

KARAGÖZ PERDE GAZELERİNE NÂİLÎ'DEN BİR İLÂVE

An Addition to Karaghoz Perde Ghazels from Nâilî

Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ*

ÖZ

Karagöz oyunlarının giriş kısmında Hacivat tarafından okunan şiirlere, perde gazeli adı verilir. Bu şiirler, klâsik Türk şiiri nazım biçimlerinden gazel formu ile yazılırlar. İçerik olarak ise perde gazellerinin, gölge oyunun tasavvufi yönünü ön plâna çıkardıkları söylenebilir. Bu şiirlerde, gölge oyununun piri yahut kurucusu kabul edilen Şeyh Küşteri / Tüşteri anılır, dünyanın geçiciliği perde temsilinden hareketle gösterilir ve izleyicilerin perdede yansıyanlardan hareketle dünya hayatının anlamını kavramaları öğütlenir. Çalışmada XVII. yüzyıl klâsik Türk şairi Nâilî'nin Divanı'nda bulunan bir perde gazeli tanıtılacaktır. Perde gazellerini derleyen çalışmalarda anılmayan bu şiir, neşredilen örnekler göz önüne alındığında, türünün en eski örnekleri arasında gösterilebilir. Türün diğer örneklerinde olduğu gibi gölge oyununun tasavvufi arka plânına yer veren gazel, Karagöz oyununa ibret gözüyle bakan bir şairin izlenimlerini ifade etmektedir.

Anahtar Kelimeler

Gölge oyunu, Karagöz, perde gazeli, Nâilî, tasavvuf.

ABSTRACT

Poems which are read by Hadjivat in the introduction of a galanty show are called perde ghazel. These poems are usually written in the ghazel form of classical Turkish literature. Content in the ghazels is about mystical dimensions of galanty show. In these poems Sheiksh Küşteri / Tüşteri who is accepted as the founder or master of galanty show is referred to, world's transient is shown with the help of screen representation and it's advised to audience that to comprehend the meaning of this life by reflected characters. In this study, a perde ghazel which is written by 17th century classical Turkish poet Nâilî will be introduced. This poem which is not known by the studies that compile perde ghazals can be shown among the oldest examples of other published examples. As with other examples in the genre of perde ghazals, also this poem which gives place to mystical background refers to impressions of a poet who watches the galanty show wisely.

Key Words

Shadow play [galanty show], perde ghazel, Nâilî, sufism.

Türk kültür tarihi açısından önemli bir yere sahip olan gölge oyunu, yarattığı en meşhur karakter olması nedeniyle "Karagöz"ün adıyla birlikte anılır. Bu oyunda, bir perde üzerine yansıtılan figürler ve onların maceraları, farklı beklentilere cevap veren ya da izleyicinin hazır bulunma nedenlerine göre şekillenen mesajlar verirler. Karagöz oyununun başında, Hacivat tarafından okunan perde gazellerinde bu mesajın içeriği tasavvufa ilişkindir. Ünver Oral'ın, "Karagöz Perde Gazelleri (1996)" isimli çalışmasında yer verdiği klâsik [kitapta "eski"] perde gazellerinde de bu durum görülebilmektedir. Çalışmamızda, adı geçen eserde ve gölge oyunu literatüründe "perde gazeli" olarak tespiti yapılmamış, ancak bu türün özelliklerini gösteren ve Nâilî'nin matbu Divan'ında

(İpekten 1970: 406-407) yer alan bir gazeli değerlendireceğiz. Bu şekilde Oral'ın (1996: 51) belirtmiş olduğu şu eksikliğin giderilmesine katkıda bulunacağız: "... bu konuda ve başka perde gazellerinin varlığı için bilhassa yazmalar ve basılı divanlarda gerekli araştırma ve incelemelerin yapıldığı da söylenemez."

XVII. yüzyıl Klâsik Türk Edebiyatı'nın temsilcilerinden biri olan Nâilî [ö. 1666], tasavvufi konuları şiirlerinde sıklıkla işlemiş bir şair olarak, gölge oyununu da sufîyâne bir bakışla değerlendiren mısralara vücut vermiş; hatta bir de "perde gazeli" kaleme almıştır. Ömrünün büyük bir kısmını İstanbul'da geçiren Nâilî'nin1, buradaki sosyal hayatın bir parçası olarak gölge oyunlarını seyrettiği ve onlardan etkilendiği anlaşılmaktadır. Nâilî'nin bir

* Ahi Evran Üniversitesi Araştırma Görevlisi

perde gazeli yazacak kadar gölge oyununa ilgi duymasının ardındaki neden, diğer perde gazellerinde de üzerinde ısrarla durulan “*hikemî fayda*”dır. Buna göre, gölge oyunlarına ibret gözüyle bakan bir kimse, dünyadaki hadiselerin cereyanı hakkında fikir sahibi olabilir ve geçici dünyada birer hayalden ibaret olan suretlerin hakikatine dair bir temsil bulabilir.

Nâilî'nin yaşadığı XVII. yüzyıl, gölge oyununun olgun biçimini aldığı ve yaygınlaştığı yüzyıldır. Bu yüzyılda Evliya Çelebi gölge oyunu üzerine ayrıntılı bilgiler vermiş, Osmanlı topraklarına gelen yabancı gezginler de hatıralarında, Karagöz oyunundan bahsetmişlerdir. (And, 1985: 283). Nâilî, XVII. yüzyılın sosyal hayatının önemli eğlencelerinden biri hâline gelen Karagöz'ü, bu oyunun sergilendiği farklı mekânlarda temaşa etmiş olabilir. Tarihî delillere göre ise onun, en az bir kere bu oyunu izlediğini tespit etme imkânına sahip bulunmaktayız: Nâilî Divanı'nın 14. kasidesi, “1648 ağustosunda küçük oğlu Bâkî Bey'e, Kemankeş Mustafa Paşa'nın sekiz yaşındaki kızını alırken yaptığı büyük düğünü kutlamak üzere Hezarpâre Ahmet Paşa'ya sunulmuştur (İpekten, 1999: 31). Nâimâ Tarihi'nde, Sadrazam Ahmet Paşa'nın oğlunun düğününde çeşitli oyunların arasında hayâl-i zill'in da oynatılmış olduğu kayıtlıdır (And, 1985: 284)2. Nâilî'nin bu Karagöz oynatılan bu düğüne bizzat iştirak ettiği, kasidelerindeki ifadelerden anlaşılmaktadır3. Onun, burada bir de gölge oyunu gösterisi izlemiş olduğu sonucuna rahatlıkla ulaşılabilir.

Nâilî'nin perde gazeli dışındaki gazellerinde de çeşitli göndermeler yoluyla ortaoyunu terimlerine yer verilmiş, ibret gözüyle bu hayal oyununu izleyen bir kimsenin izlenimleri kimi beyitlerde ifade edilmiştir. Bu beyitlerde yer alan “*perde, bâzîçe-geh, eşkâl, nûr-ı musavver, hayâl-i zill*” gibi ibareler, hem birer gölge oyunu terimi, hem de tasavvufî dü-

şünceyi dile getiren birer ifade vasıtası olarak kullanılmışlardır:

Eşkâl-i garîb etdi ‘ıyân bâd-ı havâdis

Bir cünbiş ile perde-i bî-reng-i hafâdan (İpekten 1970: 83)

(Hadiseler rüzgârı, bir cümbüş ile gizliliğin renksiz perdesinden acayip şekiller gösterdi)4

Verâ-yı perdeden âgeh degilsün ey kâfir

Hayâl-i zilla müşâbih zuhûrî n'eylerler (İpekten 1970: 246)

(Ey kâfir! Perdenin arkasından haberdar değilsin. Gölge oyununa benzeyen zuhuru kim ne yapsın?)

Tevakkuf eyle bu bâzîçe-gehde Nâ'iliyâ

Verâ-yı perdede esrâr var zuhûr edecek (İpekten 1970: 351)

(Ey Nâilî! Bu panayırda bir eğlenip dur ki perdenin ardında belirecek sırlar vardır.)

Reng-i sîm-âbda bir nûr-ı musavver görünür

Perde-i dîde-i ‘uşşâkda ol sun‘-ı ilâh (İpekten 1970: 435)

(O Allah'ın kudreti âşîğın göz perdesinde cıva renginde bir resimli ışık suretinde görünür.)

“*Perde Gazeli*” literatürüne Nâilî Divanı'ndan yapılacak ilâvenin birkaç önemi bulunmaktadır. Öncelikle XVII. yüzyılın ilk yarısında yazılmış olması muhtemel bu şiir, perde gazelleri kronolojisinde ilk sıralarda yer alacaktır. Kesin bir yer belirtmek gerekirse Nâilî'nin şiiri, İbni İsâ Akhisârî (ö. 1559-1560)'ye ait, metni günümüze ulaşan şiirden sonra, en eski tarihli perde gazelidir. Ayrıca, Nâilî'nin hayat hikâyesi, her ne kadar yetersiz olsa da diğer perde gazeli şairlerinininkinden daha ayrıntılı bilinmektedir. Bu da perde gazelleri hakkındaki kimi hükümlerin sınımanmasına olanak

vermektedir. Sözelimi, Nâilî'nin Halvetiye tarikatına bağlı olduğunun (İpekten 1999: 20) bilinmesi, Bektaşılık dışındaki mezhep ve tarikatların "*Karagöz ve kuklaya lüzumlu ilgiyi göstermemeleri, hatta bir kısmının karşı çık[tığı]*" (Oral 1996: 14) yargısına ters düşmektedir. Ayrıca, Klâsik şairlerimiz sosyal hayata ve halk kültürüne gösterdikleri ilgi de Nâilî'nin perde gazeli ile tespit ve teyit edilebilecektir. Söz konusu gazel ve onun hakkındaki tespitlerimiz aşağıdadır:

1. Bu nakş-ı bü'l-'acebün ol ki bildi ma'nâsın

Verâ-yı perde-i gaybuñ eder temâşâsın

(Bu çok tuhaf resmin [şeklin / hilenin] anlamını bilen kimse, gayb perdesinin arkasını seyrediyor.)

Beyitlerdeki ifadeler, gölge oyunu bağlamında düşünüldüğünde tasavvufî anlam dairesi içinde değerlendirilmek zorundadır. Zaten "*perde gazellerinin görevlerinden ilki, gösterilerin 'tasavvufî' yönünü hatırlatmak; diğeri ise gösterinin sanatını, öğüt ve ibret verişini, özelliklerini ve eğlendiriciliğini anlatmaktır*" (Oral 2001: 81)." Gölge oyununun, ibret gözüyle izlenmesi ve ondan ulvî bir anlam çıkarılmasına dair telkinler, bu oyunların "*perde gazeli*" bölümü dışında giriş ve kapanış kısımlarında da bulunabilir. Yalnızca eğlenmek ya da vakit geçirmek amacıyla bu türden bir oyunun izlendiği düşüncesi, eski dünyada insanları rahatsız etmiş olmalıdır ki güldürücü ve eğlendirici yönü ağır basan bir oyunda ciddî fayda arayışına girilmişdir.

Nâilî; beytinde, gölge oyununun temsil ettiği gerçeğin anlaşılmadığı takdirde, perdeye yansıyan görüntülerin ardındaki gerçeğin bulunamayacağı düşüncesindedir. Beyitte geçen sözcüklerin maddî ve manevî anlamları üzerinde durulduğunda, iki katmandan oluşan anlam örgüsünün tahlili yapılabilir. "*Nakş-ı bü'l-'aceb*", garip resimler, acayip şekiller anlamlarında düşünülebilir.

Gölge oyunu söz konusu olduğunda, perde üzerine ışık ile birlikte yansıyan, deriden yapılmış, renkli karakterlerin ve dekorun kastedilmiş olması kaçınılmazdır. Perdeye yansıyan bu renkli şekillerin anlamını bilen kimse "*gayb perdesinin ardi*"nı da izleme olanağı bulur. Bu anlamda, gölge oyununun kendisinden hareketle "*gayb*"a dair bazı bilgilere sezgi yoluyla ulaşılacağı ifade edilmektedir. Gayb, tasavvufî bağlamda "*bilinmez âlem, Hakk'ın yaratıklarından gizlediği her şey*" (Kâşânî 2004: 419) anlamına gelir. "*Nakş*" sözcüğünün, "*hile*" anlamı da dikkate alındığında, bir göz aldatmacası olarak nitelenebilecek gölge oyunu sunununun kastedilmiş olduğu söylenebilir.

Nâilî, Şeyhülislâm Ebussuud'un gölge oyunu hakkında verdiği fetvayı gözetken bir bakış açısına sahiptir. Ebussuud'a konu hakkında yöneltilen soru ve onun vermiş olduğu cevap şöyledir (Sakaoğlu 2003: 30): "*Mes'ele: Bir gece bir meclise hayâl-i zıll oyunu getirilip imâm ve hatib olan zeyd ol meclisde bile olup oyunun âhîrine değin bile seyr eylese şer'an imâmetinde ve hitâbetinde 'azle müstehak olur mu?*"

El-cevâb: Eğer 'ibret için nazar edip ehl-i hâl fikri ile tefekkür etti ise olmaz."

Beyitten anlaşılınan o ki Nâilî, gölge oyununu "*ibret için nazar edip ehl-i hâl fikri ile tefekkür et[miş]*" ve garip şekillerin manâsını bilerek gayb perdesinin ardını izlemeye çalışmıştır. Garip şekiller, görünen âlemdeki suretler biçiminde de yorumlanabilir. Bu suretlerin, mayasında hile de bulunan anlamı bilindiğinde, gayb perdesi aralanabilir. Bu perdenin aralanışı, "*nebilerin, velilerin ve başkalarının gizli sırlardan haberdar olmaları, bunların kalplerine yazılmaları, bazen güzel bir ses işitmeleri, bazen de korkunç bir ses işitmeleri şeklinde olur. Bazen ise sır sahipleri işlerin suretlerini görürler, bazen insanların güzel suretlerinde sırları müşahede ederler*" (Seccâdî 2007: 160)."

2. Ne nakş hikmet-i icâdı ‘ârifüñ çıkarur

Derûn-ı perde-i dilden nukûş-ı sevdâsın

(Bu nasıl bir nakış ki ârifin vücuda getirdiği hikmet, gönül perdesinin içinden sevda nakışları çıkarır.)

Beyitte ibret gözüyle gölge oyunu izleyen bir kimsenin gönlünde meydana gelen değişiklikten bahsedilmiştir. İfadeye göre, gölge oyunundaki resim / şekil; gönül perdesinin içinden sevda nakışları çıkarmaktadır. Karagöz oyunlarında izleyiciler ve deriden yapılmış karakterler arasında gerilmiş bir perde bulunmaktadır. İnsanın kalbinde de çeşitli duyular ve maddî varlık arasında bir perdenin bulunduğu düşüncesi, beytin tasavvufî bağlamından hareketle kendisini göstermektedir.

“Perde”, insanın kalbinde çeşitli hayallerin ve hislerin zuhur ettiği manevî bir unsur olarak anılmıştır. Diğer perde gazellerinde de benzer anlamlarda kendisine yer bulan perde, “âfakî [dışta] değil, enfüsüdür. Anlayışımızı, kavrayışımızı, tefekkür kabiliyetimizi kısıtlayan şey, cehalet perdelerinin kaldırılmaması, tabiatın katı ve donuk perdesinin yok edilememesidir (Aytaç 2006: 168).” Beyitte gönül, bir gölge oyunu sahnesine benzetilmiştir. Dış dünyada suretlerin bir perde üzerine yansıtılması, iç dünyada da gönül perdesi üzerinde çeşitli şekillerin görünmesine aracılık etmektedir. Gönül perdesine yansıyan şeklin “sevdâ” ile ilgisi, “süveydâ” olarak bilinen ve “sevdâ” ile aynı kökten gelen siyah noktaya istinat eder. Süveydâya “sevdâü'l-kalb” de denir (Salâhî 1313: 56). Eskiler nefsi nâtika [konuşan nefis] denilen insanın manevî varlığının ve idrâkinin merkezi olarak bu noktayı kabul etmişlerdir (Pala 1999: 363). Gönül perdesine sevda nakışlarının aksetmesi, gördüklerinden çıkardığı ibretle iç dünyasında hikmetli oyunlar tertip eden bir şairin ifadeleri olarak dikkat çekmektedir.

3. Bileydi rütbe-i üstâdını ederdî felek

Kenâr-ı hayrete pervâz mâ'î hârâsın (Felek, üstâdının mertebesini bilseydi, mavi dalgalı ipeklî kumaşını hayret kenarına pervaz ederdi.)

Klâsik perde gazellerinin neredeyse tamamında rastlanan bir özellik olarak “Şeyh Küşterî (Şüşterî)”nin bu beyitte “üstâd” göndermesiyle anıldığı görülmektedir. Perde gazellerinin birçoğunda ismi doğrudan anılmak ya da çeşitli biçimlerde göndermede bulunmak yollarıyla Şeyh Küşterî yâd edilir. Aşağıdaki tanıklarla bu durum örneklenebilir:

Etmiş şunu bir ehl-i kemâl âleme teşbîh

Mekrin kökü içtense de zâhirde kıyâsı (Oral 1996: 116)

Sûret-i dünyâya teşbîh eylemiş üstâdımız

Bahs eder bezm-i safâyı bu musaffâ perdemiz (Oral 1996: 153)

Bu beyitlerde “bir ehl-i kemâl” ve “üstâdımız” ifadelerinin muhatabı Şeyh Küşterî’dir. Gölge oyununun mucidi yahut bu oyunu Türk kültür hayatına kazandıran kişi olarak henüz yaşayıp yaşamadığı dahi tespit edilemeyen bu şahsın, gölge oyununa tasavvufî anlamlar yüklediği ve bu tutumu yaygınlaştırdığı düşünülebilir. Bunu teyit etmek için uydurulan bir rivayet şöyledir⁵: “Şeyh Küşterî Hazretleri, bir gün dersini bitirdikten sonra, talebelerinden biri ‘Hak yolu anlattınız, ruhlarla ilgili konuyu öğrendik! Fakat bu dünya hayatı nedir?’ diye sorar. Bunun üzerine Şeyh, başındaki sarığı çözüp odanın bir köşesine perde şeklinde gererek cevap verir: ‘Bu perdenin dört köşesi vardır, dünyamız da dört temele [köşeye] dayanır. Atalarımızca da kutsal kabul edilen dört esas; Marîfet, Hakikat, Şeriat ve Tarikat kapıdır.’ der. ‘Bunlardam birincisi ilmi, ikincisi fazileti, üçüncüsü kanunları ve dördüncüsü de mürşidi ifade etmektedir’ diye ilâve eder. Perdenin her kenarını üçe

dilimleyip 'Bu bölümler de on iki imamı temsil eder!' diyerek perdenin arkasında bir ışık yakar. Elinin gölgesini perdeye düşürerek hareket ettirir, sonra da ışığı söndürüp konuşur: 'Gördüğümüz perde dünya, gölgeler ise hareket eden cisimlerdir. İşte insanlar, bu perdedeki hayallerdir. Bu gölgeler geçmeye devam edecektir ve 'hayat' dediğimiz budur. Bu perdenin sahibi ise, bu âlemlerin yaratıcısı olan Allah'tır (Oral 1996: 33).'

Şemidânî'nin tarihindeki rivayet, dört kapı ve on iki imam bilgisinden bahsetmemekle birlikte, Şeyh Küşterî'nin ilahî hakikatleri temsil amacıyla gölge oyununa başvurduğunu ifade etmektedir: "*Abdullah Tüsterî Hazretleri irşâd edeceği zevâta gece perde kurup verâsına şem'a yakup 'hây u hûy' ettirdikten sonra şem'i izâle eyledikde zulmet zuhûr ve sûretler gâib olıcak, bu dünyâda her ne kadar meks ü alış veriş, harb u kitâl, zevk ü safâ, elem ü gam, fışk u takvâ ve hâlet-i nezi zuhûr etdikde bu türlü zill ü hayâle müşâbih olur deyü temsil etmişdi (Sakaoğlu 2003: 41).'*"

Beyyite feleğin, gölge oyununun piri olarak kabul edilen "Şeyh Küşterî"nin mertebesini anladığı takdirde hayrete düşeceği belirtilmiştir. Bu durum, feleğin mavi dalgalı ipkeli kumaşını hayret kenarına pervaz etmesi olarak ifade edilmiştir. Pervâz, "*dam ve elbise saçağı; ayna (Devellioğlu 1999: 861)*" gibi anlamlarına gelir. Elbiselerin kol ve paça kenarlarının katlanarak dikilmesi ile oluşturulan bölüme de pervâz denir. Bu bağlamda sözcük, "*gölgelerin yansıdığı perdeyi çevreleyen kenarlıkların her biri*" olarak düşünülebilir. Felek, gök karşılığında düşünülürse kumaşının mavi olması makûldür. Dünya iki boyutlu bir gölge oyunu olarak tasavvur edildiğinde, gökyüzü üst kenarı oluşturan mavi dalgalı bir kumaş biçiminde hayal edilebilir. Dünya perdesinin üstâdı ise "*Yaratıcı*"dır. Beytin gölge oyunu bağlamı ve tasavvufi çağrışımlar bir araya geldiğinde "üstâd" ile kastedilenin, "*Yaratıcı*", "*Şeyh Küşterî*" ya da "*gölge oyu-*

nunu oynatan ve verdiği ibretle insanları hayrete düşüren herhangi bir Karagöz ustası" olduğu hükümlerine varılabilir. Bütün Karagöz oynatıcılarının da Şeyh Küşterî gibi ibretle izlenmesi gereken oyunlar sergiledikleri, bu nedenle de "üstâd" olarak nitelenebilecekleri göz ardı edilmemelidir. Gelibolulu Âlî'nin de Şeyh Küşterî gibi, diğer bütün Karagöz oynatıcılarını "*üstâd-ı mâhir*" olarak nitelmesi, bu anlamda dikkat çekicidir: "*Ve zull-ı hayâl oynadan, taklid-i takrîrde 'arz-ı iktidâr iden ya'nî ki verâü'l-hicâbda yalnız söyleyen kendüsi iken eşhâs-ı mütenevvi'ayı zuhûra getirüp söyleden üstâd-ı mâhirlerdür. Ya'nî ki Şeyh Şüsterî hazretleri vahdet-i vücûd sırrını hicâb-ı şühûd verâsından gösterdiği gibi, bu eşhâsın nezâyiri sever-i muhtelifeden izhâr eyleyüp mukallid-i bedâyi' mezâhirleridir (And 1985: 283).'*"

4. Olurdı astar etmek kabûl-i 'aks etse

Sepîde-i dem-i subhuñ beyâz dîbâsın

(Yansıtmaya kabiliyeti olsaydı, sabah vaktinin ağartısının beyaz ipekli kumaşını astar olarak kullanmak uygun düşerdi.)

"Astar" sözcüğü, "*giyecek veya ayakkabı, çanta gibi eşyalarda dayanıklılığı artırmak için iç kısma geçirilen daha ucuz, koruyucu kumaş veya deri (Çağbayır 2007: 324)*" anlamına gelir. Beyyite ise sözcüğün, "*gölge oyunu perdesi6*" anlamına gelecek bir bağlamda kullanıldığı görülmektedir. Nâilî, beyyite gölge oyunu perdesi ile sabah vaktinin beyazlığı arasında benzerlik kurmaktadır. Ancak sabah vakti aydınlığının görüntüleri yansıtmak konusunda yetersizliği bulunmaktadır. Beyyite gölge oyunu perdesinin, gerçekliğe tercih edildiği görülmektedir. Temsil kabiliyeti açısından, var olandan daha etkili bir ifade yolu olarak düşünüldüğünden olsa gerek, Nâilî'nin gölge oyunu perdesini ön plâna çıkardığı dikkati çekmektedir.

5. Fenâsı havsala-sûz-ı mezâk olur ‘ârif

Tasavvur etse bu âmed şuduñ mezâyâsın

(Ârif kişi, bu geliş gidişin meziyetlerini zihninde canlandırırsa; [suretlerin] yok oluşu onun damağında mide yakıcı bir tat bırakır.)

Sözcüklerin çok anlamlılığının oluştuğu yapı, beytin birkaç bakış açısıyla değerlendirilmesini gerektirmektedir. Beyitte “âmed şud [geliş gidiş]”, gölge oyunu bağlamında suretlerin perdeye aksettikten sonra çekilmelerini ifade etmektedir. İbret gözüyle oyunu seyreden kimse, ârif bir kişiyse, bu durumdan hayatın anlamına dair acı bir sonuca varır. Canlıların ve dar anlamda insanların da sonları, perdedeki karakterlerinki ile aynıdır. Işıklar söner, perde kararır; bunları düşünen kimsenin damağında ise acı bir tat kalır. Dünyanın geçiciliğinin ifadesi olarak “fenâ” sözcüğü üzerinde de durmak gerekir. Bu sözcük “yok olma, yok oluş” anlamları ile “bekâ”nın zıddı olarak kullanılır. Sözcüğün, günümüzde de geçerli olan “kötü, uygunsuz” anlamları da bulunmaktadır. “Fenâ” sözcüğünün, “kötü, uygunsuz” anlamı da beytin gölge oyunu bağlamıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Karagöz oyunlarının, muhtevaları nedeniyle “muzır” töhmeti altında kaldıkları kayıtlara geçmiştir. XVII. yüzyılda Batılı seyyahlar, zaten kompleks ile yaklaştıkları bu oyunların “fenâ”lığına vurgu yapmışlardır. Sözgelimi İtalyan Pietro della Vale, Ramazan ayında sergilenen Karagöz oyunlarında “kadın-erkek ilişkilerinin büyük bir açık saçıklıkla gösterildiğini, bu konuların böyle bir dinsel bayramda ve genel yerler için aşırı utanmasız olduğunu (And 1985: 283)” belirtmiştir. Fransız Thevot da aynı oyunlarda “konuların utanmasız, ahlâk dışı olduğunu, Türkler’in buna aldırmayıp oyundan hoşlandıklarını (And 1985: 283)” ifade etmiştir. Nâilî, şen şakrak ve müstehcen olarak nitelenen “fenâ”lığı, meziyetleri tasavvur edil-

diği takdirde, acı bir tat veren “yok oluş” olarak youmlamıştır.

Beyitte duyular arası aktarma da söz konusudur. İzlenen, izlendikten sonra yeniden kurgulanan meziyetler, damakta tat bırakmaktadır. Bu ifade oyunların, hakikatleri gören kimselerde şiddetli bir tesir bırakacağına dikkat çekmektedir. Aynı biçimde Türkçe’de de “ağzında acı bir tat bırakmak” deyişi, bu türden bir duygulanmayı dile getirir.

6. Nifâk-ı halkı tuyar seyr eden bu eşkâlün

Lisân-ı hâl ile birbirine müdârâsın

(Bu şekillerin vücut diliyle birbirine dost gibi görünmelerini seyreden, halkın ikiyüzlülüğünü hisseder.)

Beyitte gölge oyununun hikmetli faydalarından bir başkasına değinilmektedir. Nâilî’ye göre, sosyal hayatın bir temsili olarak değerlendirildiğinde gölge oyunu, insan ilişkilerinin doğası hakkında da fikir vermektedir. Perdeye yansıyan karakterlerin birbirine ikiyüzlülük etmeleri; geniş açıdan onları izleyenler tarafından daha rahat fark edilebilir. Hayatın içinde, kendisinin de bir oyuncu olduğu perdede, olan biteni algulamakta zorlanan insan; hayatın bir numunesi olan gölge oyununu farklı bir perspektiften görerek bir faydaya ulaşabilir. Nâilî’ye göre vücut hareketleri ile birbirine sahte dostluk gösteren karakterler -ki bunlar Karagöz ve Hacivat’tır-, insanların ikiyüzlülüğünü sezdirmeye çalışmaktadır.

7. O kim fenâsını zâhir görür bu meşgalenün

Bu hâk-dân-ı hevesden alur tesellâsın

(Bu uğraşın geçiciliğini açıkça gören kimse, bu heves dünyasından tesellisini bulur.)

Oyun bittiğinde perde kararır. Deriden yapılan renkli karakterler kaybolur, sesler kesilir ve izleyiciler dağılır. Nâilî, “heves dünyası” olarak nitelediği gölge

oyununun bitişini gören bir kimsenin, kendi sonu hakkında da fikir sahibi olabileceğine dikkat çekmektedir. “*Fenâ*” sözcüğünün, beşinci beyitte olduğu gibi hem “*yok oluş*”, hem de “*kötülük*” anlamına gelecek biçimde kullanıldığı görülmektedir. “*Kötülük*” anlamı düşünüldüğünde, dünyada insanı asıl amacından uzaklaştıran geçici ve bir o kadar da “*kötü*” uğraşların kastedildiği anlaşılabilir. Bu uğraşların kötülüğünü ve aynı zamanda geçiciliğini gören bir kimse, gölge oyunundan ibret alarak avuntu bulur.

8. Hezâr reşk ü hased Nâ’îlî o
ârif kim

Çeke bu mezbeleden dâmen-i
temennâsın

9. Misâl-i zıll hayâl aňlayup şeb ü
rûzın

Cihânunñ eylese endîşe rûz-ı ferdâsın
(Ey Nâîlî, Dünyanın gündüz ve gecesinin gölge gibi bir oyun / bir gölge oyunu olduğunu anlayıp yarımını düşünen, bu çöplükten dilek eteğini çeken o ârifin üzerine binlerce gıpta ve haset olsun.)

Gazelin son iki beyti, tek bir cümle oluşturmaktadır. Klâsik şiirde, buradaki gibi anlamın tek beyitte tamamlanmadığı ardışık beyitlere “*merhûn beyitler*” adı verilir. Gazelin son beytinde “*Misâl-i zıll hayâl anlayup*” ibaresi vezinde herhangi bir bozulmaya neden olmayacak biçimde “*Misâl-i zıll-ı hayâl*” olarak da okunabilir. “*Zıll-ı hayâl*”, gölge oyununa verilen addır. Dünya hayatının bir gölge oyunundan, yahut gölge gibi bir hayâlden ibaret olduğu anlaşıldığında, çöplük olarak nitelenen dünyadan el etek çekmek gerekir. Çünkü perdedeki ışığın söndüğü âna karşılık gelen ölüm; insanları, dünyaya meyledenler ve ondan el etek çekenler şeklinde kategorize edip onları ödüle ya da cezaya yönlendiren bir araçtır. Beyitte “*cihânın rûz-ı ferdâsı*” ile kastedilen, ölüm sonrasıdır. Bu tasvir içinde ârif, gece ve gündüzü bir gölge oyunundan ibaret sayan ve ölüm sonrası hakkında kaygıları olan kimsedir.

XVII. yüzyılın sosyal hayatının bir parçası olarak bu Karagöz oyunu göz önüne alındığında, bu eğlenceden ibret gözüyle, kendisine hikmetli bir sonuç çıkarmış müdekkik bir şairin müşahedeleri, devre tanıklık etmesi açısından da önemlidir. Burada iki yönlü bir ilişki söz konusudur. Çoğu zaman, tarihi vesikalarda bulunamayacak kimi ayrıntılar, kültür hayatına ışık tutan beyitler sayesinde aydınlatılabilir. Buna mukabil, devrin sosyal hayatına dair tarihi vesikalarda, beyitlerin tam olarak anlaşılabilmesine katkıda bulunacak materyaller elde edilebilir. Nâîlî şiirinin de bu bakış açısıyla değerlendirilmesi ve sözcüklerin arka plânında ifade edilmek istenen anlamın, herhangi bir sapmaya uğratılmadan tespit edilmesi gerekmektedir.

Nâîlî’nin şiirlerinde, hayal unsuru gölgelemeyecek miktarda olmakla beraber, çeşitli deneyimlerin aktarıldığı, kimi nasihatlerin verildiği ve ibret alınması gereken olayların dile getirildiği beyitlerin sayısı da az değildir. Cafer Mum, *Sebk-i Hindî* iki koldan ilerlediğini ve Nâîlî’nin bu kollar içinde hikemî tarzdan ziyade hayal yolunu tercih ettiğini şu biçimde belirtmiştir. “*Sebk-i Hindî temsilcisi Fars şairlerinde olduğu gibi, aynı üslubu takip eden divan şairlerinde de, çeşitli yönleriyle birbirinden farklılaşan iki ayrı eğilimin mevcut olduğunu görüyoruz. Bir yanda şiirlerinde ahlâkî, hikemî, irfanî ve içtimaî konulara fazla yer veren, şiir dilinde sadeliği gözeten; halkın günlük konuşma dilinden yararlanan, tabiat ve sosyal yaşam gibi çevre unsurlarından faydalanarak birtakım teşbih, yeni istiare ve mazmunlar yaratmaya önem veren, fakat bunu anlamda kapalılığa yol açabilecek boyutlara kesinlikle vardırılmayan Sâib-i Tebrizî’nin tarzı ile paralellik gösteren Nâbî ve onun yolunu sürdüren şairler vardır. Diğer yanda ise, hayal unsurlarına her şeyden daha fazla ağırlık veren, karmaşık ve girift hayaller geliştiren, tasavvufun da*

etkisiyle zihinden uzak birtakım teşbih, istiare ve mazmunlarla anlamda kapalılığa yol açan Şevket-i Buhârî, ve Bîdil-i Dihlevî gibi bazı Fars şairlerinin tarzlarıyla benzerlik gösteren Nâilî ve Şeyh Gâlib gibi şairler bulunmaktadır (Mum 2007: 381).” Nâilî şiirinde “hayal” unsuru her zaman için ön plândadır. Ancak onun, azımsanmaması gereken yoğunlukta “hikmet”e de yer verdiği Divan’ındaki birçok beyitle teyit edilebilir. Perde gazeli olduğunu tespit ettiğimiz gazel de aynı şekilde, sosyal hayatın bir unsuru olarak gölge oyununun hikemî faydalarından bahsetmektedir. Şair, acaba şiirini perdede Hacivat tarafından okunması için mi yazmıştır, yoksa gölge oyununda okunan perde gazellerine özenerek mi oluşturmuştur? Bu soruya kesin bir cevap vermek zordur. Ancak şu yargıya rahatlıkla varılabilir: Gölge oyununun Türk topraklarında altın çağını yaşadığı XVII. yüzyılda bir divan şairinin, bu oyunlardan etkilenerek ve onlardan ilham alarak beyitler yazması doğaldır. Binaenaleyh, sosyal hayatın birçok cihetini farklı biçimlerde ifade eden Klâsik şairlerimizin, divanlarında bu konuyu işlememiş olmaları garip bir durum olurdu.

NOTLAR

- 1 Nâilî'nin hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Halûk İpekten, Nâilî Hayatı-Sanatı-Eserleri, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999 s. 11-23.
- 2 Nâimâ Tarihi'nde (1281, c. IV, s. 297) bu eğlence şu şekilde anılmıştır: “Sâhib-i Devlet, küçük oğlu Bâkî Beği evlendirip Mustafâ Paşa merhûmuñ seki yaşında duhterin alıp emr-i sûr u sûrûra meşgûl oldular, diye 'izn verilmeyip bazı mevâlî ve 'ulemâ dahi geriye döndüler. Ol gün Top Kapısı'nda Kara Kethüdâ'dan cebren ve kahren iştirâ ettiğî bahçede sürlü ezmine bünyâd urdular. Gündüz tââm ve ziyâfet ve gecelerde rakkâs u hayâl-i zıll ve sâ'ir âlât-ı lehv ile tâ subha dek 'ıys u işret edip bâzıçe-i çarh-ı dagal-bâzdan gâffetde idiler.”
- 3 Adı geçen sûriyede, görsel izlenimlerin anlatıldığı beyitler bir yana, düğün hakkında “bu” işaret sıfatının kullanılması da, Nâilî'nin düğüne iştirak ettiğini, hatta düğün devam ederken kasidesini yazdığını göstermektedir.
Bu sûr-ı mübârek-dem u ferhunde-mahal kim

Bir lahza temâşâsına biñ ömr fedâdur (K14/2)
Seyr eylememiş mislini 'ömrinde bu sûruñ
Çarhuñ ki bükilmiş beli bir pîr-i dâ-tâdur (K4/29)

- 4 Beyitlerin aktarılması ve perde gazelinin izahı esnasında atf olarak gösterilen kaynaklar haricinde, sözcüklerin anlamlarını tespit etmek için Şemseddin Sâmî (1317)'nin ve Ferit Devlilioğlu (1999)'nun sözlüklerinden istifade ettik [bkz. Kaynaklar].
- 5 Alıntıyı yaptığımız kaynakta [Eski Perde Gazelleri], gölge oyununun Alevî-Bektaşî kaynaklara dayandırılma çabası dikkatimizi çekmiştir. Alıntıda da böyle bir yaklaşım bulunduğu için ve rivayet, eski denebilecek tarihsel bir kaynağa istinat etmediği için, onun perde gazellerinin atmosferinden mühlhem bir rivayet olduğuna kanaat getirdik.
- 6 Sözlüklerde bu kelimenin, “gölge oyunu perdesi” anlamına yorulabilecek bir anlamla karşılaşmadık. Sözcüğün bu anlamının, gölge oyunu terminolojisine Nâilî'nin tanıklığı ile ilâve edilmesi gerekir.

KAYNAKLAR

- Abdürrezzak Kâşânî (2004), *Tasavvuf Sözlüğü*, Çev.: Ekrem Demirli, İstanbul: İz Yayıncılık.
- And, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aytaç, Pakize (2006), “Karagöz'ün Perde Gazellerinde Tasavvuf”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Sempozyumu Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, s.166-178.
- Çağbayır, Yaşar (2007), *Ötügen Türkçe Sözlük I*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Devlilioğlu, Ferit (1999), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- İpekten, Halûk (1970), *Nâilî-i Kadîm Divânı*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İpekten, Halûk (1999), *Nâilî Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mehmed Salâhî (1313), *Kâmûs-ı Osmânî*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Mum, Cafer; “Sebk-i Hindî”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 371-394.
- Mustafa Nâimâ, (1281), *Târih-i Nâimâ, C. IV*, İstanbul.
- Oral, Ünver (1996), *Karagöz Perde Gazelleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İskender (1998), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Sakaoğlu, Saim (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Seccâdi, Seyyid Cafer (2007), *Tasavvuf ve İrfan Terimleri Sözlüğü*, Çev.: Hakkı Uygur, İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Şemseddin Sâmî (1317), *Kâmûs-ı Türkî*, Dersâadet: İkdâm Matbaası.