve toplum tarafından kabul edilmeyecek

olanın ne olduğu açıklan(a)madığı, dönemin edebiyat anlayışı ve toplum yaşantısının, günümüzün ve araştırmacının değer yargılarıyla öznel olarak “belirlendiği” görülmektedir. Çünkü Çiftçi’nin makalesinde yer verdiği örneklerden anlaşıldığına göre hiciv, şairin tasvir ettiği esnaf güzellerinden dolayı onların küçük düşürülmesiyle ve bu durumun toplum nazarında olumsuz karşılanarak şehri kargaşaya yol açmasıyla ilgili “değil” gibi görünmektedir:

Belh’in hicvini içeren kıtanın, şehir halkını Enverî (Evhaduddin Muhammed bin Muhammed ö. 581/ 1158)’nin aleyhine kışkırttığını, Isfahan’ın hicvini içeren Muciruddin-i Beylekânî (ö. 586/1190)’nin kıtalarının bir hayli kargaşaya yol açtığını; Âgehi-yi Horâsânî (ö. 932/1525)’nin Herat’ın ileri gelenleri hakkında ve Harfî-yi Isfahânî (ö. 971/1563)’nin, Gilân ve halkı hakkında yazdığı şehrâşûbu nedeniyle dillerinin kesildiğini biliyoruz.

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Çiftçi’nin sözünü ettiği şairlerin yazdıkları şehrâşûbların gerçek anlamda “şehri karıştırması, şehre fitne salmaya” neden olmalarından dolayı cezalandırılmaları, metinlerin şehrin yönetimi ve dolayısıyla şehri yönetenlerle ilgili siyasî eleştiri içermesi nedeniyledir.

Şehrengiz türünün biçimsel özelliklerine bakacak olursak; Osmanlı edebiyatında, şehri ya da o şehrin çoğunlukla esnaf güzellerini mesnevi, kaside, gazel, kıt’a, rubaî, terkib-i bend gibi nazım şekilleri ile anlatan şiirler, şehrengiz türüne dahil edilmiştir. Fakat şehrengizlerin daha çok mesnevi nazım şekli ile yazılmış olduğu görülmektedir. Mesnevi tarzında yazılan bu eserler, kafiye düzeni ve biçim olarak klasik mesnevilerde olduğu gibi münacaâtla başlar. Münacaâtı çoğu zaman na’t takip eder, peygamberin övgüsü yapıldıktan sonra ise eserin sunulacağı padişah ya da devlet erkânı varsa onun methiyesi yapılır. Sebeb-i telif bölümünde

şair, eseri niçin kaleme aldığını belirtir ve bu noktadan sonra güzelleri tasvir etmeye başlar. “Hatime” bölümünde ise dua edilerek eser tamamlanır. Bu eserler yaklaşık yüz elli-iki yüz elli beyit arasında yazılmış olmakla birlikte, Lami’î’nin şehrengizinde görüldüğü gibi yaklaşık dokuz yüz beyit de olabilmektedir<sup>1</sup>. Fars edebiyatında ise şehrengizler için belirli bir nazım şekli veya veznin olmadığı görülmektedir. Fakat konu hakkında geniş bir inceleme yapmış olan Hasan Çiftçi’nin belirlediğine göre, “özellikle sanatkarlar ve onların sanatını konu alan şehrengizlerde daha çok rubaî ve kıta, bir şehir halkının hicvi veya methi hakkında yazılanlarda ise genelde kıta, kaside ve mesnevi kalıpları” kullanılmaktadır. Çiftçi ayrıca, Mîrzâ İ’câz-i Herâtî’nin (İsfahan hakkında) ve Safevîler zamanında yaşamış Mîrzâ Muhammed Şefî’nin önemli toplumsal bilgiler içeren mensur şehrengizleri olduğunu da İran edebiyatı üzerine çalışan araştırmacılardan aktararak belirtmektedir.

## B. Şehrengiz’in “Tür”leşmesi ve Yapısı

Şehrengiz türünün ilk örneklerinin hangi edebiyata (Fars / Osmanlı) ait olduğu ve hangi eserlerin bu türe dahil edildiği tartışmalı bir konu gibi görünmekle birlikte, belirsizlik ve tartışmalar yazılan şiirlerin türleşme sürecinin göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Oysa Tzvetan Todorov’un *Fantastik* adlı kitabında da belirttiği gibi, her yapının olasılıklar bütününe dönüşüme uğrattığı, her yeni örneğin türü değiştirdiği (14) düşünüldüğünde, bir edebiyat geleneği içerisinde tekil olarak yazılan şiir parçalarının, git gide belli bir yapı kazanarak edebî bir “tür”ü oluşturması, şehrengizler için de doğal bir gelişim sayılmalıdır. Hakan Atay da Tacizâde Cafer Çelebi’nin *Hevesnâme* adlı mesnevisini incelerken karşılaştığı bu

---

<sup>1</sup> Nuran Tezcan Lâmi’î Divanı’nın Viyana nüshasının *Şehr-engîz-i mevâzi’-i şerîfe-i Brusa* kısmında 638 beyit olduğunu belirtir: Nuran Tezcan, “Güzele Bir Şehrengizden Bakış”, *Türkoloji Dergisi* 14:1 (2001), s. 164. Tezcan’ın incelediği ve aynı nüshada yer alan *Nâme-i şehrengîz-i mahâbib-i dil-firib-i Brusa* kısmında ise 227 beyit bulunmaktadır, bkz. Tezcan, s. 164.

“türleşme” problemini çözmek için tezinin “Genel Bir Mesnevi Poetikası” adlı bölümünde bazı fikirler öne sürer. Todorov’un *Poetika’ya Giriş ve Genre in Discour* adlı kitaplarından hareket eden Atay, edebiyat yapıtlarının birbirinden ayrılmasını sağlayan pratik kurallarla ilişkili olan ve “tür kuralları” denen nitelikler ağının “bir edebî dönemin ya da dönüşümün sonucunda şekillen”diğini belirtir (4). Atay, modern Batı edebiyatı bağlamında türsel nitelikler ve bağlantılar üzerinde konuşmanın, edebî sürecin devam etmesi nedeniyle bir ölçüde imkânsız diye nitelenmesine rağmen, bir türün oluşumu, olgunlaşması ve farklılaşmasının kuramsal tartışmaların merkezinde yer alarak sürdürdüğünü de söyler. Bu durum Modern öncesi Yakın Doğu edebiyatlarında ise elbette farklıdır. Atay’a göre bu edebiyatları “şekillendiren toplumsal çevre, inanışlar ve alışkanlıklar yerini büyük ölçüde ‘yenilerine’ bırakmıştır. Bu yüzden, geçmişin edebî uzlaşımları canlılıklarını yitirmiş ve kesintiye uğramışlardır” (5). Böylelikle Osmanlı edebiyatı bağlamında, bu edebiyatın en yaygın biçimsel türleri olarak gösterilen “gazel”, “kaside” ve “mesnevî” artık neredeyse hiç kullanılmayan edebî olanaklar haline gelmiştir. Atay, bu durumun “Osmanlı edebiyatına dair edebîlik kavrayışının ve dolayısıyla türlere ilişkin uzlaşımsal niteliklerin belirlenmiş” olmasıyla sonuçlanması gerektiğini oysa, gazel ve kaside dışında, özellikle mesnevide böyle olmadığını belirtir. Gerçekten de, aruzun kısa formlarına bağlı olduğundan genel ve özgül bir anlatı ortamı olan ve dinsel içerikli anlatılardan aşk hikâyelerine, ansiklopedik metinlerden tıp risalelerine bir çok farklı amaç için kullanılan mesnevilerdeki (6) bu belirsizlik, mesnevi nazım biçimiyle yazılan şehrengizler üzerine yapılmış sınıflandırmalarda da açıkça görülür. Bu eserlerin hangi edebiyata ait olduğu ve hangi eserlerin bu türe dahil edilmesi gerektiği konusundaki farklı görüşler, bu alt bölümün başında da belirtildiği gibi, şehrengizlerin “türleşme” süreciyle bağlantılı gibi görünmektedir. Bu süreci de göz

önünde bulundurarak, “şehrengiz türü hangi edebiyata aittir?” ve “hangi eserler şehrengiz türüne dahil edilmelidir?” sorularını sormak, bu noktada oldukça anlamlı gözükmetedir.

### 1. Şehrengiz Türü Hangi Edebiyata Aittir?

Türk ve Fars edebiyatı üzerine çalışan bazı araştırmacıların konu hakkında yazdıklarından hareketle, Mesihî ve Zâtî'nin 1512-13 yılında Edirne üzerine yazdığı şehrengizlerin, türün ilk örneği olarak “kabul edildiği” görülmektedir. Örneğin Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*'nin Mesihî'yi anlattığı bölümünde, şehrengiz türünün Mesihî tarafından “icad” edildiğini ve daha önce bu tarzda şiirin Fars edebiyatında ve Osmanlı edebiyatında bulunmadığını söyler (448-49). Fakat Seyyid Abdullah *Mebâhis*'te; türün ilk örneğinin Lahor'da yaşayan bir şair tarafından yazıldığını ileri sürmüştü, daha sonra bu eserlere birkaç yüzyıl rastlanmadığını, Safeviler döneminde Hindistan'a giden İranlı şairlerce bu türden eserlerin tekrar yazılmaya başlandığını belirtmiştir (Aktaran Akkuş 117). E. G. Browne ise *A Literary History of Persia* adlı çalışmasının IV. cildinde Gibb'in görüşlerine karşı çıkararak, Sâm Mirzâ'nın 1550 yılında yazdığı *Tuhfe-i Sâmî* adlı tezkiresinde, Vahid-i Kumî'nin Tebriz, Harfî-i İsfahanî'nin ise Gîlân hakkında yazdıkları iki şehrengiz bulunduğunu belirtmiştir. Browne'ye göre “bu şairler her ne kadar şiirlerini Mesihî'nin şehrengizinden sonra yazmışlarsa da bunların bir yenilik olarak kabul edildiklerini ortaya koyan bir delil yoktur” (237-38). J. Rypka da *History of Iranian Literature* adlı kitabında A. Mirzoyev'in genç esnafları ilk anlatanın Seyfi-i Buhârî (ö. 1504) olduğu ve Mesihî'nin ondan etkilenecek şehrengizini 1510 yılı sıralarında yazdığı tespitini aktarır (297). Nuran Tezcan ise “gerçek” anlamda şehrengiz türünün ilk örneğinin İran edebiyatında Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân'ın (515/1121-22) çarşı esnafı güzelleri

üzerine yazdığı ve doksan iki kıtadan oluşan eseri olduğunu belirtir. Bu eserden “ilk gerçek örnek” diye söz eden Tezcan’ın bu yorumu, Ahmet Ateş’in XII ve XIV. yüzyıllarda Anadolu’daki Farsça eserler üzerine yazdığı makalesinden de hareketle Fars edebiyatında X. yüzyıldan itibaren bu tarz şiirlerin yazılması, hatta bu yüzyılda Anadolu’da da bu tür eserlerin bir geleneğinin olmasıyla ilgilidir (Tezcan 163). Ahmet Ateş’in incelediği ve 1192’de Anadolu’da yazılmış bir Farsça rubailer mecmuasından (Macma’ ar-Rubâ’iyât) seçilen rubailer arasında bulunan ve bazı esnafları anlatan şiirler de bu durumu kanıtlar niteliktedir. Ateş’in bazılarını da yayımladığı bu rubailer arasında kasap, kebabçı, külahçı, kemankeş, nakkâş, nalbant, boyacı, ekmekçi, seyis, saraç, sarraf, hallaç, terzi, hacamatçı gibi meslek erbaplarının bulunduğu bilinmesi, türün gelişimini izleyebilmek açısından önemlidir (94-135).

## 2. Hangi Eserler Şehrengiz Türüne Dahil Edilmelidir?

Osmanlı edebiyatı bağlamında, araştırmacılar tarafından hangi eserlerin şehrengiz türüne dahil edildiğine bakıldığında ise, türün belirlenmesinde daha çok yazılan eserlerin içeriğinin başat öge olarak vurgulandığını görürüz. Örneğin Agâh Sırrı Levend, yalnız bir güzele ait olan “hasb-ı hâl”, “sergüzeştname” ve güzelleri grup grup tarif eden Enderunlu Fâzıl’ın *Çengi-name*, *Hubânnâme* ile *Zenânnâme*’sini de şehrengiz türüne dahil eder (14). Ayrıca Lâmi’î Çelebi’nin Bursa şehrengizi ile Nazûk Abdullah’ın Bursa’yı öven “terkib-i bend”ini de güzelleri anlatmayıp sadece şehrin doğal ve mimari güzelliklerini anlatan şehrengizler sınıfına dahil eder<sup>2</sup>. Metin Akkuş da türün belli başlı özelliklerini konularından hareketle belirleyerek, şehrengizlerin “yapı” olarak iki ayrı özellik gösterdiklerini söyler: Bunlar “bir şehrin

---

<sup>2</sup> Fakat Levend’in bu sınıflandırması, Lâmi’î Divanı’nın Viyana nüshasında yer alan ve Bursa’nın erkek güzellerinin (mahbûb) tasvir edildiği *Nâme-i şehrengiz-i mahâbîb-i dil-firîb-i Brusa* başlıklı şehrengizin Nuran Tezcan tarafından yayımlanmasıyla geçersiz olmaktadır, bkz. Tezcan.

veya yerleşim biriminin mesleklerini sanatkârlarını tavsif eden şehir-engizler” ve “[b]ir şehri veya şehir halkını konu edinen şehir-engizler”dir. Lâmi’î Çelebi’nin Bursa şehrengizi ile Nazûk Abdullah’ın Bursa’yı öven “terkib-i bend”ini ikinci kategorideki şehrengizlere<sup>3</sup> örnek olarak gösteren Akkuş, bu “tip” şehrengizlerin aynı zamanda seyahatname içeriğine de sahip olduğunu söyleyerek aşırı bir yorumda bulunur ve İbn-i Batuta ve Evliya Çelebi seyahatnamesinin şehrengizlerle “muhteva” benzerliği gösterdiğini belirtir. Akkuş bu iki yapıyı belirttikten sonra şehrengizlere iki ayrı özellik taşıyan iki grup daha ekler. Bunlardan birincisini; şehrengizin yukarıda belirtilen ilk iki özelliğinden biri veya bir kaçını taşıyan “sergüzeşt-nâme” mahiyetindeki eserler oluşturur. Sevgilisinin peşinden İstanbul, Vize, Çorlu gibi yerleşim merkezlerini gezerek gittiği yerlerin halkını, şehir güzelliklerini okuyucuya aktaran Çorlulu Kâtib’in İstanbul ve Vize “sergüzeşt-nâme”si bu eserlerin ilk örneklerindedir. Bu eserlerde “şair, sürekli dolaştığı için, gezdiği yerleri, buralarda karşılaştığı güzelleri, tabiat güzelliklerini işler” (12). Akkuş’a göre sergüzeşt-nâmelerden başka “tam bir şehrengiz özelliği göstermeyen” fakat “Enderunlu Fâzıl’ın mesnevilerinde olduğu gibi çevre oldukça geniş tutularak Rum, Ermeni, Gürcü, Boşnak vb. kavim veya ırkların güzellerinin genel vasıflarını sıralama özelliği taşıyan” şehrengizler de yeni bir grup oluştururlar (12).

Lami’î’nin Bursa şehrengizi üzerine yapılan son çalışmada da “türleşme” sorunu takip edilebilmektedir. Selim Sırrı Kuru, Osmangazi Belediyesi’nin 2005 yılında düzenlediği sempozyumda sunduğu “Lami’î Çelebi’nin Gözüyle Bursa” adlı bildirisinde, Mustafa İsen ve Hamit Burmaoğlu tarafından yayımlanan *Şehr-engîz-i mevâzi’-i şerîfe-i Brusa*’nın “giriş ve sonuç kısımlarının şehrengiz türündeki eserlerde bulunanlara benzemeyişi ve de bir mahublar listesi içermeyişi” (218)

---

<sup>3</sup> Şehrengizler hakkındaki sınıflandırmasını Levend’den hareketle oluşturan Metin Akkuş da, Divan’ın Viyana nüshasını göz ardı ederek aynı hataya düşer.

nedeniyle şehrengiz değil, menâzil türü içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Çünkü Kuru'ya göre şehrengizler “bir şehirde Allah’ın güzelliğine ayna tutan mahbubların listesinden oluşur ve giriş ve sonuç kısımlarının özellikleri ile de 16. yüzyıl şairi Mesîhi’nin başlatmış olduğu bir nazireler zincirinin halkalarını oluştururlar” (218). Selim Sırrı Kuru bu nedenle Lami’î’nin asıl şehrengizinin “şehrengiz geleneğinin içinden” yazılan ve Nuran Tezcan’ın yayımladığı *Nâme-i şehrengîz-i mahâbib-i dil-firîb-i Brusa* olduğunu belirtir (219). Verilen örneklerden de görüldüğü gibi, türün gelişiminin ve türleşme sürecinin göz ardı edilmesi nedeniyle, hangi eserin şehrengiz türüne dahil edilebileceğinin, “içerik” olarak yapılan sınıflandırmalarla belirlenmeye çalışılması da sorunu çözememektedir.

Şehrengiz “tür”ünün Türk edebiyatındaki gelişimi düşünüldüğünde şöyle bir yapı ortaya çıkmaktadır: Türün öncelikle İran edebiyatında şairin bir şekilde gittiği veya bulunduğu şehirde karşılaştığı olumlu veya olumsuz izlenimlerden hareketle yazdığı şiir parçalarının, tarihsel süreç içerisinde, şehrin güzelliklerinin ve özellikle şehirde bulunan güzellerin / esnaf güzellerinin (mahbûblarının) anlatılması şeklinde iki kola ayrılarak müstakil eserler haline geldiği görülmektedir. Türün bu iki kolundan ise Osmanlı edebiyatında daha çok ikincisi gelişme göstermiş, XVI ve XVIII. yüzyıllar arasında sayısı elliyi aşan şehrengiz metni yazılmıştır. Çoğunlukla mesnevi nazım şekliyle yazılan bu şiirler, esnaf güzellerini konu alması ve içinde barındırdığı toplumsal hayata ait unsurlar bakımından Osmanlı edebiyatında farklı ve önemli bir yer tutmaktadır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### BURSA ŞEHRENGİZLERİNDE GÜZELLER VE GÜZELLİK SEMBOLLERİ

#### A. Osmanlı Şiirinde Güzellikler Şehrinin Sultanı: Sevgili

Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* adlı çalışmasında “Ortaçağ kültürü, gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan çok, kültürel geleneğin bir yorumudur” (17) derken; Ortaçağ filozoflarının güzellikten söz ettiklerinde soyut kavramların yanı sıra somut deneyimlere de gönderme yaptıklarının altını çizer:

Ortaçağlıların estetik ilgi alanı bizimkinden çok daha kapsamlıydı ve çoğunlukla şeylerin güzelliğine yönelik ilgilerini harekete geçiren şey metafizik bir veri olarak güzellik bilinciydi; ama sıradan insanın, sanatçının ve sanatseverlerin duyularla algılanan olgulara yönelik beğenileri de söz konusuydu. (18)

Ortaçağ kültüründe “metafizik bir veri olarak güzellik bilinci” de simgesel bir dille ortaya konmaktaydı. Eco, Hıristiyan Avrupa Ortaçağı için ele aldığı “güzellik estetiğinde” simgesel bir evrenin önemini vurgularken, bu dönemde kullanılan kelimelerin kendi anlamlarının dışında ikincil anlamlar kazanarak Tanrı’ya ilişkin “anlamlar”, “göndermeler”, “sezgisel gerçekler” ve “belirimlerle yüklü simgesel bir dil” kullandığını da belirtir (82). Ortaçağ Avrupa’sının Hıristiyan inancıyla şekillenen güzellik anlayışına paralel olarak, Osmanlı şiirinin de İslam inancına dayalı simgesel bir dili vardır. Bu iki farklı inanç sisteminin Yeni Platoncu etki ile bu

bağlamda ortak bir paydada buluştuğunu düşünebiliriz. Çünkü İslam tasavvufunun gelişiminde Yeni Platoncu felsefenin önemli bir etkisi olduğu söylenegelen bir düşüncedir. Platon'un "doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzellik olarak tanımladığı aşk", (Aktaran Arı 1) güzelliğin doğurduğu bir çekiciliktir. Annemarie Schimmel'in, *İslamın Mistik Boyutları*'nda da belirttiği gibi "[g]üzellik ile aşk birbirine bağlıdır ve Farsça, Türkçe ve Urduca yazılmış pek çok aşk hikâyesi, *hüsn ü aşk*'in 'güzellik ve aşkın' ebedi hikâyesidir" (286). Osmanlı şiirinde bu yapıyı anlamak ve konuyu daha somut bir düzlemde görebilmek için Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinden alınan aşağıdaki parça yararlı olacaktır:

Kemal sahipleri açıkça bilirler ki, güzellikle aşk ikizdir. Aşk dünyanın bütün güzelliklerini gösteren bir ayna; güzellik ise onun cilâsıdır; Güzellik olmasa, aşk ortaya çıkmaz; aşk olmasa güzellik belli olmaz. Güzellik olmasa aşktan ne fayda?.. Aşk sahiplerini maşuklar olgunlaştırır. Aşk olmazsa, güzellik hor ve zelil olur; güzellik sahiplerinin pazarı aşk ile sürüm bulur. Ne onsuz bunun onun ortaya çıkma ihtimali. Mecnun, meclis aydınlatan bir mum idi; Leylâ ise onun gönül yakıcı ateşi. Mecnun, ruh dinçliği veren bir kadeh idi; Leylâ ise onun içindeki saf şarap. Mecnun'un kemali Leylâ'dan kaynaklanıyor; aşkı (Leylâ'nın) güzelliği ile artıyordu; Leylâ'nın güzelliği de Mecnun'da ileri geliyordu. Güzelliğe olan ilişki aşktandı. (Doğan 401-3)

Leyla ve Mecnun'dan alınan bu bölümde aşk ve güzelliğin bir arada var olduğunu ve birbirlerini var ettiğini görmekteyiz. Mecnûn'un bir âşık kimliğiyle muma ve kadehe benzetilmesi ile Leylâ'nın ateşe ve şaraba benzetilerek, "mum" ve "kadeh" in içini dolduran ve bunlara işlevselliğini veren bir "öz" olarak tanımlanması, Doğu

şiiirindeki bu sembolik yapıyı göstermesi bakımından önemlidir. Buradaki aşk ve güzellik kavramlarının dünyevî bir aşkı imlediği gibi, tasavvuf vokabülerine aşına olan okur tarafından, sevgilinin yani Leylâ'nın, "Allah"ın sembolü olarak kullanıldığı da anlaşılacaktır. Schimmel'in de belirttiği gibi Osmanlı şiiirinde çoğunlukla İslam kültürünün dinsel arka planını bulmak mümkündür. "[D]ünyevi ve uhrevi imgeler, dinsel ve dindışı düşünceler arasında yeni ilişkiler yaratma bakımından neredeyse sınırsız imkânlar sağlar; usta şair her iki düzeyde de karşılıklı olarak tam bir etki yaratabilir ve en din dışı şiiire bile ayrı bir 'dinsel' tat verebilir" (284). Osmanlı şiiirinde İslam dininin etkisi ve özellikle İslam dininden üretilen tasavvuf felsefesinin önemli bir yeri olduğu kuşkusuz bir gerçektir. Dolayısıyla Osmanlı şiiirindeki simgesel göndermelerle anlatılan aşk, âşık ve sevgili dolayımında hem dünyevî hem de tasavvufî bir düzlemde yorumlanabilmektedir. Bu yapıya imkân tanıyan en önemli etmenlerden biri, Osmanlı şiiirinde kullanılan ve gelenek tarafından belirlenmiş olan sembolik dildir. Mehmet Çavuşoğlu "Divan Şiiiri" adlı yazısında, divan şiiirinin benzetme / teşbih sanatından yola çıkan mecaz sanatına dayandığını söyleyerek, şairlerin mecaz yoluyla eşyaya ve olaylara yeni anlamlar kazandırdığını vurgular (202). Yazara göre, divan şiiirinde kullanılan söz sanatları simgelere yeni anlamlar kazandırır. Örneğin, Osmanlı divan şiiirinde en çok adı geçen çiçeklerden biri olan "gül", güzelliği bakımından doğrudan bülbülün âşık olduğu sevgili temsil ettiği gibi, rengi ve kokusu bakımından sevgilinin yüzü, yanağı, dudağı ve kulağına da benzetilir. Âşığın gözünden döktüğu kanlı yaşlar da gül gibidir. Gülün açılması bahar mevsiminin gelmesini, gülün kısa sürede solması ise ömrün geçiciliğini simgeler. Bu simgeler her ne kadar yeni anlamlar kazansalar da gelenek tarafından belirlenmiş bir şekilde şiiirde yer bulurlar. Gül, renk ve koku bakımından sevgilinin yüzüne ve yanağı için benzetme unsuru olarak kullanılmasına rağmen, hiçbir zaman

sevgilinin saçlarına benzetilmez. Sevgilinin saçlarının siyah renginden ve güzel kokmasından dolayı misk ya da ambere, uzun ve kıvrıkcık olması nedeniyle de sümbüle benzetilir. Bununla birlikte sevgilinin dudağı güle benzetildiğinde bu vahdetin yani birliğin göstergesiyken, sümbüle benzetilen saçlar, kesretin diğer bir deyişle çokluğun sembolü olarak değerlendirilebilmektedir<sup>4</sup>.

Ancak sevgilinin, bir şiirde ona ait göndermelerin hem dünyevî hem de ilahî aşkın unsurları olarak iki farklı biçimde alımlanması üzerinde durmak gerekir. Çünkü Osmanlı şiirinin çok katmanlı yapısına dikkat çeken Walter G. Andrews *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı çalışmasında, bir gazeli yorumlarken âşık ve sevgiliyi dünyevî ve tasavvufî düzlemin dışında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş"inde bahsettiği "saray istiaresine" benzer bir şekilde "otorite" ilişkisine dayandırarak da yorumlar. Andrews, bir şiirin üç farklı düzlemde okunabileceğini göstererek "hiçbir yapıt[ın], tek başına, bir eserin bütün anlamını ortaya çıkaran, hatta bütün anlamının büyük bir bölümünü ortaya koyan bir yorum sağlama[dığına]" işaret eder (135). Elbette, Andrews'un bu tespitinin gazelle sınırlandırıldığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Ancak metnin "tikel"liğini yok sayarak genelleyip, her metinden bu üç eksenli okumayı yapmaya çalışmak da araştırmacıları metinden uzaklaştırarak zorlama yorumlarda bulunmalarına neden olabilir. Dolayısıyla Andrews, Osmanlı şiirinin üç katmanlı yapısına dikkati çekerken keyfî yorumları meşrulaştırmaz; yani Osmanlı şiir geleneğini, Osmanlı Devleti'nin siyasî, sosyal ve kültürel yapısı ile birlikte değerlendirmeye çalışır. Dolayısıyla metnin bağlamı, şiir çözümlemelerinde göz ardı edilmemesi gereken önemli bir unsurdur.

---

<sup>4</sup> Haluk İpekten, *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri* adlı kitabında tasavvufta saçın kesret, (153) dudağın vahdet (156) olduğunu belirtir. Atilla Şentürk de, *Osmanlı Şiiri Antolojisi'nde* "tasavvufî anlamda saç[ın] 'kesret'i [=vahdet yani birliğin zıttı, çoklu[ğu]] temsil" ettiğini söyler (90).

## B. Şehre Fitne Salan Güzeller

Osmanlı Divan şiirinde sıklıkla benzer mecazlarla tasvir edilen soyut sevgiliden farklı olarak, şehrengizlerde yer alan güzeller adları ve meslekleri gibi somut göndermelerle tasvir edilmektedir. Bu güzellerin çoğu çarşıda çalışan esnaflar ya da onların çıraklarıdır. Bu güzeller, kimi zaman adlarının çağrıştırdığı, kimi zaman da mesleklerine dayanan mecazlarla tasvir edilirler. Kendi adları ve mesleklerinin dışında ustasının mesleği, güzelin soyu, hatta dini gibi ailesinden gelen özellikler, güzellerin tasvirinde yer alan diğer unsurlardır. Osmanlı şiirinde genellikle sevgilinin “dünyevî”, “tasavvufî” ve “otorite” bağlamında üç katmanlı yorumlanabilmesine karşılık, şehrengiz metinlerine bakıldığında, güzellerin sadece “dünyevî” aşkın öznesi olarak bu eserlerde yer aldığı görülecektir. Bu da, güzellerin mahbûblar / oğlanlar olması ve somut göndermelerle aşkın öznesi olmaları nedeniyle şehrengizlerin “edebe aykırı” olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Oysa mahbub hayatı, sadece şehrengizlerde değil toplum hayatını anlatan Gelibolulu Âli'nin *Meva'idü'n-nefa'is fi kava'idi'l mecâlis* ve kim tarafından yazıldığı kesin olarak bilinmeyen *Risâle-i Garîbe* gibi kimi eserlerle de paralellik gösterir. Osmanlı edebiyatında gerçeklik arayanlar, toplum hayatının edebiyata yansımaları olan bu metinleri genellikle tasavvuf bağlamında okumayı tercih ederler. Bununla birlikte tezkirelerde, şairlerin “zenpâre” ve “gulâmpâre” olmalarıyla ilgili tartışmalara ya da onların cinsel eğilimlerine ilişkin açıklamalarla sıklıkla karşılaşmak mümkündür.

Şehrengizlerde ele alınan konunun çok açık göndermelerle dünyevî aşk olduğunun anlaşılmasına rağmen, şehrengiz yazarları dünyevi aşkı yazmaktaki amaçlarının hakiki aşka ulaşmak olduğunu söylemektedirler. Bu eserlerden, Lâ'mi'i Çelebi ve İshak Çelebi'nin şehrengizlerinin “sebeb-i telif” bölümlerine baktığımızda

ortak bir şekilde şairlerin kendilerini ilahî aşka ulaştırmaları için Tanrı'ya yakardıklarını görürüz. Bu noktada, “şairlerin dünyevi aşkı dile getirirken bir taraftan da amaçlarının mecazdan hakikate ulaşmak olduğunu söylemeleri bir çelişki midir, yoksa dünyevî aşkı anlatmaları ile gazeldeki cinsiyeti tartışmalı sevgilinin burada adı ve mesleğiyle erkek olması yüzünden, bu eserleri farklı bir görünüme mi sokmak istemişlerdir” gibi bazı sorular akla gelebilir.

Mehmet Çavuşoğlu, Taşlıcalı Yahya'nın İstanbul şehrengizini değerlendirirken şairin hakiki aşka ulaşmak için Allah'dan “ilim” ve “hikmet” dilediğini söyler ve şairin bir beytinden hareketle şu yorumu yapar: “[Şair]Allah'ın kudretinin sırrını düşündüğünü, güzellerin adını bu sebeple andığını söyleyerek [...] Şehr-engizi yazışının, husûsiyle İstanbul güzellerini mevzû edinmesinin sebebini açıklamış oluyor” (76). Çavuşoğlu şairin ne söylediğini esas alırken, eserin “hatime” bölümünü bu görüşü destekleyen bir argüman olarak kabul etmektedir:

Onaltı beyitlik hâtîme kısmında şair, bir çok güzeller arasında görüp görüşmüş olduğu güzelleri yazdığını söyleyerek nâdanların müdâhale etmek ihtimalini de kaydeder ve noksanların irfan sâhibi kimseler tarafından tashîh edilmesini ister. Bundan kasdının her hâlde eserin muhtevâsının, [...] yanlış tefsir edilmesi olduğu muhakkaktır. Yahya Bey bu yanlış anlaşılmalardan, iç bilgisine sâhip anlayışlı kimselere sığınmaktadır. (78)

Sadece Taşlıcalı Yahya değil, şehrengiz yazan diğer şairler de sebeb-i telif ve hâtîme bölümlerinde bu ortak motifi kullanmaktadır (bkz. Kırkkılıç 95). İkinci bir motif de, şairin şehrengiz yazma nedenini bir arkadaşının önerisi üzerine olduğunu belirtmesidir. İsmail Belig'in şehrengizi buna örnek olarak gösterilebilir. Şairin, arkadaşının önerisiyle eserini kaleme aldığını söylemesi, Osmanlı şiirinde—özellikle

mesnevi türünde—sıklıkla tekrar edilen bir motiftir. Bu konudaki üçüncü bir ifade şekli ise, şairin doğrudan güzelleri tasvir etmek amacıyla eserini yazdığını söylemesidir. Çalıkzâde Mehmed Manî'nin Bursa şehrengizi bu doğrultuda kaleme alınmış bir eserdir. Şairlerin bu eserleri hangi amaçla yazdıklarını belirtmesini, araştırmacıların bir gerçeklik olarak kabul etmesi, bu eserlerin değerlendirilmesinde ve yorumlanmasında bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa görünmektedir ki bazı şairler, toplumsal değerlendirmeye aldirmeden eserlerini biçimlendirmiştir. Lâ'mi'i ve İshak Çelebi gibi şairler ise, toplumsal eleştiriyi göz önünde tutarak eserlerini tasavvufî bir kılıf içinde vermeyi yeğlemişlerdir. Dolayısıyla dünyevî aşkı anlatan ve cinselliği öne çıkararak bu eserler, tasavvuf yoluyla ve edebî estetik içinde kalarak da yorumlanmışlardır.

Bursa şehrengizlerdeki güzellik tasvirleri, tanıtılan güzel her ne kadar kurmaca yapının içerisinde somut olarak tasvir edilmiş bir kişi olsa da, Osmanlı şiirinin alışılmış benzetmeleriyle yapılır. Güzellik unsurları benzerdir; sevgilinin yüzü, aya ve güneşe, yanağı güle, dudağı goncaya, kaşları yaya, kirpikleri oka, boyu serviye, göğsü yasemine vb. benzetilir. Fakat Nuran Tezcan'ın da belirttiği gibi şair, bu klasik benzetmelerin yanı sıra, tanıttığı güzelin adı ve mesleği ile ilgili kelimeler de kullanarak “hüner”ini göstermeye çalışır:

[Şair] sadece tanıtılan kişinin mesleğini göz önünde tutarak bu mesleğe ilişkin terimleri kullanmaya, kelime oyunları ile sanatlı bir şekilde çizimlemeye çalışır. Meslek araç ve gereçlerine ve yaptığı işin niteliğine ilişkin kelimelerle benzetmeler yapar. Böylece yazar gözlem ve hayalini birleştirerek sanat gücünü kullanma, gösterme olanağı bulmuş olur. (172)

Yazılan şehrengizlerin sebab-i telîf ve hatime bölümlerinde eserlerin edebi estetik anlayışı içinde okunması gerektiğine dikkat çekilmesine karşılık, güzellerin tasvirleriyle ortaya çıkan dünyevî aşk ve dünyevî güzellikler, mahbûbun icra ettiği işe ilişkin unsurlarla işlenmiştir. Kimi beyitlerde “cinsellik” çağrışımları içeren ikinci bir anlam da çıkarmak mümkündür. Arka planda yer alan ve cinselliğe yapılan bu göndermeler, tasvir edilen güzellerin adları ve meslekleriyle gerçek birer kişi olarak şehrengizlerde bulunmalarıyla ilişkilendirilebilir.

Bursa şehrengizlerinde güzellerin hangi benzetmelerle, nasıl tasvir edildiğini beş alt başlık altında değerlendirmek mümkündür: Çarşı esnafları, isimlerinden ya da lakaplarından yola çıkılarak tanıtılanlar, ehl-i örf, ehl-i ilim, tarikât erbâbı ve bu sınıflandırmaların dışında kalan güzeller. Çarşı esnaflarını da dokumacı ve diğer esnaflar alt başlığı altında değerlendirebiliriz. Bu çeşit sınıflandırma, her ne kadar güzellerin tam olarak hangi gruba dâhil edilmesi konusunda bazı sorunlar ortaya çıkarsa da, metinlerin daha iyi anlaşılması ve bir düzen içinde sunulması için gereklidir. Bu nedenle, yapılan sınıflandırma içerisinde yer alan güzellerin tam olarak ve keskin sınırlarla birbirinden ayrılmadığını da belirtmek gerekmektedir. Örneğin çarşı esnafından tanıtılan bir güzel mesleği belirtilmiş olsa dahi, kimi zaman dininden ya da isminden hareketle de tasvir edilebilmektedir. Bu sebeple, yapılan sınıflandırmada öncelikli olarak güzellerin “meslekleri” göz önünde tutulmuştur. Güzellerin tasvirlerinden hareketle ortaya çıkan Osmanlı sosyal hayatına yönelik göstergeler ise tezin üçüncü bölümünde tartışılacaktır.



## 1. Çarşı Esnafları

İncelenen Bursa şehrengizlerinde çoğunluğunu çarşı esnafının oluşturduğu toplam elli dört güzele yer verilmiştir. Bu güzellere yirmi beşi dokumacı, yirmi dokuzu da diğer çarşı esnaflarını oluşturur:

### 1. 1. Dokumacı Esnaflar

Bursa şehrengizlerinde, dokumacılık sektöründe çalışan yirmi beş güzel içinde en çok kazzâzlara (ipekçi) (altı), daha sonra sîmkeşlere (dört) yer verilmiştir. Mekikçi, pâyberekçi (bir çeşit nakkâş), nakkâş, çukacı (çuhacı) güzellere ikişer, tarakçı, pareci (parçacı / kumaşçı), futacı (peştemalci), yorgancı, kavukçu ve takyeci mesleklerinden ise birer güzel tanıtılmıştır:

| Lâ'mi'i Çelebi                           | İshak Çelebi          | Çalıkzâde<br>Mehmed Mânî | İsmail Belig              |
|--|-----------------------|--------------------------|---------------------------|
| Mekikger Hüseyin                         | Pâyberekçizâde        | Kazzâz                   | Şeyh Muhammed<br>(Kazzâz) |
| Pây-berekci<br>Mustafa Çelebi            | Hüseyin<br>[Mekikger] | Sîmkeş Ahmed             | Said (Kavukçu)            |
| Nakkâş Mahmud                            |                       | Sîmkeş Hüseyin           | Seyyid Osman<br>Kazzâz    |
| Nakkâş Bâlî oğlu<br>Şah Mehmed<br>Çelebi |                       | Sîmkeş Mansur            | Sîmkeş Kasımzâde          |
| Tarakçı Memi<br>Çelebi                   |                       | Yorgancı                 | Takyeci Bey               |
| Pareci Mustafa                           |                       | Bezzâzlardan<br>Hasan    | Kazzâz Mustafa            |
| Kazzâz Abdi                              |                       |                          | Çukacızâde<br>Abdullah    |
| Kazzâz Resûl oğlu<br>Muhammed            |                       |                          |                           |
| Futacı Mustafa                           |                       |                          |                           |
| Çukacı Yahudi<br>Musı                    |                       |                          |                           |

**Kazzâz (İpekçi):** Lâ'mi'i Çelebi eserinde bulunan iki ipekçi güzelinden Kazzâz Abdâl yanağı, boyu ve kaşları üzerinden; diğer güzel Nimet de yanağı ve teniyle ilgili benzetme unsurlarından yararlanılarak tanıtılmaktadır:

Kanı şem'-i vefâ kazzâz 'Abdî

Ruhı gül kaddi serv-i nâz 'Abdî

Kaşları fikri ham etmişdür hilâli

Günün mihr-i ruhındandır zevâli (189)

Vefa mumuna benzetilen Abdi'nin yanağı gül gibi, boyu naz ile salınan servi gibidir. Abdi'nin kaşını düşünmek "ay"ı yay gibi eğmiştir ve güneşin en aydınlık vakti bu güzelin yanağının parlaklığıdır. Burada hüsn-i ta'lîl sanatı ile ayın ilk günlerindeki şekli, güzelin kaşının bir yay gibi olmasına bağlanmaktadır ve İpekçi Resûl'un çırağı Nimet'in betimlenişinde ise güzelin yanağı ile sofrası arasında ilişki kurulmakta ve isminden dolayı yanağı az bulunur bir nimete benzetilmektedir:

Resûl oğlu biri kazzâz Ni'met

Ruhı hânı degüldür az ni'met

Teni nûr-ı musavverdür safâda

Nazîri var mıdır lutf u vefâda (189)

Mânî'nin şehrengizinde tasvir edilen ipekçi de âşıklar arasında "gümüş baldırlı" olarak tanınan bir güzeldir:

Biri kazzâzlarda bir dil-ârâm

Cihânda sîm-sâk olmuş ana nâm

Şu denlũ var letâfet her yirinde

İlik seyr olunur barmaklarında (165)

Bu ipekçi güzeli zayıflığına yapılan göndermelerle betimlenmiştir. Buradaki zayıflık, incelmış bir letâfetle bir arada düşünülmüştür. Bu güzelin her yerinde öylesine incelmış bir letâfet, hoşluk ve güzellik vardır ki, parmaklarına bakıldığında âdeta kemiğin içindeki iliği görünür. İliğin görünmesi güzelin zayıf ve ince olduğunu imlemesinin yanı sıra iliğin beyazlığı ile ipeğin beyazlığını da çağrıştırmaktadır.

İsmail Belîğ'in şehrengizinde ise üç "kazzâz"a, yani ipekçilikle uğraşan üç güzele yer verilmiştir. Eserde ilk olarak tanıtılan güzel Şeyh Muhammed Kazzâz'dır. Metinde Muhammed Kazzâz'ın betimlenmesi ve kişilik özelliklerinin anlatılması yine ipekçilikle ilgili terimlerle yapılmıştır:

O mehün san'atı kazzâz oldu

Câme[hâ] vuslatın avâz oldu

‘Âşık-ı zâra işlik satsa o yâr

Vireler takımına bir dinâr (190)

Şeyh Muhamed'in ipekçi olmasından sonra, âşıkların ona kavuşma bedelinin bir elbiseyle olmasının yayılması ve onun bu özelliğiyle tanınması / şöhret bulması biraz da ironiyle karışık bir üslûpla anlatılmaktadır. İnleyen âşıklarına elbise sattığında, âşıkların elbisenin takımına bir dinar vermeleri de bu bağlamda değerlendirilebilir.

İsmail Belîğ'in eserindeki bir diğer güzel de Hz. Muhammed'in soyundan gelen ipekçi Osman'dır. Kazzâz mesleğine sahip güzellerin tasvirinde dikkat çeken, özellikle güzelin zayıf bedeni ile yanaklarının kırmızı ipeğe benzetilmesi motifi burada da kullanılmaktadır:

Çehre-âsâ tolaşur cism-i nizâr

Döndi bir al harîre o ‘izâr

Oldı bârîk o kadar sîm-teni

İbrişim târına benzer bedeni (193)

“Döndi bir al hârîre ‘izâr” mısrası ile Sofyevî Seyyid Osman’ın yanağının rengi ve yumuşaklığı ipek sözcüğü ile tasvir edilirken, beyaz tenli zayıf bedeninin inceliği “ibrişim teli (târ)”ne benzetilmiştir.

Kazzâz Muhsin’in çırağı Kazzâz Mustafa Çelebi şarap meclisindeki kadehi görünce, kırmızı renkli ipeğe döner ve beli ibrişime benzer:

Bezm-i sahbâda görüp câm o yâr

Döndi gülgûn harîre ugrar

Ana dilbeste olur tâze-resân

İbrişim târına benzer o miyân (202)

Bu yeni yetme güzeli görenlerin, gönülleri onun ibrişim ipliğe benzeyen beline bağlanacaktır.

**Sîmkeş:** Mânî’nin şehrengizinde, dokumacılıkta kullanılan sırma çekilmiş ipliği üreten üç sîmkeş esnafı tasvir edilmiştir. Bunlardan Ahmed ve Mansur adlı güzeller, daha çok isimlerine yapılan göndermelerle tasvir edilmiştir; sadece sîmkeş Hüseyin’in tasvirinde mesleğine yönelik benzetmeler söz konusudur.

Sîmkeş ustası olan Ahmed, eserde yaratılmışların en seçkini olarak vasıflandırılmıştır:

Birisi sîm-keşdür nâmı Ahmed

Hudâ halk eylemiş anı ser-âmed

Ne denl tolanur kyın rakbn

O denl tolanur kyın Habb'un (167)

Arapça "hamd" kökünden türetilen Ahmed ve Muhammed isimleri, doğal olarak peygambere ait niteliklerle kullanılmıştır. Dolayısıyla güzelin adının "Ahmed" olmasından hareketle, Allah'ın Kur'an'da Hz. Muhammed'e hitap şekli olan "Habbim" ifadesine de gönderme yapılmıştır.

Sîmkeş ustası, aşıkların da tpk gümüş ve altın tellerine yaptığı işlemi uygulayarak çekip çevirmektedir, dolayısıyla aşıkların canı aşk gamından tel gibi incelip bükülmüştür. Osmanlı şiirinde de ünlü sf Hallac-ı Mansr, genellikle "ber-dr" kelimesi ile anılmakta ve darağacına benzetilen sevgilinin saında asılı kalan aşıkları temsil için kullanılmaktadır. Mânî'nin şehrengizinde sîmkeş ustası Mansr tanıtılırken de bu imaj kullanılmış ve ay yzly güzelin aşıkları, onun zlflerinin kemendine Mansr gibi asılmaya gitmiştir:

Nizr oldu gamından tel gibi cn

Beni çekdi çevirdi şöyle cnn

Kemend-i zlfne ol meh giriftr

K'ider Mansr-veş 'uşşk ber-dr (169)

Anlatıcı, ipin dndrlp bükülerek eğrilmesini de hatırlatacak şekilde, Hüseyin'in etrafında fir fir dönen rakibi gördüğünü, belli ki güzelin rakibi kendine aşık ettiğini söylemektedir:

Gezer fir fir döner dn gördüm agyâr

Tolandurmış anı benzer ki dil-dr

Çeker kendüye sîmi ‘âdetidür

O mâhun sîm-keşlik san’atıdır (168)

Yukarıdaki ilk beyitte, sîmkeşin gümüşü ip haline getirirken ve kumaşa “sim çekerken” yaptığı işlemlere “fıfır dönmek” ve “tolandur”mak kelimeleriyle gönderme yapılmaktadır. Diğer beyitte de anlatıcı, güzelin gümüş (ipi) kendine çekmeyi adet ettiğini söylerken, bu ay yüzlünün yaptığı işin sîmkeşlik olduğunu vurgular. Bilindiği gibi divan edebiyatında sevgililer “sim-ten”dir. Şair bu beyiti her iki anlama gelecek şekilde kurmuştur. Ayrıca “kendine çekmek” deyiminin, cinsellik içeren bir anlamının olduğu da unutulmamalıdır.

İsmail Belig’in şehrengizinde de sîmkeş sanatçısı Kasım’ın çırağı İsmail “tel kır-”, şûh-ı ayyâr”, “döndür-”, “halka-i sîmîn”, “haddeden geçme”, “sîmîn-beden”, “sîmbeštahta”, “erit-”, “külçe-i sîm”, zer-i hâlis”, “ayyâr”, “mehekk” gibi kelime ve tabirlerle anlatılmıştır:

Sîm-keşdür biri Kâsımzâde

Tel kırar ana olan dil-dâde

Dil-i ‘uşşâkı o şûh-ı ayyâr

Döndürür çarh gibi leyl ü nehâr

Ser-i bâlîne kolın atsa kemer

Sâ’idi halka-i sîmîne döner

Haddeden geçmedür ol sîm-beden

Goncede yokdur anun gibi dehen

Yirlü yirinde o çeşm ü ebrû

Sîm beštahta benzer pehlû

Eridir seyr iden ‘uşşâkı

Külçe-i sîm gibi her sâkı (193-94)

İsmail’e gönül veren âşıklar ona tel kırmaktadır. “Tel kırma”, kumaşın üzerine iplik yerine telle işlenen bir nakış çeşididir, işleme sonrasında kullanılan teller “bükülerek” kırılır. Bu şuh ve ayartıcı güzel, aşıkların gönüllerini gece gündüz felek gibi “döndürmekte”dir. İsmail’in baş yastığına (boynuna), âşık, kolunu kemer gibi sarsa kolu gümüş halka gibi olacaktır. Ayrıca onun gümüş bedeni haddeden geçmiş, öylesine incelmıştır ki, onunki gibi küçük ağız goncada bile yoktur. Kaşı gözü yerli yerindedir; göğsü gümüşe, baldırı gümüş bir külçeye benzer. Onu gören / seyreden âşıkları külçe gibi eritir, kendinden geçirir.

**Mekikçi:** Lâ’mi’i Çelebi ve İshak Çelebi’nin şehrengizlerinde yer alan mekikçi güzeller, işlerinde kullandıkları araç gereçle ve meslekî tabirlerle tanıtılır. Bu mesleğe ilişkin tasvirlerde diğer mesleklere göre cinsellik vurgusunun daha fazla ön plana çıktığı görülür. Mehmet Zeki Pakalın, mekik dokumanın mecâzî olarak “sık sık gidip gelmek, yerinde duramamak, sürâtle dolaşmak” anlamları taşıdığını belirtir (452). Nitekim her iki eserde mekikçi esnafı anlatılırken, kesici aletlerin ve “gidip gelme” tabirinin sık kullanımı, özellikle bazı beyitlerde cinselliğe yapılan göndermeleri açıkça hissettirmektedir. Lâ’mi’i’nin eserindeki düzgün endamlı, boyu şimşir ağacı gibi uzun, kirpikleri ciğerleri yaralamakta üstat olan Hüseyin’in işi mekik dokumacısı olduğu için, âşıklar da onun yolunda mekik dokur gibi gidip gelmektedir:

Sehî kaddi birinün serv-i şimşâd

Cigerler delmede müjgânı üstâd

Mekik düzmek durur ol câne çûn kâr

Reh-i ‘ışkında halk işler mekik-vâr (183)

Bazı beyitlerde ise seçilen kelimelerle yapılan çağrışımlar, göndermeler ve bunların sonucunda ortaya çıkan ifade gücü oldukça başarılıdır. Örneğin aşağıdaki iki beyite göre; kim ki mekikçinin “testeresine” kin güdüp “diş bilirse”, bu dertle gönlü “parça parça” olacaktır ve onun “eğesine” felek gibi baş “eğmeyenin” vücudu, yıldızlar gibi “doğransa” yeridir:

Şular kim diş bilerler erresine

‘Aceb mi derdile çâk etse sîne

Egesine felek-vâr egmeyen ser

Teni encüm sıfat togransa derhûr (163)

İshak Çelebi’nin eserindeki Hüseyin de benzer özelliklerle tasvir edilmektedir. Mekikçi güzeli yine “mekik gibi üşenme durma var gel”, “serv-i âzâd”, “yolına pâreler”, “şimşâd” gibi kelimelerle kurulan tamlama ve söz kalıplarıyla tanıtılır:

Durup dükkâna karşı olma engel

Mekik gibi üşenme durma var gel

İşe yarar mı ki ey serv-i âzâd

Yolına pâreler kendüyi şimşâd (158)



Ayrıca yukarıdaki beyitlerde yer alan “dükkâna karşı durup, engel olma; üşenme mekik gibi durmadan gel git” ve “âşık kendisini senin yolunda şimşir ağacı gibi parçalasa, bir işe yarar mı ” sözlerinden, şairin cinsel ilişki anını ima ettiği anlaşılmaktadır.

**Nakkâş:** Lâ'mi'i'nin eserinde yer alan Nakkâş Bâlî Çelebi'nin çırağı Nakkâş Mahmud, işiyle ilgili terimlerle adeta “resm” edilir:

Biri tasvîr-i Çîn Nakkâş Mahmûd  
Ki yazmış su yüzinde ‘ârızı od

Münevver cebhesidür levha-i sîm  
Münebbet lebleridür halka-i mîm

Kadi serv ü ruhı gül la’li gonce  
Mutavvak gabgabı nârîn turunce

Edenler şemse-i hüsnini seyrân  
Kalurlar sûret-i Çîn gibi hayran

Elif barmakları sîmîn kalemdir  
Kıyâmet kaddinün nahli ‘alemdür.

Yazup ‘ârızları halzûnî hâle  
Gamından bedri döndermiş hilâle

Rikâ'-i hüsn ü dîvân-ı 'izârı

Muhakkak eylemiş nesh-i gubârı

Edüp kaddini yâ Rab nahl-i hurrem

Bu bagun etmegil bir bergini kem (184)

Mehmet Zeki Pakalın nakışın, “boya ile resim yapmak” yerine kullanılan bir tabir olduğunu söylerken, “eski zamanlarda ‘nakış işlemek’[in] renkli tire, ipek, ibrişim veya yünle işlenen işlere” denildiğini de belirtir (645). Nakış işleyen kişiye ise nakkâş denilir. Yukarıdaki beyitlerde güzelin nakkâşlığı üzerinden, mesleğin söz dağarcığından oldukça yararlanıldığı görülmektedir. Çin resmi gibi [güzel] olan nakkâş Mahmud’un yanağı, adeta su üstündeki ateş gibidir. Yüzü, aydınlık ve parlak olan gümüş levhaya; çizilmiş dudakları mim harfine, boyu serviye, yanağı güle, dudağı goncaya, boynu ise turunca benzer. Güzelliğini seyredenler, çin resmine bakıyormuş gibi hayran olurlar. Elif ( ل ) harfi gibi olan uzun parmakları gümüşten bir kalem, boyu kıyamet alâmeti gibidir. Yanakları helezonik hâleler gibi yayılır, dolunayı gamdan eğerek hilâle döndürür. Onun güzelliğinin resmi “rika” yazısını andırır ve yanağının “divanî” tarz yazısı muhakkak “gubarî” yazısını taklit etmiştir. Gubarî yazısından bahsederek güzelin ayva tüyelerine gönderme yapan anlatıcı, gubarînin dışında, divanî ve rikâ yazı stillerinden de Mahmud’un yüz güzelliği tasvir etmek için yararlanır. Son beyitteki dua faslında ise yine bir yazı çeşidinin adı olan “hurrem” (Devellioğlu 384) kelimesini kullanır. Dua beyitinde ise, bu bahçenin tek bir “yaprağını” dahi soldurmaması Allah’tan dilenmektedir.

Aynı eserde tanıtılan bir başka nakkâş da yine Bâlî’nin çırağı olan Mehmed Çelebi’dir. Bu güzelin tasvirinde ise gözü ve beni üzerinden söz sanatları yapılmaktadır:

Kanı Nakkâş Bâlî oğlu dil-ber

Gözi âhû beni câzû sitem-ger (188)

Şair anlatıcı, gönül alıcı Mehmed Çelebi'nin gözlerini ahuya benzetmekte, yanağındaki benini ise sihir etkisi yaratan büyüleyici bir zalim olarak tasvir etmektedir. Ayrıca “âhu” ve “sihir” ile ilgili kelimelerin birlikte kullanılması da bir masala telmih olarak değerlendirilebilir: Ava çıkan padişahın kaçan bir âhû bir mağaraya sığınır, padişah mağaraya girdiğinde peri kızı olarak karşısına çıkan ahı, böylece padişahın eline geçmemiş olur. Bu nedenle, Osmanlı şiirinde âhû ile sihir kelimeleri birlikte kullanılır (Pala 24). Ayrıca, âhûnun gözlerinin siyah olması ve siyah benin güzellik sembolü olarak kullanılması ile birlikte bu renk, ahudan elde edilen miskin rengini ve güzel kokusunu da çağrıştırmaktadır.

**Pây-berekçi:** Pây-berek “eskiden çarşaf, bohça, havlu, peştamal gibi sandık eşyalarına işlenen bugün artık unutulmuş bir nakış çeşididir” ve “civan kaşı” olarak bilinen bir nakışa benzemektedir (Tezcan 170). Lâ'mi'i Çelebi'nin eserindeki Pây-berekçi-zâde Mustafa ve İshak Çelebinin şehrengizindeki adı belirtilmeyen pây-berekçi-zâde, daha çok “ben” (hâl) mazmunu üzerinden tasvir edilmiştir. Nakışçı Mustafa'nın kaşının beniyle birlikte çift olduğunu görenler, hilal üstünde yıldız der:

Gören der hâlin ebrûsıyla cüfte

Hilâl üstinde encümdür girifte

Saçı kim eylemiş hâlini pür-hâl

Hümâ-yı sâye-verdür anberîn-bâl

Görinür bu kırândan şöyle peydâ

Ki ay başında vardur şûr u gavgâ

N'ola seyr edüp ol mâh-ı temâmı

Meh olsa alnı dağlı bir gulâmı (183-84)

Mustafa Çelebi'nin kaşı ve üzerindeki benin görüntüsü, yıldıza benzetilmektedir. Ayın görünmesinin Ramazan'ın başlaması ve bayram gününün saptanmasında önemli bir yeri vardır. Halk arasında bayram gününün saptanmasında çıkan karışıklığın ve tartışmaların Osmanlı şiir geleneğinde yansımaları daha çok güzelin kaşı ve gözüne yapılan mecazlarla anlatılmıştır. Yukarıdaki beyitlerde de şair anlatıcı, nakışçı güzelinin beninden dolayı halk perişan olsa bile bunda ayıplanacak bir şeyin olmadığını, çünkü kuyruklu yıldızın fitneye işaret ettiğini yine bu bağlamda söylemektedir. Ayrıca anlatıcı okura; "ay, o dolunay gibi güzeli seyredip onun alnı dağlanmış bir kölesi olsa ne olur" sorusunu yönelterek, Mustafa'nın yüzündeki benleri ayın dolunay halinde görülen lekelerle benzetir.

İshak Çelebinin eserinde de, ismi verilmeyen pâ-y-berekçi güzelinin yine benine yönelik benzetmeler kullanılmıştır:

O birkaç kılla ol hâl-i mu'anber

Başı perçemlü bir Hindûya benzer

Yüzün nakşın değer tekrâr tekrâr

Musavverdür elinde kıl kalem var

Yahud bir pâre ebr olmuş mukâbil

Hilâl ebrûsuna olmaga hâ'il

Görinen ben degüldür müşk-i terdür

Cebîn-i mâhda mahv-ı kamerdür

Kaşun üstünde ol hâl-i mu'anber

Müdâm olsun kemâl-i hüsne mazhar (156)

Bu güzeli, anber gibi beni bir kaç kılıyla başı bağlı bir Hintli'ye benzemektedir. Yüzünün nakışları olarak görülen benleri, elindeki kıl kalemin yaptığı gibi dikkatle tekrar bakılan bir resim olarak düşünülmüştür. Burada nakkâşın dikkatle tekrar bakılan bir resim gibi düşünülmesi, onun benine yapılan bir övgüdür. Mustafa'da olduğu gibi, bu güzelde de benzer bir anlatımla, hilal gibi kaşına bir parça bulut engel olmuştur ve ay gibi parlak yüzündeki benler, ayın lekeleri gibi resmedilmiştir.

**Tarakçı:** Lâ'mi'i'nin eserinde tarakçı güzeli Memi Çelebi tanıtılırken âşıkların gönülleri yaralarla kaplanmış olarak anlatılır:

Tarakcı hûbı hod vasf edemez dil

Gamından sîneler pür-rîşdür bil

Kıya bakışları can içre işler

Gören la'lin kolın hasretle dişler (188)

Memi'nin yan bakışları ok gibi gönle saplanır, kırmızı dudağını gören ise o dudağı hasretiyle kendi kollarını dişler. Burada tarakçının dokumacılıkta yararlandığı malzemelere gönderme yapılarak “dişle-” fiili, tarağın dişleri ile âşıkların kollarını dişlemesi arasında tevriyeli olarak kullanılmıştır.

**Pâreci (Parçacı):** Lâmi'i'nin şehrengizinde tanıtılan Arap oğlu Memi'nin çırağı Mustafa'nın pareci / kumaşçı olmasına ilişkin olarak anlatıcı, gönlüne seslenerek “o güzelin kaşlarının hayali çoktur” demekte ve bu nedenle kendisine o peri yüzlü parçacı (pâreci) güzelin parasına kapılmamasını öğütlemektedir:

Dilâ çokdur hayâli kaşlarınınun

Atılma pâresine ol perînün (189)

Bu beyitte Memi, güzelliği ile bir periye benzetilerek ve bir görünüp bir kayboluşu hatırlatılarak âşıkların acı çekmemesi için uzak durulması gereken biri olarak tasvir edilir. Ayrıca “pâre-kâr”ın “şîve, şen, şuh” anlamı da düşünülecek olursa, anlatıcı kendisine “o şuh güzelin işvesine kapılmaması” gerektiğini tembihlemektedir.

**Futacı (Peştamalci):** Lâ'mi'i'nin eserinde peştamalci Mustafa, değerli bir kumaş gibi bedeli hiçbir şeyle karşılanamayacak kadar gönül alıcı bir güzeldir:

Futacı Mustafa h'od bî-bedeldür

Kıyâmet dil-ber ü âfet güzeldür

Teni cân riştesidür nûr-ı Rabdan

Kırık vaslına çokdur bu sebebden (191)

Mustafa'nın teni, Allah'ın nurundan yapılmış ve cânın dolandığı bir ipliktir ki, bu yüzden pek çok kırık / âşık ona kavuşmak, onunla birlikte olmak istemektedir.

**Takyeci:** Eşi benzeri olmayan bir güzel de Lâ'mi'i Çelebi'nin eserinde yer alan Takyeci Ali Çelebi'dir. Ali Çelebi de yağmacılıkta, yani âşıkları perişan etmekte kimseye benzememektedir:

Biri Seydi 'Alî takyecilerde

Nazîri yok durur yağmâcılarda (191)

Beyitlerde Seydi Alî Çelebi'nin bal dudağı şekerle karışmış olduğu için başının helvacılarla dertte olduğu da belirtilir. Takyeci olan güzelin helvacılarla “başı hoş olması” ise, müşterilerin / âşıkların helvacılara değil, tatlı dudağından dolayı, bu güzele gelmeleriyle ilişkilendirilmiştir:

Leb-i şehdi karışmışdur şekerle

Anuçün başı hoş helvâcılarla (191)

İsmail Belig'in eserinde tasvir edilen Takyeci Bey ise, anlatıcıya göre bütün erkek güzellerinin başı, beyi olsa yeridir. Takyeci Bey'in mesleğiyle ilişkili olarak "takye kapmak", "baş sıkmak" gibi tabirler kullanılmıştır:

Sîneye çekmek anı bîgâne

Takye kapmak gibidür dürü dâne

Gerçi 'âşıkdan o meh-pâre kaçır

Dem olur takye de bir baş sıkır (198)

Takyeci güzelin âşıktan kaçması ve bir gün ele geçmesi ile ilgili olarak takyenin baş sıkacağıının belirtilmesinde cinselliğin imâ edildiği söylenebilir. Böylece bir gün takye de bir başa geçecek yani bir gün o da aşka razı olacaktır.

**Çukacı:** İsmail Belig'in eserinde çukacı-zâde Abdullah, kendi mesleğiyle birlikte daha çok hamamcının oğluyla yaşadığı aşkla anılır. Abdullah, vuslat bezini her zamanki gibi boş yere, neticesiz bir şekilde âşığa topuyla / toptan göstermektedir:

Çuka-ı vuslatım ol bîs-ûd

Gösterür pâstâv ile hep ma'hûd (204)

Bütün bunları anlatmak için de "çuka-ı vuslat", "pâstâv" kelimeleri kullanılmıştır. Burada "kötü bilinen kadın" [fahişe] anlamına "mahûde" kelimesinin "müzekker" (eril) halinde kullanılması ise ilginçtir. Şehrengizde yukarıda açıklanan beyitten sonra Abdullah'ın sevgilisinin tasvirine geçilir:

Oldı germ-âbe gibi germ o ten

Sîne-i 'âşık ana bir külhen

Halvet-i vasla olan h'âhişger

Peştemâl sarılır taşra çıkar (204)

Güzelin teni kaplıca gibi sıcak olduğundan âşğın gönlü de bu hamama külhan olur.

O güzelle yalnız kalmak, ona kavuşmak isteyen hevesli âşıklar, peştamala sarılıp

dışarı çıkmaktadır. Çuhacı güzelinin yürüyüşü de etkileyicidir:

Tarh-ı şîve ile şûh itse güzer

Sâkı gûyâ ki çuka arşunlar (204)

Şuh bir delikanlı olan Abdullah, işve ile herhangi bir yerden geçse, sanki baldırı çuha kumaşını arşınlar gibi yürür.

**Yorgancı:** Mânî'nin şehrengizinde bulunan yorgancının tasvirinde, güzelin mesleğinden hareketle "bir yorgana gir-" tabiri kullanılır ve güzelin gençliği vurgulanır:

Muhassal devleti dünyâya irdi

Anunla kim ki bir yorgana girdi

Cefâsından gönül çoğ itme âhı

Dahı ma'sûmdur yokdur günâhı (170)

Yorgancı güzeli ile kim aynı yorgana girerse yani onunla yatarsa, o kişinin saadeti dünyaya bedel olacaktır. Anlatıcı, gönlüne de seslenerek, bu güzelin cefası nedeniyle ona çok fazla sitem etmemesini, çünkü onun henüz masum ve günahsız bir genç olduğunu söyler.

## 1.2. Diğer Çarşı Esnafları

Bursa şehrengizlerinde diğer çarşı esnaflarından yirmi dokuz güzel tanıtılmıştır bu güzellerin meslek dağılımları aşağıdaki tabloda görülebilir. Tabloda da yer aldığı üzere, dörder kere anılan attâr, kuyumcu ve terzi, adı en çok geçen meslek sahibleridir; bunu ikişer kere anılan manav, nalbend, bıçakçı ve ayakkabıcı



izler. Berber, kazancı, kasap, kadayıfçı, bakkal, kaymakçı, demirci ve tütüncüye ise birer kez yer verildiğini göz önünde bulundurulursa, Bursa şehrengizlerinde çarşı esnafından toplam on beş farklı mesleğe yer verildiği görülür:

| <b>Lâ'mi'i Çelebi</b>     | <b>İshak Çelebi</b>     | <b>Çalıkzâde<br/>Mehmed Mânî</b> | <b>İsmail Belîğ</b>        |
|---------------------------|-------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| Meyve- fûrûş              | Hasan [Meyve-<br>fûrûş] | Hakkâk<br>Muhammed               | Attâr İbrahim              |
| Boyacı oğlu Attâr         | [Kadayıfçı]             | Zerger<br>Muhammed               | Kakmakzâde<br>Ahmed        |
| Berberzâde<br>Yusuf       |                         | Zerkûb Altın Top                 | Ahenî Ahmed                |
| Kazancı Abdi              |                         | Zerger Kerim                     | Duhanî Mustafa             |
| Nalbend Yusuf             |                         | Bıçakçı Veli                     | Papaszâde Attâr<br>Mustafa |
| Nacâkzâde Salih<br>Çelebi |                         | Bakkal Bekirşah                  | Enderzâde Hayat<br>Mustafa |
| Nalbend oğlu<br>Memi Şah  |                         |                                  | Attâr Hüseyin              |
| Zerger Ali Bâlî           |                         |                                  | Hayyat Halil               |
| Kasap Ali                 |                         |                                  | Muzedûz                    |
| Boyacı oğlu Hacı          |                         |                                  |                            |
| Derzi oğlu Sefer          |                         |                                  |                            |
| Derzi Memi                |                         |                                  |                            |

Çarşı esnafından güzellerin mesleklerine göre nasıl tanıtıldığı, bu tasvirlerde hangi benzetmelerden yararlanıldığı ise sırasıyla attâr, kuyumcu, terzi, manav, nalbend, bıçakçı, ayakkabıcı, berber, kazancı, kasap, kadayıfçı, kaymakçı, bakkal, demirci ve tütüncü güzelleri üzerinden açıklanarak incelenecektir.

**Attâr:** Şehrengizlerde “attâr” biçiminde geçen, günümüz Türkiye Türkçesinde ise “aktar” olarak da kullanılan bu kelime, “baharat veya güzel kokular satan kimse dükkân” (Türkçe Sözlük 60) anlamına gelmektedir. Attarlar özellikle yaptıkları ilaçlarla halk hekimliğinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Bursa’da yüzyıllar boyu attarlık mesleğinin revaçta olduğunu söyleyen Ayşegül Demirhan Erdemir, “Bursa’da Tuzpazarı Çarşısının Halk Hekimliği Açısından Önemi ve Bazı Sonuçlar” adlı yazısında, eski dönemlerde attârların Tuzpazarı çarşısında ticaret yaptıklarını belirtir. (25). Erdemir, 1690-91 tarihli bir ecza ve attariye defterinde şap, sakız, tarçın, tiryak, karanfil, kâfur, havlıcan afyon, sinameki, kahve, keten tohumu gibi ilaç yapımında kullanılan malzemelerin yer aldığını ve 1774 tarihli diğer bir attariye defterinde de bu malzemelerin görüldüğünü söyler (27-28). Halil İnalçık *Osmanlı Uygarlığı 1* adlı derlemede yer alan “Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum-Ekonomi” adlı yazısında ise; 1432’de baharatın Eflak, Boğdan ve Lyvov’a Bursa’dan sevk edildiğini söyleyerek, ipekçiliğin yanı sıra baharat ticaretinin de Bursa’da kâr sağlayan bir iş olduğunu belirtir. İnalçık’a göre “Floransalılar, Bursa’da baharatı kumaşla değişmeyi Mısır ve Suriye’de altınla almaktan kârlı saymaktadır” (94). Ayşegül Demirhan Erdemir, attâr dükkânlarının zamanla revaçtan düştüğünü söyleyerek attârların boyacılıkla uğraşmaya başladığı bilgisini de verir (28). Lâ’ mi’i Çelebi’nin eserinde sadece Boyacıoğlu Attâr; İsmail Belig’in şehrengizinde ise adları İbrahim Efendi-zâde İbrahim, Meseli-zâde Hüseyin, Papas-zâde Attâr Mustafa olmak üzere üç attâr güzeli yer almaktadır.

Lâ'mi'i'nin şehrengizinde Boyacıoğlu Attâr, attârlığın yanı sıra boyacılık ticaretiyle uğraşan babası ya da ustasının işiyle birlikte anılmıştır. Eserde attârın güzelliği “halkı boya-”, “sükker”, “gül”, “fülfül”, “kafur u müşgin”, “sünbül,” “şâmî gül-âb”, “zencebil”, “dükkân-ı şehd ü kand”, “ben”, müşk-i Çîn”, “anber”, “kand ü nebât”, “sükker” gibi aktarlık terimleriyle anlatılmaktadır.

Biri mihr-rû Boyacı oğlu ‘Attâr

Boyar halkı edüp kaşıyla bâzâr

Lebi sükker ruhu gül hâli fülful

Teni kâfûr u müşgîn saçı sünbül

‘Arah-rîz olsa ol hüsn âfitâbı

Satar sünbülleri şâmî gül-âbı

Lebinün zencebîli pür-harâret

Kılur dükkân-ı şehd ü kandı gâret

Karanfil benleri sır müşk-i Çîni

Saçı pür-‘anber eyler dehr içini

Hacîl eyler sözi kand ü nebâtı

Bozar sükker dili âb-ı hayâtı (184-85)

Ay yüzlü Boyacıoğlu Attâr’ın, kaşıyla halkı kendine âşık edip dükkânını doldurduğu anlatılırken “göz boyamak” deyimine gönderme yapılmıştır. Böylelikle bu tabirle, aynı zamanda güzelin babasının sattığı boyaya da gönderme yapılmaktadır. Güzelin

dudağı şekere, yanağı güle, beni karabibere, teni miske ve saçı sümbüle benzetilerek de, attâr dükkanında bulunabilecek malzemeler güzellik unsuru olarak kullanılmıştır. Zencefile benzetilen dudağı ise, şeker ve kand (bir çeşit şeker) dükkânını yağma edecek nitelikte bir güzelliğe sahiptir. Ayrıca bu beyitte zencefilin “şarap” anlamına da (Devellioğlu 1178) gönderme yapılarak, şarabın kırmızılık ve sarhoş edicilik yönü hatırlatılmaktadır. Güzelin beninin siyah olması ve güzel kokması nedeniyle karanfile, saçının anbere benzetilmesi de yine attârın mesleğiyle ilişkilidir. Güzelin şeker gibi tatlı dili [sözü], şekeri utandıracak kadar tatlı ve ab-ı hayatın tılsımını bozacak kadar ömür uzatıcı olarak tasvir edilmektedir. Şair, hepsi şeker anlamına gelen üç farklı kelimeyi “kand”, “nebât” (nöbet şekeri), “sükker”i aynı beyitte kullanarak anlamı pekiştirmiştir. Ayrıca “nebât” kelimesi, hem nöbet şekerini (Devellioğlu 814) hem de attârın sattığı bitkileri akla getirmektedir. “Âb-ı hayatı bozmak”la ise, onun hayat verici özelliğinden daha kuvvetli bir hayat kaynağı olarak güzelin “tatlı dili” vurgulanmaktadır. Fakat beyitte, tam tersi bir anlamla, attârın şeker dili’nin tatlı sözden (âşık etmekten) dolayı öldürücülüğü de kastedilmektedir. Attâr dükkanında ilaç satıldığından dolayı, “âb-ı hayat” kelimesine özellikle yer verildiğine de dikkat etmek gerekir. Diğer attâr güzellerinde de tekrarlanan “âb-ı hayat” ifadesine aşağıda değinilecektir.

İsmail Belîğ’in eserinde ise üç attâr güzeli yer alır. Bunlardan Meselizâde Hüseyin, Boyacıoğlu Attâr’da olduğu gibi sadece mesleğiyle, Attâr İbrahim Efendizâde İbrahim hem mesleği hem de ismine yapılan göndermelerle, Papaszâde Attâr Mustafa ise mesleğinin yanı sıra Hıristiyan inancıyla ilgili kelime ve tâbirlerle tasvir edilmektedir. Lâmi’nin şehrengizinde “Boyacı oğlu ‘Attâr’ın güzelliği tasvir edilirken baharat ile ilgili kelimelerin kullanılmasına benzer şekilde, İsmail Belîğ’in

şehrengizinde de Meselizâde Hüseyin'in güzelliği baharatla ilgili kelimelerle vasf edildiği görülür.

Câme-hâba gire ol sîmîn-ten  
Ola kâfûrî 'asel gibi beden  
[...]  
Hâl-i müşkîn ile târ-ı kâkûl  
Oldı 'anber ile gûyâ fûlfül (203)

Attârda güzellik ögesi olarak vurgulanan beden beyaz olmasından dolayı "kâfûr", ben ve saçın ise siyah renkli olması ve güzel kokmasıyla "anber" ve "fûlfül" (karabiber) kelimeleri birlikte düşünülmüştür. Anberin güzel kokusu ile sevgilinin misk kokulu beni ve sevgilinin saçını ile karabiberin rengi arasında kurulan bu ilişkide, şiirin bilinen mazmunları Meselizâde Hüseyin'in güzelliğini niteleyecek şekilde kullanılmıştır.

Papaszâde Attâr Mustafa ise, lakabından veya dininden dolayı "büt", "İsa", "Meryem Ana", "kilise" gibi Hıristiyanlık terminolojisinin sözcük dağarcığıyla betimlenmektedir. Güzelin "Papas-zâde" olarak tanımlanması, Attâr Mustafa'nın Müslüman olmasına rağmen herhangi bir nedenle "Papas-zâde" lakabıyla tanındığını, ya da sonradan "ihtidâ" etmiş gayri müslim bir aileden geldiğini düşündürmektedir. İkinci varsayım, hem Müslümanların hem de Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan etnik ve dinî kökeni farklı milletlerin de attârlıkla uğraştığını göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Mustafâdur biri Papaszâde  
O bûte oldı gören dil-dâde

Mürdeyi itmede misl-i ‘Îsâ

Dem-i cân-ı bahş ile la’li ihyâ

[....]

Zülfine şane ura ol dilber

Pençe-i Meryem Ana’ya benzer

Âh-ı ‘uşşâk ile kûyî tolmış

Sanki bir canlı kilise olmuş (200)

Attâr Mustafa’nın tasvirinde yer alan “mürde” “dem-i cân bahş”, “la’l” “ihyâ” gibi sözcüklerle İsa Peygamber’in ölümlere can vermesi mucizesine gönderme yapılmıştır. Bu bölümde güzelin mesleğine ilişkin terimlerin kullanılmadığını, attârın dininden ya da lakabından hareketle, şairin divan şiirinin yaygın benzetmelerine yer verdiğini görürüz. Güzelin mahallesi âşıklarının “âh”larıyla dolmuştur fakat bu defa sevgilinin evi “kâbe” değil, Papaszâde güzelinin kendisi “kilise” olmuştur. Divan şiirinde sevgilinin la’le benzeyen dudağının can bağışlaması sıklıkla kullanılmaktadır. Fakat bu kullanım, attâr Mustafa’nın anlatıldığı bölümde “Papas-zâde” lakabından dolayı “Hz. İsa”nın ölümleri diriltmesi mucizesine yapılan göndermeyle, buna benzer şekilde attâr İbrahim’in tasvir edildiği bölümde de attârların aynı zamanda ilaç yapan bir çeşit doktor olma özellikleri hatırlatılarak bağlama uygun bir şekilde yapılmıştır. Böylelikle Attâr güzel, dudağıyla gönlü yaralı olanları iyileştirebilecek bir “tabib” gibi betimlenmiştir.

San’atı oldı o şûhun attâr

Sana lâzım ise kâfûr al var

Dil-i bî-mâra lebi olsa tabîb

Hasedinden solucan yese rakîb (196)

Divan şiirinde “kâfûr” çoğunlukla renginden dolayı sevgilinin bedenini çağrıştıracak şekilde kullanılır. Burada ise “kâfûr”, belirtilen anlamdan çok, Uzakdoğu ülkelerinde yetişen ve daha çok attâr dükkanında bulunabilecek olan ve tıpta kullanılan bir bitkiye gönderme yapılarak gerçek anlamında kullanılmıştır. İskender Pala bu bitkinin çiçeğinin papatya çiçeğine benzediğini söyler ve şunları ekler: “Asıl beyaz kâfûr bu ağacın yapışkan olan zamkı imiş, renkli, yarı şeffaf ve kolay kırılan, kuvvetli kokan bir madde imiş. [...] Afiyet ve iştah açıcı, ateşli şişlikleri giderici, baş ağrısını dindirici, uyku verici ve cinsî istekleri arttırıcı özelliklere sahip imiş” (264). “Kâfûr”un ilaç yapımında kullanılan bir bitki olması, beyitte sevgilinin hastayı iyileştiren bir doktora benzetilmesi, yine güzelin mesleğiyle ilişkilidir. Hem Mustafa’nın hem de İbrahim’in güzelliğinin tasvirinde ise meslekleriyle ilgili betimlemeler yerine, Divan şiirinin klasik mazmunlarının kullanımı tercih edilmiştir.

**Kuyumcu:** Lâ’mi’i Çelebi’nin şehrengizinde “Bezzâz Kaya oğlu ‘Alî Bâlî” hem mesleği hem de babasının adıyla ilgili benzetmelerle anlatılır. Yanağı gül renkli, göğüs bağı gümüşe benzetilen Ali Bâlî’nin cevheri [soyu], doğruluk ve saflıkla doludur; kayadan, çıkmış parlak/nurlu bir lal gibidir:

Kanı zer-ger ‘Alî Bâlî efendim

Ruhı gülgûn gümüşden sîne-bendim

Tolidur gevheri sıdk u safâdan

Münevver la’ldür çıkmış kayadan (189)

Yukarıdaki beyitlerde görüldüğü üzere güzelin mesleğinin kuyumcu olmasından dolayı, mesleğiyle ilgili “zer-ger”, “gümüş”, “sine-bend”, “gevher”, “lal” gibi

sözcükler kullanılmış ve babasının adının “Kaya” olması arasında bir bağ kurulmuştur.

Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin eserinde ise kuyumculuk işiyle uğraşan üç güzele yer verilmiştir. Bunlar biri, gönül alıcı güzel Muhammet'tir. Bu güzel, aşığın saçını sarartıp altına döndürmektedir. Burada siyah saç mazmunun aşıldığı görülmektedir. Anlatıcı, zalimlerin şahı olarak hitap ettiği güzeli altına benzeterek, onun sert ve kaba olmamasını, çünkü altının en güzelinin yumuşak huylu, yani kolay şekil verileni olduğunu söyler:

Biri zer-ger Muhammed'dür o dilber

Sarardur 'âşıkun saçın zer eyler

[...]

İnen serd olmasun o şâh-ı zâlim

Olur altunun a'lâsı mülâyim (170)

Diğer bir kuyumcu da Kerim adlı güzeldir. Kerim de mesleği ve ismine ilişkin kelimelerle anlatılır. Aşığın kadrini bilmesine kuyumcu olması neden gösterilir ve onun altının değerini anlayacağı belirtilir. Eserde, cömert anlamına gelen “Kerîm” ismine yapılan atıfla, bu ay yüzlü güzelin gönlü çılgına dönmüş âşığa cömertlik göstermediği de söylenmektedir:

'Aceb mi kadrümi bilse o dilber

Bilür zer kadrini zîrâ ki zer-ger

Kerem kılmaz dil-i şeydâya aslâ

Kerîm olmuş o mâhûn adı ammâ (171)



Mânî'nin şehrengizinde kuyumculuk işiyle uğraşan diğer bir güzel de “Altın Top” lakaplı zerkûbdur. Zerkûb, “altın tozu yapan, altın döven sanatkâr yerine kullanılır bir tabirdir” (Pakalın 655). Aşağıdaki beyitte “Altın Top”un asıl ona değer veren âşığı bırakıp, rakiplere yüz vermesi bu nedenle de altın adının bakır olacağı yani kıymetini kaybedeceği altının bakırla karıştırılmasıyla da ilişkilidir :

Revâ mıdır cihân içinde agyâr

Ki altun top ile oynaya her bâr

İgende olmasun agyâra hem-ser

Sakınsın altun adın bakr eyler (171)

Kuyumculukla uğraşan güzellerin tasvirinde doğal olarak altının rengi, değerli olması, işlenmesi gibi özelliklere yer verilmiştir. Bununla birlikte sevgilinin/mahbubun acımasızlığı, âşığa yüz vermeyip, rakiple olan dostluğu da söz konusu edilir.

**Terzi:** Lâ'mi'i Çelebi'nin ve İsmail Belig'in eserinde, terzilik işini yapan ikişer güzele yer verilmiştir. Lami'i'nin eserinde “Derzi oğlu Sefer”i tanıtırken anlatıcı, ustasının mesleğinden çok güzelin adından hareketle tasvir edilir. “Sefer” kelimesi tevriyeli kullanılarak hem savaş hem de hem de “evden dışarı çıkmak, kıra gitmek” anlamlarıyla kullanılır. Ayrıca, “gül vakti” denilerek ilkbaharda, güzellerin güzelliklerini sergilediği, âşıklarıyla bir arada vakit geçirdikleri bir zaman dilimi kastedilir:

Dem-i güldür niçün olmaz Sefer yâd

Ezelden âşinâsın hâd degül yad

Çü sabrun yok kesilmezsin nazardan

Mülâ’imdür dilâ kaçma Seferden (191)

Anlatıcı, sabrı olmadığı için bu güzele bakmaktan kendini alamadığını ve Sefer’in yumuşak huylu, başka bir deyişle kendine uygun olduğunu belirterek, gönlüne “Sefer’den kaçma” diye seslenmektedir. Buradaki “Sefer’den kaçmak”, sadece güzelden değil, savaştan kaçmayı da hatırlatacak şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Savaştan kaçmak ise aynı zamanda “cihad-ı ekber”i çağrıştırmaktadır ki, bu tamlama cinsel ilişki anlamını da taşımaktadır.

Lâ’mi’i’nin eserindeki diğer bir terzi güzeli de “pâre” (parça kumaş), “munkati (kesik)”, libâs, “tırâz” (ipek ve sırma ile işleme, elbiselere nakışla yapılan süs) kelimeleri ile mesleğine ilişkin ifadelerle tanıtılmıştır:

Biri Derzî Memi şol pâresi çok

Cihândan munkati âvâresi çok

Libâs-ı hüsn mu’lemdür yüzinden

Tırâz-ı lutf ugurlar cân sözinden (191)

Terzi Memi’nin parçası [parası] o kadar ki çoktur ki, [etrafı] dünyadan elini eteğini çekmiş [perişan gezen] âşıkları ile doludur. Beyitte güzelin terzi olmasıyla “pâresi çok” kullanımını birlikte düşündüğümüzde, hem kumaşı / bez parçası çok olan bir güzeli, hem de güzelin zengin bir esnaf olduğunu söyleyebiliriz. Böylece, “pâre” kelimesini para olarak düşündüğümüzde, çok sayıdaki âşıklarınının güzelin etrafında bu yüzden dolaştığı anlaşılabilir.

İsmail Belîğ’in şehrengizine bakılacak olursa; terzi güzelinin tasvirinde “câme”, “penbe- berin”, “rişte-i ülfet”, “dikiş”, “kesüp-biçmeg”, “câme-âsâ”, “çâk-ı kabâ” gibi yine terzilikle ilgili kelimelerin kullanıldığı görülür:

Biri Hayyât o Enderzâde

Ana dil câme gibi üftâde

Bildik o penbe-berîn tutmaz imiş

Rişte-i ülfet ile vasl-ı dikiş

Bu kesüp biçmegi ko ey dil-i zâr

Câme-âsâ bedenün eyle kenâr

Açıla çâk-ı kabâda sîne

Dir gören anı gümüş âyîne

İrişüp meyve-fürûşına ecel [gibi]

Canına itse nola bunu bedel (201)

Terzinin bu tasvirinde, terzilikle ilgili terimlerle tevriyeli olarak cinselliğe yapılan göndermeler de dikkat çekicidir. Âşığın gönlünün güzele bağlı olması ise elbiseye olan düşkünlük ile açıklanmaktadır. Anlatıcı “dostluk / alışkanlık ipliği ile o pembe deliğin kavuşma dikişini tutmayacağını öğrendik” ifadesiyle terzi güzeliyle cinsel birlikteliğin kolay olmayacağını belirterek; “kesip biçmek” yerine güzelin vücudunu elbise gibi sarmayı yani kucaklamayı arzulamaktadır. Elbisesinin yırtığından / yakasından göğsü açılan bu görünüşüyle de gümüş bir aynaya benzetilen güzelin vücudu tasvir edilirken, yine onun cinsel çekiciliğini vurgulayan bir tablo ile karşılaşırız. Yukarıdaki son beyitte ise anlatıcı, onun “meyve sattığı vakit ecel, müşterisi gibi gelip bedel olarak para yerine canını verse ne olur” sorusunu yönelterek “ecel”, terzi güzeli için canını verecek bir âşık gibi düşünülmüştür.

İsmail Belîğ'in şehrengizinde tanıtılan bir başka terzi de Halîl'dir. Bu güzelin tasvirinde de, Enderzâde'de olduğu gibi, güzelin mesleğiyle birlikte cinsellik içeren anlamlara yapılan göndermeler fark edilmektedir. Terziliğe ilişkin "kumaş", "miksâs", "dikiş", "tegel", "kes-", "came", "sûzen-dân" ve "endâze" gibi kelimeler ise şu şekilde kullanılmıştır:

Tâze-resden biri hayyât Halîl

Ne kumaşı olduğına nâmı delîl

Çekse âgûşa anı 'âşık-ı zâr

Şekl-i miksâsa döner cism-i nizâr

Mani'i vuslat ola bir engel

Bir dikiş çıksa o yâr ide tegel

'Âşıkın hâli nola olsa tebâh

Gözine kesdirür ol çeşm-i siyâh

Yaraşur gâyet o serv-endâma

Gül gibi giyse kat kat câme

[...]

Çeşm-i şûhunda nola ol müjgân

Olsa ol âfete bir sûzen-dân

Sîm-i sâ'idler o mest-i nâza

Yaraşur olsa gümüş endâze (203-04)

Beyitlerde terzi Halil'in gençliğini ve toyluğunu belirtmek için kullanılan "taze-res"den tabirine ek olarak, ismine yapılan göndermeyle birlikte nasıl bir kumaşı olduğu sorularak hem görünüşünün hem de huyunun yumuşaklığı ve uyumluluğu övülmektedir. Dolayısıyla "kumaşı olmak" deyimini güzelin mesleğine yönelik bir kullanım olmasının yanı sıra mecazen karakter anlamına da gelmektedir. Âşığın kucağında, güzelin zayıf bedeninin bir makas şekline döneceği de cinsellik içeren bir benzetme olarak yorumlanabilir. Âşıklar, bu güzeli görmekte bir engelle karşılaştıkları zaman, dikiş bahanesiyle güzelin çalıştığı yere gidip teğel yaptırdıkları, yine meslekten hareketle yapılmış bir anlatım biçimidir. Güzelin uzun boyu tipik bir şekilde selvi ağacıyla tanımlanırken, giydiği kat kat güzel elbiselerin güle, göz kirpiklerininse iğnelerin saplandığı iğneliğe benzetilmesi oldukça orjinal bir kullanımdır. "O naz sarhoşu [süzgün bakışlı güzele] gümüş kollu [âşıklar] ölçü olsa yakışır [ne güzel olur]" denilerek, âşıkların gümüş kollarının, güzelin belini saran mezura gibi düşünülmesi de yine güzelin terzi olması nedeniyle akla gelen çağrışımlarla oluşan bir söyleyiştir.

**Manav:** Meyve satıcısı'nın tasvirinde; meyve ve meyve bahçesi, meyveleri tartmak için kullandığı "terazi" "mizân", ayrıca "aveng ü ber-dâr" ve "ser-sebz" gibi kelimeler güzelin mesleğine ilişkin olarak seçilmiştir. Lâ'mi'i Çelebi'nin şehrengizinde Hasan Bâli, meyve satıcısı olmasından dolayı âşıkları meyve gibi ipe dizmekte, felek gibi terazi tuttuğunda ise âşıklar tarafından sanki güneşin tartı başına geçtiği sanılmaktadır:

Birisi mîve bâzârına serdâr

Ki 'uşşâkın eder âveng ü ber-dâr

Hasandur hulk u zâtı gibi nâmı

Meh ü hûrşîd hüsniñü gulâmı

Terâzû tutsa çarh-âyîn o dil-ber

Güneş mîzâna geçdi der görenler (181)

Meyve pazarının “serdâr”ı olarak tanıtılan Hasan Bâli’nin güzelliğinin tasvirinde, “terazi” ile bağlantılı olarak astronomiye ilişkin kelimelerin kullanıldığı da dikkati çekmektedir. Güneşin terazi burcuna geçmesi Venüs’ü imlerken, bu kullanımla Venüs’ün güzelliğinin sembolü olarak kabul edilmesi arasında bir ilişki kurulmaktadır. Aşağıdaki beyitte de “devr”, “terazi”, “mîhr” ve “mah” gibi astronomide yer alan vokabülerden yararlanılmıştır:

N’ola devrâna baş egmezse ol şâh

Terâzûsından enmez mîhr eger mâh (182)

Metinde Hasan Bâli’nin güzelliği aynı zamanda bir meyve bahçesine benzetilmiş; yine tazeliğinin, gençliğinin uzun sürmesine dair yapılan duada da mesleğine yönelik kelimeler seçilmiştir:

Hudâyâ mîve-i bâğ-ı cemâlin

Ebed ser-sebz tut bulmuş kemâlin (182)

İshak Çelebi’nin şehrengizinde tanıtılan meyve satıcısı Hasan da, Lâ’mi’i Çelebi’nin eserine benzer şekilde meyvelere ve meyveleri tarttığı teraziye gönderme yapılarak tanıtılmaktadır. Eziyet, zulüm, naz ve işve gibi her türlü meyvesi bulunan güzelin elinde tuttuğu terazi, Hasan’ın tasvirinde kullanılan başlıca unsurlardır:

Cefâ vü cevri nâz ü şîvesi var

Ne denlü ister isen meyvesi var

Sebeb-i zer mi ki yâhud zûr-bâzû

Ki hem dest olmuş anunla terâzû

Anunçün müşterîye mâyl olmaz

Dilin çiğner terâzû kâyil olmaz (155)

Yukarıdaki beyitlerde, güzelin kol kuvvetinden mi, yoksa kazandığı para yüzünde mi terazinin Hasan ile işbirliğine girdiği sorularak “terazi“, güzelin talihini açan bir felek gibi düşünülmüştür. Güzelin “müşteriye meyl etmez, gönlünü çiğner ama terazi[si] boyun eğmez [yanlış tartmaz]” denilerek de her önüne gelen âşığa yüz vermeyeceğinin altı çizilir. Bununla birlikte anlatıcı, aşağıdaki beyitte görüleceği üzere terazinin adaletini de sorgular nitelikte, güzele terazi gibi katı olmamasını, [duygularına önem vermesini] ve avucunda gümüşü yani parası olana meyletmemesini de öğütlemektedir. Bu beyitte “kefe” kelimesinin, terazinin gözlerinden birini çağrıştıracak şekilde tevriyeli kullanıldığını da belirtmek gerekir:

Begüm olma terâzû gibi ‘âdil

Kefende sim olandan yana mâyl

Ki ‘aybun yok ola sen var olasın

Cihân bâğında ber-hurdâr olasın (156)

**Nalbant:** Lâmi’i Çelebi’nin şehrengizinde yer alan iki nalbant güzelinin tasvirinde nalın yarım ay şekliyle ay arasında ilişki kurulmaktadır.

Birisi na’l bend oğlu Memi Şâh

Ki mihrinden salar na’lin oda mâh

Güneş gibi parlak yüzünü görenler, Memi Şah’ın yüz güzelliğinin etkisiyle göğsünü örse vuran aya benzetilmiştir:

Güneş ruhsarını her kim görse

Döner zarbile gögsi meh-veş örs (188)

**Nacak ve Bıçakçı:** “Sapı kısa, küçük odun baltası” anlamına gelen “nacak” kelimesine bağlı olarak, Lâmi’i Çelebi’nin şehrengizindeki Nacâg-zâde Salih Çelebi’nin anlatılmasında keskin aletler ve ateş ile ilgili benzetmelerin kullanımı vardır:

Neçün yâd etmeyem İbn-i Nacâğı

Ki çak keskinliğinin şimdi çağı

Nice medh eylesem Sâlihdür ol cân

Ruhı hûrşîd alnı mâh-ı tâbân (188)

Yukarıdaki ilk beyitte yer alan “keskinlik” kelimesi, “bıçkın delikanlı” tabirini çağrıştıracak şekilde kullanılmaktadır. Anlatıcı, Salih’in yanağını güneşe, alnını aya benzetirken de Salih’in yaptığı işe göndermede bulunur. Çünkü nacak, ateş karşısında demir dövülerek yapılır. Böylelikle güzelin terleyen yanağında ve alnında ateşin yansıması, “güneş” ve “ay” benzetmelerinin kullanılmasına yol açmıştır. Ayrıca “nacâk”, “çak” ve “çag” kelimelerindeki “ck, çk, cg” sesleri ile nacağın çıkardığı sese benzer bir şekilde aliterasyon yapılmıştır.

Mânî’nin eserinde ise bıçakçı güzeli Veli, “yolına cânlar virmek”, “tîz-şemşîr” “su virse”, “kılıç”, bıçak” gibi kelimelerle anlatılmıştır:

Bıçakçıdur biri nâmı Velî’dür

Anun yolına cânlar virmelidür

Olurdu tîz-şemşîr tabi’at

Su virse âb-ı la’linden ol âfet



Cefâsından hemân agyâr ırakdur

Bize gelse velî kılıç bıçakdur (172)

Âşıkların güzele duydukları aşk uğruna canlarını feda etmeleri, Veli'nin bıçakçı olmasıyla ilgilidir. Ayrıca, kılıca su verilerek sertlik ve keskinlik kazanmasına bağlı olarak, güzelin lal'e benzeyen dudağındaki suyun arzulanması cinsel bir imâyı da sezdirmektedir. Rakibe yüz vermesine rağmen kendisine gelince "kılıç, bıçak" gibi kesici bir silaha dönüşmesi ise, güzelin âşığa tegafül gösterdiğine işaret etmektedir.

**Ayakkabıcı / Çizmeci:** Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin şehrengizinde yer alan Muhammed'in tasvirinde, mesleğinin ayakkabıcılık olduğu "o gönül alıcı [güzelden] ayakkabı alıp giyenin ayağı mutluluktan yere bas[a]maz" ifadesiyle ortaya konmaktadır. Ayakkabıcı güzelinin anlatıldığı beyitlerde âşığın güzele kavuşma arzusu, cinsellikle ilgili sezdirmelerle dile getirilmektedir:

Biri hakkâkdur nâmı Muhammed

Deger vaslına irmek 'ömr-i sermed

Tutup ol çârşû içre dükkânı

İder ârâste hüsnile anı

Alup başmak giyen ol dil-rübâdan

Ayağı yirlere basmaz safâdan (169-70)

Şair anlatıcı ilk beyitte kavuşmayı "vaslına irmek" şeklinde söyleyerek, sevgiliye kavuşmayı yani, onunla birlikte olmayı kastetmektedir. Ayrıca ikinci dize, "sevgiliye kavuşmak 'için' bir ömür verilir" ve "o birliktelik anı bir ömür kadar güzeldir" anlamlarını da taşımaktadır. Çarşı içinde tuttuğu dükkânını güzelliğiyle süsleyen Muhammed'den ayakkabı alıp giyen müşterilerin / âşıkların, mutlulukları

da “ayağı yerlere basmaz” tabiriyle, yine güzelin mesleğine bağlı olarak kinayeli ifade edilmiştir.

İsmail Belîğ’in şehrengizde tanıtılan “mahbûb-ı Mûze-dûz” ise, ayakkabıcılıkla bağlantılı olarak “kâlib-i mûz”, “darb-ı cevri”, “sahtiyan”, “tırâş”, “mûze-veş”, “pây” kelimeleri kullanılarak tasvir edilmiştir. Güzelin çizmeyi kalıba çektiği gibi, inleyen âşıklar da o güzelin eziyetlerini “darb-ı cevri” gece gündüz çekmektedirler:

Kâlib-i mûze gibi leyl ü nehâr

Darb-ı cevri çeker ‘âşık-ı zâr (205)

Güzellerin tasvirinde, onların âşıklara eziyet çektiren özelliği çizme yapımı ile ilişkilendirilir. Örneğin bu metinde, “mûze-dûz” şuh bir kalleş olarak nitelendirilerek, âşıkların bedenini cilalanmış deri gibi tırâş eden / kesen biri olarak oldukça canlı bir şekilde resmedilmektedir:

Ten-i ‘uşşâkı o şûh-ı kallâş

Sahtiyânı gibi etmekte tırâş

Sîm-sâkın o bütün kim ki görür

Mûze-veş pâyine mâlîde kılur (205)

Esnafın güzelliğine yapılan övgüde, yine ayakkabıcı olmasına bağlı olarak, güzelin gümüş renkli baldırını (sim-sâk) kim görse, çizme gibi ayaklarına çekeceği belirtilir.

**Berber:** Lâ’mi’i Çelebi’nin eserindeki Berber Yusuf, hem mesleği hem de isminin çağrıştırdığı özelliklerle tanıtılmıştır. Aşağıdaki beyitlerde şair anlatıcı, *Yusuf ile Züleyha* hikâyesine gönderme yaparak Yusuf’ın Mısır’da sultan olmasını hatırlatmakta ve berberin çırağı olan güzelin saçını da güzellik Mısır’ının [ülkesinin] yeni sultanına benzetmektedir. Güzelin hilal kaşından, Nûşirevân’ın adaletle

hükmettiği sarayının kemerleri yıkılmakta, Mısır'ın şekeri ise güzelin tatlı dudağından utanmaktadır. Berber Yusuf'un teni gümüşten daha beyazdır, ayağının tozunun yanında ise misk değersiz ve ucuz kalmıştır:

Biri adıyla Yûsuf Bâlî ey cân  
Saçıdur Mısr-ı hüsne şimdi sultan  
Kaşından münkesirdir tâk-ı Kisrî  
Dudağından hâcildir kand-ı Mısrî  
Teninün sîmden hâlis 'ayârı  
Ucuzdur miske tartılsa gubarı (186)

**Kazancı:** Lâ'mi'i Çelebi'nin eserinde Kazancı Abdi'nin güzelliği, mesleği gereği sürekli duman altında çalıştığı için sisli bir gecede görünmeyen, gizlenen bir aya benzetilerek adeta resmedilir. Dokuz Kemerler Çarşısı'nda çalışan Abdi, dokuz felekten oluşan gökyüzünün, bir benzeri bulunmayan ve eşsiz güzelliğe sahip tek kişisi olduğu belirtilir:

Kanı şol dûd-ı âhumdan girifte  
Kazancılardagı mâh-ı nühüfte  
Nazîri yok durur âfâk içinde  
Ferîd'ül-hüsndür nüh tâk içinde (188)

Bu beyitlerde âşğın aşk ateşiyle gönlünden çıkan “âh”ının gökyüzüne kadar ulaşması ile güzelin duman arkasında gizlenmiş bir aya benzetilmesi yine Abdi'nin mesleğinden kaynaklanmaktadır.

**Kasap:** Çarşı esnafından olan kasap tanıtılırken, onun mesleğine ilişkin olarak kan dökücü özelliği ön plana çıkmaktadır. Kasabın kullandığı keskin aletler ile sevgilinin katledici güzelliği kasap tasvirinde en belirgin özelliklerdir. Lâ'mi'i

Çelebi'nin eserinde tanıtılan Kasap Ali, kılıca benzeyen keskin bakışları ile âşıkların ciğerlerini delmekte ve âşıklar da gözlerinden kanlı yaşlar akıtmaktadır. Güzele ulaşmanın gamıyla âşıkların sineleri parça parça olsa da, kimse Kasap Ali'nin güzelliğini izah edememektedir. Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi seçilen kelimeler bu sahneyi tamamlamaktadır: “çeşm-i hûn”, “ciger”, tîg”, “hûn-âb”, “şerha şerha”:

Biri şol çeşm-i hûn hûb kassab

Cigerler gamzesi tîgiyle hûn-âb

Gamından sînelerdür şerha şerha

N'ola gelmezse vâsf-ı hüsni şerhe (190)

Osmanlı şiirinde sevgilinin gözlerinin kan dökücü bir insana benzetilmesi, gamzesinin yani yan bakışının da âşıkların gönüllerini parçalayan keskin bir kılıca benzetilmesi yaygın bir kullanımdır. Burada Osmanlı şiirinde soyut göndermelerle anlatılan sevgilinin kan dökücü özelliğinin, Kasap Ali'nin tasvirinde somut olarak da kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla diğer birçok mazmun arasından sevgilinin kan dökücü özelliğinin bu beyitlerde vurgulanmak üzere seçilmesinde Ali'nin mesleği belirleyici olmuştur.

**Kadayıfçı / Kaymakçı:** İshak Çelebi'nin eserinde yer alan ancak ismi belirtilmemiş olan kadayıfçının tanıtımında mesleği ile birlikte cinsellik içeren göndermeler yer almaktadır. Eserde, güzelin kadayıfını yemek için dükkânına gelen hevesli kişiler / âşıklar üşüşen sineklere benzetilmektedir:

Katayif yimege ilde heves var

Üşer dükkânına 'âlem meges-vâr

Katayıf yidügince ben fütûde  
Sun agzuma balı ki ola ziyâde

Begüm bizi inen bîgâne gözüme [gözükme]  
Yüzün yirden kadayıf gibi dürme

Seni sevdüm gerek öldür gerek döğ  
Dilersen tatlu tatlu agzuma sog

Anun bir dil-rübâ efkendesidür  
Dil anun bendesinün bendesidür

İki gönül ne hoş düşmüş yirine  
İlâhî sen bağışla birbirine (157)

Anlatıcı, güzelin aşkına düşmüş bir biçare olarak kendini tanımlamakta, güzelin kadayıfını yerken ondan da balını sunmasını, böylece kadayıfın daha güzel ve tatlı olacağını söylemekle cinsel bir göndermede de bulunmaktadır. “Yüzünü yirden kadayıf gibi dürme” tabiriyle güzelin umursamaz bir şekilde yüzünü çevirip kadayıf gibi buruşturmamasını, tegafül göstermemesini beklemektedir. Ayrıca anlatıcı, kadayıfçı güzelinin bir âşığı olduğunu ve “gönlüm onun kölesinin [de] kölesidir” diyerek onu seven güzeli de seveceğine işaret ediyor. Şairin yukarıdaki beyitte güzeli seven kişiden bahsederken “efkende” (düşürülmüş, yere atılmış, düşkün) kelimesini kullanması önemlidir. Elbette bu kelime “âşık” olmuş birini kastedebilir fakat, bu beyitte “düşkün” bir oğlanın da kastedildiği düşünülmelidir.

Anlatıcının son beyitte güzel için ettiği duanın, kadayıfçının âşığı ile birlikteliğini sürdürmesine yönelik olması da ayrıca dikkat çekicidir.

İsmail Belig'in şehrengizinde Kaymakçıoğlu / çırağı Ahmet'in tasvirinde “nimet”, “yemek”, “şeker”, “kaymak”, “zübde”, “mânend”, “leben”, “kase”, “şîr-i mader”, “la'l-i şîrîn”, “süd körpesi”, “bir tabak kaymak” gibi kaymakçılıkla bağlantılı kelimeler de, ağırlıklı olarak cinselliği çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır<sup>5</sup>:

Namı Ahmed biri Kaymazâde

Böyle ni'met mi olur dünyada

Dil-rüba zübdesi oldur el-hakk

Hîç yinmez mi şeker ile kaymak

Doldı mânend leben sîm-teni

Ser-nigûn kâseye benzer zakarı

Sebz-i destârı serinde gûyâ

Oldı gül-gonca-i gülzâr-ı bahâ

Ya'ni destârın idince ber-ser

Berk-i sebz içre gül-i âle döner

---

<sup>5</sup> Aslında bu kullanım oldukça normaldir ve “kaymak” kelimesi etrafında gelişen ve çoğu cinsel içerikli halk anlatılarının, fıkralarının, hatta modern metinlerde de olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Zafer Toprak, “Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı”, *Tarih ve Toplum* 38 (Şubat 1987): 25-29; Yavuz Selim Karakişla “Osmanlı İmparatorluğu'nda Müstehcenlik Tartışmaları ve Bir Zanağın Hikâyesi”, *Tarih ve Toplum* 208 (Nisan 2001): 15-29.

Nedür ol sîne o cism-i sîmîn

Şîr-i mader gibi la'l-i şîrîn

Koyna girmege ürker mutlak

Dahı süd körpesidür ol kuzıcak

‘Aşık-ı zâra ne var itse vefâ

Bir tabak kaymak ider sanki ‘atâ (190-91)

Ali'nin güzelliğinin dünyada eşi benzeri olmadığını söyleyen anlatıcı, “böyle nimet mi olur” derken, “güzel yiyecek ve içecekler” için söylenen “nimet” kelimesini Kaymakçızâde için kullanmaktadır. Şair “zübde” kelimesi ile hem gönül çekici güzellerin en kıymetlisi yani “özü” olarak güzeli överken, aynı zamanda “zübde”nin kaymak anlamına da gönderme yapmaktadır. Kaymakçioğlu'nun gümüş teni, ağızına kadar süt dolmuş bir kadehe benzetilmektedir. Dolayısıyla “leben” kelimesi hem “süt”ü (sütün beyazlığını, temizliğini) hem de ağızına kadar dolmuş bir kaseyi imlemektedir. Başındaki yeşil sarığıyla, yeşil yapraklar içinde kırmızı bir güle benzetilen güzelin dudağı, “anne sütü gibi tatlı”, bedeni ise “gümüş” gibidir. Güzelin yaşının küçük olması nedeniyle “süd körpesi” ve “kuzıcak” tabirleri kullanılarak bir taraftan âşıklerle bir ilişkiye girmekteki korkusunun hoş karşılanacağı belirtilirken, diğer taraftan da güzelin böyle bir ilişkiyle sanki bedava “bir tabak kaymak” bağışlamış olacağını söyler.

**Bakkal:** Mânî'nin eserindeki bakkal Bekir Şah, Allah tarafında güzellik ve nezâket bağışlanmış, yasemin göğüslü bir güzeldir. Bekir'in bakkal dükkânında sattığı yağa ve bala gönderme yapılarak, güzelin rakiple içli dışlı olduğu şu şekilde ifade edilmiştir:

Biri bakkâldur nâmı Bekir Şâh

Ana gâyet letâfet virmiş Allah

Dün agyâr ile gördüm ol semen-ber

Tururlar yağlı ballu söyleşürler (172)

**Boyacı:** Boyacı oğlu Hâcî'nin anlatılmasında ise, boyacı olmasından meydana gelen çağrışımlarla “kırmızı renk” unsuru ön plana çıkarılmaktadır. Hâcî'nin dudağı, kulak memesi ve yanağına yapılan benzetmelerde bu durum açıkça görülmektedir:

Biri dahı Boyacı oğlu Hâcî

Ki andurmaz lebi kand ü gülâcı

Benâgûşından ugurlar seher nûr

‘Îzârından olur gün yüzi mesrûr (190)

Lâ'mi'i Çelebi'nin şehrengizindeki bu beyitlerde Boyacıoğlu Hâcî'nin dudağı şeker ve güllaca benzetilmektedir. “Gülâc”ın aynı zamanda “toz halindeki acı ilaçları koymak üzere eczacıların kullandıkları nişastadan yapılmış küçük yuvarlak mahfaza” (Devellioğlu 297) anlamına geldiği de düşünüldüğünde bu kelime, sevgilinin dudağının küçük olmasını imlemektedir.

**Demirci:** Demirci esnafının tasvirinde, demirin ateşte dövülüp şekil verilmesine gönderme yapılarak, bu madenin sertliği ile mumun yumuşaklığı arasındaki karşıtlık vurgulanmaktadır. Zincirin demirden yapılması ve sevgilinin saçlarının kıvrıcıklığını çağrıştırması da diğer bir benzetme ögesi olarak kullanılmaktadır. İsmail Belîğ'in şehrengizinde “Ahenî Belgrâdîzâde Ahmed”in betimlendiği beyitlerde; onun elinde demirin mum gibi eridiği söylenirken, aynı



zamanda onun nazlı elleriyle demir gibi sert âşıkların yumuşadığı adeta “muma döndüğü” de anlatılmak istenmektedir. Âşıkların, güzelin etrafında tıpkı bir pusulada bulunan demirden bir ok gibi, kible misali döndüklerinin belirtilmesi ise oldukça ilginç bir kullanımdır:

Âhenîzâde biri sîm-beden

Dest-i nâzında olur mûm âhen

Zülfünü görse dil-i âşüfte

İki zincîr sanur âvîhte

Âhenî dilberine ‘âşıklar

Âhen-i kible-nümâ gibi döner (197)

Demircinin tasvirinde gümüş bedenli olmasının dışında, saçlarında âşıkların gönüllerinin asılı olması divan şiirinde yaygın kullanılan bir mazmundur. Âşığın perişan gönlünün, sevgilinin saçını gördüğünde zincire bağlanmayı istemesi, aynı zamanda eskiden delilerin zincire vurulmasıyla da ilişkili olarak kullanılmaktadır. Çünkü âşık da sevgilinin yüzünden deliye dönmüştür. Buna paralel olarak da yukarıdaki beyitte “kible-nümâ” kelimesi kullanılmaktadır. Kibleyi gösteren bu pusula, divan şiirinde daha çok âşığın gözüne ya da gönlüne benzetilir (Pala 281). Beyitte âşıkların demirden yapılmış pusulanın oku gibi hep kibleyi yani sevgilinin olduğu yeri göstermesi, onun etrafında dönüp dolaşması da yine sevgilinin mesleğinden yola çıkılarak yapılmış bir benzetmedir.

**Tütüncü:** İsmail Belîğ’in tütüncü güzeli Mustafa’nın tasvirinde tütüncülükle bağlantılı olarak “gözine kes-” “togra-”, mânend-i duhan”, “nûş-ı duhân”, “sar-”, “köhne duhan”, “lüle”, “duhân-ı hoş-bû” gibi kelime ve tamlamalar kullanılmıştır.

Mustafadur birisi İbn'i 'Alî

Oldı meşhûr o tütüncü güzeli

Gözine kesdirüp ol şûh-ı cihân

Dilleri togradı mânend-i duhan

Nâz ile nûş-ı duhân itse eger

Goncadan zâhir olur sünbül-i ter

Sarı olup gitmez olup bend-i hadd

Rişte-i dil ana olmuş peyvend

Yenice câme ile olsa 'ıyân

Cism-i 'uşşâkı ider köhne duhân

[...]

Dil-i 'âşıkda o fikr-i gîsû

Lülede oldı duhân-ı hoş-bû (199-200)

Tütüncü güzeli olarak meşhur olan Ali'nin oğlu Mustafa, gözüne “kestirdiği” âşıkların gönüllerini tütün gibi doğramakta yani eziyet çektirmektedir. İşveli bir eda ile “tütün içtiğinde”, taze “sümbüle” benzeyen “duman”, onun gonca dudağından görünür. Saçın siyah ve sümbül gibi kıvrırcık olması, dumanının da kıvrıla kıvrıla yükselmesi, sümbül ve duman arasında renk ve biçim benzerliği yönüyle bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Beline taktığı uzun kuşağı onu “sarmaya” yetmese de, âşığın gönül bağı ona kavuşmayı başarmıştır. Yeni bir elbise giyip ortaya çıktığında da,

güzelliği ile âşıkları duman / harap eder. Güzelin kâkülünün düşüncesi ise, âşığın gönlünde Mustafa'nın kıvrıcık / lüle saçından çıkan hoş kokulu bir tütün etkisi yaratır. Lüle kelimesi, güzelin saçının kıvrıcıklılığı ile birlikte, lüle taşından yapılmış pipoyu da çağrıştıracak şekilde tevriyeli kullanılmıştır.

## 2. İsim ve Lakaplarıyla Anılan Güzeller

Bursa şehrengizlerinde isimlerine göre tanıtılan güzeller genellikle İslâm mitolojisinden yararlanılarak (isimlerini aldıkları din büyüklerinin hayatları, onlarla ilgili anlatılan menkıbeler) veya isimlerinin taşıdığı anlamlara göre tasvir edilmişlerdir. İsimleri ile anılan ve mesleği belirtilmeyen güzellerin pek çoğu da, Osmanlı şiir geleneğinde yer alan sevgili imajına uygun olarak kullanılan klişe mazmunlarla tanıtılmışlardır. Bu nedenle bu bölüm altında, aşağıdaki tabloda yer alan ve isimleri ile anılan bütün güzeller değil, sadece isimlerinin ya da lakaplarının çağrıştırdığı imajlarla anlatılan kişiler ele alınacaktır.

| Lâ'mî'i Çelebi                  | İshâk Çelebi | Çalıkzâde<br>Mehmed Mânî | İsmail Belîğ            |
|---------------------------------|--------------|--------------------------|-------------------------|
| Ali Seyyid Ahmed el Efvâli      | [Yusuf]      | [İsimsiz]                | Davud Agâzâde<br>Ya'kûb |
| Sâlih-zâde Hamza Bâlî           | Mahmud       | Gonca                    |                         |
| Hacı Kasım oğlu Ahmed Çelebi    | Bekr         | Yusuf                    |                         |
| Hilâlî oğlu Edhem Çelebi        |              | [Nevreste]               |                         |
| Salma Mustafa                   |              | Akbaş                    |                         |
| Tokatlu oğlu Mehmed Çelebi      |              | Abdülbaki                |                         |
| Tana Hüseyin oğlu               |              | Kadri                    |                         |
| Seydi Ali Çelebi (Takyecilerde) |              | Tacizâde                 |                         |

|  |  |                            |  |
|--|--|----------------------------|--|
| Tana Çelebi<br>Oğlu (Hazret-i<br>Emirde) |  | Sürahizâde Ahmed           |  |
| Papas oğlu Luka<br>(Sedd başında)        |  | Perişah                    |  |
| Güzel Bekr<br>(Karaağaç<br>Mahallesine)  |  | Şeyhî                      |  |
|  |  | Muhammed                   |  |
|  |  | Yusuf                      |  |
|  |  | Carullah                   |  |
|  |  | Babazâde Sultan-ı<br>huban |  |

**Seyyid:** Lami’î Çelebi’nin şehrengizindeki ilk kişi olan Ali Seyyid Ahmed el-Efzâli, peygamber soyundan gelmesi nedeniyle peygambare ait sıfatlarla nitelenmiştir. Hatta bu sıfatlar, beyitlerden önce kimden bahsedileceğinin belirtildiği nesir bölümünde dahi görülebilmektedir: “İbtidâ der tenvîr-i gevher-i dürc-i sa’âdet ahter-i bürc-i siyâdet sülâle-i nesl-i emîrû’l-mü’minîn ‘Alî Seyyid Ahmed el-Efzâlî’”. Bu açıklama cümlesindeki “ibtidâ” kelimesi “başlangıçta” anlamına geldiği gibi “ilk olarak” bir “seyyid”in tanıtılmasının önemine de işaret etmektedir. Zaten “seyyidlik burcunun yıldızı” sıfatını takip eden, “mü’minlerin emirinin neslinden gelen” ifadesi de, bu güzelin “seyyidlik” yönüne yapılacak vurguyu bir anlamda haber vermektedir:

Biri ser-defter-i hûbân-ı kişver

Şerîf ü sey-yid ü nesl-i peyem-ber

Yüzinden berk urur nûr-ı Muhammed

Cemâl-i şems-i hüsn ü adı Ahmed

[...]

Eşîği Ka'be vü kûyî Haremdür

Cemâli gülşen-i bâğ-ı İremdür

[...]

Habîbin alnı nûriçün İlâhî

Ruh-ı şem'in münevver tut kemâhî (180)

Güzeller ülkesinin başkışisi olarak tasvir edilen Ali Seyyid Ahmed el- Efvâlî'nin yüzüne güneşin parlaklığından güzellik veren peygamberin nuru, adımını attığı yer Kâbe, mahallesi peygamberin olduğu Harem-i Şerif'tir.

**Edhem Çelebi:** Lâ'mi'i'nin şehrengizinde yer alan "Edhem Çelebi", Hlilâlî'nin oğlu olmasıyla ilişkili olarak "meh-pâre", "sa'âdet ahteri" gibi gökyüzüne ve geceye ilişkin kelimelerle tasvir edilmektedir:

Kanı meh-pâreler sâhib- cemâli

Sa'âdet ahteri İbni Hilâlî

Alur mısâh-ı hüsninden güneş zav

Salar envâr-ı rûyî mihre pertev (187)

Ayın, ışığını güneşten alıp geceyi aydınlatmasına karşılık, güneş de Edhem'in yüz güzelliğinin ışığından parlaklığını almaktadır. Böylece Edhem'in nurlanmış yüzü, güneşin ışık kaynağı olur. Gökyüzü ve gündüz vaktine ilişkin olarak "güneş", "envâr- rûy", "mihir" ve "pertev" kelimeleriyle güzelin yüz güzelliği aydınlık ve ışık kaynağı olan güneşe benzetilmektedir. Geceyi aydınlatan ay, ışığını güneşe, güneş ise parlaklığını bu güzelin yüzüne borçludur.

**[Yusuf]:** Yusuf peygamber, özellikle güzelliği, kuyuya atılması, köle olarak satılması, Züleyha ile ilgili olarak başından geçen macerası, zindana atılması, rüya tabir etmesi, Mısır'a sultan oluşu ile Osmanlı şiirinde oldukça geniş bir kullanımla

telmiş konusu olmuştur. İshak Çelebi'nin eserinde tanıtılan adı ve mesleği belirtilmeyen ilk kişi “çâh-ı zenahdân”, “Yusuf'ı”, “habs-i müebbed” gibi Yusuf peygamberin hayatını hatırlatacak kelime ve tamlamalarla tasvir edilmiştir:

Nedür bildün mi ol çâh-ı zenâhdân

Zamâne Yûsuf'ı hepsine zindân

Anunçündür zenahdânunda ol çâh

Ki yüzi suyun ala mihr ile mâh

‘Acâyib sevdi gönlüm anı bî-hadd

Meger olmak diler habs-i mü'ebbed (152)

Yusuf'un çene çukurunun zindandan bir işaret olduğunun belirtilmesi, önce kardeşleri tarafından kuyuya atılması sonra Züleyha'nın iftira ile Yusuf'u zindana attırmasını hatırlatmaktadır. Güzelin aşkından dolayı müebbet hapiste olmayı dileyen şair anlatıcı, bu aşkın ölene kadar sürmesini arzulamaktadır.

Mânî'nin şehrengizinde de Yusuf peygamberin güzel yüzü ve rüyâ tabirleriyle ünlü olmasından hareketle Yusuf adlı güzel için şöyle denmektedir:

Biri Yûsuf güzeller içre mümtâz

Ser-âmed dil-rübâdur ser-efrâz

Katı sengîn cüvândur ol semen-ber

Anunla kimse tartılmaz mukarrer

Kul itdi kendüye halk-ı cihânı

Düşünde görmemişdür Yûsuf-ı sâni (165)

Diğer güzellerin daha üstünde konumlandırılan Yusuf, taş gibi ağırlığı olan ve kimseyle güzelliği kıyaslamayacak biri olarak anlatılır. İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*'nde de belirttiği gibi “harikulade güzelliği ile çok zaman sevgili ona [Yusuf peygambere] benzetilir” (Pala, 497). Hatta yukarıdaki üçüncü beyitte de görüldüğü gibi Yusuf peygamberden daha güzeldir. Böylelikle sevgili güzellikte adeta “Yusuf-ı evvel” konumuna yükseltilir.

**Bekir:** İshak Çelebi'nin eserinde Bekir adlı güzel, yaşarken cennetle müjdelenmiş on sahabeden [peygamberin arkadaşı] Hz. Ebu Bekir, Zeyd, Amr ve Ali'nin isimlerine yapılan göndermeler ve söz sanatlarıyla tanıtılmıştır:

Görür misin güzeller şâhı Bekri

Kul itdi cümle Zeyd ü ‘Amr ü Bekri (153)

Anlatıcı, Bekir'den Hz. Ali gibi kahramanlık gösterip Zülfikar'ını boynuna vurmasını dilemektedir:

Musahhar itmege gönlüm diyârın

Temâsâ kıl kolunda Zülfikârın

‘Alîlük eyle gel bir kerre bârî

Benüm boynuma sal bu Zülfikârı (154)

**Akbaş:** Mânî'nin eserinde Akbaş adlı güzelin isminin yaptığı çağrışımla âşığın hali anlatılır. Âşığın gönlü, güzelin aşkından perişan olmuş, sevgilinin eziyetleriyle olgunlaşmış, tecrübeli “pirâne” bir âşıktır. Sevgilinin ayrılığında duyduğu üzüntüden saçları beyazladığı halde, güzelin âşığa bir kıl kadar lütfu olmamıştır:

Gönül aşkından çoktan derbederdür

Anunçün ‘âşık-ı pîrâne-serdür

Ser-i mû denlû yok lutfi dirîgâ

Agardı muy-ı ser hecrinden ammâ (166)

Yukarıdaki beyitlerde geçen “âşık-ı pîrâne-ser“, “ser-i mû“, “agar-“ ve “muy-ı ser“ kelime ve kelime grupları Akbaş ismiyle ilişkili olarak seçilmiştir.

**Kadri:** Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin eserinde Kadri adlı güzel, Kadir gecesini çağrıştıracak şekilde gökyüzüne yükselme imajıyla tasvir edilmektedir:

Birinün nâmı Kadrî bir perîdür

Çıkarsam vasfin eflâka yiridür

Berâber olmaz ana her yüzi mâh

Yüce halk itmiş anun kadrün Allâh (167)

Kadir gecesinde peygamberin göğe yükselmesi gibi, anlatıcı da peri gibi güzel olan Kadir'in güzelliğini göklere çıkarmayı yerinde bulur. Ayrıca isminin “kıymet, değer” anlamına dayalı kelime oyunları yaparak, her yüzü aya benzeyenin onun güzelliğine eş olamayacağı, onun kıymetinin ve değerinin Allah tarafından yaratıldığı belirtilir.

**Carullah:** Kelime anlamı “Mekke'ye gidip oturan” ve aynı zamanda “Allah'ın dostu” anlamına gelen Carullah, Mânî'nin eserinde “Tanrı komşusu” ve “komşuluk hakkı” sözleriyle tanıtılmaktadır:

Niçün ahvâlümüzden olmaz âgâh

Bizümle Tanrı konşısınun ol mâh

[Bu] yüz kadar bendene kılma cefâ çok

Efendi konşuluk hakkı dahı yok (172)



Anlatıcı, kendisini de yücelterek ay yüzlü güzelle Tanrı komşusu olduğunu belirtip, Carullah'ın onun aşkına karşılık vermediği gibi ona eziyet etmesine “komşuluk hakkı da mı yok” diyerek sitem etmektedir.

**Sa'id:** İsmail Belîğ'in eserinde tanıtılan “Reşîd Efendizâde Seyyid Sa'id” hem babasının, hem de “mutlu, uğurlu” anlamına gelen kendi ismiyle anılmaktadır. Reşîd'in oğlu, bahtının yıldızı gibi parlak ve uğurludur:

Dil-rübânın birisi ibn-i Reşîd

Kevkeb-i bahtı gibi nâmı Sa'id

[...]

Anı agyâr ile bir dil ki görür

'Aşıkun yıldızı pek düşkün olur

Tâli'-i nahs olup sa'd ne vâr

Hâle-âsâ o mehi itse kenâr

Hep kırışmeyle ider güft ü şenîd [şînîd]

Nükte-dândur o Reşîd oğlu [r]eşîd (192)

Said'in bahtının parlaklığına karşılık, bu ay yüzlü güzeli rakiple birlikte gördüklerinde âşıklarının yıldızı pek düşkün, yani talihsizdir. Oysa Said, âşıklarına yüz verip hale gibi çevreleyip kucaklarsa, onların da bahtsız talihleri gülecektir. Her zaman işve ve nazla dedikodu yapan ayrıca nükteden de anlayan Reşîd'in oğlu, bir genç ve ergen olarak tanımlanır. Burada da “reşîd” kelimesi hem babasına hem de “ergen” anlamına yapılan gönderme ile tevriyeli kullanılmıştır.

**Yakûp:** İsmail Belîğ'in eserinde yer alan “Davud Agâzâde Yâkub” adlı güzel de Yakup, Yusuf, Davud, Nuh ve Eyüp gibi İsrailoğullarına gönderilmiş

peygamberler ve onlar etrafında gelişen olaylardan hareketle tanıtılmıştır. Divan şiirinde genellikle oğlu Yusuf peygamber ile birlikte anılan Yakup peygamber, daha çok oğlu için ağlamaktan gözlerinin kör olması ve onun gömleğini kokladıktan sonra gözlerinin açılması ile; Davud peygamber, sesinin güzel olması ve demiri mum gibi yumuşatması mucizesiyle; Nuh peygamber ömrünün uzunluğu; Hz. Eyüp ise sabırla konu olmuştur. İsmail Belîğ'in eserinde de Yâkûp isminin etrafında tüm bu yapılar görülmektedir:

Birisi Yûsuf-ı sâni Ya'kûb

Dilârâ içre odur şehr-âşûb

Hemçü Dâvûdi dir ol mu'ciz-fen

Mûm eger olsa dil-i zâr âhen

Bu letâfet ile hüsn ü âni

H'âbde görmedi Yûsuf anı

Eylese 'arz-ı cemâl ol mahbûb

Yûsuf'un anmaz idi hiç Ya'kûb

Sîne-çâk olsa o gül-pîrâhen

'Âşîka gülşen olur Beyt-i Hazen

Kim ki bir tünd-nazar ide ana

Çeşm-i bînâsı ola nâ-bînâ

Eylemiş vuslatuna şart o hûb

‘Ömr-i Nûh ile şikîb-i Eyyûb (194-95)

Yakub, ikinci Yusuf olarak anılacak kadar güzel, gönül alıcı güzellerin içinde şehri asıl karıştırandır. Âşık, demir gibi sağlam ve güçlü olsa da onun elinde mum gibi erir. Bu nedenle Dâvut gibi mucize göstermektedir. Bu güzelliği Yusuf dahi rüyasında görmemiştir, hatta Yakup peygamber, onun güzelliğini görmüş olsaydı, Yusuf’u anmazdı. O gül renkli gömleğin göğsü yırtılsa, hüznün evi aşığa gül bahçesi gibi olur, kim ona haşinle bakarsa gören gözü kör olur. Bu güzel, âşıkların kendisine kavuşması için Eyyüb’ün sabrı ile Nuh’un ömrünü şart koşturmuş, yani onunla birlikte olmak bu kadar güçtür. Yakub’un İsrailoğulları peygamberleriyle birlikte anılmasının yanısıra, giydiği kırmızı gömlek de onun Yahudi olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Yusuf’un kanlı gömleğine yapılan göndermeyle Yahudilerin Osmanlı topraklarında kırmızı kıyafet giymeleri arasında bir ilişki de gözetilmiş gibidir.

### 3. Ehl-i Örf

Bursa şehrengizlerinde ehl-i örf sınıfından dört güzel tanıtılmıştır bunlar; kayyum (iki kez), beytül mâl emîni, mizân emîni ve çavuştur. Mânî’nin şehrengizinde ehl-i örfen güzele yer verilmemiştir; diğer şehrengizlerdeki dağılım ise aşağıdaki tabloda görülebilir:

| Lâ’mi’i Çelebi                        | İshak Çelebi        | İsmail Belîğ   |
|---------------------------------------|---------------------|----------------|
| Gül Mustafa<br>[Kayyumzâde]           | Kayyum oğlu Mustafa | Ali Çavuş-zâde |
| Beytül mâl emîni İmam<br>oğlının oğlu |                     |                |

|                                 |  |  |
|---------------------------------|--|--|
| Mizân Emîni oğlu Memi<br>Çelebi |  |  |
|---------------------------------|--|--|

**Kayyum:** Lami'î Çelebi'nin eserindeki ikinci güzel olan Gül Mustafa'nın anlatılmasında, “kayyumzâde” yani cami görevlisinin oğlu olmasına yönelik, “câmi' gurfesi”, “mahfil ü kürsî”, “çeküp indürse minberden hatîbi”, “hüsn ü cezbesi”, “vasl”, “kitâbın vefâ bâbı”, “âlem-penâh”, “kible”, “secde-gâh” gibi kelime ve tamlamalar kullanılmıştır:

Çü kayyüm-zâdedür ol ruhları ay

Edinse tan mı câmi' gurfesin cây

Münevver mahfil ü kürsî yüzinden

Utanur meş'al-i arş ılduzından

Bu kâmetle n'ola ol cân tabibî

Çeküp indürse minberden hatîbi

Çü hüsn-i cezbisidür halkı câlib

Anun vaslına kim olmaya tâlib

[...]

Kitâbın gül gibi kıldukça der-ber

N'ola etse vefâ bâbını ezber

İlâhî kapusın 'âlem-penâh et

Yüzün kible eşigin secde-gâh et (181)

Gül Mustafa'nın yüz güzelliğinin güneşten daha üstün ve parlak olduğu, baba mesleğine yapılan göndermelerle belirtilir. Güzel, müezzinin mahfili olan caminin balkonunu yer edindiği zaman, gökyüzü kandili [güneş], müezzinin oturduğu yerdeki aydınlatılmış kürsüden utanır ve onu kıskanır. Boyunun uzunluğu ile minber arasında bir bağlantı kurulurken bu güzelliğiyle, hatibi yerinden edecek ve canlara / âşıkların ruhlarına şifa verecek bir doktora benzetilir. Vefasız olduğu için güzelden kitabın / Kur'an'ın vefa bölümünü bir hafız gibi ezberlemesini dileyen anlatıcı, güzelin yüzünü namaz kılınacak yere dönülen tarafa yani kibleye ve ayak bastığı yeri de namaz kılınacak bir camiye benzetererek, Allah'tan âşıklarının etrafından hiç eksilmemesini diler.

İshak Çelebi'nin şehrengizinde ise, vefasızlığına yapılan göndermelerle tanıtılan cami görevlisinin oğlu Mustafa'nın güzelliği tasvir edilirken yine bağlama uygun olarak "hatib", "salâh", "zühd", "takva", "minber", "mihrâb", "saf", "mushaf" gibi kelimeler kullanılır:

Biri dirler ki gâyet bî-vefâdur

Meger kim Kayyum oğlu Mustafa'dur

Teb-i hicri ulaşdı ben garîbe

Be-hayli rişte bağlatmak hatîbe

Bana yog ise mihrün ey cefâ-hû [cefa-cû]

Salâh u zühd ile takvâya yâhû

Kaşunla kendüzin görmüş berâber

Anınçün dik gelür mihrâba minber

Görün mihrâbı nice gözler ön saf

‘Acep anda mı ki ol yüzi mushaf

[...]

Begüm ‘ömrün çok olsun al du’ayı

Göz ucuyla unutma merhabâyı (154-55)

Ayrılığının ateşi ile hasta olduğunu söyleyen anlatıcı, halk arasında uygulanan “hatibe ip bağlatma” ritüeline hatırlatmada bulunarak bu hastalıktan kurtulmayı ve güzele kavuşmayı arzulamaktadır. Ayrıca güzel, âşığa ilgi göstermemesi ve cefâ çekirtmesi gerekçe gösterilerek salaha, zühd ve takvâya davet edilir.

Kayyumun oğlu olan Mustafa’nın kaşlarının güzelliği oval, yay şeklinde olmasından dolayı mihraba benzetilmektedir. Yüzünün güzelliği de “mushafa” (Kur’an’a) benzediğinden âşıklar, bu güzelliği görebilmek için namazda mihrâba yakın yerden ön safta yer tutmaktadırlar. “Mushaf” mazmunu Osmanlı divan şiirinin klasik türlerinde de güzellik unsuru olarak kullanılmaktadır. Harun Tolasa bu mazmunu şöyle açıklar: “mushafta görülen tezyinât, harfler, harekeler, sureler, ayetler, bu güzelliğin [...] muhtelif unsurları olurlar. Bu meyanda Kur’an okumak için açıp gözleme, göz gezdirme ve gözünü ondan ayıramama gibi hal ve hususiyetler de mevzubahis edilir” (34).

**Beytü’l-mâl Emîni:** Beytül mâl emîni İmam oğlunun oğlu, nazik bedenli bir gül, cüppe giyinmiş bir serviye benzetilir; gümüş gibi beyaz kulak memeli, gonca gibi kırmızı ve küçük dudaklı bir fidan olarak tanıtılır. Güzelin dedesinin beytü’l mâl emîni olmasından dolayı “serv-i kabâ-pûş” tamlaması kullanılmıştır:

Gül-i nâzük-beden serv-i kabâ-pûş

Nihâl-i gonca-leb sîmîn-binâgûş (187)

**Mizân Emîni oğlu:** Lâ'mi'i'nin eserinde Mizân emîni oğlu Memi Çelebi “bâr”, “çek-”, “kefe”, “vezn” gibi babasının mesleğine yapılan atıflarla tanıtılır:

Biri meh-ru emîn oğlu Memidür

Felekler çekdügi bâr-ı gamıdur

‘Aceb mi çarha dügse keffe-i mâh

K’anunla hüsn veznin etdi nâ-gâh (189)

Ay yüzlü güzelin gam yükünü felekler yukarı çıkarsa, ay terazisinin kefesi, onun güzelliğinin ağırlığını tartmaktan aciz kalmaktadır. Bu beyitlerle, Memi Çelebi’nin güzelliğinin övgüsü, çok ilginç bir karşıtlıkla yapılmıştır. Bu karşıtlık, ayın şekil olarak terazinin kefesine benzetilmesi, dolayısıyla güzellikte aydan daha ileri olan Çelebi’nin hüsnünün bu kefedeki tartıl[ama]ması düşüncesiyle oluşturulmuştur.

**Çavuş:** İsmail Belîğ’in şehrengizinde “Abdullah Çavuşzâde es-seyyid ‘Ali”, tanıtılırken “arzuhâl” “âmâde”, “mâlikân”, “zabt et-“, “mülk”, “tîmâr”, “ta’şîr” gibi çavuşluk mesleğini çağrıştıracak kelimeler kullanılmıştır:

Dil-rübânın biri Çavuşzâde

‘Arzuhâlin idegör âmâde

[...]

Mâlikânı anı zabt itse ne var

Mülk-i dildür ana serbest tîmâr

Urdı pây-ı dile zülfi zincir

Hırmî-i sabrı ider ol ta’şîr (191)

Bu beyitlerde, Çavuş’un gönül alıcı oğlu için, bir güvenlik görevlisine istek bildirmek ve çeşitli konularda şikâyetle bulunmaya gönderme olarak “arzuhalini

âmâde etmek” ifadesi kullanılmaktadır. Çavuşun tımar sahibi olmasıyla ilişkili olarak ise, anlatıcıya göre bu güzel âşıkların idaresi altına alıp, kendine mal edinebilir, çünkü gönül mülkünün sahibi olarak ona tımar serbesttir. Çavuşların öşür vergisi toplamasından dolayı bu güzel de, “gönlün ayağına zülfüyle zincir vurup, ümitsiz sabırdan öşür vergisini almakta”, yani aşığının sabrının harmanını on parçaya bölerek dağıtmakta / sabrını tüketmektedir.

#### 4. Ehl-İ İlm

Lâ'mi'i Çelebi'de hafız, Mâni'de imam, İsmail Belig'de kâtip olmak üzere ehl-i ilm'den Bursa şehrengizlerinde üç güzel tasvir edilmiştir.

| Lâ'mi'i Çelebi                                      | Çalıkzâde<br>Mehmed Mânî | İsmail Belig             |
|---|--------------------------|--------------------------|
| Şeyh Abdülmü'min<br>müridi Hafız<br>Mehammed Çelebi | İmam oğlu Muslı          | Kâtipzâde Mustafa<br>Ağa |

**Hafız:** Şeyh 'Abdü'l-mü'min'in müridi Mehammed Çelebi'nin tanıtılmasında, “hâfız” olmasından hareketle, benzetmeler ve kelime seçimi de buna göre yapılmıştır: “Âyet”, “Mushaf”, “med”, “nokta”, “hâl”, “sürh” ve “merkûm”. Güzellik ayeti [alâmeti] olarak tanıtılan Hafız Mehammed'in yüzünün güzelliği Kur'an'a, kaşları medd işaretine benzetilmiştir. Nokta kadar küçük dudağı kırmızı mürekkeple yapılmış bir ben gibidir ve bölümleri kırmızı mürekkeple yazılmış, süslenmiş bir kitaptaki gibi yüzünü güzelleştirmektedir.

Biri hüsn âyeti Hâfız Mehammed

Cemâli mushaf u ebrûları med



Dehânı noktadur varise mevhûm

Ya hâl-i hüsdür sürh ile merkûm (189)

**İmam:** Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin eserinde de anlatıcı, imam oğlu Muslı'nın kaşlarını mihraba, eşiğini ona ulaşmak isteyen inleyen âşıkların mâbedine benzeterek bu güzele olan bağlılığından dolayı da Allah'a hamd etmektedir:

İmamoglı birisi Muslı nâmı

Melâhat burcınun bedr-i tamâmı

Neden ikidür ol ebrû-yı mümtâz

İki mihrâb bir câmi'de olmaz

İdelden işigin ma'bed-i dil-zâr

Bi-hamdillâh salâh hâlimiz var (167)

**Kâtip:** İshak Çelebi'nin şehrengizinde tanıtılan Kâtipzâde Mustafa Ağa'nın güzelliği "erbâb-ı kâlem", "kalem yürüt-", "hükm-i kilk", "nâfız", "Hitâyî kağız", "merfû'-ı kalem", "gözlüg", harf-ı vefâ-yı bî-şekk", "ebrûvan" "iki bismillah" gibi kâtiplik mesleğiyle ilişkili kelimelerle ve oldukça zengin bir kelime dağarcığıyla anlatılır:

Dil-rübânın biri Kâtib-zâde

Ana erbâb-ı kalem dil-dâde

Söyledür râz-i dili itse sitem

Yüridür nâ-hakk 'uşşâka kalem

Hükm-i kilki nola olsa nâfiz

Sînesi oldu Hıtâyî kâgız (195)

Mustafa Ağa'nın âşıkları kendisi gibi eli kalem tutan kâtiplerdir. Mustafa onlara sitem ettiğinde, âşıkların gönül sırrını açığa çıkarır ve haksız yere onlara “kalem yürütür” (şikayet eder). Bu beyitlerde; bürokratik işlemlerde kullanılan “kalem yürütmek” deyiminden yararlanılarak, Mustafa'nın âşıklara eziyet çektiği imâ edilmektedir. Osmanlı şiirinde genellikle sevgilinin kılıç gibi keskin bakışlarıyla delik deşik edilen âşıkların gönülleri, burada güzelin katip olmasıyla ilişkili olarak Hıtay kâğıdına benzetilmiş ve bu defa kılıcın yerini kalem almıştır. Güzelin görünüşüyle ilgili olarak taktığı gözlüğe yapılan vurgu da yine güzelin kâtipliği nedeniyledir:

Gözlügi harf-ı vefâ-yı bî-şekk

İtdi yanlış diyü âhir münfekk (196)

## 5. Tarikat Erbâbı

Lâ'mi'i Çelebi'nin eserinde mürid, dede ve derviş, Mânî'nin şehrengizinde tanıtılan dede, tarikat erbabına mensûp güzellerdir. İshak Çelebi ile İsmail Beliğ'in şehrengizinde ise bu gruptan güzellere yer verilmemiştir.

| Lâ'mi'i Çelebi                            | Çalıkzâde Mehmed Mânî |
|---|-----------------------|
| Mürid-i Şeyh Abdü'l- mü'min el<br>Magribî | Dede                  |
| Dede Bali oğlu İvaz                       |                       |
| Şah-kulı oğlu Derviş Mehemed              |                       |

**Mürîd:** Lami'î Çelebi'nin eserinde tasvir edilen Şeyh 'Abdü'l-mü'min el-Magribî'nin peri yüzlü müridinin boyu, ibadethanede salınan bir servi ağacına benzemekte, tekkeler onun güzelliği için söylenen zikir dualarıyla dolmakta, camiler yüzünün güzelliği ile nurlanmaktadır:

Melek-sîret biri hûr-i perî-zâd

Vefâ kasrına adı gibi bünyâd

Gelüp kâmet kadi kılsa kıyâmı

'İbâdet sahnının serv-i hırâmı

Savâmî vird-i hüsninden pür-ezkâr

Cevâmî' tal'atinden gark-ı envâr (182)

Osmanlı şiirinde sevgilinin boyunun uzun olması bakımından servi ağacına benzetilmesi yaygın bir kullanımdır; burada müridin boyunun serviye benzetilirken bahçe ya da herhangi bir yer değil de “ibadet edilen yerde salınması” güzelin bir tekkenin müridi olmasıyla bağlantılı olarak yapılan bir kullanımdır. Burada “vird” kelimesi, hem müridin güzelliği ile tekkelerin zikir duasıyla dolmasını, hem de tekkelerin bu güzel sayesinde müritlerle / âşıklarla dolu olmasını çağrıştıracak şekilde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Caminin nurla aydınlanması da yine sevgilinin yüz güzelliği ile ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda, güzelin boyunun uzunluğu dervişlik yoluna benzetilerek, manevi yolculuğun zaman gerektiren uzun ve güç bir yol olduğuna ve dolayısıyla sevgiliye ulaşmanın zorluğuna gönderme yapılmaktadır:

Cemâli taht-ı hüsnün mâlikidür

Nihâdı râh-ı fakrun sâlikidür

Bugün baş egmeyüp tâc u kabâya

Musavver nûrdur girmiş ‘abâya

Tecellîsine döymez ehl-i îmân

Olur yüzün gören kâfir müselman

Ne ta’n bu yüzden ol nûr-ı İlâhî

Mürîd edinse şeyh-i hânkâhı

Bu beyitlerde müridin “sarık” ve “cüppe” giymek gibi, dinin görünüşten ibaret olan “zâhiri” yönüne önem vermediği, bunun yerine nurla aydınlanmış gümüş bedenine giydiği “hırkaya” göndermede bulunulması, iman ehli olanların bu güzelliğe tahammül edemeyeceği ve hatta “kâfirler”in de bu güzellik karşısında din değiştirip Müslüman olacağı anlatılmıştır.

**Dede:** Çalıkzâde Mehmed Mânî’nin şehregizinde ise, ismi belirtilmeyen bir tekke “dede”si, dünyaya [aşk] ateşi salan ve kimseye yüz vermeyen bir güzel olarak tasvir edilir:

Dededür birisi ol yâr-ı ser-keş

Bırakdı hânkâh-ı dehre âteş

Cemâlün görmege kim olsa tâlib

Olur rûy-ı celâli ana gâlib

Didüm ey hûn düşdi ‘aşkuna cân

Didi kim tekyeye hoş geldi kurbân (173)

Yüzünün güzelliğini görmek isteyen kimi âşıkların, onun yüzünün hışmıyla karşılaşacağı, Allah'ın sıfatlarından olan “cemâl” ve “celâl” kavramlarından yararlanılarak belirtilmiştir. Osmanlı şiirinde güzelin kan dökücü özelliği dedenin anlatımında da karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden tekke dedesine âşık olduğunu söyleyen âşiğa verilen cevap “hoş geldin kurban”dır. Kurban kelimesi aynı zamanda bir hitap şekli olduğu için tevriyeli kullanılmıştır.

## 6. Diğer Güzeller

Çalıkzâde Mehmed Mânî'de tanıtılan köçek ile İsmail Belîğ'in eserindeki keşti (gemici) yukarıdaki meslek gruplarından herhangi birine dâhil edilemediği için “Diğer Güzeller” alt başlığı altında değerlendirilmiştir.

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| <b>Çalıkzâde Mehmed Mânî</b> | <b>İsmail Belîğ</b>          |
| Köçek Çengizâde              | Kebecizâde Keştî Mustafa Ağa |

**Köçek:** Mânî'nin eserinde Çengi'nin oğlu köçek, çektiği eziyet ile âşığın boyunu çengel gibi büküştür. Ayrıca anlatıcı bu “eğilip-bükülme” durumunu “çengi” ve “çengel” kelimelerinin ses benzeşiminden yararlanarak “çeng-veş” şeklinde söyleyip, “çengi gibi” anlamını da çağrıştırmaktadır:

Büküldi çeng-veş kaddüm gamında

Nazar kılmaz o kendü 'âleminde

Güzellerle tolarsa cümle 'âlem

Anun ben bir kılın dünyâya virmem (166)

Köçeğin bir kılını dünyaya değişmeyeceğini söyleyen anlatıcı, “kıl” kelimesini köçek bir güzeli anlatırken bilinçli olarak kullanmaktadır. Ayrıca “âlem” kelimesi, hem “dünya” hem de köçeklerin dans ettikleri içkili eğlence yerlerini çağrıştıracak şekilde seçilmiştir.

**Keşti (Gemici):** İshâk Çelebi'nin aynı eserinde anlatılan “Kebecizâde Keşti-i âteş Muhammed Ağa” yani gemi ateşçisi ise; “yem-i ‘aşk”, “şinâ” “âb”, rûzigâr”, “dümen”, “alarga ver-”, “dürbîn” gibi gemicilikte sık kullanılan terimlerle betimlenir:

Yem-i ‘aşkında ider kim ki şinâ

Keçeyi âba bıraktı gûyâ

Kasdun âgûş ise ol sîm-teni

Rûzigârına göre tut dümeni

Ver alarga olagör dîdâr-ı mâh

Dürbîn ile ider gayre nigâh (199)

Bu beyitlerde, aşk denizinde yüzenlerin, yani gemici güzeline âşık olanların eziyet ve sıkıntı çekeceği, “keçeyi suya bırakmak” deyimiyle orjinal bir biçimde anlatılmıştır.

Aşkın denize benzetilmesi, divan şiirinde kullanılan klişe mazmunlardan biridir , fakat bu söyleyiş şehrengizde güzelin gemici olmasına atfen kullanılmıştır. Âşıkların gemici güzeline kavuşup onu kucaklamaları için ise, gemiye benzetilen aşkın dümenini sevgilinin rûzgârına göre tutmak gerekecektir, yani sevgili ne diyor ve ne istiyorsa âşıklar bir köle gibi ona itaat etmek durumundadır. Âşıklar “alarga ver[ip]” (açık denizlere çıkıp) Muhammed’i görmek için yaklaştıklarında, onun dürbün ile başkalarına baktığını göreceklerdir. Burada, mehtabın yani ayın ondördü halinin en

güzel şekilde açık denizlerde görülebileceği düşünülerek, “dîdâr-ı mâhın” (ay gibi güzel olan gemicinin yüzünün) de ancak denize açılarak seyredilebileceği anlatılmaktadır. Bütün bu anlatım ve sevgilinin âşığa değil de rakib[ler]e yüz vermesi ise gemicilik terimleriyle ifade edilmektedir.

Bursa şehrengizlerinde adıyla ve mesleğiyle yer alan güzeller, yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere, Osmanlı şiir geleneğinde tasvir edilen sevgilinin özelliklerini taşımaktadır ve güzellik unsurları ortaktır. Şehrengizlerdeki güzellerin tasvirinde, her ne kadar Osmanlı şiir geleneğinin klişe mazmunlarından yararlanılmış olsa da, ön plana çıkan meslekî kavramlardan yararlanılarak özgün benzetmelere yer verilmektedir. Âşık ve sevgili ilişkisi de, geleneğin sınırları çerçevesinde ele alınmıştır; ancak Osmanlı şiirinde tasavvufî aşkın önemli bir yeri olmasına karşılık, bu eserlerde tasavuf yer almaz. Hatta dinî vokabülerden yararlanılarak anlatılan güzellerin tasvirinde de tasavvufî bir aşktan söz edilemez. Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı çalışmasında Osmanlı gazel geleneğinde “tasavvufî-dinî” örüntünün hâkim olduğunu, ancak şiirin yorumlanmasında bu örüntünün birincilliği sorgulanabileceğini söyler:

Bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman. Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur. Herhangi bir şiirde tasavvufî-dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir, ama böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür (107).

Bursa şehrengizlerinde tasavvuf ehli, imam, seyyid, kayyum gibi din ile bağlantılı meslek sahibi güzellerin tasvirinde dinî terminoloji kullanılmış olsa dahi, anlatılan

aşk ilahî değil dünyevî olmaktadır. Dolayısıyla Şehrengizler için “birincilliği” sorgulanabilecek tasavvufî yapıdan söz edilemez; buna karşılık dünyevî aşkın öznesi olan güzellerin mesleklerinin sağladığı terminolojiyle cinsellik içeren “ikincil” bir anlam çıkarmak mümkündür.

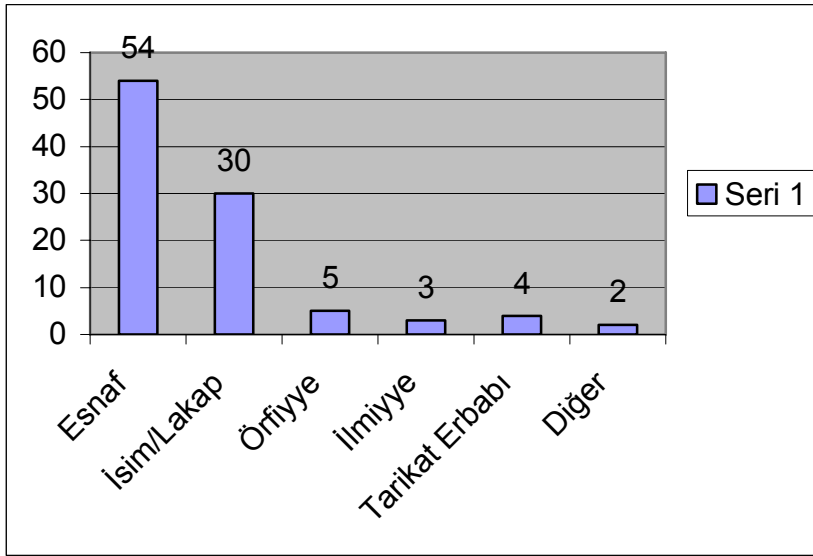


## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

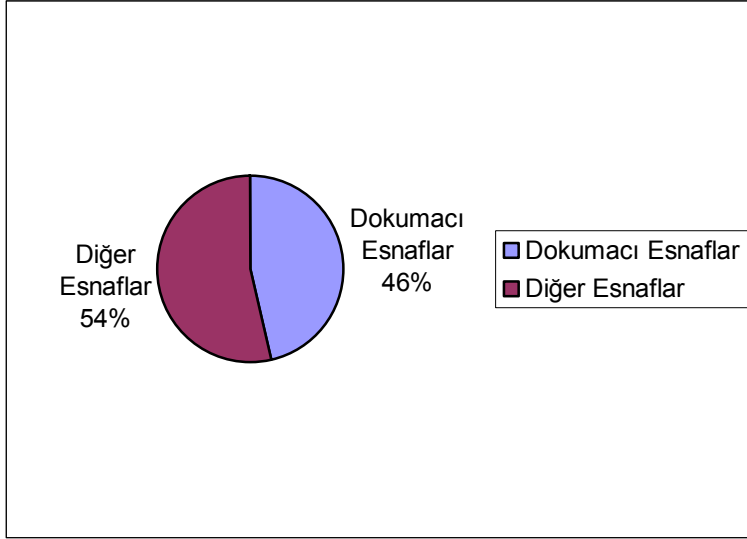
### SOSYAL HAYAT VE GÜZELLER

Çarşı esnafının şehrengizlere konu edilmesinden dolayı, bu eserler bir anlamda edebiyatın sokağa açılan penceresini oluştururlar. Şehrengizlerde tanıtılan güzellerin, günümüzde bazı kaybolmuş veya kaybolmakta olan meslekleri ile yaptıkları işlere göre kullandıkları alet ve araçları başta olmak üzere bu güzellerin tasvirlerinde kullanılan gündelik hayata dair bir takım mecazlar ve göndermeler, Osmanlı sosyal hayatına dair yapılabilecek incelemeler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Sadece bu metinler içinde yer alan gündelik hayata dair kullanımlar değil, bunların nasıl sunuldukları üzerinde de durulabilir. Halk kültürüne ait âdet ve gelenekler, insanların inandıkları bâtil inanışlar, ayrıca konuşma diline ait ibareler, atasözleri ve deyimler gibi kalıplaşmış sözel anlatı kalıplarını içeriyor olmasıyla da şehrengizler, folklorik çalışmalarda da yararlanabilecek nitelikte eserlerdir. Bu bölümde, öncelikle Bursa şehrengizlerinde yer alan mesleklerin Osmanlı sosyal hayatına ilişkin göstergeleri istatistiksel olarak incelenecek, daha sonra sözel anlatı kalıplarının nasıl kullanıldığı değerlendirilecektir. Ayrıca, güzellik ve cinsellik arasındaki ilişkinin şehrengizlerde nasıl kurulduğu cinselliğin de sosyal hayatın bir parçası olduğu düşüncesiyle incelenecek ve güzeller dolayımında eserlerde yer alan mekânların hangi amaçla kullanıldığı tartışılacaktır.

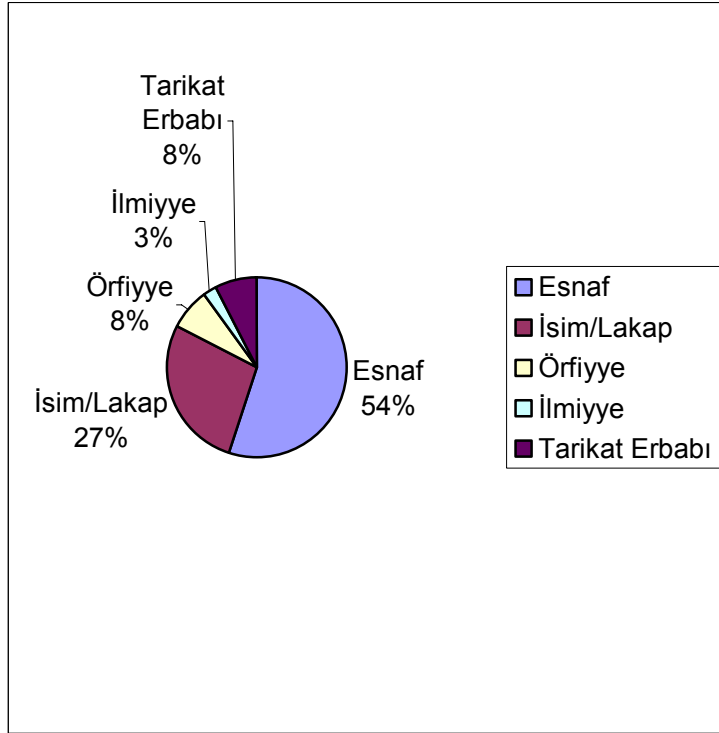
Güzellerin tanıtıldığı Bursa üzerine yazılmış dört şehrengizde toplam doksan sekiz güzel yer almıştır. Aşağıdaki tabloda görüleceği üzere, bu güzellerden çoğunluğu oluşturan elli dördü çarşı esnafından, otuzu isim ya da lâkapları ile anılan kişilerden meydana gelmektedir. Ayrıca üç ilmiye, üç örfiye, dört de tarikat erbabı sınıfından seçilmiş güzele şehrengizlerde yer verilmiştir. Eserlerde, herhangi bir sınıfa dahil edilemeyen dört güzel daha bulunmaktadır.



Esnafın dağılımına bakıldığında ise, yirmi beşinin dokumacılık sektöründe, otuz birinin ise diğer esnaf gruplarından olduğu görülmektedir. Eserlerde diğer esnaf gruplarının % 54 olduğunu düşündüğümüzde, sadece esnafın bir alt kolu olan dokumacılık işiyle uğraşan güzellerin % 46'yı oluşturması Bursa'nın dokumacılıkta Osmanlı Devlet'in önemli bir ticaret merkezi olmasıyla ilişkilendirilebilir.

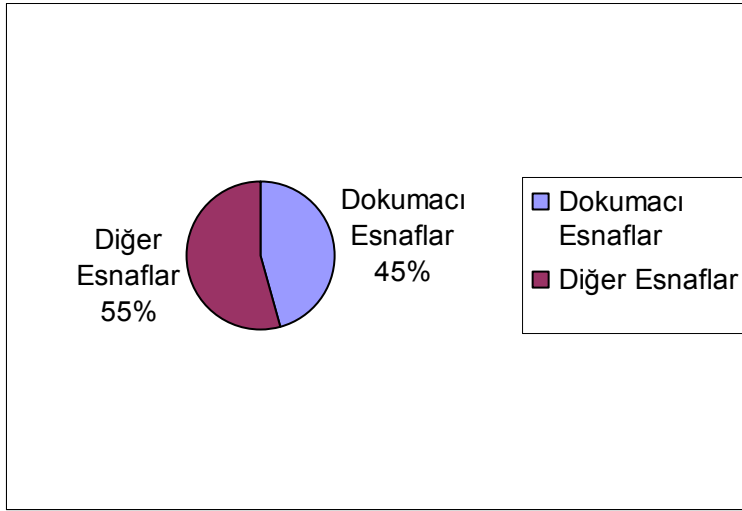


Eserlere tek tek baktığımızda ise yukarıda yer alan genel tabloya yakın bir sonuçla karşılaşmaktayız. Lâ'mi'i Çelebi'nin eserinde tanıtılan toplam kırk güzelden yirmi ikisini esnaf, on birini isim ya da lakabıyla anılanlar, üçünü örfiyye, birini ilmiyye sınıfına mensup olanlar, üçünü de tarikat erbabı güzeller oluşturur. Meslek gruplarının yüzdelik dağılımı ise şu şekildedir:

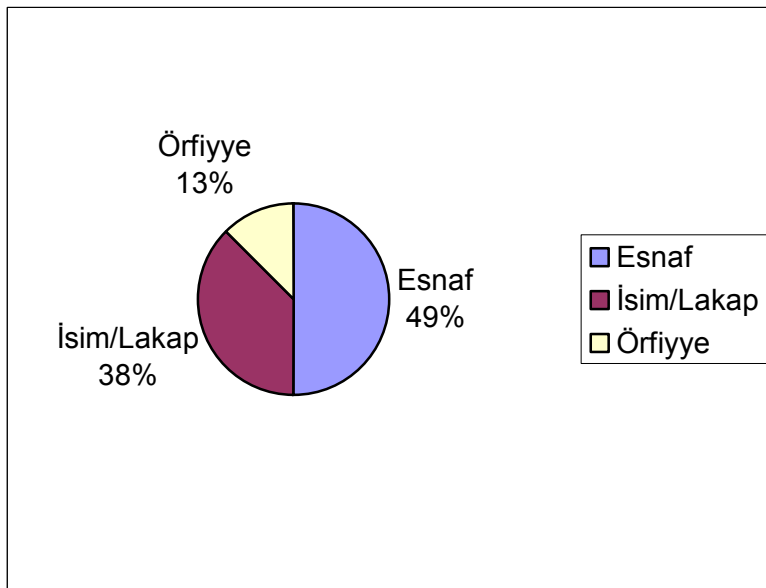


Yirmi iki esnafın onunu mekikger Hüseyin, pây-berekçi Mustafa Çelebi, nakkâş Mahmud, nakkâş Bâlî oğlu Şah Mehmed Çelebi, tarakçı Memi Çelebi, pareci

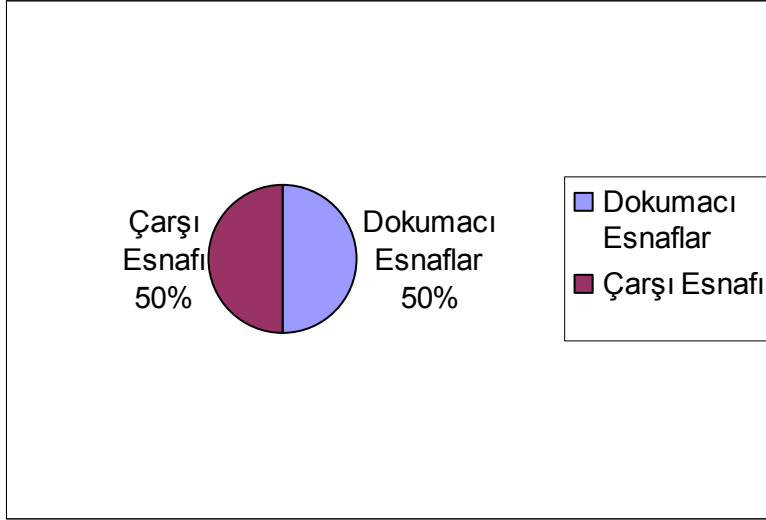
Mustafa, kazzâz Abdi, kazzâz Resûl oğlu Muhammed, futacı Mustafa, çukacı Yahudi Musı olmak üzere dokumacılık sektöründen çalışan güzeller oluşturur. Geriye kalan, meyve fûrûş, boyacı oğlu Attâr, berberzâde Yusuf, kazancı Abdi, nalbend Yusuf, nacâkzâde Salih Çelebi, nalbend oğlu Memi Şah, zerger Ali Bâlî, kasap Ali, boyacı oğlu Hacı, derzi oğlu Sefer ve derzi Memi adlı on iki güzel diğer çarşı esnaflarıdır. Esnafların yüzdeler dağılımı da şöyledir:



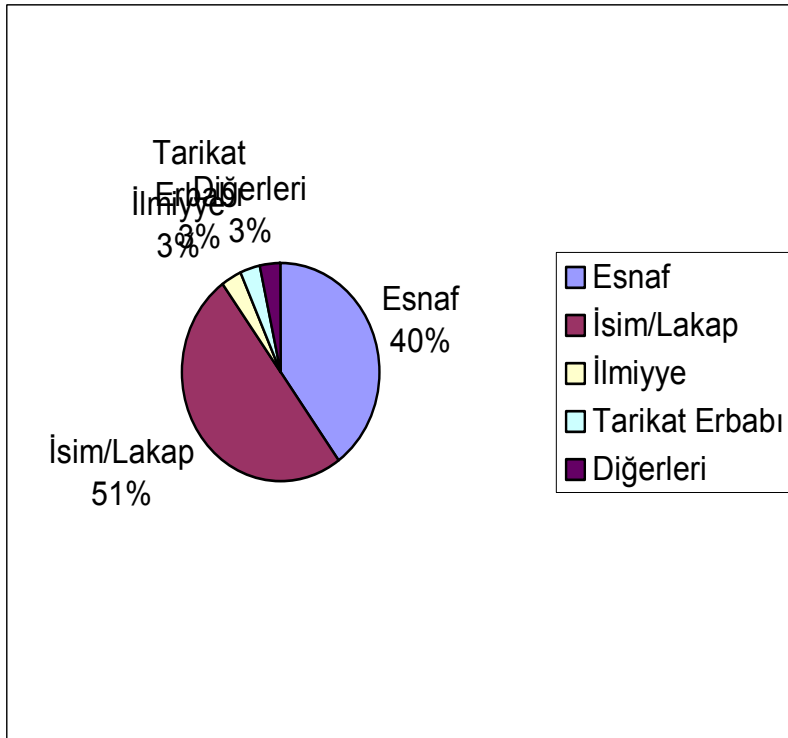
İshak Çelebi'nin eserinde bulunan toplam sekiz güzelden, dördü esnaftır; üç güzel isimlerine göre tanıtılmış ancak meslekleri belirtilmemiştir. Örfiyye sınıfına dâhil edilen güzel de kayyum oğlu Mustafa'dır:



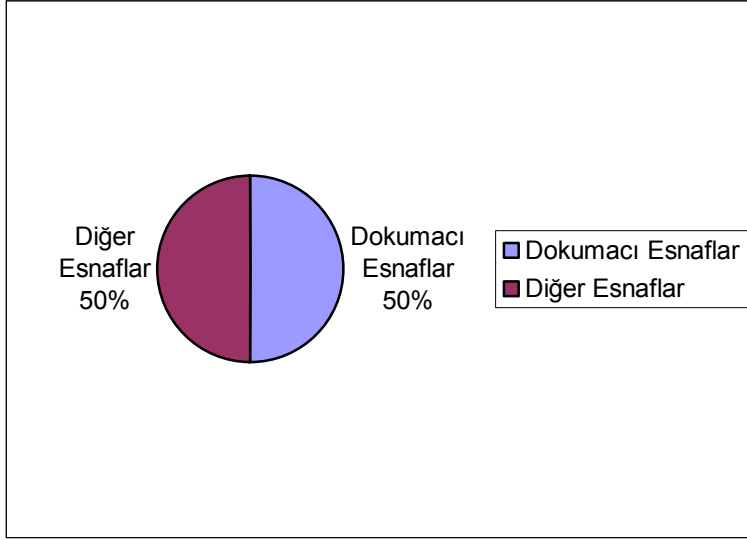
Tasvir edilen dört güzelden pâ-berekçi ile mekikger Hüseyin dokumacı esnafları, meyve fûruş Hasan ile kadayıçı güzeli diğer esnaf grubunu oluşturur. Dolayısıyla dokumacı esnaflar ile diğer esnaflar eşit bir dağılım göstermektedir:



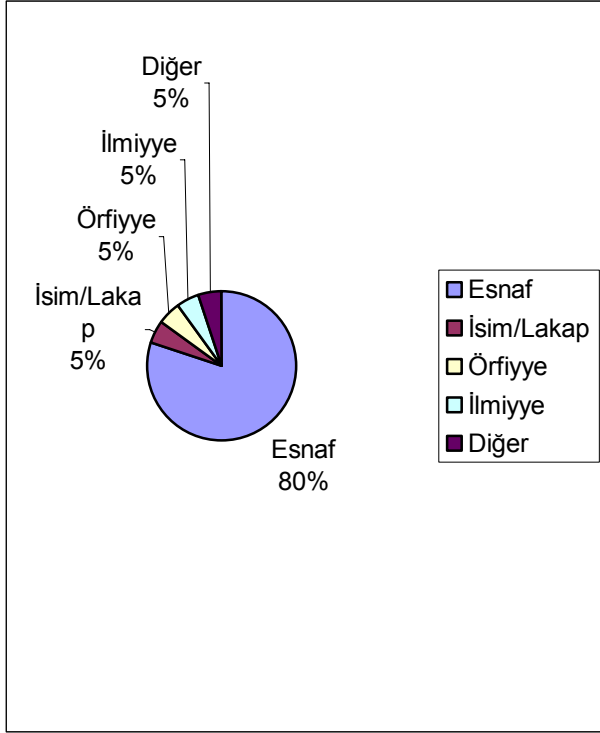
Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin şehrengizinde yer alan on beş güzel, isimleri ya da lakapları ile anıldığından yüzdelerinin büyük çoğunluğunu bu grup güzeller oluşturur. Eserde ayrıca on iki esnaf, bir ilmiye bir de tarikât erbâbı güzele rastlanır.



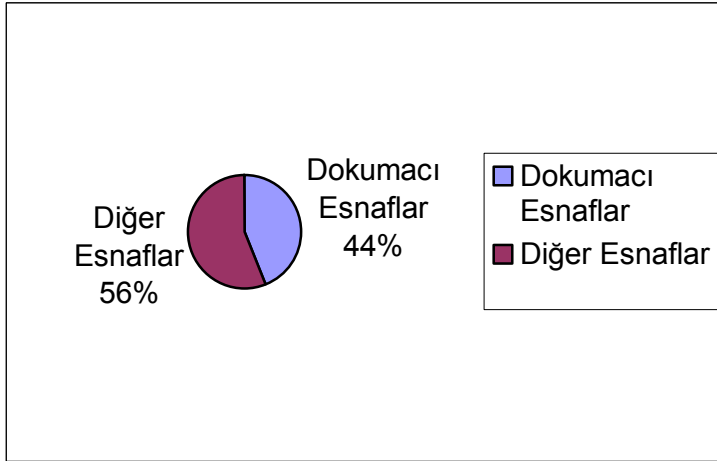
Esnaflardan kazzâz, sîmkeş Ahmed, sîmkeş Hüseyin, sîmkeş Mansur, yorgancı, ve bezzazlarda çalıştığı belirtilen Hasan dokumacılık işiyle uğraşan güzellerdir. Köçek Çengizâde, hakkâk Muhammed, zerger Muhammed, zerkûb Altın Top, zerger Kerim, bıçakçı Veli, bakkal Bekirşâh diğer esnaf güzelleridir.



Son olarak İsmail Beliğ'in şehrengizine bakıldığında ise, yirmi güzelin on altısı çarşıda çalışan esnafların oluşturduğu görülmektedir. Geriye kalan üç güzelden biri ismine göre tanıtılmış, diğer iki güzelden biri örfiyye diğeri ise ilmiyye sınıfına dâhildir.



İsmail Belîğ'in eserinde üçü kazzâz, diğerleri kavukçu, sîmkeş, takyeci ve çukacı olmak üzere toplam yedi güzel dokumacı esnafındandır.



Nuran Tezcan, Lâmi'nin şehrengizini değerlendirirken; eserde yer alan mesleklerden dokumacılıkla ilgili olanların büyük çoğunluğu oluşturmasını, Bursa'nın XV. ve XVI. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin ipekçilikte ticaret merkezi olmasına ve halkın yüzde yetmişinin dokumacılıkla uğraşmasına bağlamaktadır (170). İpek ticareti ile uğraşan kazzâzlara Bursa şehrengizlerinde diğer meslek gruplarına göre daha fazla yer verilmesi de (altı kez) bu bağlamda değerlendirilebilir.

Fahri Dalsar'ın *Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik* çalışması da Tezcan'ın verdiği bu bilgiyi destekler niteliktedir. Dalsar, kitabının “Osmanlı İmparatorluğu Zamanındaki İpekçiliğe Toplu Bir Bakış” bölümünde, özellikle XVI. yüzyılda Bursa'nın ipekçiliğin ve ipekli dokumacılığın en büyük ticaret merkezi olduğunu belirterek, Doğu ve Batı tacirlerinin bu şehirde toplandığını, ipek alışverişinin milyonlarca akçe değerine yükseldiğini söyler (16). Suraiya Faroqi de, *Osmanlı Dünyasında Üretmek Pazarlamak, Yaşamak* adlı kitabında XVII. yüzyılda Bursa ipekli dokumalarının “potansiyel müşteri çemberi”nin XV. ve XVI. yüzyıla göre daha sınırlı olduğunu, bununla birlikte Murat Çızakça'dan aktardığı bilgiye göre 1700 veya 1750'den sonra ipekli kumaş imalatının arttığını söyler (120-21). Bursa şehrengizlerinden yola çıkarak, Bursa' da ipekli kumaş ticaretinin önemli bir gelir kaynağı olmasına paralel olarak daha fazla sayıda ipekçi güzeline ve hatta dokumacı güzellerine yer verildiği söylenebilir de, yüzyıllara göre bu ticaret kolunun geçirdiği süreci tespit etmek ve tarihsel bir bilgiye ulaşmak yine de güçtür. Dolayısıyla Bursa'nın XVI. ve XVII. yüzyıldaki ipek ticaretindeki ekonomik dalgalanmalarının nasıl olduğuna dair bir bilgiye ulaşamasak da, dokumacı esnaflarının bu eserlerde önemli bir yer tutmasını, Bursa'nın dokumacılıkta ve özellikle ipek ticareti ile ün yapmış önemli ticaret merkezlerinden biri olmasıyla ilişkilendirilebiliriz.

#### **A. Bursa Şehrengizlerinde Günlük Dil Kullanımı**

Sözlü kültürden kaynaklanan atasözleri, deyimler, özlü sözler gibi anlatı kalıpları, gündelik hayatın bir parçası olan halk kültürüne ait inanışlar, şehrengizlerde önemli bir yer tutmakta ve bu kalıplar genellikle tasvir edilen güzellerin mesleğine yönelik çağrışımları içermektedir. Daha çok tanıtılan kişinin



mesleğiyle ilişkili olarak kullanılan atasözü, deyim, dua ve beddua gibi gündelik hayatta kullanılan bu sözel anlatı kalıplarından yararlanması, bu eserlerin halk edebiyatının da kaynakları arasına dahil edilmesine bir gerekçe oluşturmaktadır<sup>6</sup>. Tezin konusunu oluşturan dört Bursa şehrengizinde yer alan güzellerin tasvirlerinde de bu kalıplarla karşılaşırız. Elbette sadece şehrengizlerde değil, sözlü kültürün hâkim olduğu bir medeniyet havzasında gelişen Osmanlı edebiyatının pek çok edebî metninde de bu sözel anlatı kalıplarına rastlamak mümkündür. Bilindiği üzere sözel anlatı yapıları, günlük yaşamda daha çok bir durumu ya da olayı uzun uzadıya anlatmaktansa, mevcut olan duruma en uygun olan bir veya birkaç kalıp ifadenin hatırlatılmasıyla kullanılmaktadır. Bu yönleriyle sözel anlatı kalıpları, sayfalarca anlatılabilecek bir konuyu bir tek cümle ile ifade edebilme kolaylığı sağlarlar.

Walter J. Ong, alanın önemli çalışmaları arasında sayılan *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi* adlı kitabında “matbaa kavram[ının] varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma diliyle sağlandığı kültürleri ‘birincil sözlü kültür’ olarak (23) nitelendirir. Birincil sözlü kültürde, ‘kalıplarla düşünmenin’ önemli bir yeri vardır. Ong, “[kalıplar] ve buna benzer değişmeyen, ritmik, dengeli deyişler, bazen basılı olarak bulunabilir; hatta sözlüklerde de ‘açıp bakılabilir’; ancak sözlü kültürlerde ara sıra çıkmazlar karşımıza, sürekli tekrarlanır” diyerek bu deyişleri “düşüncenin çekirdeği” olarak değerlendirir (50). Aynı şekilde Barry Sanders da *Öküz’ün A’sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi* adlı kitabında, sözlü kültürde kalıpların derin bir yapıya sahip olduklarını ve yapılar aracılığıyla algılanan bir yaşamı yansıttıklarını belirtir ve ekler: “Kalıplar, gök gürültüsü gibi yerine oturur ve insanı davetsiz misafirlerden ve yabancılardan korur” (20). Bu kalıplar, kullanıldıkları yerlerde tartışmasız bir şekilde anlamı

---

<sup>6</sup> Nail Tan *Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler* adlı kitabında Türk folklorunun kaynakları arasında şehrengiz türünü de sayar (50).

vurgulayarak anlamın pekişmesini sağlarlar. Bu nedenle, Osmanlı şiir geleneğinde de aruz ölçüsü ve belli bir mecaz sisteminin yanı sıra, sözlü kültürde “düşüncenin çekirdeği” olan bu sözel anlatı kalıplarıyla karşılaşılmaktadır. Bu sözlü kültürel birikim divan şiiri ile halk şiirinin ortak yanları olarak karşımıza çıkar. Nitekim, Cemal Kurnaz, *Türküden Gazele: Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri* adlı kitabının “Divan Şiirini Halk Şiirine Yaklaştıran Bir Özellik: Atasözleri ve Deyimler” başlığını taşıyan yazısında, divan şiirinin halk kültürü ile olan yakınlığından söz ederken bu edebiyatta atasözü, deyim ve halk söyleyişlerinden faydalanılmasını bu yakınlığa bir delil olarak gösterir. Kurnaz, divan şiirinin halk kültürüne yakınlığının “lâyıkıyla dikkat edilmeyen” bir nokta olduğunu belirterek (114) seçtiği metinlerden atasözü ve deyim kullanımlarına yönelik örnekler verir (115-38). Bununla birlikte divan şiirinde düşünceyi içeren yaygınlaşmış söz kalıplarının kullanımı “irsal-i mesel” adıyla bir sanatla anılması da bu kalıpların kullanımının estetik bir zemine oturtulduğunu gösterir. Bu noktada “şehrengizlerde sözlü kültüre ait hangi deyişler ve motifler yer almıştır ve bunlar metinlerde nasıl bir işleve sahip olmuştur?” gibi sorular akla gelebilir. Bu soruların cevaplandırılması, aynı zamanda “geçmişe ilişkin boş bir meraktan ziyade, toplumun güncel kültür değerlerini” (Ong 75) anlamamıza da yardımcı olacaktır. Bu amaçla tezin bu alt bölümde, Bursa şehrengizlerinin yazıldığı dönemler de göz önünde bulundurularak, eserlerde yer alan gündelik hayata dair kalıplar ve kullanımlar tespit edilerek değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Yukarıda özetlenen bilgilerden hareketle Lâ'mi'i'nin şehrengizine baktığımızda, belirtilen sözlü anlatı kalıplarının güzellerin tasvirinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Örneğin Pây-berekçi Mustafa Çelebi'nin anlatımında, güzelin kaşının üstündeki ben, hilal şeklindeki ayın üstüne yıldız gelmiş gibi betimlenir. Buna paralel olarak anlatıcı, iki yıldızın aynı burçta bir araya geldiği

“kıran” döneminden de söz ederek, aybaşında gürültü ve kavganın olacağını haber verir:

Görinür bu kırândan şöyle peydâ

Ki ay başında vardur şûr u gavgâ

Perişan etse halkı tan mı ol hâl

Olur kuyruklu ılduz fitneye dâl (183).

Beyitlerde güzelin kaşu ile gözünün şekli kuyruklu yıldıza benzetilir ve Mustafa Çelebi'nin halkı [güzelliğiyle] perişan etse de, bunun ayıplanmaması gerektiği belirtilir. Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* adlı kitabında, “eski müneccimlerin” fitneler[in] aybaşında gerçekleştiğine inandıklarını belirtir (52). Kuyruklu yıldızın geçtiği zaman büyük felaketlerin olacağı da yine halk arasında yaygın olan bir inanıştır. Anlatıcı bu inanişu gönderme yaparak âşıkların Mustafa Çelebi için birbirine düşeceğini, bu yüzden de kavga ve gürültünün çıkacağını ima etmektedir. Ayrıca burada, ayın görünmesiyle ilişkili olarak Ramazan ayının başlaması ve bayram gününün saptanmasında halk arasında çıkan tartışmalar da hatırlatılmaktadır. Pây-berekçinin kaşu ve gözü arasında bu imajın kullanılması ise, pâ-y-berek'in “civan kaşu” diye bilinen bir nakışu benzetilmesiyle ilişkilidir (Tezcan 170).

Boyacıoğlu Attâr'ın kaşuyla halkı kendisine âşık edip dükkânını doldurması ise “göz boyaması” deyimine yapılan göndermeyle ifade edilmiştir. “Göz boyamak” deyiminde yer alan “boya-” fiili aynı zamanda güzelin dükkânında sattığı boyalara da bir atıftır:

Biri mehr-rû Boyacı oğlu ‘Attâr

Boyar halkı edüp kaşuyla bâzâr (184)

“Göz boyamak” deyiminin “kandırmak, yanıltmak, gösterişle aldatmak” (Türkçe Sözlük 787) anlamı göz önüne alındığında, güzelin dükkânını “göz boyayarak” yani müşterilerini / âşıklarını gösterişle aldatarak, onları kandırarak doldurması ise ayrıca ironik bir anlatım da oluşturmaktadır.

Mekik dokumacısı Hüseyin’in tanıtılmasında da, onun çalışırken kullandığı testerenin dişlerini çağrıştıracak bir şekilde “diş bilemek” deyimini kullanılır. “Bir kimseye zarar vermek için fırsat kollamak, hınç duymak” (Yetiş 61) anlamında kullanılan “diş bilemek” deyimiyse, Hüseyin’i testeresinden kıskanan âşıkların durumu ifade edilir:

Şular kim diş bilerler erresine  
‘Aceb mi derdile çâk etse sîne

Hüseyin’in güzelliğini duyup da şaşırmayan kimselerin sağır olmasını dileyen şair, bu anlamı sağlamak için “kulağına kurşun aksın” bedduasını kullanır. Bu beddua aynı zamanda beyitte Hüseyin’in güzelliğini vurgulayan bir övgü işlevi de üstlenir:

İşidüp medhin olmayan diger-gûn  
Akıtsun çarh-veş gibi gûşına kurşun (183)

İshak Çelebi’nin eserinde de halk inanışına ait bir ritüelden ve yine sözler anlatı kalıplarından yararlanıldığı görülür. Aşağıdaki beyitte anlatıcı, cami görevlisinin oğlu olan güzele kavuşmak için “hatibe ip bağlatma” âdetine gönderme yapmıştır:

Teb-i hicri ulaşdı ben garîbe  
Be-hayli rişte bağlatmak hatîbe (154)

Ahmet Talât Onay, “rişte-i teb”i sıtma bağlanılan ip olarak tanımlar ve “[e]skiden bir takım kocakarı ilâçlarıyla tedâvisi mümkün olmayan hastalığı def için sıtma bağlatmak âdetti” der (380). Burada da şair, güzelden ayrı kalmayı tedavisi mümkün

olmayan bir hastalık ile özdeşleştirmektedir. Anlatıcı ayrılık hastalığından / sıtmasından kurtulmak ve güzele kavuşmak için “hatîbe ip bağlattığını” söylese de, güzele kavuşmanın mümkün olmayacağı bu beyitten anlaşılmaktadır. Onay, “[h]alk[ın], müzmin ve muannid hummâlara papaz hummâsı, gâvur hummâsı” adını verdiğini ve bu hastaların Rum ve Ermeni papazlarına, Hıristiyanların da Müslüman hocalara ve şeyhlere başvurarak hastalığı bağlattıklarını belirtir (380-81). Yukarıdaki beyitte âşîğın ip bağlatmak için “hatîbe” başvurması ise, hatîbin güzel ve düzgün konuşmasıyla ilişkilendirilebilir.

Kadayıfçı güzelinin, âşîğa umursamaz bir şekilde yüzünü çevirip buruşturmaması isteği ise “yüzünü yirden kadayıf gibi dürme” (157) tabiriyle anlatılmaktadır. Kadayıfçının sevgilisiyle birbirine ne kadar yakıştığı ve birlikteliklerinin uzun süreli olması dileği de halk arasında kullanılan bir duayla ifade edilmiştir:

İki gönül ne hoş düşmüş yirine

İlâhî sen bağışla birbirine (157)

Yine güzellik ikliminin padişahına benzetilen Bekir için de “yavuz gözden emin olsun ilâhî” denilerek, halk arasında sıklıkla söylenen “Allah kötü / kem gözlerden korusun” duasından yararlanılmıştır.

Çalıkzâde Mehmed Mânî’nin eserinde de yerel söyleyişleri bulmak mümkündür. Köçek Çengizâde için kullanılan “bir kılın dünyaya virmem” tabiriyle, güzelle hiçbir şeyin kıyaslanılamayacağı, dünyalar verilse bile güzelden hiçbir şekilde vazgeçilmeyeceği dile getirilmek istenmiştir:

Güzellerle tolarsa cümle ‘âlem

Anun ben bir kılın dünyâya virmem (166)

Tacizâde'nin güzelliği karşısında ne söyleyeceğini bilemeyen, “aklı başından gitmiş” anlatıcıya (hatta bu beyitte şaire), güzelin “parmak hesabı” öğretmeye çalışması da boşa giden çabayı anlatmaktadır:

Metâ-ı ‘aklum almışken o dilber

Bana barmak hisâbın virmek ister (168)

Bu beyitte “akıl meta’sı” ile birlikte tenasüp oluşturan “parmak hesabı” kullanımı, hesap yapmak anlamının yanı sıra, hece vezni için de kullanılan bir terimdir. Buna göre akli başından giden âşık, hiçbir şey düşünemeyecek durumdayken, hece vezni gibi “kolay” bir şeyi dahi öğrenmekteki acziyetini dile getirmiş olabilir. Dolayısıyla bu tabirle, halk şiirine yönelik bir olumsuzlamadan da söz edilebilir.

Altın dövücü olan (zerkûb) güzele, rakip ile söyleşmesi durumunda “altın adının bakıra döneceği” söylenmektedir. Güzele söylenen bu söz, “uygunsuz davranışları yüzünden temiz tanınan kişiliği[nin] lekeleneyeceği”ne (Türkçe Sözlük 83) dair bir öğüt işlevi görür:

İgende olmasun agyâra hem-ser

Sakınsın altun adın bakr eyler (171)

Kelime anlamı “Mekke’ye gidip oturan” ve aynı zamanda “Allah’ın dostu” anlamına gelen, Carullah adındaki güzel “Tanrı komşusu” ve “komşuluk hakkı” gibi ifadelerle tanıtılırken, halk arasında söylenen “komşu hakkı, Tanrı hakkıdır” deyişi hatırlatılmaktadır. “Komşu ile iyi geçinmek Tanrı’yı da hoşnut ede[ceği] ve onun hakkı Tanrı hakkı ol[duğu]” (Yetiş 306) inanışından yola çıkan anlatıcı, güzelin âşıklarına eziyet etmesinden dolayı, “komşuluk hakkı da mı yok” diyerek sitemini ortaya koymaktadır:

[Bu] yüz kadar bendene kılma cefâ çok

Efendi konşuluk hakkı dahı yok (172)

Veli adındaki bıçakçı güzelinin tasvirinde “yoluna can vermek” deyimini yer alır. Velinin mesleğine de yapılan atıfla birlikte, âşıkların bu güzel için hiçbir şeyi esirgemediğini yapabilecekleri ve hatta canlarını bile feda edebilecekleri bu deyimle anlatılır:

Bıçakçıdur biri nâmı Velî'dür

Anun yolına cânlar virmelidür (172)

Aşağıdaki beyitte ise, anlatıcı Bakkal Bekir'i “başkası”yla “yağlı ballı” konuşurken gördüğünü söylerken, bu deyim aracılığıyla Bekir'in dükkanında sattığı yiyecekler ile bağlantı kurarak ona sitem de etmektedir:

Dün agyâr ile gördüm ol semen-ber

Tururlar yağlı ballu söyleşürler (172)

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin rakip ile bir arada bulunmasının, âşık nazarında hiç de hoş olmayan bir durum olduğunu dikkate aldığımızda, yukarıdaki beyitte güzelin rakip ile “yağlı ballı söyleşmesi” yani “içli dışlı” bir şekilde konuşmaları âşık için bir üzüntü kaynağı olacaktır.

İsmail Belîğ'in eserinde ise gündelik hayata dair orijinal benzetmelerin, sözlü anlatı kalıplarıyla birlikte kullanımı, diğer Bursa şehrengizlerini göz önünde bulundurduğumuzda, daha ağırlıklı bir yere sahiptir. İpekçi güzeli Şeyh Muhammed, başına bağladığı yeşil sarığı ile ayağa kalktığına salınarak yürürken insanın da “aklını başından alır”:

Sebz-i destârı ile itse kıyâm

Âdemün aklun alır tarh-ı hırâm (190)

Muhammed'in ayağa kalkması ve salınarak yürümesi “aklını başından almak” deyimini ile kullanılmıştır. Kargaşa yaratması bakımından kıyamet ile sevgilinin boyu arasında kurulan bağ, Osmanlı şiirinin diğer metinlerinde de sıklıkla rastlanılan bir

imajdır. Yukarıdaki beyitte yer alan ve “insanın aklını başından alan” güzelin boyuna yapılan övgü, aynı zamanda Muhammed’in statüsüyle de bağlantılıdır. Osmanlı toplumunda şeyhlerin yeşil sarık bağlaması ve halkın şeyhlere duyduğu saygıdan dolayı, bir şeyhle karşılaştıklarında yerlerinden kalkıp selam vermeleri düşünüldüğünde, bu imajın gerçek bir yaşam kesitinden izler taşıdığı da söylenebilir .

İsmail Belîğ’in şehrengizinde yer alan ve inleyen aşığa kaymakçı güzelinin vefa göstermesi ise “bir tabak kaymak bağışlamak” tabiriyle ifade edilir. Bu tabir güzelin hem mesleğinden dolayı kaymak sunması, hem de mecazi olarak âşığa lütûf göstermesi anlamında kinayeli bir kullanımdır. Burada güzelin mesleğine yapılan atfın yanısıra, halk arasında “kaymak” kelimesiyle bağlantılı kullanılan cinsel içerikli hikâyelere ve fıkralara yapılan ironik gönderme de sezilmektedir:

‘Aşık-ı zâra ne var itse vefâ

Bir tabak kaymak ider sanki ‘atâ (191)

Divan şiirinde ahuya benzetilen sevgilinin siyah gözlerinin tersine, bu şehrengizde “attâr güzelinin” mavi gözleriyle karşılaşırız. Mavi göz ve nazar arasında bir bağ kurularak yapılan anlatımda, güzelin mavi gözleriyle bir bakış fırlatmasıyla, göklerin kırılıp parça parça olacağı belirtilir:

Eylese çeşm-i kebûdıyla nazar

Münkesir ola nazardan gökler (196)

Beyitte geçen “nazar” kelimesi, hem bakış hem de halk arasında “göz değmesi” olarak da bilinen bir inanışı imlemektedir. Mavi gözün nazar değdirdiğine yönelik inanış, burada güzelin bakışlarının etkileyici olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Hatta attâr güzelinin bakışlarından gökyüzü dahi etkilenerak parça parça olmaktadır. Burada şairin neden mavi gözlü bir güzele yer verdiği sorulabilir. Bu sorunun cevabı yukarıdaki beyitin arkasından gelen beyitteki “kırmızı” renk üzerine kurulan imajla



açıklanabilir. Bu bağlamda, güzelin mavi gözlü olması bir gerçekliği imleyebileceği gibi, aynı zamanda attârın dükkânında sattığı boyalara da gönderme olarak değerlendirilebilir. Çünkü yukarıda geçen mavi renk üzerinden kurulan imajların arkasından gelen beyitte, “kırmızı” renkle kurulan bir benzetmeye yer verilmiştir; aşağıdaki beyitte güzelin yanağının rengi, adet kanı gibi kırmızıdır:

Humret-i ‘ârızı anun gûyâ

Oldı ‘âdet-zede-i reng-i hınâ (197)

Meslekle ilintili diğer bir sözlü ifade kullanımı da takkecide karşımıza çıkar. Takke yapan güzeli sineye çekmek yani kucağa almak, denizin altından inci çıkarmak kadar zordur. Bu zorluğu şair “take kapmak” tabiriyle ifade etmiştir.

Sîneye çekmek anı bîgâne

Take kapmak gibidür dür-dâne (198)

“Fırsattan istifade etmek, göz açıklığı yapmak” (Onay 307) anlamında olan ve daha çok “kûlah kapmak” olarak bilinen “take kapmak” sözü, güzelin kolaylıkla ele geçirilemeyeceğine işaret etmektedir. Buna karşılık işinin ehli olan esnaf güzelinin başarısı, fırsatları hiç kaçırmadan değerlendirebilmesinde yatar. Bu yeteneği ise ironik bir biçimde ifade edilmiştir:

Pîşe-i cûdun olup üstâdı

Take kapmakdur anun mu’tâdı (198)

Kebecizâde gemici Muhammed Ağa’nın aşk denizinde yüzen âşıkları için “keçeyi âba bırakmak” sözü kullanılır. Burada “keçeyi suya atmak” deyimini “ar ve namusu hiçe saymak” (*Türkçe Sözlük* 1125) anlamında kullanılmaktadır. Böylelikle gemici güzeline âşık olanlar, namuslarını sanki yok saymış olacaktırlar:

Yem-i ‘aşkında ider kim ki şinâ

Keçeyi âba bıraktı gûyâ (199)

Yine denizci güzelini kucağına almak isteyenler ise “dümenini onun rüzgarına göre tutmaları” gerekecektir:

Kasdun âgûş ise ol sîm-teni

Rûzigârına göre tut dümeni (199)

Denizci güzelini tasvir ederken seçilen “keçeyi âba bırakmak” ve “dümeni rüzgara göre tutmak” gibi gündelik hayatta kullanılan kalıplaşmış bu deyimler, güzelin yaptığı işle ilgili olarak eserde yer alırlar ve âşıklara verilmiş bir öğüt olarak da yorumlanabilirler.

Tütüncü güzelinin tasvirinde yer alan “gözüne kestirmek” deyimini de, tütünün “kesilip” “kıyılmasına” ilişkin bir kullanımdan hareketle söylenmiştir. Burada tütünün ince ince kıyılmasıyla âşğın gönlünün acı çekmesi arasında bir bağ kurulmuştur. Sevgilinin âşıklara eziyet veren özelliğine uygun olarak “cihanın şuhu” diye tanımlanan güzel, gözüne kestirdiği gönülleri âdeta tütün gibi doğramaktadır:

Gözine kesdirüp ol şûh-ı cihân

Dilleri togradı mânend-i duhan (199)

Terzi Halil’in tasvirinde de “gözüne kestirmek” deyimini, terzinin kumaşı “kesip” “biçmesine” bağlı olarak mesleğine yapılan bir göndermedir. Anlatıcı, “o siyah gözlü [güzel] gözüne kestirdikten sonra âşğın hali harap olsa ne olur” diye sorarken, güzelin kendisine uygun gördüğü kimseyi ele geçireceğini ve bu durumda âşğın eziyet ve cefâ çekeceğini ima etmektedir:

‘Âşıkın hâli nola olsa tebâh

Gözine kesdirür ol çeşm-i siyâh (204)

Attâr güzeli Meselizâde Hüseyin’in tasvirinde ise “ayın on dördü gibi güzel” deyimine gönderme yapılmıştır. “O cihanın şuhu [güzeli], akşamlasa [geceyi burada geçirse] ne olur, zira [ayın] on beşini geçtikten sonra ay eksilir [dolunay olmaktan

çıkar]” denilerek, Hüseyin’in on beş yaşını geçtikten sonra tazeliğini ve güzelliğini kaybedeceği belirtilmiştir. Ayrıca bu güzele ulaşmak isteyen âşıklar, “nişâdırsız kalay istemek” gibi olması mümkün olmayan bir şeyi istemiş olurlar:

Nola ahşamlaşa ol şûh-ı cihân

On beşi geçse olur meh noksan

Kim ki vaslın ider müft-i recâ

Nişâdırsız kalay ister gûyâ (203)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere halk kültürüne ait inanışlar, halk arasında kullanılan gündelik dile ait söyleyişler, yani sözel anlatı kalıpları, güzellik unsurlarında olduğu gibi çoğunlukla güzellerin meslekleri göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Seçilen bu anlatı kalıplarının içeriğine baktığımızda ise bunların daha çok sevgilinin acımasızlığını, âşığa eziyet ve cefâ çektirmesini gösteren ifadelerden oluştuğu görülmektedir. Metinlerde kullanılan bu deyim ve ifadelerin dikkati çeken diğer bir işlevi ise, öğüt ve övgü içermeleridir. Bunun yanı sıra, bu kalıpların bazılarında—güzelin her ne kadar övgüsü yapılmış gibi görünse de—kimi beyitlerde ironi yapmak, kimi durumlarda âşığın sitemini dile getirmek için de yararlanılmıştır. Bütün bu verilerden hareketle; incelenen şehrengizlerde halk kültürüne yaslanan anlatı kalıplarının seçiminde, tanıtılan esnafların mesleklerinin ve osmanlı şiiri geleneğindeki sevgili tipinin belirleyici özelliklerinin dikkate alındığı söylenebilir.

## B. Aşk Pazarında Güzelliğin Sürümü: “Baha” Biçilmez Gençlik

Divan şiirinde sevgilinin cinsiyeti, Osmanlı edebiyatı araştırmacıları arasında tartışma yaratmış ve hâlâ yaratmakta olan hassas konulardan biridir. Şiirlerde tasvir edilen sevgilinin, kimi zaman kapalı kimi zaman da açık göndermelerle genç bir delikanlıyı işaret etmesiyle bu şiirlerin “homoerotik” bir boyutunun olması, tartışmalara zemin hazırlayan en önemli etkidir. İki erkek arasında gelişen aşk ilişkisinin şiire konu olması, bazı araştırmacılar arasında bir takım spekülasyonları ve anakronik bakış açılarını da beraberinde getirmiştir. Osmanlı şiir geleneğinde sevgilinin cinsiyeti ve bu konu üzerinde yapılmış çalışmalar, oldukça geniş bir literatür ve metin taraması gerektirecek ayrı bir inceleme konusudur. Bu noktada, Bursa şehrengizlerinden yola çıkarak sevgili dolayımında tasvir edilen “mahbub”ların neden bu metinlerde daha görünür bir şekilde yer aldıklarına geçmeden önce, divan şiirinde sevgilinin cinsiyetine yönelik yapılmış tartışmalardan birkaçına değinmek gerekir.

İsmet Zeki Eyuboğlu’nun 1968 yılında yayımlanan *Divan Şiirinde Sapık Sevgi* adlı kitabı divan şiirindeki sevgilinin cinsiyetini ele alan ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilir. Eyuboğlu kitabına isim olarak seçtiği, “sapık sevgi” kavramıyla divan şiirine yansıyan iki erkek arasındaki aşk ilişkisi üzerinde yoğunlaşır ve bu aşk anlayışının Osmanlı toplumunda yaygın olduğunu söyler. Yazar çalışmasında, Necâti, Ahmet Paşa, Zâtî, Bâkî, Taşlıcalı Yahya gibi şairlerin şiirlerinden örnek vererek delikanlılara duyulan sevginin şiire nasıl konu olduğunu gösterir. Eyuboğlu’na göre divan şiirinde üç ayrı sevgi türü vardır: Bunlardan ilki “Tanrıya karşı duyulan”, ikincisi “bir güzele duyulan” ve sonuncusu ise Eyuboğlu’nun “sapık sevgi” olarak tanımladığı “genç ve güzel delikanlılara duyulan” sevgidir. Yazara göre bu şairler “ahlaksız” değil, kendi çağlarının “ahlakını” yaşamış kimselerdir (84).

Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı ise *The Age of Beloveds*'un giriş bölümünde, Eyuboğlu'nun "sapık sevgi" tabirine karşı çıkarak, her yerde ve her zaman için geçerli standartlaşmış bir "normal" durumdan söz edilemeyeceği için, "sapık" gibi kelimelerin ciddi tarih ve edebiyat tarihi çalışmalarında yerinin olmaması gerektiğini belirtirler (19). Kemal Sılay da *Nedim and The Poetics of the Ottoman Court* adlı kitabının Nedim'in "homoseksüel tema" içeren şiirlerini tartıştığı bölümünde bu konuya değinir. Sılay; Arap, İran ve Urdu gibi daha sonra İslâm geleneğini edebiyatlarına eklemleyen kültürlerde ve Eski Yunan ve Roma İmparatorluğu edebiyatlarında ve bu kültürlerin diğer sanat ürünlerinde "homoseksüel temanın" yansıtıldığına işaret eder (91). Yazar, Osmanlı ve diğer Ortadoğu İslâm ülkelerinde yer alan ve bu ülkelerin edebiyatlarına yansıyan "homoseksüelliği", kapalı bir toplum yapısına ve kadın ile erkeğin evlilik öncesi ilişki kurmasının yasak olmasına bağlar (92). Bu konuda yapılan çalışmalar "homoseksüel" ilişkinin sadece Osmanlı ve diğer Ortadoğu İslam ülkelerinde değil, Avrupa Hıristiyan ülkelerinde de görüldüğünü saptamaktadır<sup>7</sup>. *The Age of Beloveds*'ta Andrews ve Kalpaklı da bu bilgilerden hareketle, özellikle XVI. yüzyıl metinlerinden yola çıkarak divan şiirinde aşkın öznesinin "erkek" olmasının sadece Osmanlı toplumuna özgü olmadığını, Batı Avrupa'da da aynı dönemde aşk ilişkilerinin benzer özellikler taşıdığını karşılaştırmalı bir şekilde gösterirler. Ayrıca burada şu noktayı da belirtmek gerekir ki, Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nde belirttiği üzere "homoseksüellik" gibi cinselliğe dair bir sınıflandırma / tanımlama XIX. yüzyılda yapılmaya başlanmıştır. Foucault'ya göre, XIX. yüzyıl öncesinde "homoseksüel", "biseksüel", "heteroseksüel" gibi kategoriler yer

---

<sup>7</sup> Bu konuyla ilgili şu çalışmalara bakılabilir: Phillippe Ariès ve A Bejin, *Western Sexuality*; John Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*; Alan Bray, *Homosexuality in Renaissance England*.

almazken, “etkenlik” ve “edilgenlik” gibi ayrımlar bulunmaktadır (I, 49). Francis Mark Mondimore da Türkçe’ye *Eşcinselliğin Doğal Tarihi* adıyla çevrilen kitabında, Yunan toplumunu örnek göstererek, cinsel rollerin kadın ya da erkek olarak değil, “baskınlık-boyun eğme” modeline göre belirlendiğini, dönemin metinlerinde “homoseksüellik” ya da “heteroseksüellik” gibi kelimelerin yer almadığını söyler (33). Kuşkusuz gerek Foucault’nun cinselliğin tarihine yönelerek cinsellik ve iktidar ilişkisini sorguladığı kitabı, gerekse Mondimore’un çalışması Avrupa’yı ve Avrupa kültür tarihini esas almaktadır. Fakat, Osmanlı şiirini ve toplum hayatını değerlendirirken de “homoseksüel” ya da “biseksüel” gibi ifadelerin kullanımında bu bilgileri göz ardı etmemek ve bu tanımlamaları “gelişi güzel” kullanmamak gerekir. Ayrıca Osmanlı toplumuna bakıldığında da zenpâre (kadınsever) ve gulâmpâre (oğlansever) gibi bir ayrımın olduğu görülecektir. Şair biyografilerinden söz eden tezkirelerde, tezkire yazarlarının şairlerin cinsel tercihlerine yönelik açıklamalarında bu ayrımı görmek mümkündür. Örneğin Latifî tezkiresinde, XV. yüzyıl şairlerinden Ahmet Paşa’nın güzellere düşkün olmakla birlikte kadın ve kadın düşkünlerinden nefret ettiği söylenir (108). Divan şiiri örneklerinden yola çıktığımızda ise Enderunlu Fâzıl’ın bu konudaki düşünceleri hatırlanabilir. XVIII. yüzyıl şairlerinden olan Enderunlu Fâzıl’ın, dünyadaki erkek güzellerini anlattığı *Hûbânnâme*’den sonra kadınları da anlatan bir eser yazmasını isteyen erkek sevgilisine cevabı, “zenpâre” olmanın toplum nazarında pek de hoş karşılanmayacağı yönündedir:

Sana âlem deriken mehpâre

Şimdi lâyük mı desin zenpâre

Sorma ol zümreyi bu dâ’iden

Ben güzer ettim ol vadîden

Ben o bâğ üzre fidan dikmemişim

Öyle meydâna nişân dikmemişim

Şâiriz şeyn verir şânımıza

Giremez fâhişe dîvânımıza

Yine Latifî tezkiresinin “Fehmî” maddesinde, şairin “mahbûb” düşkünü olup, kadınlar ve kadın düşkünlerini değersiz ve alçak yaratılışlı bulduğu yazılıdır. Hatta Lâtifî, şairin kadınlardan nefret ettiğini, kadının pişirdiği yemeği yemediğini, kadın seven terzinin diktiği elbiseyi giymediğini, annesi kadın olduğu için babasının evine gitmediğini belirtir: “Tâyife-i zen hod bir derecede menfûrı ve bir mertebede mahzûrı idi ki zen bişürdüğü yiyeceği yimezdi ve zenpâre derzi dikdüğü giyeceği giymezdi ve mâderi zen olduğu için pederi hânesine girmezdi” (443). Tezkire yazarı, şairin mizacını daha iyi göstermek için Fehmî’nin yazdığı şu beyitlere de yer verir:

Zen eger hüsn ile hurşîd-i dırâhşandan ise

Kadi tûbâ vü hadi gülşen-i rıdvândan ise

Hâr-perver gül-i hod-rûdur ana virme gönül

Bedeni terlik ile berg-i gülistândan ise (443)

Bu örneklerden oğlan ve kadın sevenler arasında zenpâre-gulâmpâre ayrımının olduğu ve “oğlan”lara duyulan aşkın aynı zamanda bir çeşit “prestij” de sağladığı açıkça anlaşılmaktadır. Murat Bardakçı da, akademik olmayan fakat konu hakkında yapılan çalışmalarda göz ardı edilmemesi gereken *Osmanlı’da Seks* adlı kitabında, Osmanlı döneminde “eşcinsellik” olarak nitelendirilen bazı davranışları, eşcinsellik yerine “biseksüel ilişki” olarak yorumlanmasının daha doğru olduğunu söyler (93). Bardakçı’nın iki erkek arasındaki ilişkinin o dönemin şartları içinde

değerlendirilmesi gerektiğini söylemesi yerindedir. Bardakçı'ya göre iki erkek arasındaki aşk ilişkisi dönemin sosyal hayatının doğal bir parçasıdır:

‘Erkek adam erkek sever’ ifadesiyle özetlenebilecek bu davranışlar sıradan şairinden divan sahibi şeyhülislâmına yani en yüksek seviyedeki din görevlisine, padişahın maiyetindeki besteciden semâî kahvelerinde sazını çalarak geçinen müzisyenine, ansiklopedistlerden tasavvuf bilginine kadar, toplumun değişik kesimlerine mensup olanların yazdıklarında ayrıntılarıyla vardır. (94)

Bununla birlikte divan şiirinin bazı metinlerinde doğrudan dünyevî bir sevgilinin kimliğine yönelik ibareler yer alsa da, bu şiir geleneğinde sevgiliye ait göndermelerin, tasavvufi bir çerçevede okuma temayülü de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı edebiyatı araştırmalarında, özellikle divan şiiri şerhlerinde, dünyevi aşkın Tanrı'ya ulaşmak için bir aşama olarak görülmesi, ya da doğrudan sevgilinin Tanrı'nın yerine geçmesi sıklıkla tekrarlana gelmiştir. Atilla Şentürk, divan şiirinin “yüksek ve ulvi bir ideali yakalamaya çalışan okumuş ve kültürlü sınıfın şiiri” olduğunu belirterek, bu şiirde halk edebiyatında olduğu gibi sevgilinin kadın olması durumunda sevgiliyi küçülten bir durumun söz konusu olacağını ve kadına duyulan aşkın ten zevkini hedeflediğini söyler:

Aşkî en ulvî boyutlarıyla idealize edip işlemeyi hedefleyen bir edebiyat için kadının bir sevgili olarak tercih edilmesi, aşkî ten zevklerine vasıta derekesine düşürmek demek olduğundan kabul edilmesi mümkün olmayan bir durum oluşturur. [...] İşte eski şiirde sevgilinin çoğu zaman mücerret anlamda insan olarak seçilmesi yahut cinsiyeti mutlaka belirtilmek durumundaysa erkek olarak



gösterilmesinin arka planındaki gerçek, esasta bu anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. (*Türk Edebiyat Tarihi* 363)

Şentürk'e göre, şiire konu olan erkekler "saf ve menfaatsiz bir sevginin muhatapları" oldukları için isimleri açıkça verilerek övülmüştür. Şentürk, isim vermemekle birlikte bazı yorumcuların özellikle de Batılı araştırmacıların, edebî metinleri ait oldukları dönemin inanç ve düşünce yapısına göre değerlendiremediklerini söyleyerek bu şiire yönelik "homoseksüellik" iddialarına karşı çıkar (363-64). Şentürk burada, sevgilinin cinsiyetinden çok sevginin mahiyetini ön plana çıkarmaktadır. Ancak burada karşılaşılabilecek sorun, bazı metinlerin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde üstü örtülerek ya da dünyevî aşkı anlatan eserler hiç yokmuş gibi davranılarak divan şiirinin geneline yönelik "kesin" hükümler verilmesidir.

Oysa "kanon" dışı olduğunu söyleyebileceğimiz şehrengizler gibi dünyevî aşkı konu edinen kimi eserler, Osmanlı'nın zihniyet ve toplum yapısına dair izler bulabileceğimiz önemli birer kaynak olma özelliği taşımaktadır. Abdülkerim Abdulkadiroğlu ise, şehrengizlerde erkeklerin konu edilmesini Osmanlı'nın dışa kapalı aile yaşantısına bağlar. "Dışa kapalı aile yaşantısı" erkek ve kadının ayrı mekânlarda toplandığı harem selamlık uygulamasıyla ilişkilidir. Abdulkadiroğlu'na göre, "[o] dönemlerde dışa kapalı olan Türk aile hayatının dinamikleri falanın karısı, falanzâdenin gelini, ağanın kızı gibi ifadelerle bir ailenin şeref ve haysiyetini ağızlara düşürtemezdi. Böyle bir durum günümüz Türk toplumunda bile hoş karşılanamaz" (233-34). Dolayısıyla yazar, Osmanlı toplumunda kadının mahrem olmasını gerekçe göstererek, erkek güzellerin şiire konu edildiğini belirtir. Şehrengiz şairleri, kadının toplumsal hayatta yer almaması, kadınla erkeğin farklı yerlerde bulunması ve kadından söz edilmesinin tabu olmasından dolayı çarşyı aşk için mekân yapmıştır.

Bütün bu bilgilerden hareketle, Bursa şehrengizlerinde tanıtılan meslek sahibi

güzellerin ne gibi özellikleriyle ön plana çıktıkları düşünüldüğünde ise, öncelikle genç olmaları ve âşıklar tarafından arzu edilen birer obje gibi sunulmaları dikkat çekecektir. Özellikle Lâ'mi'i'nin ve İshak Çelebi'nin şehrengizlerinde her güzel için ayrılan bölümün son beytinde yapılan dua faslında, Tanrı'dan bu güzellerin gençliğinin uzun sürmesi ve âşıklarının etraflarından hiç eksilmemesi dlenir. Örneğin Lâ'mi'i'nin şehrengizinde yer alan Ali Seyyid el Efzâli'nin yüzünün güzelliği güneşin parlaklığı gibi güzel, yaşı ölümsüzlüğe ulaştığına inanılan Hızır gibi gençtir (Tezcan 180). Gül Mustafa'nın cazibesi yüzünün güzelliğinden ileri gelmektedir (181). Meyve satıcısının meyve bahçesine benzetilen yüzünün her daim taze kalmasını dileyen anlatıcı, yine onun gençliğinin bâkî olmasını diler (182). Berber Yusuf'un yüzü de aydınlık veren bir muma benzetilirken, sakalının çıkmaması yani gençliğinin uzun sürmesi için dua edilmektedir (186). İshak Çelebi'nin şehrengizinde Mahmud'un yüz güzelliği ile birlikte huyunun güzelliği de övülerek bunun heyecan ve keyif verici özelliği söz konusu edilir (Akkuş 153). Sakalların çıkması ile gençlik son bulurken, gençliğin sonu ile birlikte güzellik de kaybolacaktır. Bu sebeple diyebiliriz ki gençlik ve güzellik bir arada düşünülmektedir. Dolayısıyla tanıtılan güzellerin yüzünün güneş, ay, mum gibi parlaklık ve aydınlık veren simgelere benzetilmesi ve vücutlarının kimi zaman gümüş, kimi zaman yasemin gibi beyaz olarak tasvir edilmesi, henüz sakalları çıkmamış bir oğlanın güzellik unsurları olarak karşımıza çıkar. Burada gazelerde tasvir edilen sevgili imajı ile şehrengizlerde adı ve mesleği ile tanıtılan güzellerin betimlenişinde ortak bir yapının varlığından söz edebiliriz.

Âşığın sesi duyulan aşağıdaki beyitlerde güzellerin özellikle bedensel özellikleriyle âşıkları nasıl etkilediği ve cinsel bakımdan nasıl bir arzu objesine

dönüşüklerini görebiliriz. Örneğin İsmail Belig'in şehrengizinde yer alan Said adlı güzeli, âşıklar kucakladığı zaman bahtsız talihleri, kutlu olacaktır:

Tâli' -i nahs olup sa'd ne var

Hâle-âsâ o mehi itse kenâr (192)

Kazzâz Osman'ı kim kucaklasa, bilekleri güzelin altın kemeri olacaktır:

Sîneye kim ki meyânını çeker

Ola sâ'idleri zerrîne kemer (193)

Osman'ın karışık renkli, vücut hatlarını ortaya çıkaran dar elbisesi sayesinde ise bütün halk onun sevgilisi olsa yeridir:

O kırık câme ile teng-kabâ

Kırığı olsa bütün halk sezâ (193)

Mânî'nin eserinde de yine güzellerin cinsel bir obje olarak tasvir edildiği görülebilir.

Yorgancı olan güzelle kim aynı yorgana girse, yani birlikte olsa saadeti dünyaya erecektir:

Muhassal devleti dünyâya irdi

Anunla kim ki bir yorgana girdi (170)

Güzelden beklenen ise onun kaba değil, yumuşak huylu olmasıdır. Zerkub işiyle uğraşan güzel eğer rakiple birlikte olursa altın adı bakıra dönecektir:

İnen serd olmasun o şâh-ı zâlim

Olur altunun a'lâsı mülâyim (170)

İgende olmasun agyâra hem-ser

Sakınsın altun adın bakır eyler (171)

Örnekler bu şekilde daha da çoğaltılabilir, ancak burada önemli olan, söz konusu edilen güzellerin kucağa alınman, bedenleri ile diğer yetişkin erkekleri cezbedecek

şekilde bir obje gibi tasvir edilerek “öteki”leştirilmiş birer“sevgili” olmalarıdır.

İsmail Belîğ’in eserindeki kaymakçı güzeli de, âşîğın koynuna girmezse bu durum ancak yaşının küçüklüğünden dolayı hoş karşılanabilir:

Koyuna girmege ürker mutlak

Dahı süd körpesidür ol kuzıcak (191)

Bu noktada asıl üzerinde durulması gereken, güzellerin metinlerde arzu edilen cinsel bir obje gibi tanıtılmalarını kolaylaştıran unsurun mesleklerinin ve isimlerinin bilinmesi, yani kurmaca da olsa şehrengizlerde “somut” karakterlerin bulunmasıdır. Örneğın “mutlu uğurlu” anlamına gelen Said ismindeki güzelin, kucağa alındığında âşıklar için mutluluk kaynağı olması, ipek alım-satım işi ile uğraşan Osman’ın kıyafeti, yorgancı güzeli ile aynı yorgan altına girme hayali, zerkub ustasının rakibe yüz vermesinden ötürü uygunsuz görülen davranışları yüzünden adının altından bakıra dönüşerek lekeleneyeceği düşüncesi, kaymakçı güzelinin yeni yetme bir süt kuzusu gibi tasvir edilmesi hep metinlerde “somut” kişilerin bulunmasıyla ilgilidir. Şehrengizlere dikkatle bakıldığında, bazı meslek gruplarında cinselliğe dair göndermelerin daha fazla olmasına rağmen, bazılarında neredeyse hiç bulunmadığı görülecektir. Bunun nedeni de beyitlerde kurulacak hayalin, yapılacak göndermenin, kullanılacak kelimelerin yine bu somut karakterlerin mesleklerine göre seçilmesidir. Örneğın kasabın tasvirinde güzelin kan dökücü özelliğı vurgulanırken, attâr, dükkânında sattığı malzemelerin güzellik unsuru olarak kullanılmasıyla betimlenir. Dolayısıyla cinsellik vurgusu da daha çok meslekler ve mesleklere ilişkin kullanılan tabirlerle bağlantılıdır. Mekik dokumacısının işinden dolayı “gidip gelen” âşıklar, tatlıcı güzellerin sundukları tatlılar, terzinin kesip-biçip diktiğı elbiseler, eğlence yerlerindeki güzeller, bunun yanı sıra hamamda bedenleri açık bir şekilde tellaklık yapanlar, cinsellik vurgusu ağır basan mesleklere sahip güzellerdir. Meslek

gruplarına göre güzellerin nasıl tasvir edildiğini görmek ve daha ayrıntılı örnekler görmek için ikinci bölüme bakılabilir.

Çoğunlukla çarşıda çalışan genç yaştaki bu güzeller, nasıl sevgili olarak konumlandırılmışsa, çarşıya gelen müşteriler de onların âşıkları olarak eserlerde yer alırlar. Örneğin Mânî'nin şehrengizinde sîmkeş ustası Ahmed için “bırak o güzel bütün âşıklarla alışveriş etsin, [yapacak bir şey yok] o yar içlerinden birine [de] sarılsın” denilerek alışverişin âşık ve güzel arasında geliştiği ve sonunda sîmkeşin âşıklardan biri tarafından elde edileceği belirtilmektedir:

Ko itsün cümle ‘uşşâk ile bâzâr

Birinden birine sarılsun ol yâr (168)

Aynı eserde Perişah adı ile tanınan bir esnafın sermayesi güzelliştir ve bunu satışa sunmaktadır. Anlatıcı “o gönül alıcı güzel acaba tacir midir? [Çünkü] güzellik gibi bir sermayesi var” diye düşünürken güzele “en kıymetli malı [can nakdini] alan satan yok” der, buna karşılık güzel “[elbette var] işine bak [sen]; bırak alanı satanı!” diye cevap verir:

‘Acep mi olsa bâzergân o dildâr

Güzellik gibi bir sermâyesi var

Didüm alur satar yok nakd-ı cânı

Didi var yûri alanı satanı (169)

Şehrengizlerde, sevgiliye ulaşmak isteyen âşığın yanı sıra, rakip de güzele ulaşmak isteyen bir müşteri gibi konumlandırılır. Divan şiirinin diğer türlerinde olduğu gibi şehrengizlerde de rakip, sevgiliye ulaşmasında âşığın önünde bir engel olarak belirir. Bezzâz çarşısında çalışan Hasan, rakiplerle alışveriş ederken yani

onlarla ilgilenirken, güzelin “kavuşma malına” tâlip / müşteri olan âşığı diğer alıcıların en sonuna koyar, onu görmezden gelir:

Satar kendin seçer yâr-ı vefâdar

İder ammâ ki gayrilerle bâzâr

Metâ’-ı vaslına oldum harîdâr

Beni kor âkıbet gönünsüz ol yâr (170)

Şehrengizlerde aşkın ekonomi terimleriyle anlatılması, güzellerin birer mesleğe sahip olmaları yani esnaf olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Değerli malların yerine konulan sevgilinin ticari bir nesneye dönüşmesi, çarşının gerçekliğin ötesinde kurmaca bir evren olarak tasavvur edilmesinin de bir göstergesidir. Ancak bu güzellerin “bedavaya gitmemesi”, para ile birlikte anılmaları önemli bir noktadır ve bir gerçekliği de imliyor olabilir. İsmail Belîğ’in, “dîlrübâlar”ın gerçek güzelliklere rağbet göstermeyip, para düşkünü olduklarına yönelik yaptığı eleştiri de bu noktada oldukça dikkat çekicidir:

Yog idi hüsn-i cemâle rağbet

Bîbahâ olmuş idi hep vuslat

Mey ü dînâr ile ba’zı tarrâr

Mest idüp dilberi eylerdi kenâr

Sofra-i vasl çıkup nâdâne

Mahrem-i meclis idi bîgâne

Dil-rübâlar da olup sîm-perest

Kâse-i ‘ırsını eylerdi şikest

Görse bir yerde eger bir dirhem

Kad-hamîde olup alurdu o dem (184)

İsmail Belîğ’in tarrâr (yankesici) olarak tasavvur ettiği bu kişiler, güzelleri sarhoş edip bir köşeye çekmekte, dilrübâlar ise gümüşe (paraya) taptıklarından “ırs kâselerini” [bu yolda] kırmakta; eğer bir yerde bir dirhem (para) görse o an iki büklüm olup onu almaktadır. Güzellerle birlikteliğin en azından “maddî” bir bedeli olduğu bu örneklerden de anlaşılmaktadır ve eserde bu bedelin birliktelik için tek bir ölçüt haline gelmesi eleştirilmektedir. Bununla birlikte şairin ulema sınıfından olması, eserinde ise halktan seçtiği esnafları konu etmesine rağmen güzellerin kendi yazdığı şiiri anlayacak düzeyde olmaması da eleştiri konusu olur. Esnaf güzellerinin şiir okuyup dinlememeleri, iyi şiirden anlamamaları ve şiir zevkine sahip olmamaları şu şekilde ifade edilir:

Nazm-ı pâki ‘acaba kim neyer

Şi’ri şimdi kim okur kim dinler (185)

Güzeller, şairin de içinde bulunduğu sınıfın yazdığı “gazel-i hoş-eserün” yerine halkın ve dolayısıyla kendilerinin anlayacağı türküler yazan Âşık Ömer’i tercih etmektedirler:

Neylesünler gazel-i hoş-eserün

Var mı Türkîleri ‘Âşık Ömer’in (186)

Yukarıdaki beyitte olduğu gibi aşağıdaki beyitte de havasın karşısında avam olarak konumlandırılan esnaflara yapılmış eleştirinin izleri görülebilir:

Medh idüp neyleyem ol sîm-teni

Bilmeye zerrece kadr-ı suheni

Bin kasîde dir isen medh eger

Bir pula almaz anı hiç dilber (187)

Her ne kadar güzelleri övse de sözün(ün) kıymetinin anlaşılmayacağını ifade eden şair, bu beyitle sadece şiirin zevkinin kalmamasından değil, bu şiirlerin alıcısının da artık olmadığından yakınır. İsmail Belig'in öncesinde yazılmış Bursa şehrengizlerinde güzeller "para" ile birlikte anılmakla birlikte, Belig'de olduğu gibi toplumsal bir eleştirinin muhatapları olmazlar. Fakat burada sevgilinin para ile birlikte şiire konu edilmesinin sadece şehrengizlere özgü olmadığını, Osmanlı şiir geleneğinde de bir yeri olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Cemal Kurnaz, "Çizgi Dışı Güzeller" başlıklı yazısında divan şiirinin standartları dışında, gerçek hayattan alınmış güzellerin "paraya olan zaaflarını" ortaya koyan örneklere geniş bir şekilde yer verir (457-70). Kurnaz'ın verdiği örnek beyitlerden bir kaç şöyledir.

Sîm ü zer yok kim harc ideydüm sayd içün

Şimdi hûblar sayd olurlar akçesi vâfirlere (Necati Bey, 458)

Nakd-ı cân sarf eylesen bir pula saymaz hûblar

Eylemez bunlar inen bî- zerle bâzâr ey gönül (Hayretî, 461)

Nakd-ı câna bûse virmezler dilerler sim ü zer

Şimdiki mahbûblar gâyetde kurnaz oldular (Hayali Bey, 462)



Güle hem-sohbet iken bülbülün ağladığı bu

Elde sîm olmayacak müşkil imiş vuslat-ı yar (Nevî, 465)

Şehrengizlerde bazı güzellerin paraya ilişkin imajlarla veya paraya olan düşkünlükleriyle tasvir edilmelerini, onların gerçek hayattan seçilmiş kimseler olarak kurgulanmalarının yanı sıra, metnin bağlamına uygun olarak çoğunluğunun ticaretle uğraşmalarıyla da ilişkilendirmek mümkündür.

Bursa şehrengizlerinde tasvir edilen meslek sahibi güzeller, arzulanan ve elde edilmek istenen bir sevgili olarak çizilmişlerdir. Gerçek hayattan alınan isimleriyle birlikte meslekleri bilinen bu güzellerin betimlenişi, divan şiirinde tasvir edilen sevgili imajıyla benzerlik gösterir. Divan şiirinin yaygın türlerindeki sevgiliden farklı olarak ise meslekleri, isimleri ve lakaplarının taşıdığı anlamlar, milliyetleri gibi unsurlar bu güzellerin tasvirinde belirleyici olmuştur. Sevgili dolayımında tanıtılan güzellerin anlatımında tasavvufî bir yoruma gidilemezken, metinlerin arka planında bazı meslek gruplarındaki kişilerin tasvirinde cinsellikle ilgili göndermeler açığa çıkarılabilmektedir. Fakat kimi zaman örtük kimi zaman açık bir şekilde metne yerleştirilen bu göndermeler, her meslek sahibi güzelin tasvirinde kullanılmamaktadır. Güzellerin arzu edilen bir obje gibi ve para ile birlikte anılan bir meta şeklinde sunulmasının ise, bu kişilerin çoğunluğunun çarşı esnafından olup, ticaret yapmalarıyla ilgili olduğu söylenebilir.

### **C. Bursa Şehrengizlerinde Güzellerin Mekânları**

Şehrengiz edebî terim olarak “bir şehrin güzellerini” anlatan şiirlerin adı olmuştur. Birinci bölümde ele alındığı üzere bazı araştırmacılar şehrengizi bir şehrin güzellerinin yanı sıra “şehrin güzelliğini” anlatan şiirler olarak da tanımlamışlardır. Ancak şehrin güzellikleri derken, bunların neler olduğu ve neyi temsil ettikleri

üzerinde pek durmamışlardır. Bu bölümde Bursa şehrengizlerinden yola çıkarak mekân ve güzel ilişkisi ortaya konulacak, “şehrin güzellikleri”nin neler olduğu ve eserlerde neyi temsil ettiği üzerinde durulacaktır.

Bursa şehrengizlerinde mahbûbların bulunduğu bahçe, hamam ve çarşı gibi kamusal mekânların idealize edilmiş betimlemeleri yer almaktadır. Lâ'mi'i'nin *Şehr-engîz-i mevâzi'-i şerife-i Brusa*'sında şehrin doğal güzellikleri diğer şehrengizlerinden farklı olarak daha geniş bir mekânı kapsar. Şehrin görülmeye değer yerleri ve Osmanlı sultanlarının türbeleri anlatıldıktan sonra “mev'ıza” bölümünde hayatta her şeyin geçici olduğu vurgulanır. Bu bölümün ardından Bursa şehrinin imaretlerinden şehrin çarşısı, bedesteni, bağı, hamamları ve akarsuları anlatılır. Bu bölüm, Bursa'nın erkek güzellerinin anlatıldığı *Nâme-i şehr-engîz-i mahâbib-i dilfirîb-i Brusa* bölümüne bir hazırlık gibidir. Zira Lâ'mi'i Çelebi, eserin kaplıcadaki güzellerin genel olarak tasvir edildiği “medh-i havz-ı kapluca” kısmında, sözü daha fazla uzatmak istemediğini çünkü ikinci defterde bu güzellerin isimlerinin yazıldığını söyler:

Dilersen vasfi hânından asîde

Disün bâkî sıfâtın şol kasîde

Ki oldı defter-i sânde mestûr

Olur itnâba müncer zikr-i mezkûr (Kuru 133)

Diğer şehrengizlerde de güzellerin tasvirinden önce güzellerin bir arada buldukları bahçe ve hamamlardan söz edilmiştir. Osmanlı şiir geleneğinin de önemli mekân unsurları olan bahçe ve hamamdan farklı olarak Lâ'mi'i Çelebi'nin eserinde, “çarşı” da güzelleri âşıklarla buluşturan bir mekân olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Güzellerin tasvirine geçmeden önce yer verilmiş bu mekânların nasıl tasvir edildiği üç alt başlık altında değerlendirilebilir.

### 1. Bahçe, Bezm ve Esnaf Güzelleri

Bir mekân olarak bahçe, sadece şehrengizlerde değil, Osmanlı şiir geleneğinde yer alan gazel, kaside ve aşk mesnevilerinde önemli bir yer tutar. İdealize edilerek tasvir edilen bu bahçeler, kusursuz güzelliği ile adeta bir cenneti anımsatır. Elif Aksoy'un "*Aşk-ı Memnu*'da Cennet İmgeleri" adlı yüksek lisans tezinde belirttiği gibi, bahçenin hem İslam hem de Avrupa edebiyatında cennetin sembolü olarak kullanımı yaygındır:

“Ingrid G. Daemmrich Avrupa edebiyatlarında cennet mitinin yer aldığı yapıtlarda cennete ilişkin ‘bazı ayrıntıların öne çıkarıldığı’ ağaç, çiçek ve meyve öğeleri ile yeşil rengin; nehir, şelale gibi su kaynaklarının ve mavi rengin yinelenildiğini belirtiyor. Bu öğeler, hem Yahudi-Hristiyan kutsal kitaplarında hem de Kur’an’da yer al[maktadır]. (22)

Ancak yapılan araştırmalarda “bahçe” metaforuna sıklıkla tasavvuf çerçevesinden bakılması yaygın bir anlayıştır. Gülru Necipoğlu’na göre, “bahçe pek çok kültürde sık sık cennete benzetilir fakat İslamî bahçeye genel olarak bakıldığında cennet imgesine mübalağa etme eğilimi vardır” (Necipoğlu 32). Osmanlı şiirinde bahçeyle ilgili metoforik çağrışımlar, hem dünyevî hem de tasavvufî bir çerçevede yorumlanabilmektedir. Örneğin Andrews’a göre, “[t]asavvufî-dinî mitolojide ve şiirde, âlem-i temsil cennet bahçeleriyle simgelenir; böylece felsefenin tasavvufun ve zahirî dinin kavramsallaştırmaları birbirlerine bağlanır” (186). Âşıkların, ilahi

sevgiliye kavuştukları bahçenin, manevî bir mekânı temsil etmesinin yanı sıra, dünyevî aşkın yaşandığı bir yer olarak anlamlandırılması da mümkündür.

Bahçe aynı zamanda işret meclislerinin yapıldığı bir mekân olarak âşıkların sevgiliyle bir arada olduğu ve hoş vakit geçirdikleri bir yerdir. Halil İnalcık'ın *Şehnâme*, *Kabûsnâme*, *Siyasetnâme* ve Germiyanlı musâhib şairlerin eserlerinden yola çıkarak tespit ettiği üzere “[ö]zenle tertiplenmiş bahçelerde gece şarap içilen, her türlü zevk u safanın, raks ve temaşanın, cereyan ettiği işret meclisleri geleneği [...] İslâm öncesi kadîm İran'dan İslâm hilâfeti dönemine geç[miş] ve yerleş[miştir] (270). Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın *The Ages of Beloveds*'ta belirttiğine göre de, batıda olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da bahçe, sadece tabiatın güzelliklerinin yer aldığı bir mekân değil, içinde barındırdığı güzelliklerle hem sevgilinin güzelliğinin aynası, hem de âşıkların buluştuğu mükemmel bir yerdir (75). Örneğin İshak Çelebi'nin şehrengizinde anlatıcı, sevda atının dizginine vurup vardığı gül bahçesini izlemeye koyulur. Güzelliğin bu seyrinde, cennet ile kıyaslanamayacak kadar hoş olan bu bahçedeki tek bir fidan dahi, cennette bulunduğu inanılan Tûbâ ağacından daha üstün olarak tasvir edilir. Mesire yerini baştan sona gezen anlatıcının gönlü bir bülbül gibi coşarken, “dilber”lerin (gönül alıcı güzellerin) hayaliyle serseme / şaşkına döner:

Semend-i garama urdum ‘inânı

Varup seyreyledüm bir gülistânı

Nedür cennet temâşâsına degmez

Nihal-i şâhı tubâyâ baş egmez

Degerse nergis-i çeşmi ‘inâna  
Bulur yüz yirde yüzinde bahâne

Teferrüc iderek kûşe-be-kûşe  
Bu gönlüm bülbüli geldi hurûşa

Görüp dil gülşenin tenhâ vü hâlî  
Sergirdi geldi dilberler hayâli (150-151)

İshak Çelebi'nin tasvirinde yukarıdaki beyitlerde de görüleceği üzere, bahçe güzelliğinin cennetten üstün olduğu Osmanlı şiirinin alışılmış benzetmeleriyle yapılır. Şair anlatıcı gül bahçesinde gönül alıcı güzellerin hayalini, bahçenin boş olmasını gerekçe göstererek kurduğunu söylemektedir. Bu durum, bahçenin güzellerle bütünlük ve bir anlam kazanacağıının da bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Mekân üzerine kurulan aynı yapıyı Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin şehrengizinde de görürüz. Bu metinde İsa'nın nefesinin ölüleri diriltmesi gibi, baharın gelmesi ile birlikte tabiat canlanarak cihan, genç bir delikanlıya dönüşmüştür. Aşağıdaki beyitlerde tabiatın güzelliği, doğrudan genç bir delikanlı ile özdeşleştirilmektedir. Rana güllerine benzeyen güzeller her köşede açılır yani kendilerini gösterirken, Bursa şehrini kendilerine “menzil” olarak seçen “âşık-ı zâr”ların gönülleri bir bülbül gibi coşmaktadır:

Gözüm açdum nazar kıldum cihâna  
Cihan dönmiş bir a'lâ nev-civâna

Meğer ermiş bahâr-ı rahat-efzâ  
Tokınmış bağa enfas-ı Mesîhâ

Açılmış verd-i terler gûşe gûşe

Getürmüş bülbül-i zârı hurûşa

Bu vakt dil-küşâda bülbül-i dil

Brusa şehrini itmişdi menzil (162)

Andrews ve Kalpaklı, Avrupa’da evlilik dışı cinselliğin ve erotizmin zaman zaman evin dışında mahalle aralarında, pazar, özel ve kamusal alanlarda sürdürüldüğünü söyler ve Michael Rocke’in sözlerine dayanarak, XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında Floransa’da çok sayıda erkeğin genç oğlanlarla bahçelerde buluştuklarını belirtirler (75-76). İstanbul’daki Kağıthane ve Göksu parkı da bu bağlamda Osmanlı edebî metinlerinde sıklıkla kullanılmıştır (76). Bursa şehrengizlerinde de bahar mevsimi ile canlanan bahçe, dünyevî aşkın mekânı olarak âşıkları güzellerle buluşturan “muntazam” güzelliğe sahip bir yer olarak tasvir edilmektedir. Osmanlı şiirinde, tabiatın yeniden hayat bulup, çiçeklerin açmasının, su kenarlarında eğlence meclislerinin kurulmasının tasvir edilmesinde ve şehrengizlerde de vuslat anının şevk ve neşeyle anlatılmasında kullanılan “bahar” metaforuna koşturarak, “hüsn-i cemâl” yani yüz güzelliğinin geçmesi “hazan” (sonbahar) mevsimiyle betimlenir. Örneğin İsmail Belîğ’in Bursa şehrengizinde, öteki Bursa şehrengizlerinden farklı olarak, güzellerin tasvirinden önce sonbahar mevsimi anlatılır, kötümser duygularla hüznü bir ortam yaratılır. Sonbaharda çiçekler uykuya dalmış, güller solmuş, bahçelerde “dilirûba”lar kalmamış, bülbüllerin gönlü dağlama yaraları ile kaplanmış, herkes kendi köşesine çekilmiş ve artık kimse gül bahçesine gitmemektedir. Anlatıcı, burada eski güzelliklerin ve de güzellerin artık kalmadığından yakınarak umutsuzluğunu dile getirirken, sonbahar mevsimini bir fon olarak kullanmıştır. Böylelikle “varlık”larıyla Bahar’da şehri süsleyen

güzeller, hazan mevsiminde “yokluk”larıyla da şehrin güzelliklerinin kaybolmasına neden olurlar. Bu örneklerden yola çıkarak diyebiliriz ki; şehrengizlerde bahçenin gerçek bir tasvirine (deskriptif) yer verilmemektedir ve anlatılan bahçe imgeleri dünyevî aşk bağlamında oluşturulmuştur.

## 2. Hamamın Berrak Suyuna Yansıyan Güzeller

Osmanlı sosyal hayatında şairler, bahar mevsiminde bahçelerde işret meclisleri topladıkları gibi, kışları da hamamlarda bir araya gelerek sohbetler etmekte ve eğlenceler düzenlenmekteydiler. Tülay Taşcıoğlu'nun *Türk Hamamı* adlı çalışmasında değindiği gibi, özellikle büyük kentlerdeki hamamlar, kış mevsiminde divan şairlerinin buluştukları yerlerden biri olmuştur: “1500 yılından itibaren şairlerin hamamlarda sohbetler düzenlediği, bunların zaman zaman eğlenceye dönüştüğü, İstanbul’da bazı hamamların belirli vakitlerde kapatılıp buralarda şiir üzerine konuşmalar yapıldığı, tezkirelerdeki kayıtlardan anlaşılmaktadır” (194). Osmanlı şiirinde, bu nedenle bahçenin yanı sıra hamamlar da âşıkları “sevgili” ile buluşturan önemli bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânlarda bulunan âşık ve sevgilinin erkek olması ise bazı araştırmacıların tepkisine yol açmıştır. Örneğin Tülay Taşcıoğlu, özellikle divan şiirinde bazı şairlerin hamam konusunda yazdıkları şiirlerde uygunsuz ifadeler yer verdiklerini söyleyerek, bu durumu hamam kültürüne yapılmış bir saygısızlık olarak değerlendirir (197). “Sanatçıların edebiyat ve resimde, hamamda eşçinselliği öne çıkarmaları, sağlık ve medeniyet müesseseleri olan bu mekânlara ve kültürüne yapılmış büyük bir haksızlıktır” (196). Taşcıoğlu'nun bu değerlendirmesi bilimsellikten uzak, öznel bir görüşü yansıtmaktadır. Çünkü Osmanlı toplumunda hamamların sadece “sağlık müesseseleri” olmadığı, bununla birlikte sohbetlerin yapıldığı, erkek âşıkların

buluştuğu kamûsal bir alan olduğu görülmektedir. Örneğin Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'de Bursa'daki Yeni Kaplıcanın özelliklerini anlatırken buraya gelen kişilerin nasıl vakit geçirdiklerini şöyle anlatır:

Bu ılıcalarda herkes dilberânıyla sîne-ber-sîne kuc kucag olup bir bucağa gitmek tâze çağlıktır ve ayb yağlık değildir. Âşık ma'sûka sūr [u] şâdmânî sağlıktır. Husûsan köhne bahârda, cümle âşıkân sâf sâf ve cavk cavk olup şeb-i yeldâlarda bu kaplıcaları gûnâ-gûn şem'-i kâfûriler ile çerağan edüp herkes yârânlarıyla havuz içre girüp kimi perr-i tâvûsî ve kimi kebûter taklası atup kimi gavnâs-vâr dalup bir dilberin huzuruna çıkup selâm verir (Cilt 2: 17).

Bursa şehrengizlerinde mekân olarak hamamlara yer verilmesini, Bursa'nın kaplıcalarıyla tanınmış bir şehir olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak hamamın bir mekân unsuru olarak edebî metinlerde kullanımının sadece Bursa şehrengizlerine özgü olmadığını, Osmanlı şiirinin diğer türlerinde de hamamın güzelleri tasvir etmek için kullanılan bir yer olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Kemal Sılay'ın, kullanılan homoseksüel temanın dinî ya da tasavvufî bir örtüyle gizlenmeye çalışılmadan yazıldığını söylediği (101) Nedim'in "Hammâmiyye" şiirinde, hamamda görülen bir güzel "açık" bir şekilde tasvir edilmektedir. Murat Bardakçı'nın *Osmanlı'da Seks* kitabında yer alan ve yazarın "şehrengiz benzeri bir eser" (97) olarak tanımladığı *Dellâknâme-i Dilkûşa* (1686) adlı eserde de on bir hamam tellağının öyküsü bulunmaktadır. Tanıtılan tellaklardan anlaşılmaktadır ki, bu kişilerden bazıları sadece hamama gelen müşterileri yıkamakla kalmayıp, para karşılığında cinsel ilişkide de bulunmaktadır. Bu tellakların fiziksel özellikleri divan şiirinin klasik mazmunları ile yapılmakla birlikte, cinselliklerine yapılan vurgu açık göndermelerle ifade edilir. Bursa şehrengizlerinde hamamda anlatılan güzeller dellak



olmasalar bile dünyevi aşkın öznesi olarak bu eserlerde yer almaktadır. Örneğin Lâmi'î'nin şehrengizinde kaplıcanın sıcak suyu ile güzeller arasında ilişki kurularak cinsellik ön plana çıkarılmıştır: Güzeller suyun içinde güneş gibi doğmakta, her tarafı aydınlatmaktadır. Gümüş bedenli güzeller, dolap gibi suyun içinde dönmekte; halis inci gibi suya atladıklarında âşıkların gönüllerine su serpmektedirler:

Girüp içine her mâh-ı cihân-tâb

İderler kendüzin gün gibi pertâb

İnüp her biri kim sûda bulunur

Güneşdür bahrdan togar tolinur

Gümiş dolablardur âb içinde

Feleklerdür döner sîm-âb içinde

Atıldıkça suya her gevher-i nâb

Seper yüreklerine 'âşıkun âb

Hoş açup koynunı ol âb-ı pür-şevk

Basup bagrına her birin ider zevk (132)

İshak Çelebi'nin şehrengizinde de, güzeller cennette bulunduğu inanılan Kevser suyundan daha güzel bir suyu olan havuzda, yine bedensel güzellikleri ile ön plana çıkartılarak tasvir edilir. "Gül endamlı" güzeller suya atladıklarında sanki "ham gümüş" gibi potaya dökülmekte, suya daldıklarında ise bulutun arkasına gizlenmiş bir aya benzemektedirler. "Kâfûr" kokulu saçlarıyla bu güzeller, sanki sudan "gönül almak" için çıkmaktadırlar:

Münevver havzıdur ser-çerşme-i nûr

Görenler kevser-i cennetten el yur

Özini havza salsa her gül-endâm

Dökilür potaya san nukre-i hâm

Yine her zülfi kâfûr çıksa sudan

Dil almaga çıkar sanki bu sudan

O havz içinde görsen her semenber

Hemân âyîne tasvîre benzer

Suya talsa güzeller olsa pinhân

Girür gûyâ sehâba mâh-ı tâbân (148-49)

Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin şehrengizinde ise, Bursa'nın eski ve yeni iki kaplıcası karşılaştırılır. İki kaplıcanın da birbirinden güzel olduğu belirtilmesine rağmen, “eski tas eski hamam” deyişi “eski hamam ve eski sevgili” biçimine dönüştürülerek, eski olan övülür. Anlatıcı hamamdaki aslanağzından havuza akan suların<sup>8</sup> nedenini “zîba efendi”lerin suya girmelerine bağlarken, arka planda erotik bir göndermede de bulunmaktadır. İshak Çelebi'nin şehrengizinde “bulutun arkasına gizlenmiş ay” gibi görünen güzeller, Mânî'nin şehrengizinde ise şimşeğe benzetilmektedir. Ayrıca Mânî, şehrengizindeki anlatımda tasavvufi kavramlardan da yararlanmışır. Buna göre tüm yaratılmışların Allah'ın güzelliğini yansıttığı inancını

---

<sup>8</sup> Evliya Çelebi Yeni Kaplıca'da aslanağzından havuza su aktığını şu sözlerle anlatır: “Bu havuzun cânib-i erba'asında mermer-i hâmdan ejder ve arslan kelleleri tasvirleri ağızlarından âb-ı germâ havuz içre cereyân etmededir” (Cilt 2: 17).

hatırlatacak şekilde, havuzdaki genç oğlanların güzelliklerinin suya yansdığı görülmektedir. Ancak metnin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda, bu beyitlerde tasavvufu çağrıştıracak kelimeler kullanılmış olsa da, yapılan göndermelerle dünyevî bir aşkın imlendiği söylenbilir:

Ol iki kaplucalar dahi zîbâ

Nazîri yok birbirinden a'lâ

Eylkler çıkarmış eskisi nâm

Meseldr eski yâr u eski hamâm

Girrler havza her zîbâ efendi

Grince Arslanagızı sulandı

Açılır fta şimşekler güzeller

Buluddan zâhir olan berke benzer

Ne hâletdr bu kim 'uşşâka nâlân

Virrler şevk ile berka bin cân

Perî-rlar girrler havza her gâh

Suda seyr itdrrler kudretu'llâh

Bu şehr içinde vardur şîm-berler

Perîler bi-bedeller 'işve-gerler

Böylelikle şehrin içindeki işveli, peri yüzlü, eşsiz güzellerin hamama yansıyan güzelliklerinin daha çok fiziksel özellikleri ile tasvir edilmesi ve bu güzellikleri ile de âşıkları şevke getirmektedir.

### 3. Çarşığı Süsleyen Güzeller

Şehrengizlerde, bahçe ve hamamın yanı sıra çoğu esnaf olan güzellerin çalıştıkları çarşı da, yine âşıkları sevgiliyle buluşturan aşkın bir mekânı olarak tasvir edilir. Manî'nin şehrengizinde Bursa'nın Gelincik adıyla anılan çarşısına da gönderme yapılarak<sup>9</sup>, şehrin çarşılarında “gelincik” gibi güzellerin görüldüğü söylenir:

Görenler çârşûları hayli mergûb  
Gelincik gibi her biri mahbûb

Lâ'mî'î Çelebi'nin şehrengizinde pazar ve çarşının anlatıldığı bölümde ise, dükkânları süsleyen peri yüzlü güzeller, kaşları ve gözleri ile müşterilerin / âşıkların aklını başından almaktadırlar. Çeşitli ticaretler yapan bu güzeller, gönül sermayesini yağmalarlar:

Met'a'ı Hind ü Sind ü Çîn ü Mâçin  
Tol dükkânları âsiyâb-ı tezyîn

Virüp ziyet perî-peyker güzeller  
Ne dükkân her biri bir kân-ı gevher

---

<sup>9</sup> Evliya Çelebi Bursa'nın Gelincik çarşısını şöyle anlatır: “Gelincik çârşûsu başka bir şâh-râhın tarafeyninde üd ve amber ve zebât ve kale-misk ve gülâb ve gayrı itriyât bey'olunur bir esvâk-ı müzeyyendir kim içinden ubûr eden âyende vü revendegânın demâğları mu'attâr olup âdem safâsından bir kadem taşra gitmeğe murâd edinemez, tâ bu mertebe müzeyyen esvâklardır ve gâyet ankâ bâzârgânlar ve mütedeyyin sulehâ-yı ümmetden çelebi âdemlerdir (Cilt 2: 18).

Hoş idüp çeşm ü ebrûlerle bâzâr

Kılurlar müşterîler ‘aklnı zâr

İdüp her biri envâ’-i ticâret

Kılurlar cân u dil nakdini gâret (128)

Çarşının tasvirinde başat öge, yapılan ticarî faaliyetin—metoforik düzlemde—aşk, âşık ve sevgili çerçevesinde gelişmesidir. Kullanılan “met’a”, “dükkan”, “bâzâr”, “müşterî”, “ticâret”, “nakd”, “gâret” gibi ekonomiye ait kelimelerin aşkın alanına dahil edilmesi, gerçekliğin dışında hayalî bir atmosfer yaratmaktadır. Bu durumda alınıp satılan, dükkanın vitrinlerini süsleyen “mallar”ın yerini doğrudan güzeller almaktadır. Bu güzeller kaşları ve gözleri gibi cezbedici güzellikleri ile müşterilerin akıllarını başlarından almaktadırlar. Çarşıdan sonra tasviri yapılan bezistânda da buna benzer bir tabloyla karşılaşılır. Öyle ki, bezistânın can pazarına benzetildiği bölümde, mal verip karşılığında can alan / âşık olunan peri yüzlü güzeller, [güzelliklerini] müzayedeye verseler Yusuf’un güzelliğinin sürümünü / değerini boşa çıkarırlar. Ay yüzlü bu güzeller elbette müşterilerin [âşıkların] gönüllerine eziyet ederler:

Çü cân bâzârıdur bezzâz sitânı

Virürler mâl alurlar cânâ cânı

Perî-ruhlar girüp dâyim mezâda

Salarlar Yûsuf’un narhın kesâda

Kılur meh-ru güzeller gün gibi devr

İderler müşterîler cânına cevr (129)

Bu üç beyitte “bâzâr”, “bezistân”, “mezâd”, “narh”, kesâd”, “müşteri” gibi kullanılan kelimelerden de anlaşılacağı üzere alış-veriş, sanki âşık ve sevgili arasında gerçekleşmekte ve sevgililerin güzellikleri açık arttırmaya sunulmaktadır. Alınan “mal”ın karşılığında verilecek olan bedel ise para değil, ancak âşıkların / müşterilerin “can”larıdır. Burada “cân bâzârı” tamlamasına, aynı zamanda deyimine, yer verilerek de çarşının kalabalıklığına atıf yapılmaktadır. Dolayısıyla şehrengizlerde, çarşıda çalışan güzeller, para ile alınan ticarî bir nesne gibi sunulmuş, müşterileri olan âşıklara güzelliklerini sergilemektedirler.

Bursa şehrengizlerinde, çoğunlukla çarşı esnafından güzellere yer verilmiş, bununla birlikte Bursa'nın dokumacılıkta ve özellikle ipek ticareti ile ün yapmış önemli ticaret merkezlerinden biri olmasından dolayı dokumacı esnaflar bu eserlerde önemli bir yer tutmuştur. Gündelik dilin kullanımına ilişkin olarak halk kültürüne yaslanan anlatı kalıplarının seçiminde, tanıtılan esnafların mesleklerinin ve Osmanlı şiir geleneğindeki sevgili tipinin belirleyici özellikleri dikkate alınmıştır. Sevgili dolayımında tanıtılan güzellerin anlatımında tasavvufî bir yoruma gidilemezken, metinlerin arka planında bazı meslek gruplarındaki kişilerin tasvirinde cinsellikle ilgili göndermeler yapılmıştır. Osmanlı şiirinde de sevgili bağlamında ele alınan bahçe ve hamam gibi mekânlardan farklı olarak Lâmi'î Çelebi ve Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin şehrengizinde çarşı da âşıkları sevgiliyle buluşturan bir mekân olarak anlatılmıştır. Bu bağlamda yukarıda örneklerle gösterilen mekân tasvirlerinin, esnaf güzellerin tanıtımına geçmeden önce yapılmış bir hazırlık işlevi gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

## SONUÇ

Bu tezde Lâmi'î Çelebi'nin *Şehr-engiz-i Brusa*, İshak Çelebi'nin *Şehr-engiz-i Bursa*, Çalıkzâde Mehmed Mânî'nin *Şehr-engiz-i Bursa*, İsmail Belîğ'in *Şehr-engiz-i Cilve-resâ ve Âyîne-i Hûbân-ı Brusa* adlı eserlerinde yer alan güzellerin anlatımı merkeze alınmıştır. Çalışmada, çoğunlukla çarşı esnafından olan meslek sahibi mahbûbların şehrengizlerde nasıl anlatıldığından yola çıkılarak, meslek gruplarına göre güzellerin tasvirinde kullanılan sembolik anlatımın, Osmanlı şiiri içerisinde kendine özgü bir yapı oluşturup oluşturmadığı değerlendirilmiştir. Aynı zamanda somut birer “kişi” olan bu güzellerin edebî bir metinde nasıl konumlandırıldığı ve şehrengizlerin Osmanlı sosyal hayatını ne ölçüde yansıttığı da incelenmiştir.

Tezin “Şehrengiz’in Tanımlanışı, ‘Tür’leşmesi ve Yapısı” başlığını taşıyan ilk bölümünde; şehrengizlerin Fars ve Osmanlı edebiyatında nasıl tanımlandığı, şehrengizin türleşme süreci ve yapısı şimdiye kadar yapılmış çalışmalar da göz önünde bulundurulurken tartışılmıştır. Şehrengizin tür olarak; öncelikle İran edebiyatında şairin bir şekilde gittiği veya bulunduğu şehirde karşılaştığı olumlu veya olumsuz izlenimlerden hareketle yazdığı şiir parçalarının, tarihsel süreç içerisinde, şehrin güzelliklerinin ve özellikle şehirde bulunan güzellerin / esnaf güzellerinin (mahbûblarının) anlatılması şeklinde iki kola ayrılarak müstakil eserler haline geldiği sonucuna varılmıştır.

“Bursa Şehrengizlerinde Güzeller ve Güzellik Sembolleri” adlı ikinci bölümde; Osmanlı şiir geleneğindeki sevgili imajının nasıl kurulduğu ve alımlandığı

üzerine genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra, bu sevgili imajı ile şehrengizlerde tasvir edilen güzeller arasındaki benzerlikler ve farklıklar ortaya konmuştur. Bu benzerlik ve farklılıklar göz önüne alındığında Bursa şehrengizlerinde tasvir edilen meslek sahibi güzellerin, arzulanan ve elde edilmek istenen bir sevgili olarak çizildiği görülmüştür. Şehrengizlerde adıyla ve mesleğiyle yer alan bu güzellerin, Osmanlı şiir geleneğinde tasvir edilen sevgilinin özelliklerini taşıdığı ve güzellik unsurlarının ortak olduğu, örnekler üzerinden gösterilmiştir. Osmanlı şiirinin yaygın türlerindeki (gazel, kaside, iki kahramanlı aşk mesnevileri) sevgiliden farklı olarak ise şehrengizlerde, güzellerin tasvirinde meslekleri, isimleri ve lakaplarının taşıdığı anlamlar, milliyetleri gibi unsurlar belirleyici olmuştur. Sevgili dolayımında tanıtılan bu güzellerin anlatımında tasavvufî bir yoruma gidil(e)meyeceği, bazı meslek gruplarındaki güzellerin mesleklerinin sağladığı terminolojiyle, metinlerin arka planında cinsellik içeren “ikincil” bir anlam katmanı bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Tezin “Sosyal Hayat ve Güzeller” başlığını taşıyan son bölümünde ise, güzellerin meslekleri dolayımında Bursa’daki Osmanlı sosyal hayatına ilişkin bilgi ve değerlendirmeler istatistiksel verilerle gösterilmiştir. Bursa şehrengizlerinde çoğunlukla çarşı esnafından güzellere yer verildiği, bununla birlikte Bursa’nın dokumacılıkla ünlü ve özellikle ipek ticareti ile isim yapmış önemli ticaret merkezlerinden biri olmasından dolayı, dokumacı esnafların bu eserlerde önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir. “Bursa Şehrengizlerinde Günlük Dil Kullanımı” alt başlığıyla, incelenen şehrengizlerde günlük dile ilişkin sözel anlatı kalıplarının nasıl kullanıldığı örneklerle gösterilmiştir. Bu alt bölümdeki örneklerden; halk kültürüne ait inanışların, gündelik dile ait söyleyişlerin, güzellik unsurlarında olduğu gibi çoğunlukla güzellerin meslekleri göz önünde bulundurularak seçildiği ve kullanıldığı belirlenmiştir. Seçilen bu anlatı kalıpları da daha çok sevgilinin acımasızlığını, âşığa



eziyet ve cefâ çektirmesini gösteren ifadelerden oluşmuştur. Böylece incelenen şehrengizlerde halk kültürüne yaslanan anlatı kalıplarının seçiminde, tanıtılan esnafların mesleklerinin ve Osmanlı şiiri geleneğindeki sevgili tipinin belirleyici özelliklerinin dikkate alındığı sonucuna ulaşılmıştır. “Aşk Pazarında Güzelliğin Sürümü: “Baha” Biçilmez Gençlik” adını taşıyan ikinci alt bölümde ise, şehrengizlerde güzeller ile cinsellik arasındaki ilişkinin mesleklerine ait terminolojiyle kurulduğu, güzellerin gençlikleri ön plana çıkarılarak arzu edilen bir obje gibi ve para ile birlikte anılan bir “meta” şeklinde tanıtıldığı belirlenmiştir. Bazı güzellerin paraya ilişkin imajlarla veya paraya olan düşkünlükleriyle tasvir edilmeleri ise, onların gerçek hayattan seçilmiş kişiler olarak kurgulanmalarının yanı sıra, metnin bağlamına uygun olarak çoğunluğunun ticaretle uğraşmalarıyla ilişkilendirilmiştir. Üçüncü bölümün son alt bölümü olan “Bursa Şehrengizlerinde Güzellerin Mekânları”nda ise “mekân-sevgili” ilişkisine odaklanılmıştır. Güzeller bağlamında ele alınan bahçe, hamam ve çarşının, dünyevî aşkın mekânları olarak âşıkları sevgiliyle buluşturan yerler olarak tasvir edildiği ve bu mekân tasvirlerinin, esnaf güzellerin tanıtımına geçmeden önce yapılmış bir hazırlık işlevi gördüğü sonucuna varılmıştır.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abdulkadiroğlu, Abdülkerim. “Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Belig’in Bursa Şehrengizi”. *Türk Kültürü Araştırmaları: Prof. Dr. Şerif Baştav’a Armağan*. Ankara: 1988, 129-67.
- Akkuş, Metin. “Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Bursa Şehr-engizleri” yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Bursa Şehrengizlerinde Toplumsal Çevre ve Yaşam”. *Uludağ Üniversitesi II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı* (20-22 Ekim 2005), Bursa: 205-18
- Aksoy Elif. “Aşk-ı Memnu”da Cennet İmgeleri” yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.
- Aksoyak, İ. Hakkı. “Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Gelibolu Şehrengizi”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* III (1996): 157-176.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- \_\_\_\_ ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds*. Duke University Pres, 2005.
- Atay, Hakan. “Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Taci-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003.
- Aydemir, Yaşar. “Hâdî’nin Saray Şehrengizi”. *İlmî Araştırmalar* 12 (İstanbul 2001): 31-56
- \_\_\_\_. “Sânî’nin Rodos Şehrengizi” *Türk Kültürü* 455 (2001): 167-174.
- Bardakçı, Murat. *Osmanlı’da Seks*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2005.
- Bernardini, Michele. “Ottoman ‘Timuridism’: Lâmi’i Çelebi and his Şehrengiz of Bursa” in *Irano-Turkic Cultural Contacts in the 11th-17th Centuries*. ed. Éva M. Jeremiás. Acta et Studia I. Piliscsaba, The Avicenna Institute of Middle Eastern Studies, [2002] 2003: 1-16.
- Bray, Alan. *Homosexuality In Renaissance England* New York: Columbia University Press, 1995.

- Browne E. G. *A Literary History of Persia*. Volume 4 Bethesda, Md. : Iranbooks, 1997.
- Canım, Rıdvan. *Latîfî Tezkiretü 'ş- Şu'arâ ve Tabsıratü'n- Nuzamâ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.
- Çavuşgözü, Mehmed. "Taşlıcalı Dukakin-zâde Yahya Bey'in İstanbul Şehrengizi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt XVII (Ağustos 1969): 73-108.
- \_\_\_\_\_. "Hayretî'nin Yenice Şehr-engizi" *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*. cilt IV-V (1975-1976): 81-100.
- \_\_\_\_\_. "Divan Şiiri". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz Mehmet Kalpaklı. İstanbul: YKY, 1999. 194-203.
- Çiftçi, Hasan. "Fars Edebiyatında Şehrâşûb I-II"  
[www.doguedebiyati.com/Nusha.htm](http://www.doguedebiyati.com/Nusha.htm) - 181k.
- Deliçay, Mustafa İzzet. "Türk Edebiyatında Şehr-engizler" yayımlanmış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1935-36.
- Dizdaroğlu, Hikmet. "Şehr-engizler: Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul Adlı Eser Hakkında" *Türk Dili* 81 (1958): 476-478.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2000.
- Doğan, Muhammed Nur haz. *Fuzûlî Leyla Ve Mecnun*. İstanbul: YKY, 2002.
- Dynes, Wayne R. Stephen Donaldson ed. *Ethnographic Studies Of Homosexuality*. New York: Garland Pub., 1992.
- Eco Umberto *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- Erdemir, Ayşegül Demirhan. "Bursa'da Tuzpazarı Çarşısının Halk Hekimliği Açısından Önemi ve Bazı Sonuçlar". *Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı* (4-6 Nisan 2002), 25-35.
- Ertop, Konur. *Türk Edebiyatında Seks*. İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi, 1997.
- Evliya Çelebi *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. Cilt 2 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki. *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*. İstanbul: Okat, 1968.
- Faroqhi Suraiya. *Osmanlı Dünyasında Üretmek Pazarlamak, Yaşamak*. Çev. Gül Çağalı Güven ve Özgür Türesay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi I*. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.

- Gibb, E. J. W. *Osmanlı Şiir Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Gökyay, Orhan Şaik. “Divan Edebiyatından Şehirler I” *tarih ve toplum*. cilt XVIII, 105 (Eylül 1992): 9-12.
- Gökyay, Orhan Şaik. “Divan Edebiyatından Şehirler II: İstanbul ve Edirne” *tarih ve toplum*. cilt XVIII, 106 (Ekim 1992): 9-12.
- Gökyay, Orhan Şaik. “Divan Edebiyatından Şehirler III: Kastamonu ve Bursa” *tarih ve toplum*. cilt XVIII, 107 (Kasım 1992): 9-14.
- İğneci, Eşref. *Mesihî'nin Kasîdeleri ve Şehr-engizi*. Ankara Üniversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi, 1969.
- İsen, Mustafa ve Hamit Bilen Burmaoğlu. “Bursa Şehr-engîzi (Lami’î Çelebi)” *Türklük Araştırmaları Dergisi* 3 (1978): 57-105.
- \_\_\_\_\_. “Usûlî'nin Yenice Şehrengizi” *Mehmed Kaplan İçin*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1988: 131-148.
- \_\_\_\_\_. “Şehr-engîz-i Yenice” *Usûlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990: 44-56
- \_\_\_\_\_. *Kühû'l Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Lâtîfî Tezkiresi*. Haz. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- İnalcık, Halil. *Osmanlı Uygarlığı 1*. “Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum - Ekonomi”. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2005, 30-235.
- \_\_\_\_\_. “Klasik Edebiyat Menşei: İrani Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Muhâsib Şirler”. *Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006, 221-282.
- Karaismailoğulları, Adnan. “Türk ve Fars Edebiyatlarında Şehrengizler” *Millî Kültür*. (Eylül 1988): 55-59.
- Karakışla, Yavuz Selim. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Müstehcenlik Tartışmaları ve Bir Zanbağın Hikâyesi”, *Tarih ve Toplum* 208 (Nisan 2001): 15-29.
- Kırkkılıç Ahmet. “Edirne Şehrengizleri” yayımlanmamış doktora ön çalışması. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Edirne Şehrengizleri ve Şairleri”. *Yedi İklim* (Şubat 1994): 94-101.
- Kut, Günay. “Lâmi’î Çelebi and His Works”. *Journal of Near Eastern Studies*. vol. 35, no 2 (April 1976): 72-93.
- \_\_\_\_\_. “Lâ’mi’î Çelebi”. *İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, cilt 27 (2003):96-97.

- Kurnaz, Cemal. *Türküden Gazele: Halk ve Divan Şiirinin Müsterekleri Üzerine Denemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları: 1990.
- Kuru, Selim Sırrı. “Lâmi’i Çelebi’nin Gözüyle Bursa” *Osman Gazi ve Bursa Sepozyumu Bildiri Kitabı*. Haz. Cafer Çiftçi. Bursa: Osmangazi Belediyesi, 2005.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul: İstanbul Enstitüsü Derneği*, 1958.
- Mermer, Ahmet. “Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma”. *Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları*. cilt 24/III (2000): 279-288.
- Mondimore, Francis Mark. *Eşcinselliğin Doğal Tarihi* İstanbul: Sarmal Yayınları, 1999.
- Murray, Stephen O. *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature* New York: New York University Press, 1997.
- Necipoglu, Gülrû. “The Suburban Landscape of Sixteenth Century İstanbul as a Mirror of Classical Otoman Garden Culture”. *Gardens In The Time of Great Muslim: Theory and Design*. Leiden; Editor, Attilio Petruccioli. New York: E.J. Brill, 1997, 32-52.
- Onay, Ahmet Talât. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev: Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Sanders, Barry. *Öküz’ün A’sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*. Çev: Şehnaz Tahir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Schmitt, Arno. *Sexuality And Eroticism Among Males In Moslem Societies*. New York: Haworth Press, 1991.
- Schmidt, Jan. “Fâzıl Beg Enderûnî, Social Historian Poet?”. *The Joys of Philology, Studies in Otoman Literature History and Orientalism (1500-1923) V. I*. İstanbul: The Isis Pres, 2002, 35-45.
- Schimmel, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Ekim 2001.
- Sılay, Kemal. *Nedim and the poetics of the Ottoman court: Medieval Inheritance And The need For Change*. Bloomington, Ind. : Indiana University Turkish Studies, 1994.

- Spencer, Colin. *Homosexuality In History*. New York: Harcourt Brace, 1995.
- Stewart-Robinson, James. "A Neglected Ottoman Poem: The Sehregiz" *Studies in Near Eastern Culture and History: Abdel-Massih Memorial Volume*. Michigan: The University of Michigan, 1990.
- Şentürk, Atilla. "Klasik Şiir Estetiği" *Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006, 349-390.
- Tan, Nail. *Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler Folklor Ve Etnografya Araştırmaları* İstanbul: Anadolu Sanayi Yayınları, 1985.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19uncu Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.
- Taşcıoğlu, Tülay. *Türk Hamamı*: İstanbul: Unilever, 1998.
- Tekmen, Muammer. *Bursa Şehr-engizleri: Lami 'i, İshak Çelebi, İsmail Beliğ*. Atatürk Üniversitesi. Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Mezuniyet Tezi. Erzurum: 1984/5.
- Tezcan, Nuran. "Güzele Bir Şehregizden Bakış". *Türkoloji I* XIV cilt. (2001): 163-194.
- \_\_\_\_. *Lâmi 'i's Guy u Çevgan*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Fantastik*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004
- Tolasa, Harun. *Ahmet Paşa 'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- Toprak, Zafer. "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı", *Tarih ve Toplum* 38 (Şubat 1987): 25-29.
- Tunç, Semra. "On Altıncı Yüzyıl Divan Şairi Mânî ve Şiirleri".  
<http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s21/tunc.pdf>
- Yurtsever, Murat. *Lâmi 'i Çelebi - Şehregiz-i Bursa*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları-mamış yüksek lisans tezi, 1984.
- Yurtsever, Murat. "Lami 'i Çelebi'nin Bursa Şehregizi'nde Mekân Tasvirleri"  
*Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2: 2 (1987): 243-252.

## ÖZGEÇMİŞ

Emine Tuğcu 1980 yılında Tokat'ın Zile ilçesinde doğdu. Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2004 yılında bölüm ikincisi olarak mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programına başladı. Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde burslu araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.