

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

ESKİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM SERGÜZEŞT-NÂMELER

Halûk GÖKALP

DOKTORA TEZİ

ADANA/2006

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

ESKİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM SERGÜZEŞT-NÂMELER

Halûk GÖKALP

DANIŞMAN: Prof. Dr. Mine MENGİ

DOKTORA TEZİ

ADANA/2006

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında
DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Mine MENGİ
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Gönül AYAN

Üye: Prof. Dr. Hasan KAVRUK

Üye: Prof. Dr. İ. Çetin DERDİYOK

Üye: Yard. Doç. Dr. Nuran YILMAZ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
.../...../2006

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET
ESKİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM SERGÜZEŞT-NÂMELER

Halûk GÖKALP

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mine MENGİ

Eylül 2006, XIII + 660 sayfa

Yüzlerce yıllık birikimin ürünü olan divan şiiri ele aldığı konular bakımından çeşitlilik gösterir. Ancak, divan şiirine yönelik araştırmalar, daha ziyade müstakil metin neşirleriyle sınırlı kalmaktadır. Bu noktada farklı metinlerin teşkil ettiği tür incelemelerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Şairlerin öz yaşam öyküleri ve hatıralarından ibaret olan sergüzeşt-nâmeler de söz konusu türlerden biridir.

Bu çalışma Eski Türk Edebiyatı araştırmalarında yeterince incelenmeyen sergüzeşt-nâmeler üzerinedir. Çalışmada ilk olarak sergüzeşt-nâme türü kapsamına giren eserler belirlenmiş, türün çeşitli yönden öne çıkan örnekleri biçim, içerik ve üslûp açısından incelenmiştir. Daha sonra ulaşabildiğimiz tüm örneklerden hareketle türün genel özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamız sonucunda şairlerin öz yaşam öyküleri ve hatıralarını konu edinen sergüzeşt-nâmelerin, bir tür teşkil edecek kadar yaygın olarak kullanıldığını gördük. Eserlerde anlatılanların büyük oranda gerçek kişi, olay ve mekânlara dayalı olması, sergüzeşt-nâmelerin divan şiirinin hayata açılan pencerelerinden biri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerde yer alan hâdiselerden hareketle Osmanlı toplumsal yaşamını ve Osmanlı bireyini tanıma imkânı bulduk.

Anahtar Sözcükler: Sergüzeşt-nâme, Sergüzeşt, Otobiyografik Eserler, Öz yaşam öyküsü, Mesnevi, Divan şiiri, Hatıra.

ABSTRACT
SERGÜZEŞT-NÂMES IN CLASSİCAL TURKISH LITERATURE

Haluk GÖKALP

Doctoral Dissertation, The Turkish Language and Literature Department

Supervisor: Prof. Dr. Mine MENGİ

September 2006, XIII + 660 pages

Divan poetry with its hundreds of years background has some diversities in terms of handled topics, however, investigations concerning the this poetry constraint mostly separate text publication. In this point, it is being important issue studying on genre that is formed by different texts. Sergüzeşt-nâmes which consist of poet's autobiography and chronicles is one of the mentioned genre.

This investigation is on Sergüzeşt-nâmes which is insufficiently handled in Old Turkish Literature. First, it has been determined some works with in the context of Sergüzeşt-nâme, then this genre has been analysed with its distinct examples in terms of form, theme and style. Sergüzeşt-nâmes has been handled with its general features by other samples we gained.

At the end of our work, we introduced that sergüzeşt- nâmes which consists of poet's autobiography and their chronicles have some rather widely used properties to make a genre. The fact that topics held in these works mostly depends on real person, event and places has revealed that Sergüzeşt-nâmes is a one of the way opened the world of Divan poetry. By the way, inspired by events in Sergüzeşt-nâmes, we got a chance of meeting Ottoman person and life.

Key Words: Sergüzeşt-nâme, Sergüzeşt, autobiographic works, autobiography, Divan poetry, Chronicle.

ÖN SÖZ

Divan şiiri, şekil ve konu bakımından çeşitlilik gösterir. Divan şairleri mesnevi, kaside gibi farklı nazım şekillerinden yararlanarak şiirlerine biçimsel zenginlik

kazandırırken; ölüm, hastalık, peygamber sevgisi, Allah'ın varlığı ve birliği, şehirler, savaşlar, menkıbeler vb. konuları işleyerek şiirlerini içerik bakımından zenginleştirmişlerdir. Tüm bu çeşitliliğe rağmen yüzyıllar içinde ele alınan konular geleneğin bir parçası olmuş; öykünme, taklit ya da nazire yoluyla konu ve işleniş bakımından benzer eserler ortaya çıkmıştır. Eserler arasındaki benzerlikler, şiirlerin ele aldıkları konulara göre adlandırılmalarına ve adı konulmamış kurallarla sınırlarının belirlenmesine neden olmuştur. Bu gün tür olarak adlandırdığımız bu konu grupları, divan şiirinin sınırlarının belirlenmesinde, geleneğin devamlılık ve değişkenlik gösterdiği alanların ortaya konulmasında araştırmacıların başlıca hareket noktasıdır.

Çağdaş bilim adamının görevi eşyanın tabiatını keşfetmek ya da onu tasnif etmek ve sistemleştirmektir. Türkoloji araştırmacıları da bu düsturdan hareketle araştırmalarını edebî metinleri karşılaştırmalı olarak incelemeye kaydırmıştır. Bu nedenle son yıllarda tür çalışmaları hız kazanmakta, kültürümüzün başlıca mirası olan divan edebiyatımız da sistemli olarak incelenmeye çalışılmaktadır. Gelinek noktada divan edebiyatı araştırmaları neşredilen metinlerin mukayeseli olarak değerlendirilmesine yönelmiştir. Böylece edebî eserlerle ilgili yapılan değerlendirmeler, bir ya da birkaç eserle sınırlı kalmayıp, eserlerin divan şiiri geleneğindeki yeri sağlam bir şekilde ortaya konulmaktadır. Bu maksatla biz de divan şiirinde sergüzeşt-nâme olarak adlandırılan otobiyografik eserleri araştırmaya karar verdik.

Değerli hocam Prof.Dr. Mine Mengi, sergüzeşt-nâmeler üzerine bir çalışma yapmamızı önerdiğinde, daha önce üzerinde yeterince çalışılmamış ve divan şiirinin hayatla bağlarını bu kadar açık bir şekilde ortaya koyacak bir konuda çalışma düşüncesi, bizi son derece heyecanlandırmıştı. Karşılaştığımız güçlüklerle rağmen dört sene müddetince bu heyecanımızı yitirmeden sürdürdük.

En doğru verileri elde etmek adına çalışmamızın sınırlarını geniş tutmamız, örnek eserlerin sayısının fazla olması, her eserin müstakil mesai gerektirmesi, zamanımızın sınırlı olması ve kişisel yetersizliğimiz tezimizde eksik ve hatalı yönlerin doğmasına neden olmuştur. Hata ve eksiklerimizi kabul edip “dâmen-i afv ile setr” edilmesini beklemeden, çalışmamızı olgunlaştıracak eleştirileri saygıyla karşılarız. Kusurları şahsıma ait olan bu çalışmanın doğruları, değerli hocam Prof. Dr. Mine Mengi'ye aittir. Çalışmam sırasında konunun tespitinden tezin tamamlanmasına kadar geçen sürede öngörüsü ve tecrübeleriyle beni yönlendiren ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Mine MENGİ'ye ve başta Selma ATMACA olmak üzere emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmayı Ç.Ü. Araştırma Fonu FEF2003D8 proje numarasıyla desteklemiştir.

Halûk GÖKALP

Adana, 2006

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	ii
ÖN SÖZ	iii
KISALTMALAR	xii

GİRİŞ.....	1
0.1.Çalışmanın Tanıtımı	1
0.1.1.Kapsam	1
0.1.2.Amaç	1
0.1.3. Yöntem	2
0.2.Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler	5
0.2.1.Sergüzeşt-nâmelerin Sınırları ve Adlandırılması	5
0.2.2.Sergüzeşt-nâmelerin Tasnifi	7
0.2.2.1.Kurmaca Sergüzeşt-nâmeler	7
0.2.2.2. Hatıralar	8
0.2.2.2.1. Şairlerin Hayat Hikâyelerini Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler:	8
0.2.2.2.2. Bir Dönemi Ya Da Bir Hâdiseyi Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler	9
0.2.3. Sergüzeşt-nâmelerin Diğer Türlerle ve Eserlerle İlişkileri	9
0.2.4.Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmelerin Tanıtımı	16
0.2.4.1. Firkat-nâme-i Halilî	17
0.2.4.2. Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet	18
0.2.4.3. Heves-nâme	18
0.2.4.4. Hecr-nâme	19
0.2.4.5. Hâl-nâme-i Sevâdî	20
0.2.4.6. Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaifî	21
0.2.4.7. Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta	22
0.2.4.8. Gülşen-i Niyâz	22
0.2.4.9. Makâlât-ı Varvarî Ali	23
0.2.4.10. Nevhatü'l-'Uşşâk	24
0.2.4.11. Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat	25
0.2.4.12. Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân	26
0.2.4.13. Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)	26
0.2.4.14. Defter-i 'Aşk	27
0.2.4.15. Mihnet-Keşân	28
0.2.4.16. Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî	29
0.2.4.17. Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî	29
0.2.4.18. Sergüzeşt-nâme-i Zihnî	30
0.2.4.19. Efsâne-i 'İbret	31
BİRİNCİ BÖLÜM.....	33
SERGÜZEŞT-NÂME İNCELEMELERİ	33
1.1.Firkat-nâme	33
1.1.1.Biçim	33
1.1.2.İçerik	35
1.1.2.1.Konu	35
1.1.2.2.Kişiler	39
1.1.2.2.1.Halilî	39
1.1.2.2.2.Sevgili	43
1.1.2.2.3.Diğer Kişiler	49
1.1.2.3.Mekân	53
1.1.2.3.1.Kapalı Mekânlar	53
1.1.2.3.2.Açık Mekânlar	54
1.1.2.4.Zaman	55
1.1.2.5.Tarih ve Toplum	56

1.1.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	57
1.1.3.Üslûp	64
1.1.3.1.Anlatım Teknikleri	64
1.1.3.1.1.Tasvir	64
1.1.3.1.2.Özetleme	67
1.1.3.1.3.Sahneleme	68
1.1.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog	70
1.1.3.1.5.Mektup	73
1.1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	74
1.1.3.3.Eleştirel Anlatım	77
1.1.3.4.Dil	78
1.1.3.5.Edebî Sanatlar	81
1.1.4.Sonuç	82
1.2.Heves-nâme.....	83
1.2.1.Biçim	83
1.2.2.İçerik	87
1.2.2.1.Konu	87
1.2.2.2.Kişiler	95
1.2.2.2.1.Tâcî-zâde Cafer Çelebi	95
1.2.2.2.2.Sevgili	104
1.2.2.2.3. Ara Bulucu Kadın (‘Acûz)	109
1.2.2.2.4.Vefalı Dost (Yâr-ı Vefâdâr)	113
1.2.2.2.5.Diğer Kişiler	114
1.2.2.3.Mekân	116
1.2.2.3.1.Kapalı Mekânlar	118
1.2.2.3.2.Açık Mekânlar	122
1.2.2.4.Zaman	123
1.2.2.5.Tarih ve Toplum	125
1.2.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	128
1.2.3.Üslûp	135
1.2.3.1.Anlatım Teknikleri	135
1.2.3.1.1.Tasvir	135
1.2.3.1.2.Özetleme	142
1.2.3.1.3.Sahneleme	144
1.2.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog	146
1.2.3.1.5.Montaj	150
1.2.3.1.6.Mektup	151
1.2.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	154
1.2.3.3.Eleştirel Anlatım	156
1.2.3.4.Dil	159
1.2.3.5.Edebî Sanatlar	162
1.2.4.Sonuç	164
1.3.Hecr-nâme (Hazân-nâme).....	167
1.3.1.Biçim	167
1.3.2.İçerik	169
1.3.2.1.Konu	169
1.3.2.2.Kişiler	171
1.3.2.2.1.Bursalı Celilî	171

1.3.2.2.2. Sevgili (Hızr).....	174
1.3.2.2.3. Refik-i Şefik-i Yârân	176
1.3.2.2.4. Diğer Kişiler.....	177
1.3.2.3. Mekân	178
1.3.2.4. Zaman	179
1.3.2.5. Tarih ve Toplum.....	180
1.3.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	180
1.3.3. Üslûp.....	183
1.3.3.1. Anlatım Teknikleri	183
1.3.3.1.1. Tasvir	183
1.3.3.1.2. Özetleme	187
1.3.3.1.3. Sahneleme	187
1.3.3.1.4. Diyalog/ İç Monolog.....	188
1.3.3.1.5. Mektup	190
1.3.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	192
1.3.3.3. Dil	193
1.3.3.4. Edebî Sanatlar	194
1.3.4. Sonuç	195
1.4. Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîff.....	197
1.4.1. Biçim	197
1.4.2. İçerik.....	200
1.4.2.1. Konu	200
1.4.2.2. Kişiler	206
1.4.2.2.1. Zaîff.....	206
1.4.2.2.2. Diğer Kişiler.....	209
1.4.2.3. Mekân	211
1.4.2.3.1. Kapalı Mekânlar	211
1.4.2.3.2. Açık Mekânlar	212
1.4.2.4. Zaman	213
1.4.2.5. Tarih ve Toplum.....	215
1.4.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	218
1.4.3. Üslûp.....	221
1.4.3.1. Anlatım Teknikleri	221
1.4.3.1.1. Tasvir	221
1.4.3.1.2. Özetleme	226
1.4.3.1.3. Sahneleme	226
1.4.3.1.4. Diyalog/Monolog/İçmonolog.....	227
1.4.3.1.5. Montaj	230
1.4.3.1.6. Mektup	234
1.4.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	235
1.4.3.3. Eleştirel Anlatım.....	237
1.4.3.4. Dil	239
1.4.3.5. Edebî Sanatlar	241
1.4.5. Sonuç	243
1.5. Makâlât -ı Varvarî Ali.....	245
1.5.1. Biçim	245
1.5.2. İçerik.....	247
1.5.2.1. Konu	247
1.5.2.2. Kişiler	250

1.5.2.2.1.Varvarî Ali Paşa	250
1.5.2.2.2.Diğer Kişiler	255
1.5.2.3.Mekân	258
1.5.2.2.1.Kapalı Mekânlar	258
1.5.2.3.2.Açık Mekânlar	258
1.5.2.4.Zaman	260
1.5.2.5.Tarih ve Toplum.....	262
1.5.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	266
1.5.3.Üslûp.....	267
1.5.3.1.Anlatım Teknikleri	267
1.5.3.1.1.Tasvir	267
1.5.3.1.2.Özetleme	269
1.5.3.1.3.Sahneleme	271
1.5.3.1.4.Diyalog.....	272
1.5.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	272
1.5.3.2.Dil	274
1.5.3.3.Edebî Sanatlar	275
1.5.4. Sonuç	278
1.6.Nevhatü'l-'Uşşâk.....	278
1.6.1.Biçim	278
1.6.2.İçerik	282
1.6.2.1.Konu	282
1.6.2.2.Kişiler	293
1.6.2.2.1.Dâî	293
1.6.2.2.2.Sevgili (Mehmet).....	300
1.6.2.2.3.Dâî'nin Eşi	305
1.6.2.2.4.Diğer Kişiler.....	309
1.6.2.3.Mekân:	311
1.6.2.3.1.Kapalı Mekânlar	311
1.6.2.3.2.Açık Mekânlar.....	313
1.6.2.4.Zaman	314
1.6.2.5.Tarih ve Toplum.....	317
1.6.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	318
1.6.3.Üslûp.....	329
1.6.3.1.Anlatım Teknikleri	329
1.6.3.1.1.Tasvir	329
1.6.3.1.2.Özetleme	334
1.6.3.1.3.Sahneleme	335
1.6.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog	336
1.6.3.1.5.Montaj.....	341
1.6.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	342
1.6.3.3.Eleştirel Anlatım.....	345
1.6.3.4.Dil	347
1.6.3.5.Edebî Sanatlar	349
1.6.4.Sonuç	351
1.7.Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat.....	352
1.7.1.Biçim	352
1.7.2.İçerik.....	354

1.7.2.1.Konu	354
1.7.2.2.Kişiler	356
1.7.2.2.1.Bursalı Belîğ.....	356
1.7.2.2.2.Delikanlı.....	361
1.7.2.2.3.Diğer Kişiler:.....	362
1.7.2.3.Mekân:	363
1.7.2.3.1.Kapalı Mekânlar	363
1.7.2.3.2.Açık Mekânlar	363
1.7.2.4.Zaman	364
1.7.2.5.Tarih ve Toplum.....	365
1.7.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	366
1.7.3.Üslûp.....	368
1.7.3.1.Anlatım Teknikleri	368
1.7.3.1.1.Tasvir	368
1.7.3.1.2.Özetleme	369
1.7.3.1.3.Sahneleme	370
1.7.3.1.4. Diyalog / Monolog / İç Monolog.....	372
1.7.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	372
1.7.3.3.Dil	375
1.7.3.4.Edebî Sanatlar	376
1.7.4.Sonuç	378
1.8. Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân	379
1.8.1.Biçim	379
1.8.2.İçerik.....	380
1.8.2.1.Konu	380
1.8.2.2.Kişiler	385
1.8.2.2.1.Kâtip Osman.....	385
1.8.2.2.2.Diğer Kişiler.....	389
1.8.2.3.Mekân	398
1.8.2.3.1.Kapalı Mekânlar	399
1.8.2.3.2.Açık Mekânlar	400
1.8.2.4.Zaman	402
1.8.2.5.Tarih ve Toplum.....	404
1.8.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	410
1.8.3.Üslûp.....	413
1.8.3.1.Anlatım Teknikleri	413
1.8.3.1.1.Tasvir	413
1.8.3.1.2.Özetleme	419
1.8.3.1.3.Sahneleme	420
1.8.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog	421
1.8.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	424
1.8.3.3. Eleştirel Anlatım.....	426
1.8.3.3.Dil	431
1.8.3.4.Edebî Sanatlar	433
1.8.4.Sonuç	434
1.9.Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî.....	435
1.9.1.Biçim	435
1.9.2.İçerik.....	436

1.9.2.1.Konu	436
1.9.2.2.Kişiler	442
1.9.2.2.1.Koniçeli Kâzım	442
1.9.2.2.2.Diğer Kişiler	452
1.9.2.3.Mekân:	457
1.9.2.3.1.Kapalı Mekânlar	458
1.9.2.3.2.Açık Mekânlar	459
1.9.2.4.Zaman	460
1.9.2.5.Tarih ve Toplum	462
1.9.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	464
1.9.3.Üslûp	468
1.9.3.1.Anlatım Teknikleri	468
1.9.3.1.1.Tasvir	468
1.9.3.1.2.Özetleme	476
1.9.3.1.3.Sahneleme	477
1.9.3.1.4.Diyalog/Monolog/ İç Monog	481
1.9.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	484
1.9.3.3. Eleştirel Anlatım	487
1.9.3.3.Dil	490
1.9.3.4.Edebî Sanatlar	491
1.9.4.Sonuç	493
1.10.1.Sergüzeşt-i İstolçevî	493
1.10.1.Biçim	493
1.10.2.İçerik	496
1.10.2.1.Konu	496
1.10.2.2.Kişiler	497
1.10.2.2.1.Mîr Ali Rızâ	497
1.10.2.2.2.Diğer Kişiler	499
1.10.2.3.Mekân:	501
1.10.2.3.1.Kapalı Mekânlar	502
1.10.2.3.2.Açık Mekânlar	502
1.10.2.4.Zaman	503
1.10.2.5.Tarih ve Toplum	504
1.10.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları	505
1.10.3.Üslûp	507
1.10.3.1.Anlatım Teknikleri	507
1.10.3.1.1.Tasvir	507
1.10.3.1.2.Özetleme	509
1.10.3.1.3.Sahneleme	509
1.10.3.1.4.Diyalog/İç Monolog	510
1.10.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	511
1.10.3.3. Eleştirel Anlatım	512
1.10.3.4.Dil	513
1.10.3.5.Edebî Sanatlar	515
1.10.4.Sonuç	516
2.SERGÜZEŞT-NÂMELERİN GENEL ÖZELLİKLERİ	517
2.1.Sergüzeşt-nâmelerin Biçimsel Özellikleri	517
2.1.1.Nazım şekli	517

2.1.2.Sergüzeşt-nâmelerde Mensur Kısımlar	519
2.1.3.Sergüzeşt-nâmelerin Uzunluğu	520
2.1.4.Sergüzeşt-nâmelerdeki Klasik Mesnevilere Özgü Bölümler	521
2.1.5.Vezin	525
2.1.6.Kafiye ve Redif	526
2.2.Sergüzeşt-nâmelerin İçerik Özellikleri	528
2.2.1.Temalar	528
2.2.1.1.Aşk	528
2.2.1.2.Gurbet	536
2.2.1.3.Patrimonyal Devlette Yaşam Mücadelesi	540
2.2.2.Kişiler	544
2.2.3.Mekân	547
2.2.3.1.Açık Mekânlar	548
2.2.3.2.Kapalı Mekânlar	551
2.2.4.Zaman	552
2.2.5.Tarih ve Toplum	554
2.2.6.Sergüzeşt-nâmelerin Yazılış Nedenleri ve Mesajları	556
2.3.Sergüzeşt-nâmelerin Üslûp Özellikleri	560
2.3.1.Anlatım Teknikleri	560
2.3.1.1.Tasvir	560
2.3.1.2.Özetleme	571
2.3.1.3.Sahneleme	574
2.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog	577
2.3.1.5.Montaj	583
2.3.1.6.Mektup	587
2.3.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı	589
2.3.3.Mizahî Anlatım	593
2.3.4.Eleştirel Anlatım	595
2.3.4.1.Kişisel Konularla İlgili Şikâyet ve Eleştiriler	596
2.3.4.2.Toplumsal Eleştiri	601
2.3.4.3.Öz Eleştiri	607
2.3.4.4.Edebî Eleştiri	608
2.3.5.Dil	612
2.3.6.Edebî Sanatlar	616
3.SONUÇ	618
KAYNAKÇA	623
RESİMLER	628
ELYAZMASI METİN ÖRNEKLERİ	631
ÖZ GEÇMİŞ	659

KISALTMALAR

AKM	Atatürk Kültür Merkezi
b.	beyit
BDT	Basılmamış Doktora Tezi
bn	bent

BYLT	Basılmamış Yüksek Lisans Tezi
Eİ.	<i>Efsâne-i 'İbret</i>
F.	<i>Firkat-nâme</i>
H.	<i>Heves-nâme</i>
Hec.	<i>Hecr-nâme</i>
HK.	<i>Hasb-ı Hâl-i Kânî</i>
HME.	Hacı Mahmut Efendi Koleksiyonu
HS	<i>Hâl-nâme-i Sevâdî</i>
İSAM	İslam Araştırmaları Merkezi
KSZ	<i>Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'îfî</i>
L.	Laleli Koleksiyonu
M	muhammes
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
MVA	<i>Makâlât-ı Varvarî Ali</i>
NH	<i>Nalân u Handân</i>
NU.	<i>Nevhatü'l-'Uşşâk</i>
s.t.	saltanat tarihleri
SA.	<i>Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî</i>
SB.	<i>Sergüzeşt-nâme-i Belîğ</i>
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SEM.	<i>Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta</i>
Sİ.	<i>Sergüzeşt-i İstolçevî</i>
SKO	<i>Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân</i>
S.	Süleymaniye Kütüphanesi
tb	terci-i bent
TTK	Türk Tarih Kurumu
G.	<i>Gurbet-nâme</i>

GİRİŞ

0.1.Çalışmanın Tanıtımı

0.1.1.Kapsam

Bu çalışma divan şiirinde “sergüzeşt” ya da “sergüzeşt-nâme” olarak adlandırılan manzum otobiyografik eserler üzerinedir. Sergüzeşt-nâme adıyla anılan veya otobiyografik özellikler içeren tüm klasik şiirler çalışmamızın kapsamına girmektedir. Tütün özellikleri belirlenirken yararlanılan eserlerde herhangi bir sınırlamaya gidilmemiştir. Çalışmamızda XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar geçen sürede yazılmış olan on dokuz sergüzeşt-nâme örneğinden yararlanılmıştır.

0.1.2.Amaç

Divan şiirinde tür çalışmaları son yıllarda rağbet gören araştırma konuları arasında yer almaktadır. Yaptığımız araştırmalar sonucunda kültür ve edebiyat tarihimizde önemli yeri olan sergüzeşt-nâmelerin bir tür olarak incelenmediğini gördük. Sergüzeşt-nâme kapsamında değerlendirilen eserlerin bazıları ile ilgili hazırlanan müstakil çalışmalar, türün diğer örnekleri incelenmediğinden dolayı dağınık çalışmalar olarak kalmıştır. Pek çok araştırmacı türün diğer örneklerinden habersiz olduğu için incelediği eserin özelliklerini özgün olarak değerlendirmiştir. Tütün diğer örneklerinden haberdar olan araştırmacılar ise önceliği metin neşrine verdiklerinden dolayı, diğer eserleri inceleme fırsatı bulamamışlar, kaynaklardaki yüzeysel bilgilerle yetinmişlerdir. Durum böyle olunca her araştırmacı sergüzeşt-nâmeleri, kendi incelediği eseri merkeze alarak tanımlamaya çalışmıştır. Bu eksikliği gidermek üzere biz çalışmamızda divan şiirinde yeterince incelenmediğini düşündüğümüz sergüzeşt-nâme türünün genel özelliklerini -kaynaklarda yer almayan, bilinmeyen eserlerden de yararlanarak- belirlemeye çalıştık.

Bu çalışmadaki amaçlarımızdan biri de sergüzeşt-nâmelerden yola çıkarak divan şiirinin tarihle ve toplumsal hayatla bağlarının zayıf olduğu görüşünün doğruluğunu sorgulamaktır.

0.1.3. Yöntem

Eski Türk Edebiyatında manzum sergüzeşt-nameler konusunu ele alan çalışmamıza literatür taraması ile başladık. Çalışmamız sırasında karşılaştığımız en büyük güçlük, sergüzeşt-nâme türünün sınırlarının belirsiz olmasıydı. Sergüzeşt-nâmelerle ilgili hemen hiçbir araştırma bulunmaması çalışmaya neredeyse sıfırdan başlamamızı zorunlu kıldı. Türle ilgili tek genel çalışma olan Agâh Sırrı Levend’in *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabındaki “Sergüzeşt-nâmeler ve Hasb-ı Hâller” başlıklı bölümde sıralanan eserler çalışmamızda hareket noktamız oldu. Konuyla ilgili yapılan dolaylı çalışmalardan yararlanarak sergüzeşt-nâme kapsamına giren diğer eserlere ulaştık.

Katalog taraması sırasında ilk olarak “sergüzeşt” ve “sergüzeşt-nâme” sözcüklerinden hareket ettik. Ulaşabildiğimiz tüm kütüphane kataloglarında sergüzeşt (-nâme) adlı ya da özgün adları olan otobiyografik eserleri aradık. Katalog taramasından sonra Topkapı Sarayı, Süleymaniye, Beyazıt, Üsküdar Selim Ağa, İstanbul Üniversitesi, İSAM, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi ve Millî Kütüphane başta olmak üzere çeşitli kütüphanelerde araştırmamızı sürdürdük. Kütüphane araştırmaları sırasında çalışmamıza konu olabilecek yeni eserlerle karşılaştık. Burada kullandığımız ölçüt ise katalog ve kütüphanelerde yer alan tüm manzum eserlerin özgün isimlerinin yarattığı çağrışımdır. Dikkatimizi çeken eserlerin tamamının içeriğini, yazmaları incelemek ya da varsa konuyla ilgili yapılan çalışmalara başvurmak yoluyla öğrenmeye gayret ettik.

Literatür taraması sonucu elde ettiğimiz eserlerin çok sayıda ve birçoğunun neşredilmemiş el yazması halinde olması, çalışmamızın sıkıntılı taraflarından biriydi. Türün özelliklerini belirlememiz için tüm eserleri incelememiz gerekti. Çalışmamızın geldiği bu aşamada yüzlerce yaprak ve binlerce beyitten oluşan Arap harfli Türkçe yazmaları inceledik. Yazma eserlerin bazılarının yüz varaktan fazla olması, beyit sayısı bakımından çok farklı nüshalarının bulunması, tek nüshalık kimi eserlerin müsvedde mahiyetinde ve yıpranmış olması bu aşamada karşılaştığımız güçlüklerin başında gelmektedir.

Çalışmamıza konu olan eserlerden *Nevhatü'l-'Uşşâk*’ın çok sayıda nüshası bulunmaktaydı. Nüshaların gerek beyit sayısı gerekse beyitlerin niteliği bakımından farklılıklar arz etmesi ulaşabildiğimiz tüm nüshaları gözden geçirmemizi gerekli kıldı. İnceleme aşamasında verilen örnek beyitlerin alındığı nüshalar belirtilmek suretiyle söz

konusu nüshaların tamamından yararlanılmıştır. Müsvedde şeklindeki ve tek nüshalık eserlerde sayfa kenarına yazılmış (der-kenar) beyitleri de çalışmamızda değerlendirdik. Üzeri çizilen kelime ya da dizelerin yerine, -şairin tashihi sonucu eklediği- yeni kelime ve dizeleri tercih ettik. Üzeri çizilen ancak, yerine yeni dize ya da beyit önerilmeyen dize ve beyitleri de inceleme kapsamına aldık.

Tespit ettiğimiz sergüzeşt-nâme türü eserlerin incelenmesi aşamasında standart bir tez planı belirlememiz gerekti. Bilindiği üzere tür çalışmalarında türün örneklerinin biçim, içerik ve üslûp özellikleri belirlenip, elde edilen veriler birbirleriyle karşılaştırılır. Ancak, sergüzeşt-nâmelerin özellikle içerikleri birçok eserde değişkenlik gösterdiği için türe örnek olan eserlerin bağımsız olarak incelenmesi gerekti. Zira araştırmamıza konu olan eserler sergüzeşt-nâme türü etrafında birleşirken, konu bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Kaldı ki türün örneklerinin gerçek hayatı konu edinmesi ya da gerçek hayattan esinlenmesi hemen her örneği özgün birer eser olarak değerlendirmemize neden olmuştur. Örneğin bir eserde yer alan kişi, mekân, tarihî ve toplumsal konular ya da verilmek istenen mesajların yalnızca o eseri bağlaması, her eserin belli bir plan dahilinde bağımsız olarak incelenmesini zorunlu kılmıştır.

Bu noktada elde ettiğimiz eserlerin bazılarının “örnek grubu” olarak belirlenmesi gerekti. Örnek grubu olarak seçilen eserler iki ana grupta toplandı. Kurmaca yanı ağır basan sergüzeşt-nâmelerin tüm örnekleri, birbirleriyle çeşitli açılardan benzerlik göstermeleri yönüyle geleneğin devamlılığını göstermeleri bakımından “örnek grubu”na dahil edildi. Hatıra türü sergüzeşt-nâmelerin ise -birbirinden bağımsız eserler olmaları nedeniyle- bazı örnekleri “örnek grubu”na dahil edildi. Bu seçimde sergüzeşt-nâme türünün çeşitliliği dikkate alınmıştır. İnceleme kapsamına giren eserlerde uzunluk-kısalık, edebî değer, üslûp ve biçim özellikleri, şairlerin edebiyatımızdaki yerleri vb. özellikler belirleyici olmuştur. Çalışmamızda her yüzyıldan en az bir esere yer vermeye gayret edilmiş, ayrıca eser tercihinde üzerinde yeterince çalışılmamış ya da daha önce yayımlanmamış eserlere öncelik verilmiştir. Seçilen eserler, tür incelemesinde yer alabilecek tüm yönlerden incelenmiş, fişleme tekniğiyle eserlerin biçim, içerik ve üslûp özellikleri belirlenmiştir. Örnek grubunda yer alan eserlerin tüm özellikleri, beyitlerden yararlanılarak ortaya konulduktan sonra söz konusu eserler, aşağıda yer alan plan dahilinde incelenmiştir:

- 1.Biçim
- 2.İçerik
 - 2.1.Konu
 - 2.2.Kişiler
 - 2.3.Mekân
 - 2.3.1.Kapalı Mekânlar
 - 2.3.2.Açık Mekânlar
 - 2.4.Zaman
 - 2.5.Tarih ve Toplum
 - 2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları
- 3.Üslûp
 - 3.1.Anlatım Teknikleri
 - 3.1.1.Tasvir
 - 3.1.2.Özetleme
 - 3.1.3.Sahneleme
 - 3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog
 - 3.1.5.Montaj
 - 3.1.6.Mektup
 - 3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı
 - 3.3.Mizahî Anlatım
 - 3.4.Eleştirel Anlatım
 - 3.5.Dil
 - 3.6.Edebî Sanatlar
- 4.Sonuç

Örnek grubunda yer alan eserlerin her biri yukarıdaki plan dahilinde incelendikten sonra elde edilen veriler, birbirleriyle ve diğer sergüzeşt-nâmelerle karşılaştırılarak sergüzeşt-nâme türünün genel özellikleri belirlenmiştir. Türün özelliklerinin açık bir şekilde görülebilmesi için yukarıda verdiğimiz plan, -ana hatlarıyla- türün genel değerlendirmesinde de uygulanmıştır.

Çalışmamız dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde sergüzeşt-nâme türüne giren ulaşabildiğimiz tüm eserler kısaca tanıtılmış, diğer türlerle ve eserlerle benzer ve farklı yönleri belirtilmiş, daha sonra da tasnif edilmiştir. Birinci bölümde sergüzeşt-nâmelerin çeşitli yönleriyle öne çıkan örnekleri biçim, içerik ve üslûp özellikleri bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir. İnceleme bölümünde “Kişiler” başlığı altında sergüzeşt-nâmelerde yer alan kişilerin eserlerdeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanları bizzat eseri kaleme aldıkları için bu bölümlerde şairlerin eserlerdeki konumlarına yer vermeden önce, -başka

kaynaklardan da yararlanarak- kısaca şairlerin hayatına dair bilgiler verilmiştir. Bu yöntemi izlememizdeki temel amacımız şairlerin eserlerindeki görünümleriyle diğer kaynaklardaki bilgilerin karşılaştırılmasına imkân sağlamaktır. İnceleme bölümündeki “Eleştiri” başlığı altında yer alan bölümlerde ise eleştiri başlığı “şikâyet, hiciv, kınama, hezl, yergi, eleştiri vd.” karşılığı olarak genel anlamıyla kullanılmıştır. Çalışmamızda metin neşrine yer verilmediği için “Konu” başlıklı bölümlerde incelediğimiz sergüzeşt-nâmelerin konusu ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümde, birinci bölümde incelediğimiz eserlerle türün diğer örnekleri karşılaştırılarak senteze gidilmiş, türün genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ise çalışmamız sonucunda sergüzeşt-nâmelerle ilgili elde ettiğimiz veriler ana hatlarıyla ortaya konulmuştur. “Örnek Metinler” bölümünde ise yararlandığımız el yazması eserlerin bazı bölümlerine yer verilmiştir.

Çalışmamızın amacı metin neşri olmadığı için herhangi bir eserin transkripsiyonlu ve tenkitli metnine yer verilmemiştir. Ancak, inceleme bölümünde eserlerle ilgili yargılarımız olabildiğince fazla beyit örneğiyle desteklenmeye çalışılmıştır. Örnek beyitlerin sonuna parantez içinde yararlanılan eserin kısaltması ve beyit/yaprak numarası belirtilmiştir. Örnek beyit kullanımında araştırmacılar tarafından daha önce neşredilen eserlerin beyit numaraları belirtilirken, yazma hâlindeki eserlerin yaprak numaraları verilmiştir. Çalışmamızın hacmi gözetilerek ve tekrara düşmemek amacıyla örnek verilen bölümlerden bazı beyitler çıkarılmış, yerlerine “* * *” işareti konulmuştur.

0.2.Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler

0.2.1.Sergüzeşt-nâmelerin Sınırları ve Adlandırılması

Her edebî tür, tarihî gelişmelerden, toplumsal ya da kişisel ihtiyaçlardan kaynaklanır. “Bir edib, hangi ruh haleti içindeyse ve hangi ortamda bulunuyorsa vücuda getirdiği eserin muhtevası da ona uygun olacaktır.”¹ Yenilik arayışı, savaş, dinî, toplumsal ve estetik kaygılar vb. ihtiyaçlara göre gelenek dahilinde türler gelişir. Türlerin gelişiminde en belirleyici etken şiir geleneğidir. Herhangi bir konu, farklı şairlerin eliyle işlenmedikçe bir tür olamaz ve söz konusu eserin adı da yalnızca bir

¹ Mustafa Tatçı, “İslami Türk Edebiyatında Türlerle İlgili Bazı Meseleler”, *Edebiyattan İçeri*, Akçağ Yay., Ankara, 1997, s.3.

eserin özel adı olarak kalır. Bir konunun farklı dönemlerde farklı şairlerce ele alınması, konunun genişliğine ve yazarına sağladığı anlatım olanaklarına bağlıdır. Eski Türk edebiyatında “pend-nâme, sâkî-nâme” gibi birçok tür, konu genişliğinin sağladığı anlatım olanakları sayesinde, divan edebiyatı ömrünü tamamlayıncaya kadar yaşama fırsatı bulmuştur. Divan şiirinde türlerin ortaya çıkmasında çeşitli ihtiyaçlar ve şartlar etkili olurken, türe verilen ad son derece önemlidir.

Divan şiirinde sistemli bir tür adlandırmasından söz edemeyiz. Eserlere verilen tür adları, genellikle benzerleri arasında en çok öne çıkan eserden kaynaklanmaktadır. Ancak, kimi şairlerin eserlerini adlandırırken ya da tanımlarken gelişigüzel bir yol izledikleri de görülür. Örneğin hikâye yerine “tarih, destân, efsâne” vb. adlar verildiği bilinmektedir.² Bu durum sergüzeşt-nâmeler için de geçerlidir. Sergüzeşt-nâme türü kapsamında değerlendirilen eserlerin bir kısmı özel adlarla anılmakta, bir kısmı da türün adı olarak belirlediğimiz “sergüzeşt” ya da “sergüzeşt-nâme” olarak anılmaktadır. Söz konusu özel adlı eserlerde kimi zaman eserlerin hem “hasb-ı hâl” hem de “sergüzeşt” olarak tanımlanması ya da yalnızca bir türe dahil edilmesi konuyu içinden çıkılmaz bir hâle sokmaktadır. Yahya Efendi’nin *Hasb-ı Hâl-nâme*’si³, *Hasb-ı Hâl-i Sâfî*⁴ gibi eserlerin ise çeşitli meslek gruplarının ve tiplerin tanıtıldığı “ta’rifat” türü eserlerle birebir örtüştüğü ve Nev’î’nin *Hasb-ı Hâl*⁵ adlı mesnevisinin tasavvufî aşkı anlatan alegorik-kurmaca bir mesnevi olduğu düşünülünce, tür adlandırmalarının ne kadar gelişigüzel yapıldığı görülür. Bu nedenle biz türün sınırlarını belirlerken “sergüzeşt” sözcüğünün sözlük anlamından hareket ettik.

Farsça “ser” (baş) ve “güzeşt” (geçmek) fiilinden oluşan “sergüzeşt” sözcüğünün sözlük anlamı “bir adamın başına gelüp geçen ahvâl ve vukû’ât, hikâye, terceme-i hâl, mâcerâ”⁶, “serüven, birinin başından gelip geçen şey”⁷dir. “Sergüzeşt-nâme” sözcüğü ise “sergüzeşt” sözcüğünün “kitap, mecmua” anlamındaki “nâme” ile birleşmesiyle oluşan birleşik kelimedir.

Bir edebiyat terimi olarak “sergüzeşt-nâme” ise “bir kişinin başından geçen hâdiseleri anlattığı eser” biçiminde tanımlanabilir. Bu genel tanımlama sergüzeşt-nâmeleri hatıra türü eserler kapsamında değerlendirmemizi gerekli kılar. Bununla

² Eski Türk edebiyatında mensur hikâyelere verilen farklı adlar için bk. Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, MEB Yay., İstanbul, 1998, s.7.

³ Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emirî, Manzum Eserler, 1001/1.

⁴ *Hasbîhâl-i Sâfî, hzl.* Hanife Dilek Batislam, Kitabevi Yay., İstanbul, 2003.

⁵ Hande Özer, *Nev’î’nin Hasb-ı Hâl’i*, Marmara Üniv., SBE, BYLT, İstanbul, 1994.

⁶ Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî*, Alfa Yay., İstanbul, 1998, s.718.

⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2002, s.941.

birlikte edebiyatın kurmaca yanının da göz ardı edilmemesi gerekir. Şairler her ne kadar sergüzeşt-nâmelerde başlarından geçen hâdiseleri anlatsalar da kimi zaman hâdiseleri kurmaca unsurlarla zenginleştirmişler, kendi hayat hikâyelerini ya da serüvenlerini hareket noktası olarak belirleyip, hikâyelerini geliştirmişlerdir. Bu nedenle türün tanımlamasını yaparken, hatıra kapsamındaki eserlerle birlikte şairlerin gerçek yaşamlarından esinlenen otobiyografik eserleri de tür kapsamında değerlendirmemiz gerekir. En genel tanımıyla sergüzeşt-nâmeler, şairlerin başlarından geçen hâdiseleri, ve bu hâdiselerden kaynaklanan duygu ve düşüncelerini -doğrudan ya da kurmaca unsurlarla zenginleştirerek- kendi ağızlarından anlattıkları eserlerdir.

0.2.2.Sergüzeşt-nâmelerin Tasnifi

Eski Türk edebiyatında manzum sergüzeşt-nâmeleri tasnif ederken eserlerin, konu ve işleniş bakımından birbirleriyle tam bir paralellik göstermemesi çalışmamızda karşılaştığımız başlıca sorunlardan biridir. Aşağıda yer verdiğimiz tasnifteki bazı eserler, değişik özellikleri bakımından bir diğer grubun sınırlarına girebilmektedir. Bu nedenle değişik gruplarda yer alan eserlerin, farklı bir tasnif denemesinde aynı grupta yer almaları mümkündür.

Eski Türk edebiyatında manzum sergüzeşt-nâmeleri iki ana grupta toplayabiliriz. “Türün Tanımı ve Sınırları” başlıklı bölümde belirttiğimiz üzere sergüzeşt-nâmeler, otobiyografik eserler ve hatıralar şeklinde iki ana grupta değerlendirilebilir.

0.2.2.1.Kurmaca Sergüzeşt-nâmeler

Bu grupta yer alan sergüzeşt-nâmelerin, -şairlerin yaşamından esinlenmekle birlikte- kurmaca unsurlar içermeleri nedeniyle gerçek yaşamla olan bağlantıları büyük ölçüde eserin çerçevesini oluşturan hikâyeden ibarettir. Bu eserlerde şairlerin yaşadıkları hâdiseler, eserlerin konusu için yalnızca hareket noktasıdır.

Bu grupta yer alan sergüzeşt-nâmelerde şairler, ya başlarından geçen bir aşk serüvenini hareket noktası olarak belirleyip kurmaca unsurlarla zenginleştirerek okuyucuya aktarmışlar ya da kendi duygu ve düşünce dünyalarını kurmaca aşk hikâyeleriyle dile getirmişlerdir. Eserlerinde olağanüstü motiflere ve gerçek dışı hâdiselere de yer veren şairler, hikâyelerini gerçek yaşamdan kısmen uzaklaştırırken sergüzeşt-nâmelerine edebî hüviyet kazandırmışlardır. Olay örgüsü, çeşitli anlatım teknikleri gibi kurgusal özelliklere sahip olan bu eserler, iki kahramanlı aşk

mesnevileriyle benzerlik gösterirler. Bir farkla, bu eserlerde âşık-maşuk ilişkisinde âşık, daima sergüzeşt-nâmenin şairidir ve eser onun dilinden aktarılır. Konuyla ilgili ayırıcı diğer bir husus ise anlatılan kurmaca hikâyelerin şairin hayatından izler taşımasıdır.

Bu grupta yer alan eserlerin tamamı konu itibariyle benzerlik gösterir. Halilî'nin *Firkat-nâme*'sinin damgasını vurduğu bu tür sergüzeşt-nâmeler, kurmaca özelliklerine rağmen birinci tekil kişi anlatımlarıyla dikkat çekerler. Bu grupta yer alan eserlerde mekân, zaman ve kişiler gerçek olabildiği gibi kısmen ya da tamamen kurmaca olabilir.

Firkat-nâme, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme* ve *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî*'de yer alan *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* adlı manzum-mensur hikâye bu grupta yer alır.

0.2.2.2. Hatıralar

Bu grupta yer alan sergüzeşt-nâmelerde şairlerin başından geçen sürgün, aşk, azil, hastalık, yolculuk gibi hâdiselerden biri ya da birden fazlası ya da hayat hikâyelerinin tamamı konu edilir. Hatıralar grubunda değerlendirdiğimiz sergüzeşt-nâmelerde anlatılan kişi, mekân ve hâdiseler tamamen gerçek hayattan alınmıştır. Hatıralar grubunda yer alan sergüzeşt-nâmeleri iki başlık altında inceleyebiliriz. Bu grupta yer alan sergüzeşt-nâmelerden yararlanarak şairlerin hayatına dair hiçbir kaynaktan yer almayan bilgilere ulaşmak mümkündür.

0.2.2.2.1. Şairlerin Hayat Hikâyelerini Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler:

Birinci grupta yer alan hatıra türü eserler, hatıra defteri görünümündedir. Şairler, bu tür eserlerde hayatlarının hemen hemen tamamını hikâye ederler. Burada dikkat çeken temel özellik ise şairlerin -doğumlarından yaşlılık çağlarına ya da eseri tamamladıkları tarihe kadar- hayatlarında önemli gördükleri tüm hâdiseleri dile getirmeleridir. Söz konusu sergüzeşt-nâmelerin genellikle dağınık ve kompozisyonundan mahrum olduğunu söyleyebiliriz. Olay örgüsü bulunmayan bu eserlerde her hâdisi müstakil bölümlerde işlenir. Bölümleri birbirine bağlayan temel özellik, şairin hayat hikâyesinin bir parçası olmasıdır. Hayata yaklaştıkça edebiyattan uzaklaşan bu eserlerin diğer bir özelliği ise şairin yaşamıyla birlikte yakın çevrelerindeki kişilerle, toplumsal, siyasî ve tarihî hâdiselerle ilgili bilgilere yer vermeleridir.

Hâl-nâme-i Sevâdî, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî*, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*, *Efsâne-i İbret* adlı eserlerde şairler, hayatlarının hemen tamamını bizzat kendi dillerinden aktarırlar. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* ise şairin hayatıyla birlikte,

onlarca yıllık memuriyet hayatında hizmet ettiği devlet adamlarının hicivlerini ele aldığı için her iki grupta da değerlendirilebilir.

0.2.2.2.2. Bir Dönemi Ya Da Bir Hâdiseyi Ele Alan Sergüzeşt-nâmeler

Bu grupta yer alan sergüzeşt-nâmelerde şairler, hayatlarının belirli bir dönemini ya da hâdisesini konu edinir. Sınırlı bir zaman dilimini ele aldığı için bu eserler, yazarlarına kurgu imkânı sağlar. Bu nedenle söz konusu eserlerde kurgu ön plana çıkar. Hatıra grubunda yer alan ve şairlerin hayatlarının tamamını ele alan eserlerle temel farkları bu özellikleridir. Şairler kendileri için önemli olan bir hâdiseyi ya dönemi ele aldıkları için eserlerini belirli bir olay örgüsünden yararlanarak anlatırlar. Söz konusu sergüzeşt-nâmelerde bu kurgu ve kompozisyon eserlerin edebî hüviyet kazanmalarında etkili olmuştur. Fakat bu grupta yer alan *Mihnet-Keşân*, şairin bir yıllık Keşan sürgününü anlatmakla birlikte, birden çok konuyu ele alması nedeniyle olay örgüsünden mahrumdur. Dağınık bir anlatıma sahip olan bu eserde belirli bir dönemde yaşanan hadiseler kronolojik olarak anlatılmakla yetinilir.

Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet, Sergüzeşt-i Esîr-i Malta, Nevhatü'l-'Uşşâk, Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat, Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî), Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî, Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî, Mihnet-Keşân, Defter-i 'Aşk gibi eserlerde şairler, hayatlarının belirli dönemlerinde yaşadıkları aşk, yolculuk, hastalık, sürgün gibi çeşitli hâdiseleri dile getirirler.

0.2.3. Sergüzeşt-nâmelerin Diğer Türlerle ve Eserlerle İlişkileri

Divan şiirinde yer alan çeşitli türler arasında, konu ve işleyiş bakımından çeşitli benzerlikler bulunmaktadır. Farklı türler, suya atılan taşın dalgaları gibi birbiriyle bağlantılı olarak geliştiği için hiçbir türü kesin çizgilerle diğerlerinden ayırmak mümkün değildir. Şairlerin hayat hikâyelerini ve yaşadıkları hâdiseleri ele alan sergüzeşt-nâmeler de diğer türlerle çeşitli açılardan benzerlik gösterir. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmeler, benzer olmayan diğer türlerle de çeşitli vesilelerle ilişki içindedir. Bu ilişki genellikle farklı türlerin örneklerinin, sergüzeşt-nâme metni içinde yer alması ya da farklı türlerin konuyu işleyiş tarzının sergüzeşt-nâmelere yansması şeklinde görülür. Sergüzeşt-nâmelere en yakın tür hasb-ı hâllerdir.

“Halleşme, dertleşme, hâlini bildirme, dert yanma, sohbet anlamlarına gelen hasbîhâl, esasen karşılıklı konuşma için kullanılır. Şiirde hasb-ı hâl denildiğinde şairin,

ön plana geçerek, ikinci bir şahısla söyleşmesi söz konusudur. Ancak, eski şiirimiz söz konusu edildiğinde, bu ikinci şahsın daha çok kendisine benzetme yoluyla kişilik kazandırılmış rüzgâr, felek, söz vb. varlıklardan yani kurmaca kişilerden biri olduğu görülmektedir. Eski şairlerimizin şiirleri arasında, içinde şairin seslendiği, konuştuğu bir varlığın, kimsenin bulunmadığı, yani sözün yalnızca şairin kendi kendisiyle konuşarak bir bakıma iç monolog biçiminde sürdürdüğü örnekler de vardır [...] Ayrıca hasb-ı hâl eski edebiyat terminolojisi içinde bir edebî tür olarak da tanınır. Eski şairlerimizin mesnevileri arasında, adı hasb-ı hâl olan müstakil eserlerin varlığı bilinmektedir. Öte yandan, eski şairlerimizin divanlarında, başlığı hasb-ı hâl olan ve şairin kendi hâlini anlattığı, şikâyetlerini dile getirdiği, dert yandığı manzum örneklerin bulunduğunu da söyleyelim.⁸

Hasb-ı hâl adını alan bazı mesnevilerde şairler, maddî ve manevî hâllerinden bahsederlerken, bazılarında ise kendi duygu ve düşüncelerini yarattıkları farklı kahramanların kurmaca hikâyeleri yoluyla aktarırlar. Kaldı ki sergüzeşt-nâmelerde hasb-ı hâl başlığı altında yazılmış, şairin duygu ve düşüncelerini anlatan bölümlere de rastlamak mümkündür.

Eski Türk edebiyatında hasb-ı hâl türü mesneviler üzerine etraflı bir araştırma yapılmamış, hasb-ı hâllerin genel özellikleri ve sınırları belirlenmemiştir. Ulaşabildiğimiz hasb-ı hâl türü eserlerden hareketle bazı hasb-ı hâllerin, şairlerin özgün-kurmaca eserleri olduğunu gördük. Şairlerin, söz konusu eserlere hasb-ı hâl adını vermelerinde, ele aldıkları hikâyede yer alan kahramanla kendilerini özdeşleştirmeleri temel etken olmalıdır. Şairler, bu eserlerde kurmaca hikâyelerden yararlanarak kendi duygu dünyalarını aktarırlar. İki kahramanlı aşk mesnevileriyle büyük benzerlik gösteren bu mesnevilerde anlatılan masalsı hâdiselerin, şairlerin kendi iç dünyalarını anlattığı çeşitli vesilelerle belirtilir. Örneğin Mûyî, Nâlân ve Handan adlı iki kahramanın yaşadığı aşk hikâyesini anlattığı halde, *Nâlân u Hândân (Kıssa-i Pür-Gussa)*⁹ adlı mesnevisinin 16.beytinde ve son beytinde anlattığı efsânenin kendi hasb-ı hâli olduğunu söyler:

Murâdum bu ki yâ Râb hasb-ı hâlüm
İdem takrîr oldukça mecâlüm (NH, v.3b)

Fesâne hasb-ı hâlümdür degüldür gayr
Bi-'avnillâhi Ta'âlâ temme bi'l-hayr (NH, v.86b)

⁸ Mine Mengi, "Kaside Nesiplerindeki Hasbîhâller Üzerine", *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s.123.

⁹ *Nâlân u Hândân (Kıssa-i Pür-Gussa)*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Asl 92 numarası ile kayıtlıdır.

Nev'î'nin *Hasb-ı Hâl* adlı mesnevisinde ise şair, "Âşık" adlı kahramanın mecazî aşktan, hakikî aşka geçişini alegorik-kurmaca bir hikâyeyle anlatılır. Nitekim şair, efsane bahanesi ile kendi hasb-ı hâlini anlattığını söyler. Nev'î'ye göre bugüne kadar Hüsrev ü Şirin gibi eski efsaneler anlatılmış ancak, ehl-i hal içinde kendi halinden haber veren olmamıştır. Bu nedenle şair kendi hasb-ı hâlini anlatmıştır:

Cümlesi hasb-ı hâl-i Nev'î-yi zâr
Cümlesi güft ü gûy-ı 'ışk-ı nigâr

Çok dimişler egerçi köhne vü nev
Vasf-ı Şîrin ü kıssa-i Hüsrev

Ehl-i hâl içre güft u gû çokdur
Vâki-i hâlden haber yokdur

Galat eyler fesâne-gû dem olur
Kendü hâlinde lîk 'âlem olur

Bunı fıkır itdi hâtır-ı şeydâ
Ki ide hasb-ı hâlini imlâ

Sözi nazm eyleyem fesâne ile
Hasb-ı hâl eyleyem bahâne ile

İdem âbâd çünkü bünyâdın
Hasb-ı hâl eyleyem anıñ adın (HN, b.207-215)

Bu tür hasb-ı hâller, özellikle birinci grup sergüzeşt-nâmelerle benzerlik gösterir. Her iki tür mesnevilerde de şairlerin duygu dünyası aktarılır. Ancak, sergüzeşt-nâmelerde, hasb-ı hâllerden farklı olarak, kurmaca unsurlara rağmen şairlerin yaşadıkları hâdiseler konu edilir. Bir diğer ayırıcı özellik ise sergüzeşt-nâmelerde hâdiselerin ben anlatıcı yoluyla şairin dilinden aktarılmasıdır.

Şairlerin kendilerini konu edindiği türlerden biri de arz-ı hâllerdir. Genellikle kaside biçiminde yazılan bu manzumelerde şairler sosyal ve maddî durumlarını anlatıp, padişah ya da diğer devlet büyüklerinden ihsan umarlar. Klasik methiyelerle büyük benzerlik gösteren bu manzumelerde farklı olarak şairler, padişah övgüsüyle yetinmez ve kendi hallerini anlatırlar. Bununla birlikte tahkiye yönü ağır basan ve mesnevi biçiminde yazılmış arz-ı hâllere de rastlamak mümkündür. Örneğin, Vahîd-i Mahtûmî *Arz-ı Hâl-i Mahtûmî Berây-ı Sultân Mahmûd Hân*¹⁰ başlıklı mesnevisinde ailesinden ayrı sürgünde geçirdiği yıllardan bahseder ve İstanbul'a dönmek için padişah'tan izin ister. Söz konusu arz-ı hâller, konu itibarıyla duygu ve düşünce ağırlıklı sergüzeşt-nâmelerle benzerlik gösterir. Nitekim *Gülşen-i Niyâz* bunun en iyi örneklerinden biridir.

¹⁰ Bahattin Kahraman, *Vahîd-i Mahtûmî (Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkildi Metni)*, Selçuk Üniv., SBE, BDT, Konya, 1995, s.836-841.

Kara Çelebi-zâde Abdülaziz eserinin bir bölümünde halini uzun uzun anlattıktan sonra maksadının şikâyet değil, “arz-ı hâl” olduğunu söyler:

Garazum ‘arz-ı hâldür yâ Rab
Saña şekvâ degül çü terk-i edeb (GN, b.1507)

Fars edebiyatında şairlerin zindanda yaşadıkları hâdiseleri anlattıkları “habsiyye” ve sürgün, esaret gibi konuları ele alan “şekvâiyye” türü şiirler de sergüzeşt-nâmelerle içerik bakımından birebir örtüşür. Ancak, eski Türk edebiyatında böyle bir tür ayrımına gidilmemiştir. Nitekim Bilal Kemikli konuyla ilgili şu görüşleri ileri sürer:

“Klasik Türk şiirinde sürgün ve mahkumiyet hayatını, sürgüne gönderilen yeri ve hapisaneyi konu alan pek fazla eser yazılmış değildir. Ahmet Paşa’nın Kerem Kasidesi ve Keçeci-zâde İzzet Molla’nın *Mihnet-Keşân*’ındaki gibi, bir ceza biçimi olarak sürgün hâdisesini tahlil eden ve yüce makamlardan af dileyen eserlere sıkça rastlanmaz. Dolayısıyla bizde bir zindan-nâme, hapsiyye, sürgün-nâme veya esaret-nâme olarak isimlendirilebilecek tarzda edebî bir tür oluşmamıştır. Keza bildiğimiz kadarıyla Baf Kadısının anılarından başka, o dönem için sıkça yaşanması mümkün olan esaret halini ele alan manzum ve mensur eserler de yazılmış değildir.”¹¹

Divan şiirinde habsiyye vb. bir adla anılan bir tür bulunmamasına rağmen, sergüzeşt-nâmeler arasında sürgün ve esaret hayatını anlatan eserlerin de bulunduğunu belirtmek gerekir. Baf Kadısı Macuncu-zâde Mustafa’nın *Sergüzeşt-i Esîr-i Malta* adlı eserinden başka *Hâl-nâme-i Sevâdî*’de, *Gülşen-i Niyâz*’da, *Mihnet-Keşân*’da sürgün veya esaret hayatının konu edildiğini görürüz. Bununla birlikte şairlerin memuriyetleri dolayısıyla yaşadıkları -sürgün değilse de- zorunlu yolculukları konu eden *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za’îfî* gibi sergüzeşt-nâmeler de bulunmaktadır. Ayrıca “XVIII. yüzyıl şairlerinden Kastamonulu Hasib, Mora adasında mahpus iken kaleme aldığı, kendi hasb-ı hâli olan manzumesinde [...] zindanda tutuluşuna çeşitli benzetmelerle âdeta teselli aramaktadır.”¹²

Zindan ve esaret hayatı gurbet ve ayrılık temasıyla iç içe geçmiştir. Sergüzeşt-nâmelerde zindan ve sürgünden ziyade, ayrılığın başlıca temalardan biri olduğunu söylemek gerekir. Bu noktada “vatandan, sevgiliden, dostlardan, makam ve mevkiden, Tanrı’dan ayrılığı terennüm eden”¹³ firkat-nâme, firâk-nâme vb. adlarla anılan eserlerle

¹¹ Bilal Kemikli, “Niyazî-i Mısırî’de Sürgün ve Zindan”, *Hapishane Kitabı*, Kitabevi Yay., İstanbul, 2005, s.519.

¹² Fatih Köksal, “Edebiyatımızda Kalıp Sözler ve divan şiirinden Dört Örnek”, *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*, Akçağ Yay., Ankara, 2005, s.384-385.

¹³ Orhan Kemal Tavukçu, “Türk Edebiyatında Firâknâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.10, İstanbul, 2004, s.121.

sergüzeşt-nâmelerin paralellik gösterdiğini belirtmek gerekir. Ana temaları ayrılık olan sergüzeşt-nâmeleri, “firâk-nâme” adıyla alt bir kol olarak değerlendirebiliriz. Fakat ayrılık konusu her şeyden önce bir temadır ve hemen her sergüzeşt-nâmede az ya da çok işlenir. Bu durumda Fars edebiyatında habsiyye olarak adlandırılan eserlerin de firâk-nâmeler kapsamında değerlendirilmesi gerekir. Bu durum konuyu işleyiş bakımından ortak özellikleri olan “firâk-nâme” diye bir türden bahsetmemizi olanaksız kılmaktadır. Söz konusu eserlerin bazılarını, sergüzeşt-nâmelerin -ayrılık konusunu ele alan- bir alt kolu olarak değerlendirmenin daha uygun olacağı kanaatindeyiz.

Sergüzeşt-nâmelerle benzer özellikler gösteren türlerden biri de seyahat-nâmelerdir. Seyyahların gezip gördükleri yerler ve insanlar hakkında edindiği bilgileri ve izlenimleri aktaran seyahat-nâmeler, mensur eserler olmalarına rağmen kimi manzum sergüzeşt-nâmelerle benzerlik gösterirler. Bilhassa hatıralarını anlattıkları bazı sergüzeşt-nâmelerde şairler, seyahatleri sırasında gördükleri şehir, köy gibi yerleşim birimleri ve orada yaşayan insanlar hakkındaki izlenimlerini dile getirirler. Ancak, sergüzeşt-nâme şairlerinin gezip gördükleri yerler hakkında verdikleri bilgiler, genellikle yüzeyseldir ve tanıtım maksadı gütmaz. *Mihnet-Keşân*, çeşitli şehir ve yerleşim birimleri hakkında verdiği tarihî ve toplumsal bilgiler nedeniyle bu açıdan öne çıkar.

Şehirler söz konusu olunca şehrengizleri belirtmeden geçmek mümkün değildir. Zira bazı şehrengizler, bir şehrin güzellerini anlatmakla birlikte söz konusu şehir hakkında bilgiler de verir. Bilhassa *Mihnet-keşân* ve *Heves-nâme*’de İstanbul gibi şehirler hakkında bilgiler verilir. Hatta *Heves-nâme*’den hareketle İstanbul’daki mimarî eserler hakkında önemli bilgiler ediniriz. Bununla birlikte *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat* ve *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet* gibi bazı sergüzeşt-nâmelerde hâdiselerin cereyan ettiği bir ya da bir kaç şehir hakkında bilgi verildiğini görürüz.

Sergüzeşt-nâmelerle ilişki içinde olan türlerden biri de nasihat-nâmelerdir. Sergüzeşt-nâme şairleri yaşadıkları hâdiseleri aktarırken, tecrübelerini ve yaşadıklarından çıkardıkları dersleri kimi zaman okuyucuyla paylaşırlar. Şairlerin vermek istediği çeşitli mesajlar, sergüzeşt-nâmelerin arka planında yer alır ve çoğunlukla okuyucuya doğrudan doğruya aktarılmaz. Ancak, *Gülşen-i Niyâz*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za’îfi* ve *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* gibi eserlerde şairler, nasihat-nâme içerikli müstakil bölümlere yer verirler. Söz konusu eserlerde şairler konuyla ilgili nasihatlerini okuyucuya doğrudan doğruya aktarırlar.

Sergüzeşt-nâmeler, padişahların çeşitli ülkelere düzenledikleri seferleri ve yaptıkları savaşları konu alan gazavat-nâme ve zafer-nâme gibi türler de ilişki içindedir. Zira hayat hikâyelerini konu edinen kimi şairler, gerek arka planda gelişen siyasî olayları aktarmak yoluyla gerekse bizzat şahit oldukları seferleri konu edinerek zafer-nâme ve gazavat-nâme türü eserlerle paralel konuları ele alırlar. Sergüzeşt-nâmeleri söz konusu türlerden ayıran temel özellik ise, gazavat-nâmelerin merkezinde sultanların, sergüzeşt-nâmelerin merkezinde ise şairlerin bizzat kendilerinin olmasıdır. Ayrıca sergüzeşt-nâmelerde savaş ve seferler yalnızca şairin hayatının bir bölümünden ibarettir. Oysa gazavat-nâme ve zafer-nâmelerde yalnızca savaş konu edilir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere sergüzeşt-nâmelerin diğer türlerle ilişkileri yalnızca konu ve işleyiş benzerliğiyle sınırlı kalmaz. divan şiirinde kullanılagelen “münazara, meviza, nasihatname, hezliyye, hicviyye, şitaiyye (berfîyye), temmuziyye, sûrnâme, methiye, sakî-nâme” gibi pek çok tür, bazı sergüzeşt-nâmelerde müstakil bölümler olarak yer bulur. Bunlar sergüzeşt-nâmelerin anlatımına renk katan okuyucunun soluk aldığı duraklardır ve büyük oranda ana konuyla ilişkili olarak kullanılır. Örneğin *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hâl-nâme-i Sevâdî* gibi eserlerde münazara, diyaloglara renk katan bir anlatım şekli olarak yer bulur.

Sergüzeşt-nâmelerin çeşitli açılardan ilişki içinde olduğu müstakil eserler de bulunmaktadır. Bunların başında Sâî Mustafa Çelebi’nin *Tezkiretü’l-Bünyân*¹⁴ ve yazarı bilinmeyen *Firâk-ı Mahmud Paşa*¹⁵ adlı eserler gelmektedir. Manzum-mensur karışık olarak yazılan *Tezkiretü’l-Bünyân*’da hâdiseler, sergüzeşt-nâmelerdeki gibi birinci kişi dilinden anlatılmaktadır. Ancak, eser Sâî Mustafa Çelebi’nin değil, Mimar Sinan’ın hatıralarını ele almaktadır. Buna benzer diğer bir örnek de *Firâk-ı Mahmud Paşa*’dır. Murabba nazım şekliyle yazılan eserde Fatih’in ünlü sadrazamı Mahmud Paşa’nın öldürülmesi konu edilir. Ancak, dikkat çekici olan yön, şairi/yazarı bilinmeyen bu eserde de birinci kişi anlatıcının kullanılmasıdır.

Halimî’nin “Manzume-i Sergüzeşt”¹⁶ ve Sâbit’in “Berber-nâme” başlıklı manzumeleri ise hamamda görülen güzelin yıkanişını tasvir eden hamâmiyyeleri andırır. Bu eserlerden birincisinde sim-keş-hânedeki, ikincisinde de ise berber dükkanındaki güzel delikanlıya duyulan hayranlık dile getirilir. Tahkiyeye dayalı her iki

¹⁴ *Tezkiretü’l-Bünyân, Sâî Mustafa Çelebi (Mimar Sinan’ın Hatıraları)*, hzl. Hayati Develi, Koç Kültür Sanat Tanıtım, İstanbul, 2003.

¹⁵ Söz konusu eserle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bk. Orhan Kemal Tavukçu, “Türk Edebiyatında Firâknâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.10, İstanbul, 2004, s.96-97.

¹⁶ Adnan Çağlı, *Halimî (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanı’nın Tenkildi Metni)*, Selçuk Üniv., SBE, Konya, 1998, s. 69-72.

eser de benzer bir şekilde mahbupların gitmesiyle sonuçlanır. Söz konusu manzumeler soyut ve kurmaca özellikleri bakımından dikkat çeker. Ancak, söz konusu manzumelerdeki birinci kişi anlatım, onları kurmaca yanı ağır basan sergüzeşt-nâmelere yaklaştırır.

Sergüzeşt-nâmelerle benzerlik gösteren eserlerden biri de Şeyhî'nin *Hâr-nâme'sidir*. *Hâr-nâme* şairin yaşadığı bir hâdiseden hareketle yazılsa da üçüncü kişi anlatımı ve alegorik olması nedeniyle sergüzeşt-nâmelerden ayrılır. Ancak, otobiyografik bir eser olarak *Hâr-nâme*'nin sergüzeşt-nâme türüne yakın bir eser olduğunu belirtmek gerekir. Vahîd-i Mahtûmî'nin *Divan*'ında yer alan *Sergüzeşt-i Garib-i Bağdâdî*¹⁷ adlı 120 beyitlik nasihat-âmiz mesnevisi tamamen kurmaca manzum bir hikâye olup, şairin hayatıyla uzaktan yakından ilgili değildir. XVI. yüzyıl şairlerinden Geyveli Güvahî'nin *Gurbet-nâme*¹⁸ adlı 200 beyitlik mesnevisi ise genellikle şairin sergüzeşti olarak bilinir¹⁹. Mesnevi biçiminde yazılan eserde şair, gurbet duygusunu çerçeve olarak belirlemiş, gurbet üzerine genel duygu ve düşüncelerine yer vermiştir. Ancak, *Gurbet-nâme*'de Güvahî bir kahraman olarak karşımıza çıkmaz. Zaten ortada bir hikâye de yoktur. Şairin kendisini değilse de düşüncelerini eserin girişinde ve sonunda buluruz. Eserin başlangıcında yer alan on bir beyitte gurbette vatan hasretiyle acı çektiğinden bahseden şair, eserin sonunda “Hubbû'l-Vatan Mine el-Îmân” başlıklı bölümde sözü dünyanın geçiciliğine ve gerçek gurbetin Allah'tan ayrı kalmak olduğuna getirir. Eser, gurbet düşüncesini ele almakla birlikte, şairin hayatına dair doğrudan bilgiler içermez. Eserde -dağınık da olsa- gurbet teması işlenir. Güvahî, eserinde evlilik, kadınlar vb. farklı konuları da ele alır. Şair, bu temaları işlerken küçük hikâyelerden yararlanır. Bu hikâyelerde de Güvahî kendisini ve hayatını söz konusu etmez. Şair, irili ufaklı hikâyelerden yararlanarak okuyucuya nasihatlerde bulunur. Atasözleri ve deyimlerle süslenen bu mesnevide bölüm başlıkları genellikle “mev'ize” “hikâyet” ve “latîfe” biçimindedir. Şair, anlattığı kurmaca hikâyelerden okuyucunun bir hisse çıkarmasını ister, nitekim eserinde bu düşüncesini açıkça dile getirir:

¹⁷ Bahattin Kahraman, *Vahîd-i Mahtûmî (Hayatı, Eserleri,, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkidli Metni)*, s.821-830.

¹⁸ Çalışmamızda Konya Mevlana Müzesi Yazmaları 2310 numarada kayıtlı bulunan mecmuanın 57b-65a yapraklarında yer alan *Gurbet-nâme* nüshasından yararlanılmıştır.

¹⁹ *Gurbet-nâme*'den ilk olarak A. Sırrı Levend bahsetmiştir. Kişisel kütüphanesindeki nüshadan yola çıkan Levend'in sergüzeşt-nameler ve hasbîhâller arasında sıraladığı eser, kaynaklarda bu mesnevinin Güvahî'nin 117 beyitlik sergüzeşti olarak tanıtılır. (bk. Haluk İpekten vd., “Câfer Çelebi”, *Büyük Türk Klasikleri*, C.3, İstanbul, 1986, s.242-246; Necati Sungur, *Taci-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si*, s.21.)

Diyeyin size bir pür-sûz kıssa
Ki çokdur andan aňlayana hisse (G. 58a)

Söz uzar söylenürse kıssa
Yeter bu kıssadan bu deňlü hisse (G., 59b)

Sonuç olarak *Pend-nâme*'nin sonunda yer alan *Gurbet-nâme* mesnevisi şairin hayatını doğrudan doğruya ele alan bir eser değildir. Hatta diyebiliriz ki bir nasihat ve atasözleri kitabı olan *Pend-nâme*'de anlatılan kimi hikâyelerde şairin hayatından izler bulunmasına rağmen, *Gurbet-nâme*'de bu durumu göremeyiz. Şairin duygu ve düşüncelerini anlattığı söz konusu eser, bu hâliyle kıssadan hisse vermeye yönelik olarak yazılan ve kısa hikâyecilik geleneğiyle beslenmiş bir mesnevidir ve eseri sergüzeşt-nâme kapsamında değerlendirmek mümkün değildir.

0.2.4.Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmelerin Tanıtımı

Araştırmamızda divan şiirinde sergüzeşt-nâme türüne dahil edebileceğimiz on dokuz eser tespit ettik. Bu eserlerin dışında -tüm çabalarımıza rağmen ulaşamadığımız ya da varlığından haberdar olmadığımız- sergüzeşt-nâmelerin de bulunduğu muhakkaktır. *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde “Sergüzeşt-nâmeler ve Hasbîhâller”²⁰ başlığı altında bir liste yayımlayan Agâh Sırrı Levend, bahsettiğimiz on dokuz eser dışında kalan bazı eserlere yer vermiştir. Ancak, Levend, hasb-ı hâllerle sergüzeşt-nâmeleri ortak bir başlık altında toplamış, eserlerle ilgili hemen hiçbir bilgiye yer vermemiştir. Bazıları, şairin kişisel kütüphanesinden, bazıları ise tezkire bilgilerinden yola çıkılarak hazırlanan bu listede yer alan tüm eserleri çalışmamıza dahil etmedik. Zira Levend'in listesinde yer alan bazı eserlerin yazma nüshaları bulunmamaktadır. İnceleme fırsatı bulamadığımız bu eserlerin adlarını zikretmekle yetineceğiz. Örneğin, *Sehi Tezkiresi*'nde yer alan kayıttan hareketle *Derd-nâme-i Ali* söz konusu listeye dahil edilmiştir. Oysa *Sehi Tezkiresi*'nde mesnevinin adı dışında hiçbir bilgiye yer verilmemiştir. Bu durumda söz konusu listeye ihtiyatla yaklaşmak gerektiğini düşünüyoruz. Kaldı ki Levend, türün özelliklerine dair hiçbir değerlendirmede bulunmamış, söz konusu eserleri, “hikâyelerin bir kolu olarak sayabiliriz”²¹ demekle

²⁰ Sergüzeşt-nâmelerle ilgili müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Ancak, konuyla ilgili olarak verilen sınırlı ve genel bilgiler, Agâh Sırrı Levend'in söz konusu listesine dayanmaktadır. (bk. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, “Sergüzeşt-nâmeler”, Dergâh Yay., C. 7, İstanbul, 1990, s.524.; ayrıca bk. Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, Ankara Üniv. SBE, BDT, Ankara, 1998, s.11-29.

²¹ Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, TTK Yay., Ankara, 1988, s.139-140.

yetinmiştir. Çalışmamız kapsamına girmeyen söz konusu eserler aşağıda yer almaktadır:

Ali (XV. yy.), *Derd-nâme*

Fânî (XVI. yy.), *Belâ-zede*

Edirneli Güftî Ali (ö.1677), *Hasb-ı hâl*

Çalışmamız sonunda ulaşabildiğimiz ve inceleme fırsatı bulduğumuz on dokuz sergüzeşt-nâme aşağıda kısaca tanıtılmaya çalışılmıştır. Tanıtmaya çalıştığımız on dokuz eserden yedisi, Agâh Sırrı Levend'in söz konusu listesinde yer almamıştır:

0.2.4.1. Firkat-nâme-i Halilî

1471-72 senesinde²² Diyarbakırlı Halilî tarafından yazılan *Firkat-nâme* bin üç yüz otuz dört beyitten ibarettir. *Divan-ı Halilî* olarak da bilinen eser, şairin gençlik yıllarında başından geçen bir aşk hikâyesini konu etmektedir. Halilî, mecazlardan yararlanarak eserine tasavvufî derinlik katar.²³ Halilî'nin hayatından izler taşıyan söz konusu mesnevi, tüm kurmaca unsurlarına rağmen, şairin yaşadığı aşktan hareketle yazılmıştır. Dönemi için oldukça başarılı sayabileceğimiz bu özgün eser, kendisinden sonra yazılan eserleri dolaylı ya da doğrudan etkilemiştir. Zengin tasvirlerle süslenen eserin konusu ana hatlarıyla şöyledir:

Bir dostunun teklifi üzerine ilim tahsili için Acem diyarından İznik'e gelen Halilî, şehri gezerken tesadüfen rastladığı bir mahbuba âşık olur. Ona kavuşmak için giriştiği çabalar nedeniyle azarlanan şair, şehirden ayrılmak zorunda kalır. İki, üç günlük yolculuktan sonra İstanbul'a ulaşan Halilî, bir sene süren ayrılıktan sonra İznik'e geri döner. Şairin gözyaşına merhamet eden mahbup kavuşmayı vaat eder. Bir süre sonra iki sevgili bağda buluşup akşama kadar eğlenirler. Akşam olunca sevgilisi, Halilî'yi bırakır ve bir daha gelmemek üzere gider.²⁴

Çalışmamızda *Firkat-nâme* metni için O. Kemal Tavukçu'nun hazırlamış olduğu *Halilî, Firkat-nâme* adlı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.²⁵

²² Gibb, *Firkat-nâme*'nin yazılış tarihi için yanlış olarak 1461 senesini verir. bk. E.J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, Akçağ Yay., Ankara, 1999, C.I-II, s.541.

²³ *Firkat-nâme*'deki tasavvufî mecaz ve göndermelere dikkat çeken Günay Kut, eserin "tasavvufî ve hasbîhâl" olduğunu; Halilî'nin hislerinin ilahî aşk olduğunu vurgular. bk. Günay Kut, "Firkat-nâme", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara, 1977, s.333-353.

²⁴ *Firkat-nâme*'nin ayrıntılı konusu için bk. "1.1.2.1.Konu" Bölümü.

²⁵ O.Kemal, Tavukçu; *Halilî, Firkat-nâme*, Atatürk Üniversitesi, SBE, BYLT, Erzurum, 1993.

0.2.4.2. Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet

1478 Arnavutluk seferine Fatih Sultan Mehmet’le birlikte katılan Cemâlî’nin Arnavutluk’a dair genel gözlemlerini ve izlenimlerini anlattığı bu mesnevi yetmiş üç beyittir. Fatih’e sunulduğu tahmin edilen eserin yazılış tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte 1478 ile Fatih’in ölüm tarihi olan 1481 seneleri arasında yazılmış olmalıdır.²⁶ Şair, bu küçük eserinde Arnavutluk seferi sırasında yaşadığı sıkıntıları mizahî ve eleştirel bir dille anlatır. Renkli tasvirlerle süslenen eserde hemen hiçbir hâdisе anlatılmaz. Başlangıç bölümündeki soyut tabiat tasvirleri istisna sayılırsa eser, tamamen şairin gözlemlerine dayalı tasvirlerden ibarettir. Şeyhî’nin *Hâr-nâme*’sinin açık etkilerinin gözlendiği *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*’in sade ve samimi dili, mizahî anlatımı esere değer kazandırır. Padişahın lûtfuna mazhar olmak için yazılan mesnevinin özeti kısaca şöyledir:

Cemâlî, memleketinin tabîî güzelliklerini seyrederken, maddî sıkıntıları nedeniyle padişahla birlikte Arnavutluk seferine katılmaya karar verir. Mülazım olarak sefere katılan şair, seferin iki üç ayda biteceğini zanneder ve hazırlıklarını ona göre yapar. Zaten fakir olan şair seferin uzamasıyla elindeki paradan da olur. Arnavutluk’ta umduğunu bulamayan Cemâlî, bu diyarın ne havasını ne tabiatını ne de halkını beğenir. Gündüzleri yokuşlu ve çalı çırpı kaplı yollarından usanan, geceleri de pire ve sinekten uykusuz kalan şair için sefer tam bir hüsrân olur. Oradan kurtulduğu için Allah’a şükreden Cemâlî, pâdişahın durumundan haberdar olmasını ister ve eser padişah için söylenen hayır duasıyla son bulur.

Çalışmamızda *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*’in metni için Kayahan Erimer’in “Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser” başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.²⁷

0.2.4.3. Heves-nâme

Taci-zâde Cafer Çelebi’nin 1493 yılında kaleme aldığı üç bin sekiz yüz on beyitlik bu hacimli mesnevi, şairin gençlik yıllarında yaşadığı aşktan esinlenerek kaleme aldığı bir aşk hikâyesidir. Fakat, *Heves-nâme*’nin konusunun genel olarak *Firkat-nâme* ile benzer özellikler göstermesi ve eserde kurmaca unsurların fazla olması

²⁶ Eserin yazılış tarihi ile ilgili bk. Kayahan Erimer, “Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1973-1974*, Ankara, 1974, s.266.

²⁷ Kayahan Erimer, “Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten (1973-74)*, Ankara, 1974, s.265-281.

anlatılan konunun gerçekliğine kısmen gölge düşürmektedir. Cafer Çelebi, eserinde gençliğinde gördüğü güzel bir hanımla yaşadığı aşk macerasını anlatırken dolaylı olarak mecazî aşkın, hakikî aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğü mesajını verir. Giriş bölümünde İstanbul'un tabîi ve mimarî güzelliklerine yer veren şairin, eserin genelinde tasvir ağırlıklı anlatımı dikkat çeker. Eserde sevgili ile Cafer Çelebi arasında geçen diyaloglardan hareketle tabiat olayları ile ilgili dönemin bilimsel birikimi hakkında fikir ediniriz. Bu nedenle *Heves-nâme* edebiyat tarihi ile birlikte bilim tarihimiz açısından da önemlidir. Eserin konusu kısaca aşağıdaki şekildedir:

Günlerini ilimle iştigal ederek geçiren Cafer Çelebi, tatil günlerinde medreseden arkadaşlarıyla birlikte İstanbul'un mesire yerlerine gider. Burada yeme içmeyle vakit geçirirken gördüğü güzeller güzeli bir hanıma âşık olur. Aşk ateşiyle yanan şairin yardımına dostlarından biri yetişir ve sevgilinin yakını olan yaşlı bir kadınla iletişime geçer. Çeşitli hâdiselerden sonra şairin gerçek âşık olduğuna kanaat getiren yaşlı kadın şairle hanımı arasında ara buluculuk yapmaya çalışır. Sevgilinin olumsuz yanıtlarına rağmen kadın, kendi dostluğunu ve sevgilinin Cafer Çelebi'nin şairliğine duyduğu hayranlığı kullanarak çifti görüştürmeyi başarır. Üç günlük yeme içme ve vuslatın ardından sevgili gitmesi gerektiğini söyler ve maiyeti ile birlikte oradan ayrılır. Sevgilisinin gidişiyle perişan olan şair, kendisini dağlara vurur. Arkadaşlarının ikna çabaları fayda vermez. O da bir mektupla sevgilisine halini anlatır. Sevgiliden olumsuz yanıt gelince şair, çaresiz kalarak ayrılığı kabullenir.²⁸

Çalışmamızda *Heves-nâme* metni için Necatî Sungur'un hazırlamış olduğu *Taci-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si* adlı doktora tezinden yararlanılmıştır.²⁹

0.2.4.4. Hecr-nâme

Bursalı Celilî'nin 1510 yılında yazdığı *Hecr-nâme* dört yüz seksen beş beyittir. Mesnevi şeklinde yazılan eserin diğer adı *Hazân-nâme*'dir. Eser, Celilî'nin iç dünyasında yaptığı yolculuğu ve yaşadığı aşkı konu alır. Ana kahramanı Celilî olan eserdeki hâdiseler, muhayyel mekânlarda gerçekleşir. Celilî, her ne kadar özgünlük iddiasında bulunsun da eserin konusunun *Firkat-nâme* ile büyük benzerlik göstermesi, şairin Halilî'den etkilenmekten öteye gittiğini gösterir.

²⁸ *Heves-nâme*'nin ayrıntılı konusu için bk. "1.2.2.1.Konu" Bölümü.

²⁹ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, Ankara Üniv. SBE, BDT, Ankara, 1998.

Hecr-nâme'yi edebiyat tarihimiz açısından önemli kılan temel özellik ise eserde yer alan renkli tasvirlerdir. “*Hecr-nâme*'de Celilî, çok parlak ve ateşli tasvirlerle yer vermiştir. O, bu tasvirlerle *Hüsn ü Aşk*'ın temelini atmıştır, denilebilir.”³⁰ Soyut tasvirlerle süslenen söz konusu kurmaca eserdeki alegorik anlatım esere tasavvufî derinlik katar. Eserin konusu kısaca aşağıdaki şekildedir:

Celilî ilimle meşgul olduğu gençlik yıllarında dostlarının tavsiyesi üzerine sefere çıkar. İki üç günlük kara ve deniz yolculuğundan sonra Hurrem-âbâd'a varan şair, bu şehrin tabîî ve mimarî güzelliklerine hayran kalır. Güzellerle dolu olan bu şehirde kalmaya karar veren şair, etrafını züht duvarıyla çevreler. Ancak, güzeller güzeli sevgilisini görünce züht duvarı yıkılacak ve Celilî âşık olacaktır. Aşk acısı çeken şair, bir dostunun nasihatıyla sevgiliyle görüşmeye çalışır. Ancak, sevgilinin güzelliği karşında dili tutulan şairin bu girişimi başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Söz konusu dostun mektup yazmak gibi çeşitli önerileri hep başarısızlıkla sonuçlanınca Celilî, ayrılığı kabullenir. Fakat bir süre sonra Allah'ın inayetiyle kavuşma gerçekleşecektir. Sevgiliyle bağ bahçe dolaşip işret eden Celilî'nin mutluluğu çok uzun sürmeyecek ve sevgili onu terk edip rakiplerle gezecektir.³¹

Çalışmamızda *Hecr-nâme*'nin metni için Hüseyin Ayan'ın “*Celilî'nin Hecr-nâme'si*” başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.³²

0.2.4.5. Hâl-nâme-i Sevâdî

1540 yılında Şirvanlı Sevâdî tarafından yazılan *Hâl-nâme-i Sevâdî* üç bin yüz on sekiz beyitlik bir mesnevidir. Sevâdî eserinde gençlik yıllarından yaşlılık çağına kadar geçen sürede yaşadığı çeşitli olayları konu eder. Şair başından geçen, aşk hikâyesini, Anadolu'ya gidişini, yolculuk sırasında yaşadığı sıkıntıları, Şehzade Ahmet ve onun oğlu Alaeddin'le birlikte geçirdikleri günleri, uğradığı iftirayı ve hapisten kurtuluşunu anlatır.

Hâl-nâme-i Sevâdî'de bir taraftan şair hatıralarını anlatırken diğer taraftan da Osmanlı tarihine ışık tutacak önemli bilgiler verir. Sultan Bayezid'le Şehzade Ahmet arasındaki taht kavgalarını da konu edinen şair, yer yer tarih kitaplarına yansımayan anekdotlara yer verir. Söz gelimi Sevâdî, Şehzade Ahmet'in öldürülüşünün oğlu

³⁰ Hüseyin Ayan, “*Celilî'nin Hecr-nâme'si*”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.14, 1986, s.159.

³¹ *Hecr-nâme*'nin ayrıntılı özeti için bk. “1.3.2.1. Özet” Bölümü.

³² Hüseyin Ayan, “*Celilî'nin Hecr-nâme'si*”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.14, 1986, s.155-172.

Alaeddin üzerinde yarattığı etkiyi konu eder. Eser, dönemin tarihî hâdiselerine ve toplumsal yaşamına dair zengin bilgiler içerir.

Çalışmamızda *Hâl-nâme-i Sevâdî*'nin metni için Uğur İnan'ın *Hâl-nâme-i Sevâdî* başlıklı yüksek lisans tezinden³³ ve Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmut Efendi 3406 numarada (1b-97b) kayıtlı olan yazma nüshadan yararlanılmıştır.

0.2.4.6. Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî

Rumelili Zaiî'nin 1543-44 yıllarından sonra yazdığı *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî*'nin asıl metni dokuz yüz otuz beyitten fazladır. Ancak, şair eserinin iki farklı yerine müstakil birer eser olarak kabul edebileceğimiz *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk* ve *Fâl-i Murgân* adlı iki eser yerleştirmiştir. Manzum bölümler serpiştirilmiş mensur bir aşk hikâyesi olan *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk* ve bir çeşit fâl olarak nitelendirebileceğimiz *Fâl-i Murgân*'la birlikte eserin hacmi iki katına çıkmaktadır. Zaiî eserinde dört yaşından başlayarak yaşlılık yıllarına kadar geçen dönemi anlatır. Şair, başından geçen aziller, seferler, yolculuklar vb. ilginç hâdiseleri konu edinir. Eser, şairin hayatıyla ilgili kaynaklarda yer almayan bilgileri ihtiva etmesi bakımından önemlidir. Yine eserden hareketle Osmanlı ilmiye sınıfının belirli bir mevkie gelmek için çektiği sıkıntıları bizzat ilmiye sınıfına mensup bir şairin dilinden öğrenme fırsatı buluruz.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî, şairin hayatının tamamına yakını ele alan bir eser olduğu için eserde olay örgüsünden ve kurgudan söz etmek mümkün değildir. Şair, kendisi için önemli olan hâdiseleri müstakil bölümlerde kronolojik olarak anlatır. Eser, adeta Zaiî'nin kişisel tarihidir. Esere monte edilen *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk* adlı mensur hikâye ise kurmaca olmakla birlikte şairin hayatından izler taşır. Olay örgüsü bakımından *Firkat-nâme* ve *Heves-nâme*'yi andırsa da söz konusu hikâye, şairin hayatı hakkında ipuçları vermesi ve tasvir gücünü göstermesi bakımından önemlidir.³⁴

Çalışmamızda *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî*'nin metni için Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan 822 numarada kayıtlı, müstensih nüshası olan *Külliyât-ı Za'îfî*'nin 1b-97b yapraklarındaki nüshadan ve eserin yalnızca bir kısmını yayımlayan Robert Anhegger'in "16. Asır Şairlerinden Za'îfî"³⁵ başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.

³³ Uğur İnan, *Hâl-nâme-i Sevâdî*, İstanbul Üniv., SBE, BYLT, İstanbul, 1990.

³⁴ *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin ayrıntılı konusu için bk. "1.4.2.1.Konu" Bölümü; *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk*'un ayrıntılı konusu için bk. "1.4.3.1.5. Montaj" Bölümü.

³⁵ Robert Anhegger, "16. Asır Şairlerinden Za'îfî", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.IV, S.1-2, 30 Kasım 1950, s.133-166.

0.2.4.7. Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta

Macuncu-zâde Mustafa'nın 1007 (1598-99) senesinde kaleme aldığı *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta* manzum ve mensur olarak yazılmış bir eserdir. Eser, kaside, gazel, mesnevi, rubaî, müseddes, terci-i bent, beyit gibi farklı nazım şekillerinden oluşmuş bir hatıra mecmuası görünümündedir. Eserde yer alan mensur bölümler açıklayıcı mahiyettedir. Şair, mensur kısımlarda hâdiselerin ayrıntılarına yer verirken, manzum bölümlerde yaşadıklarını ve duygularını şiir yoluyla aktarır. Macuncu-zâde, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta* adlı eserinde XVI. yüzyıl toplum hayatına dair bilgiler verir. Şair, özellikle memleketinden ayrı geçirdiği iki yıl müddetince çektiği sıkıntıları ve esaret hayatını ayrıntılarıyla anlatır. Esirî, gerçek yaşamını anlattığı bu eserde yalnızca başından geçenleri anlatmakla kalmamış, aynı zamanda -esaret hayatından kurtarmaları için-devlet büyüklerine yazdığı methiyelere de eserinde yer vermiştir. Dağınık ve kompozisyonundan mahrum olan *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*'nın özeti kısaca aşağıdaki biçimdedir.

Macuncu-zâde Mustafa 1597 yılında Kıbrıs'ın Baf kadılığına atanır. Şairin gözleri rahatsızlanınca Kıbrıs yolculuğunu ertelemek zorunda kalır. Hekimler, kara yolculuğunu uygun görmeyince deniz yoluyla gitmeye karar verir. Üç hafta süren deniz yolculuğundan sonra, Kıbrıs yakınlarında Malta korsan gemisiyle karşılaşırlar. Gemidekiler, direnmelerine rağmen tutsak edilerek Malta'ya götürülür. Böylece Macuncu-zâde'nin iki yıl sürecek olan Malta esareti başlar. Korsanlar Baf kadısı olan Macuncu-zâde'ye beş yüz altın kurtarma parası (fidye) değer biçerler. Şair, bu parayı temin etmeleri için İstanbul'daki devlet büyüklerine mektuplar ve şiirler gönderir. İki yıl müddetince Malta zindanlarının olumsuz koşullarında yaşam mücadelesi veren şair, devlet büyüklerinin çabalarıyla esaretten kurtulur.

Çalışmamızda *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*'nın metni için Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi'nin Kemankuş Emir Hoca Bölümü 234 numarada kayıtlı olan mecmuanın 132a-159a yaprakları arasında bulunan yazma nüshadan yararlanılmıştır.

0.2.4.8. Gülşen-i Niyâz

1636 senesinden sonra yazılan *Gülşen-i Niyâz* mesnevisi Kara Çelebizâde Abdülaziz'in yaşadığı Kıbrıs sürgünü vesilesiyle kaleme alınmıştır. Eserde hâdiseden ziyâde şairin psikolojisi konu edilmiştir. Bin sekiz yüz elli beş beyitlik mesnevide Kara

Çelebizade'nin başından geçen hâdiseleri anlatan birkaç yüz beyit bulmak mümkün değildir. Eser, daha ziyade yaşanan hüznü bir hâdisenin şair üzerindeki psikolojik etkilerini ele alır. Eserde devrin toplumsal yaşamına dair bilgiler bulmak oldukça güçtür. *Gülşen-i Niyâz*'ın tamamına tevekkül psikolojisi hâkimdir. Şair, kendini hakir görerek pek çok beyitte Allah'tan günahlarının affedilmesini niyaz eder. Sürgün emrini veren padişaha yönelik olarak da olumsuz hiçbir değerlendirmeye rastlanmaz. Aksine şair, padişahı zıllullah olarak gördüğü için tam anlamıyla başına gelenlere boyun eğer. Olaylar karşısında kadere sığınma esere hâkim olan ana düşüncedir. Şair, daha ziyade makam ve mevkii merakı konusunda itiraflarda bulunur ve bu nedenle Allah'tan af diler. Eserin genelinde şair, beyhude geçirdiği ömründen dolayı pişmanlık duyduğunu ifade eder.

“Mesnevî, Abdülaziz Efendi'nin başından geçen üzücü bir olayı konu alarak işleyen sergüzeşt-nâmedir. Bunun da ötesinde o, bir nasihat kitabıdır. *Gül-şen-i Niyâz* insanlara doğru yolu göstermeyi amaçlayan didaktik bir eserdir”³⁶. Kara Çelebi-zâde yüzlerce beyitte okuyucuya nasihatlerde bulunur. Bu yönüyle esere dinî içerikli bir nasihat kitabı demek daha doğru olur. Gerçekten de eser, konusunu şairin başından geçen gerçek bir olaydan alması bakımından sergüzeşt-nâme kapsamında değerlendirilebilir. Ancak, eser daha ziyade şairin sürgünle ilgili duygu ve düşüncelerini ele alır. Bu daha çok psikolojik bir serüvendir. Sürgün hâdisesi büyük ölçüde eserin hareket noktasıdır ve ana temasıdır. *Gülşen-i Niyâz* mesnevisinin genel çerçevesini, sürgün olayı oluşturduğu için eserin sergüzeşt-nâme türü kapsamında değerlendirilmesi gerekir.

Çalışmamızda *Gülşen-i Niyâz*'ın metni için Fatma Bindal'ın hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

0.2.4.9. Makâlât-ı Varvarî Ali

Makâlât-ı Varvarî Ali, yüz yetmiş beş beyitlik bir mesnevidir. Eser, Osmanlı devşirme sistemi hakkında bir vesika niteliğindedir. Varvarî Ali, bu kısacık eserinde çocuk yaşta devşirildiği Bosna'dan ayrı geçen kırk üç yıllını anlatır. Eserin yazılış tarihi Varvarî Ali Paşa'nın Bosna valisi olarak atandığı 1642 tarihinden sonra olmalıdır. Yer yer edebî tasvirlerle yer verilse de eserin edebî değerinden ziyade tarihî değeri vardır.

³⁶ Fatma Bindal, *Kara Çelebi-zâde Abdülaziz Gülşen-i Niyâz (Tenkidli Metin/İnceleme)*, Atatürk Üniv. SBE, BYLT, Erzurum, 1996, s.314.

Zira eserin yazarı Varvarî Ali, Osmanlı devşirme sistemi sayesinde İstanbul'a gelecek, saray hizmetlerinden sonra Osmanlı idarî ve askerî kurumlarında giderek yükselecek ve sonunda memleketi Bosna'ya vali olarak atanacaktır. Bunun dışında Varvarî Ali Paşa'nın Osmanlı tarihinde iz bırakan tarihî bir kişilik olması da eserin kıymetini artırır.

Şair, bu masal gibi hayat hikâyesinin hemen her dönemini ayrıntıya girmeden anlatır. Şair, söz konusu eserde kendi kişisel tarihiyle birlikte arka planda Osmanlı Devletinin yaklaşık yarım asırlık siyasî tarihini ana hatlarıyla okuyucuya aktarır.³⁷

Çalışmamızda *Makâlât-ı Varvarî Ali*'nin metni için İsmail Hikmet Ertaylan'ın "Varvarî Ali Paşa" başlıklı makalesinde yer alan tıpkı-basımdan yararlanılmıştır.³⁸

0.2.4.10. Nevhatü'l-'Uşşâk

Receb Dâî'nin 1649 senesinde yazdığı *Nevhatü'l-'Uşşâk*, yaklaşık iki bin dört yüz beyitlik hacimli bir mesnevidir. Eserde, mahalle mektebinde hocalık yapan Receb Daî'nin kırklı yaşlarındayken başından geçen platonik aşk hikâyesi anlatılır. Şairin öğrencilerinden Mehmet isimli bir çocuğa duyduğu platonik aşk, ilk bakışta yadırgansa da eserin tezi mecazî aşkın hakikî aşka geçişte gerekli bir araç olmasıdır. Çok sayıda yazma nüshası olan eser, aynı zamanda basılmıştır. Döneminde ve sonrasında çok okunduğunu söyleyebileceğimiz eser, sade dili, yer yer mübalağalı da olsa samimî anlatımı ile önemli bir eserdir. Şairin sevgilisinin erkek olduğunu açıkça belirtmesi, bunu yaparken de alegorik anlatıma başvurmaması dikkat çekicidir. Şair yaşadığı aşkla birlikte eserini yazma serüvenini de konu edinir. Şairin eserinde sürekli savunma durumunda oluşu eserin bir çeşit savunma havasına bürünmesine neden olur. Baskın, hastalık ve ölüm gibi çeşitli hâdiselerle yüklü olan eserde merak unsuru canlı tutulur. Okuyucunun roman-hikâye okuma zevkini karşılayan *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ın konusunu gerçek hayattan alması eseri daha ilgi çekici hâle getirir. Eserin kısaca özeti şu şekildedir:

Mahalle mektebinde *Kuran-ı Kerim* hocalığı yapan Receb Daî, günlerini ibadetle geçirirken öğrencilerinden Mehmet adlı bir çocuğa âşık olur. Onunla iletişime geçmek için türlü yollar deneyen Daî, sonunda sevdiğine duygularını açar. Gizlice yürütülen bu

³⁷ *Makâlât-ı Varvarî Ali*'nin ayrıntılı konusu için bk. "1.5.2.1.Konu" Bölümü.

³⁸ İsmail Hikmet Ertaylan, "Varvarî Ali Paşa", *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.2, S:3-4, 1948.

ilişki kimi zaman küs kimi zaman barışık türlü hâdiselerle gelişir. Aşkın her türlü acısını yaşayan Dâî, sonunda sevgilisinin ölümüyle perişan olacaktır.³⁹

Çalışmamızda *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ın metni için Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Hacı Mahmut 3481, Laleli 1945, Fatih 4139 kayıtlı nüshaları; Topkapı Sarayı Kütüphanesi H.849 ve Milli Kütüphane 06 MK Yz. A 6523/1 yazma nüshalarından ve 1261 (1845-46) tarihli basma nüshadan yararlanılmıştır.

0.2.4.11. Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat

1702 senesinde yazılan *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat* yüz kırk dokuz beyitlik bir mesnevidir. Bursalı Belîğ bu eserinde mahkeme naipliği göreviyle Tokat'a gidişini, yolculuk sırasında tanıştığı bir delikanlıyla yakınlaşmasını, Tokat'ta yaşadıklarını ve azledilişini anlatır. Şair, yaşadığı bu acı tecrübeyi okuyucularla paylaşmak ister. Yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen Allah'a sığınan Belîğ, kendi kıssasından çıkardığı hisseyi okuyucuyla paylaşmaktan çekinmez. *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat* edebî değeri bir yana şairin hayatı ve kişiliği ile ilgili önemli bir kaynak olarak dikkat çeker. Ayrıca şairin, Tokat'taki memuriyeti ile ilgili bölümler, taşranın bir İstanbullunun gözünden nasıl algılandığını -yüzeysel de olsa- göstermesi bakımından önemlidir. *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ın kısaca özeti aşağıdaki şekildedir:

Bursa'da serbest bir şekilde yaşayıp günlerini geçiren Belîğ bir gün resmi bir mektup alır. Mektupta kendisine Tokat Mahkemesi naipliğinin verildiği yazılıdır. Belîğ hemen hazırlıklara girişip yola koyulur. Uzun ve zorlu deniz yolculuğu sırasında bir delikanlıyla tanışır. Kader birliği eden bu ikili yolculuk ve sonrasında daha da yakınlaşırlar. Ancak, delikanlı bir süre sonra Belîğ'i hiçbir açıklama yapmadan bırakıp gider. Yolculuğa tek başına devam eden şair, Tokat'a ulaşır. Burada umduğunu bulamayan şair, çok geçmeden bir de azil mektubu alınca neye uğradığını şaşırır.⁴⁰

Çalışmamızda *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ın metni için İstanbul Fatih Millet Kütüphanesi Ali Emirî Bölümü 665/5 numarada kayıtlı olan mecmuanın 54a-55b yapraklarında yer alan yazma nüshadan ve Abdülkerim Abdülkadiroğlu'nun "Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat" başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.⁴¹

³⁹ *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ın ayrıntılı konusu için bk. "1.6.2.1. Konu" Bölümü.

⁴⁰ *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ın ayrıntılı konusu için bk. "1.7.2.1. Konu" Bölümü.

⁴¹ Abdülkerim Abdülkadiroğlu, "Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat", *Kültürümüzden Esintiler*, Ankara, 1997, s.200-227.

0.2.4.12. Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân

Katip Osman'ın 1736 senesinde kaleme aldığı *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* bin on dört beyittir. Mesnevi şeklinde yazılan eserde biçim kaygısı güdülmediği için özellikle aruz vezninin kullanımında önemli kusurlar bulunmaktadır. Şair çocukluk yıllarından başlayarak yaşlılık çağına kadar başından geçen bütün önemli hâdiseleri dile getirir. Katip Osman elli yılı aşkın bir sürede yaşadığı maddî sıkıntıları, evlilikleri, mahkemelik oluşunu, oğlunun memuriyette kat ettiği merhaleleri vb. hayatına dair önemli gördüğü bütün hâdiseleri anlatır. Katip Osman'ın anıları edebî değerinden ziyade XVIII. yüzyıl Osmanlı toplum hayatı hakkında çeşitli bilgiler vermesi bakımından önemlidir. Eserden hareketle taşradan nice umutlarla İstanbul'a gelen bir delikanlının burada yaşadığı hüsrânı müşahade ederken, Osmanlı devletinde küçük memurların yaşam mücadelesi hakkında fikir ediniriz.⁴²

Çalışmamızda *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'ın metni için Millî Kütüphane 06 MK Yz. A 4343 (SYSNO: 0604993) numarada kayıtlı olan yazma nüshadan (1b-24a) yararlanılmıştır.

0.2.4.13. Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)

XVIII. yüzyıl şairlerinden Ebu Bekir Kânî'nin *Divan*'ında yer alan *Hasb-ı Hâl-i Hod* başlıklı mesnevisi yüz otuz iki beyittir. Şair, mesnevisini kendisini divan katipliği görevine getiren Özi Valisi Muhammed Paşa'ya duyduğu şükranı dile getirmek için yazmış olmalıdır. Zira Kânî, *Hasb-ı Hâl-i Hod*'da toplumdaki bilgi ve birikim sahibi insanlarla, hamilerinin gölgesinde yaşayan riyakâr ve dalkavuk insanlar arasında mukayeseye girer. Şairin bu mukayeseyi yaparken kendisini malzeme olarak kullanması dikkat çekicidir. Kânî, kendi hâlinde biriyken İstanbul'a gidip, paşa katipliği elde etmesi sonucu kendisinde gözlemlediği olumsuz değişiklikleri ortaya koyar. Böylece şair, kendisini eleştirirken, aslında mensubu olduğu toplumun değer yargılarını da masaya yatırır. Ancak, şairin kendisini küçümseyecek kadar ileri gitmesi hicve ve mizaha düşkünlüğüyle birlikte hâmîsinin övgüsünü yapmak istemesinden kaynaklanır. Eserin sonunda Kânî, tüm itibarının Muhammed Paşa'dan kaynaklandığı söyler. Bütün bunların ışığında hâmîsine şükranlarını bildirmek isteyen şairin öz eleştiriden yararlanarak toplumsal eleştiriye yöneldiğini söyleyebiliriz. Kânî bunu yaparken kendi

⁴² *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'ın ayrıntılı konusu için bk. "1.8.2.1. Konu" Bölümü.

hayatından yararlanmış, kendi kişisel değişimini okuyucuya aktarmıştır. Toplumsal eleştiri, özeleştir ve methiyeyi ustaca bir kurguyla bir araya getiren Kânî'nin kabiliyetine hayran kalmamak mümkün değildir.

Kânî, mesnevinin giriş bölümünde hâmilârinin gücüyle bir yerlere gelmiş riyakar ve iki yüzlü insanlarla; sefalet içinde yaşayan dürüst, akıllı ve irfan sahibi insanları mukayese eder. Daha sonra kendisinden bahseder. Şair, Ruscuk'a yaptığı ziyaretler sırasında yaşadığı anılarını anlatmaya başlar. Eflak civarında gezerken, yolu Ruscuk'a düşen şair, burada bir süre kalır. Şair, burada yer alan tevhit ehli insanlarla görüşür. Bu arada başında Mevlevî külahlı olan biriyle tanışır. Kânî, adı Sıddîk (Ebu Bekir) mahlası da Kânî olan bu zatı fazla ciddiye almaz, sözlerinin kuru laf olduğunu düşünür. Şair, bir süre sonra İstanbul'a gitmeye karar verir. Yola çıkmaya karar veren şair, ahabplarının İstanbul'da yaşamının zorluklarına dair sözlerine kulak asmaz. Mevlevî külahlı derviş ses çıkarmaz ve İstanbul'a giderler. İki üç ay İstanbul'da geçirdikten sonra tekrar Rusçuk'a döndüğünde artık başı külahlı bir derviş kıyafetinde değildir. Kânî, Özi Valisi Muhammed Paşa'nın divan kâtibi olmuştur. Şair yoldan geldiği için, görenler kınamasın diye bir berber dükkanına gider. Şair, dükkanda hiç de ağır başlı davranmaz, gülüp oynaşmaya, şakalaşmaya çalışır. Şairin eski ciddiyetinden ve ağır başlılığından eser kalmamıştır. Daha önce görmüş olanlardan birisi, Kânî'yi tanır. Adam, onun bu ciddiyetten yoksun hallerini görünce bıyık altından gülerek, alaycı birkaç imada bulununca, Kânî berberde daha fazla duramaz. Söz konusu adam Kânî'yi hatırladığını, şairin iki yüzlü olduğunu, divan kâtipliği yapacak vasfının olmadığını, tüm itibarının paşadan geldiğini söyler.

Çalışmamızda *Hasb-ı Hâl-i Hod* başlıklı mesnevinin metni için Muhittin Eliaçık'ın *Tokatlı Kânî Divanı'nın Tenkitli Metni* başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.⁴³

0.2.4.14. Defter-i 'Aşk

Enderunlu Fazıl'ın 1795 senesinden sonra yazdığı *Defter-i 'Aşk* mesnevisi yaklaşık dört yüz elli beyittir. Eserde Enderunlu Fazıl'ın başından geçen aşk serüvenlerine yer verilmiştir. Eserde şairin sevgililerinin delikanlı olması ilgi çekicidir. Şair, yaşadığı mahbup aşklarını anlatırken eserini mecazî aşktan hakikî aşka geçme

⁴³ Muhittin Eliaçık, *Tokatlı Kânî Divanı'nın Tenkitli Metni*, İstanbul Üniv., SBE., BYLT, İstanbul, 1992, s.51-56.

temasına oturtur. Şair yaşadığı aşklar vasıtasıyla güzelliğin geçiciliğini fark eder. Nitekim eser, şairin, güzelliğini yitiren İsmail'i görüp şaşkınlığa uğraması ve gerçek güzelliğin ise değişmeyen, mutlak güzellik olduğunu anlamasıyla son bulur. Bununla birlikte şair, delikanlılara duyduğu ihtirash aşk hikâyelerini, yerel sahnelerle ve devrin toplumsal yaşamına dair ara sözlerle geliştirmeyi başarır.

Enderunlu Fazıl'ın gerçek yaşam öyküsü olmasına rağmen *Defter-i 'Aşk*, başarılı olarak kurgulanmıştır. Şair, yaşadığı her ilişkiyi aşka dair görüşlerini açıklamak için bir vâsıta olarak kullanır. Enderunlu Fazıl'ın yaşadıklarından çıkardığı dersler, aşka bakışını değiştirecek ve şair, sonunda ilahî aşkın gerçek aşk olduğunu anlayacaktır. Şairin iç dünyasında yaşadığı değişimin hikâyesi olan *Defter-i 'Aşk*'ın çok sayıdaki yazma nüshaları ve baskıları, döneminde ve sonrasında çok sevilmiş ve okunmuş olduğunu gösterir. Nitekim *Defter-i 'Aşk*'ın, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'nin bazı bölümleriyle -kısmen- benzerlikler içermesi eserin yarattığı etkiyi gözler önüne serer.

Çalışmamızda *Defter-i 'Aşk*'ın metni için Selim S. Kuru'nun "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi" başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.⁴⁴

0.2.4.15. Mihnet-Keşân

Keçeçi-zâde İzzet Molla'nın 1823-24 senelerinde yazdığı *Mihnet-Keşân* 4182 beyitlik hacimli bir eserdir. Şair, eserinde bir yıllık Keşan sürgününü konu edinir. Oldukça hacimli olan eserde şair, taşradaki yolculuğu sırasında gördüğü şehir, nahiye gibi yerler hakkında çeşitli bilgilere ve gözlemlerine yer verir. Şair, bir yıl müddetince yaşadığı birbirinden ilginç hâdiseleri dağınık bir şekilde anlatır. Eserde İzzet Molla'nın hizmetinde bulunan Muhammet'in evli Rum bir kadınla yaşadığı aşk serüvenine geniş yer ayrılmıştır. *Mihnet-Keşân*'da şairin hayalleri, geriye dönüşlerle anlatılan anıları, yaşadığı sıkıntılar, yolculuk sırasında gönlünü kaptırdığı delikanlı vb. pek çok konuya yer verilir. Dağınık ve kompozisyonundan mahrum olan *Mihnet-Keşân*'ın kıymeti bu dağınıklıkta saklıdır. Kurmaca bir eser olmayan bu anı defterinde devrin taşra yaşantısına ve şairin hayatına dair ayrıntılarda saklı sayısız hazine bulunmaktadır.

Sergüzeşt-nâme örnekleri içinde en çok bilinen ve okunan eserlerden birisi şüphesiz *Mihnet-Keşân*'dır. Bu durumun ortaya çıkmasında eserin konusunu gerçek

⁴⁴ Selim S. Kuru, "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad': Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi", *Şinasi Tekin Anısına "Uygurlardan Osmanlıya"*, İstanbul, 2005, s.476-506.

hayattan almasıyla birlikte XIX. yüzyıl taşra hayatına ışık tutması, farklı anlatım tekniklerinden yararlanması, hepsinden de önemlisi mizahî anlatımı başlıca nedenlerdir.

Çalışmamızda *Mihnet-Keşân*'ın metni için Ali Emre Özyıldırım'ın *Keçecizade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlili* başlıklı doktora tezinden yararlanılmıştır.⁴⁵

0.2.4.16. Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî

Koniçeli Kâzım Paşa'nın *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* adlı mesnevisi 988 beyit ve 10 bentten ibarettir. Müsvedde şeklinde olan ve tamamlanamayan eser tahminen 1837 yılından sonra yazılmıştır. Eserde Koniçeli Kâzım'ın doğumundan on altı yaşına kadar yaşadığı hâdiseler tüm ayrıntılarıyla anlatılır.

Koniçeli Kâzım eserinde doğumu, hastalanması, kız kardeşinin ölümü, aşkları, yolculukları gibi hayatına dair önemli gördüğü tüm hâdiseleri okuyucuya aktarır. Osmanlı Devleti'nde paşalık gibi önemli mevkilere gelmiş bir şahsın muhtemelen gençlik yıllarında yazdığı bu eser, yazarının hayatına dair önemli bir kaynaktır. Hiçbir kaynakta adı geçmeyen söz konusu eserin varlığından araştırmacıların haberdar olmaması da esere ayrı bir önem katar. Koniçeli Kâzım'ın eserinde delikanlılarla yaşadığı duygusal ilişkiler ise ilgi çekicidir. Şair, söz konusu ilişkilerini anlatırken sık sık mecaza takılıp kalmaktan yakınıırken ilişkilerinin boyutu hakkında fikir verir.⁴⁶

Çalışmamızda *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'nin metni için Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi Y-319 (3b-30a) numarada kayıtlı olan müellif nüshasından yararlanılmıştır.

0.2.4.17. Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî

1855 yılında yazılan *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî*, mensur bölümdeki beyitler ve eserin sonunda yer alan takrizlerle birlikte toplam 203 beyittir. Mensur dibacede Mîr Ali'nin hayatına dair bilgiler ediniriz. Şair, bu küçük mesnevisinde hastalığının Valide Sultan'ın yaptırdığı hastanede şifa bulmasını vesile ederek Valide Sultan'a dualar eder. Maddî sıkıntıları içinse padişahın cömertliğinden medet umar. İstolçevî, eseri vasıtasıyla ihsan elde etme peşindedir.

⁴⁵ Ali Emre Özyıldırım, "Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlil'i", Ankara Üniv. SBE, BDT, Ankara, 2002.

⁴⁶ *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'nin ayrıntılı konusu için bk. "1.9.2.1. Konu" Bölümü.

Kurmaca unsurlara rağmen *Sergüzeşt-i İstolçevî*, konusunu şairin gerçek yaşamından alan gerçek hâdiselere dayanır. Bu orijinal eserde Yenişehir Hastanesi gibi mekânlar tanıtılırken, satır arasında, dönemin sosyal ve ekonomik yapısı hakkında bilgiler verilir. Nitekim Mir Ali Rıza İstolçevî, eserinde düştüğü maddî ve manevî sıkıntıları anlatırken kendisi gibi tüm küçük memurların geçim sıkıntısını ve devlet büyüklerinin iltimasına muhtaç yaşantısını anlatır”.⁴⁷ Eserin özeti kısaca aşağıda şekildedir:⁴⁸

Göz ağrısı çeken Ali Rıza İstolçevî, tedavi için her yolu denemiş ancak, bir türlü şifa bulamamıştır. Şair, gaipten işittiği sestten Yenişehir hastanesinin övgüsünü işitir. İstolçevî, bir yakının araya girmesiyle hastaneye yatırılır. Hastanede gördüğü ilgi ve tedavi sayesinde hastalığı iyileşen şair minnettar kalarak hastaneden taburcu olur. Ancak, sıkıntılar şairin peşini bırakmaz. Bu sefer de alacaklılar İstolçevî’nin peşine düşer. Şairin kâbusu hâline gelen esnaf, sonunda onun evini basar. Baskından bir hayli bunalan şair, iç dünyasına yönelir. Vehim, akıl gibi iç kuvvetleriyle konuşur. Sonuç olarak akıl galip gelir ve şaire Sultan Abdülmecid’in ihsanına sığınmasını önerir

Çalışmamızda *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî*’nin metni için İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi Osman Ergin Kitapları 570 numarada kayıtlı olan 1275 (1858-59) tarihli taş basması nüshadan ve bizzat yayımlamış olduğumuz “Bir Osmanlı Memurunun Hâl-i Pür-Melâli: *Sergüzeşt-i İstolçevî*” başlıklı makaleden yararlanılmıştır.

0.2.4.18. Sergüzeşt-nâme-i Zihnî

Bayburtlu Zihnî’nin 1290 (1873-74) senesinde kaleme aldığı *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* oldukça hacimli bir eserdir. Eser iki bölümden oluşur. Birinci bölümde şair, memuriyeti sırasında yaşadığı birbirinden ilginç hâdiseleri dile getirir. Zihnî, sergüzeştini anlatırken, katipliğini yaptığı paşalarla ilgili hicivlere de yer verir. İkinci bölüm ise “İbtidâ Mecmu‘a-i Hicviyyât Ez-Küşâd-ı Zihnî Ünyevî Vâsıf Efendi Şe’ninde” başlıklı manzumeyle başlar. Zihnî, bu bölümde başta kaside olmak üzere farklı nazım şekillerinde yazılmış hezel ve hicivlerine yer verir. Bu bölümde yer alan

⁴⁷ Haluk Gökalp, “Bir Osmanlı Memurunun Hâl-i Pür Melâli: *Sergüzeşt-i İstolçevî*”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.13, S.1, 2004, s.154.

⁴⁸ *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî*’nin ayrıntılı konusu için bk. “1.10.2.1. Konu” Bölümü.

çok sayıdaki hece vezniyle yazılmış destan, türünün başarılı örnekleridir. Şair, ikinci bölümde birkaç yerde mensur bölümlere de yer verir.

Eser, Zihnî'nin Ünye'de oğlu Ahmet'le sohbet ederken feleğe bakıp ah etmesiyle başlar. Şair, bunun sebebini soran oğluna başından geçenleri anlatmaya başlar. Kırk yılını paşalara hizmet etmekle geçiren Zihnî, emeğinin karşılığını alamadığını söyler ve hizmetinde çalıştığı paşaları ve çeşitli insanlarla yaşadığı hâdiseleri anlatmaya başlar. Mesnevi biçiminde yazılmış olan bu bölümde şair, zaman zaman kaside, kıta-i kebire gibi farklı nazım şekillerinden de yararlanır. Şair bu bölümde Osmanlı devlet görevlilerinin yaptıkları haksızlıkları, devlet sistemindeki kokuşmuşluğu gözler önüne serer. Eserden hareketle Osmanlı devlet teşkilatının içine düştüğü durumu açık bir şekilde görmek mümkündür. Devlet adamları ve yöneticiler - rüşvet, iltimas, vb.- pek çok yönden şairin eleştirilerine konu olur. Zihnî, söz konusu kişileri eleştirirken lafını hiç sakınmaz. Bu nedenle eserde argonun her çeşidini bulmak mümkündür. Hatta eserin büyük bir bölümünde ağza alınmayacak kadar ağır küfürlere yer verilir. Okurken insanın yüzünü kızartacak türden bu sözler, eserin edebî değerini düşürür. Ancak, eserde şairin tahkiye kabiliyetini ortaya koyan bölümler de bulunmaktadır. Eserde yer alan “Der Beyân-ı Kâtib-i Mâliye-i Der Livâ-yı Burdur Bi-Temsil-i Rûbâh” başlıklı temsili hikâye oldukça başarılıdır. Hâr-nâme'yi hatırlatan bu alegorik hikâyede şair, boya küpüne düşen bir tilkinin hikâyesin anlatırken maliye katibini hicveder.

Çalışmamızda *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin metni için Betül Demirayak'ın *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.⁴⁹

0.2.4.19. Efsâne-i 'İbret

Mehmed Rifat'ın 1305 (1887) yılında yazdığı *Efsâne-i İbret* sekiz yüz beyitten fazladır. 1260 (1844) senesinde doğan şair, eserinde doğumundan 1305 (1887) senesine kadar, kırk beş yıllık süreçte başından geçen önemli hâdiseleri dile getirmiştir. Mehmet Rifat doğumu, yürümesi, okula başlaması, sünneti, padişah ailesi ile olan ilişkileri, babasının devlet kademelerinde yükselişi, evlenmesi, çocuklarının doğumu, memuriyetleri, babasının hastalanması, ölümü vb. pek çok konuyu müstakil başlıklar altında kaleme alınmıştır. Şair, kendisi ile ilgili hâdiseleri anlattığı bölümlerin sonunda

⁴⁹ Betül Demirayak, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî (Bayburtlu Zihnî)*, Pamukkale Üniv., SBE, BYLT, Denizli, 1997.

tarîh beyitlerine de yer verir. Mehmet Rifat, anılarını anlatırken, arka planda dönemin tarihî ve siyasî gelişmeleri hakkında bilgiler verir. Eser, bir Osmanlı nâzırının oğlunun yaşadığı yükseliş ve babasının ölümüyle çektiği sıkıntıların trajik hikâyesi mahiyetindedir.

Çalışmamızda *Efsâne-i 'İbret'*in metni için İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi K.777 (43a-68a) numarada kayıtlı olan müellif nüshasından yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SERGÜZEŞT-NÂME İNCELEMELERİ

1.1.Firkat-nâme

1.1.1.Biçim

Halilî'nin *Firkat-nâme* adlı mesnevisi, bin üç yüz otuz dört beyittir.⁵⁰ Mesnevi şeklinde yazılmakla birlikte eserde farklı nazım şekillerinden de yararlanılmıştır. *Firkat-nâme*'de mesnevi dışında beş kaside, yirmi dört gazel, iki murabba, bir muhammes, bir terci'-i bent, bir kıta, bir de müstezada yer verilmiştir.

Klasik mesnevi tertibine uygun olarak besmele ile başlayan eserde sırasıyla tevhit ve münacat bölümlerine yer verilir. İkinci tevhitte sonra naata, daha sonra da ashâb-ı resûl methiyesine yer verilir. Asıl konuyla ilgili olarak “Der Âgâz-ı Suhan u İsm-i Kitâb” ve sebep-i te'lif bölümleri bulunmaktadır.

Firkat-nâme'de anlatılan hâdiseler müstakil bölümler hâlinde okuyucuya sunulmuştur. Her bölümde Farsça başlıklardan yararlanılmıştır. Bu başlıklarda “Hitâb Kerden...”, “Nasîhat Kerden...” vb. kalıp başlıklar kullanılmıştır. Eserdeki farklı nazım şekilleriyle yazılan bölümlere de “Gazel”, “Kaside”, “Müstezat” gibi başlıklar verilir. Nazım şekilleri arasındaki geçiş bölümlerine ise genellikle “Mesnevi” başlığı verilir.

Firkat-nâme aruzun “mefâîlün mefâîlün feûlün” kalıbı ile yazılmıştır. Ancak, eserde yer alan mesnevi dışındaki nazım şekilleri, farklı aruz kalıpları ile yazılmıştır. Halilî, farklı aruz kalıplarından yararlanarak eserini tek veznin neden olacağı monotonluktan kurtarmıştır. Söz konusu sekiz farklı vezin aşağıda yer almaktadır:

“Fâîlâtün fâîlâtün fâîlâtün fâîlün:	10 gazel, 1 muhammes
Feilâtün feilâtün feilâtün feilün:	4 gazel, 1 murabba
Mefâîlün mefâîlün feûlün:	2 gazel, 1 kaside, 1 murabba, 1 kıt'a
Mefûlü mefâîlün feûlün:	1 gazel, 1 terci'-i bend
Mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün/ mefûlü feûlün:	1 müstezat

⁵⁰ *Firkat-nâme*'de yer alan bentlerle yazılan musammat şeklindeki şiirler, beyit sayısının dışında tutulmuştur.

Mefûlû fâilâtû mefâilû fâilûn:	3 gazel, 3 kaside
Müstefilûn feûlûn müstefilûn feûlûn:	1 gazel
Mefâilûn feilâtûn mefâilûn feilûn:	1 gazel” ⁵¹

Firkat-nâme’de aruz vezni birkaç zihaf ve çok sayıda imaleye rağmen başarılı olarak kullanılmıştır. Eserde özellikle Türkçe kelime ve eklerde imale yapılmıştır. Eserdeki hemen her beyitte rastlayacağımız imale kusurlarına aşağıda örnek verilmiştir:

Seher hengâmınûñ gûyendesîsüñ
Şikeste dillerüñ cûyendesîsüñ (F., b.83)

Söze gel cân dimâgını ter eyle
Göñül âyînesin pür zîver eyle (F., b.84)

Velâkin her birisidür cefâ-kâr
Kılurlar yârî düşmen düşmeni yâr (F., b.130)

Göñül çün gördi ol nâzûk diyârı
Eline virdi anuñ ihtiyârı (F., b.131)

Firkat-nâme’de kafiye ve redif başarılı olarak kullanılmıştır. Eserde nadiren rastlanabilecek kafiye ve redif kusurlarına aşağıda bir örnek verilmiştir:

Didi varur mıdı uyhuya çeşmüñ
Didüm uyumaga kor mıydı çeşmüñ (F., b.1266)

Firkat-nâme’de kullanılan kafiyeler genellikle zengin kafiye-dir. Diğer kafiye çeşitleri içinde ise cinaslı kafiyeler dikkat çekmektedir. Nitekim eserde “şairin en çok kullandığı edebî sanat cinastır. Bu cinas ilişkisini bazen iki Türkçe veya iki Farsça kelime arasında kuran Halilî, bunlarla güzel beyitler meydana getirmiştir.”⁵² Aşağıda cinaslı kafiye ile kurulan beyitlere örnek verilmiştir:

Niçûn hâlûñi bilmez-süñ eyâ dil
Ne haddûñdür uzadursuñ baña dil (F., b.223)

Haber virdi baña işitdüginden
Nigâr anuñla ne iş itdüginden (F., b.417)

Didüm kapuñda bir kulum kemîne
Didi kapumda kullaruñ kemi ne (F., b.570)

Cihân halkı durur kapuñda bende
Dilerem bende olam saña ben de (F., b.610)

Eserinde çok sayıda redife yer veren Halilî, redifin sağladığı ahenkten azamî ölçüde yararlanmıştır. Eserde yer alan gazel gibi farklı nazım şekillerinde de sıklıkla rediften yararlanılmıştır. Söz konusu redifler, şairin kullandığı farklı nazım şekillerine

⁵¹ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, Atatürk Üniv., SBE, BYLT, Erzurum, 1993, s.LIX.

⁵² Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.LXI.

konu bütünlüğü kazandırır. *Firkat-nâme*'nin genelinde yer alan redifler, çoğunlukla Türkçe kelime ve eklerden oluşur. İki den fazla kelimedenden oluşan rediflerin sayısı, tek kelime ve eklerle oluşan rediflere oranla daha az sayıdadır:

Gezer 'âlemde mahbûbını gözler
Dil u cândan sever hûbını gözler (F., b.285)

Ne mümkündür anuñla yâr olam ben
Meger bî-gayret ü bî-'âr olam ben (F., b.410)

Olmadum yârile çün hem-dem elümden ne gelür
Gözlerüm yaş akıdur her dem elümden ne gelür (F., b.943)

1.1.2.İçerik

1.1.2.1.Konu

Halilî, Acem ülkesinde ilim ve ibadetle günlerini geçirirken bir sabah yakın arkadaşı, ilim tahsil etmek maksadıyla Anadolu'ya gitmeyi önerir. Arkadaşının önerisini kabul eden şair, sıkıntılı bir yolculuğun ardından İznik'e varır. Havası, suyu, tabiatı ve insanların güzelliği nedeniyle İznik'te kalmaya karar verirler. İznik'te tahsil hayatını sürdürdüğü sırada şair, esnaf çarşısında dolaşırken güzeller güzeli Mustafa'yı görür. Halilî, Mustafa'yı görür görmez ona âşık olur. Bu öylesine kuvvetli bir duygudur ki şair, tahsili, ibadeti ve zikri bir tarafa bırakır.

Halilî artık günlerini aşkın verdiği üzüntü ile gözyaşları içinde geçirmektedir. Yine gamlı bir şekilde düşüncelere daldığı sırada bir ses işitir. Ses, şairin bu hâle düşmesinden gönlün ve gözün sorumlu olduğunu söyler. Bunun üzerine şair, gönül ve göze sitem eder. Tarafların birbirini suçladığı uzun tartışmaların ardından gönül, suçunu kabul eder. Halilî, bu kez yalnızca gönlüne yüklenir. Kendisini düşürdüğü durumdan ötürü ondan yakınır. Sonunda Allah'a yalvarır yakarır.

Yine bir gün Halilî'nin yanına arkadaşı gelir. Şairin perişan hâlini görünce şaşkına dönen arkadaşı hatırını sorar, yardımcı olabileceğini söyler. Bunun üzerine şair, olan biteni anlatır ve derdinin dermanı olmadığını söyler. Yâr-ı cânî, bütün anlattıklarını bildiğini, derdinin aşk olduğunu, feryat etmekle çare bulunamayacağını söyler. Hatta ara buluculuk teklif eder. Yâr-ı cânî (candan sevilen dost) gidip sevgilinin ayağına kapanıp yalvaracak, bu tedbir bir işe yaramazsa başka yolları deneyeceklerdir. Şairin, teklifi minnetle kabul etmesi üzerine yâr-ı cânî hemen yola koyulur.

Yâr-ı cânî sevgilinin kapısına geldiğinde gerekli erkânı yerine getirdikten sonra, onun huzuruna çıkmak için izin ister. Ancak, sevgilinin huzuruna çıktığında onun güzelliği karşısında dili tutulur ve kendinden geçer. Sevgili yâr-ı cânînin yüzüne su serptirerek kendisine gelmesini sağlar. Yâr-ı cânî, âşığın sözlerini tek tek sevgiliye aktarır ve Halilî'nin övgü dolu bir şiirini okur. Bu duruma çok sinirlenen sevgili, Halilî'nin, kendisinin dengi olmadığını, kapısına dilencilerin değil hanların yakıştığını ve bu sevdadan vazgeçmesini söyler. Halilî'nin karşısına çıkmaması konusunda da uyarıda bulunur.

Yâr-ı cânîden olan biteni öğrenen âşık, Allah'a sığınır. Onun perişan hâlini gören dostu bir gece gelip sevgilinin insafı olmasa da başka bir tedbir almaları gerektiğini söyler ve sevgiliye mektup yazmasını önerir. Böylece sevgili onun aşkının samimiyetini anlayacaktır. Âşığa bir köşede sessizce oturmanın yakışmadığını, eline kalem alıp bülbül gibi söze başlamasını söyler.

Âşık vuslat talep eden bir mektup yazar ve mektuba sevgilisine varınca neler yapması gerektiğini anlatır. Mektup sevgilinin yanına uçup gider. Mektubu okuyunca gazaba gelen sevgili, onun kendisinin dengi olmadığını vurgulayarak âşığın şehirden gitmesini ister. Mektup olan bitenden âşığı haberdar edince âşık, İznik'i terk etmek zorunda kalır. Kara yolculuğunu, deniz yolculuğu takip eder. Gemiyle İstanbul'a ulaşan âşık, son derece güzel olan bu şehirde kalmaya karar verir.

İstanbul'da sevgilisinden ayrı bir yıl geçiren âşık, bir gece hücresinde sevgilisinin hayaliyle gözyaşı dökerken uykuya dalar. Rüyasında sevgilisini görür. Sevgili elinde ölümsüzlük suyu bulunan bir kadehle âşığın yanına gelir ve ağlamasının nedenini sorar. Âşık, bu soru üzerine amacının onun cemali olduğunu söyler. Sevgili ise bunun bir hayal olduğunu belirtir. Âşığın yakarışlarına rağmen sevgili olumsuz cevaplar verir. Karşılıklı konuşma uzar gider. Sonunda sevgili gerçek âşıkse elindeki kadehi içmesini böylece kaygılarından kurtulacağını söyler ve bir terci'-i bent okumasını ister. Bu sözleri işiten âşık, vecde gelip sevgilinin önünde secde eder. Daha sonra elini öpüp kadehi içer ve o anda irticalen şiir söylemeye başlar. Şiir bittikten sonra âşık, sevgiliye kendi perişan hâlimden bahsederek tekrar vuslat talebinde bulunur ve uzun uzun yalvarır. Neden kendisinden utandığını sorar, sevgilinin kayıtsızlığından yakınır. Şiiri çok beğenen ve âşığı tebrik eden sevgili bir anda ortadan kaybolur. Âşık, sevgilinin gidişyle titreyerek uykudan uyanır. Etrafta kimsecikler yoktur. Gördüğü rüya ile aşkı daha da şiddetlenen şair, gözyaşı döker. Şaşkınlıktan ne yapacağını bilmeyen âşık, deli

divane olur, hasretle şiirler okur. Şiir okudukça ıstırabı daha da artar. Kimsenin derdine derman olmadığını görünce Allah'a sığınır ve ondan yardım diler.

Yine bir gece âşık tek başına sevgilisinin hasretiyle ağlarken gözyaşlarıyla dertleşir. Gözyaşlarından sevgiliye gitmesini, ayağına kapanıp hâlini anlatmasını ve söylediği gazeli okumasını ister. Bunun üzerine gözyaşı hemen yola koyulur ve sevgilinin kapısına gider. Sevgiliden icazet alıp, içeri buyur ederler. Sevgili, âşığın hâlini anlatan gözyaşına iyi davranır. Gözyaşı âşığı savunur, onun sevmekten başka suçu olmadığını, rakiplerin sözüne aldanmamasını söyler ve bir gazel okur. Sevgili, onun sözlerine daha öncekilerin aksine olumsuz bir tepki göstermez. Âşığın, kendisinden gelecek mektubu beklemesini, mektubu alınca yanına gelebileceğini söyler. Gözyaşından bu sevinçli haberi alan âşık gördüğü lütuf nedeniyle gözyaşlarına boğulur. Artık âşık gözlerini yola dikip beklemeye başlar. Mutluluk içinde beklerken sevinçle gazel söyler.

Bir nevruz sabahı ansızın bir haberci gelir. Haberci selam edip, beraberinde getirdiği mektubu âşığa verir. Mektubu görünce âşığın gönlü sabır elbisesini yırtar. Âşık mektubu öpüp başına koyar ve saygıyla açar. Mektubu gözyaşları içinde öpe koklaya okur. Sevgilinin, onu kulluğa kabul ettiğini öğrenen âşık, sevinçle hemen yola koyulur. Sevgilinin diyarına ulaşınca hemen pazar yerine gider. Elini öpmek için yanına vardığında sevgili hiç de beklemediği bir şekilde ona karşı kayıtsız kalır. Âşığı görmezden gelen sevgili kara yüzlü bir rakiple ahbaplık etmektedir. Âşık, rakiple zevk ve safa eden ve kendisinden kaçan sevgiliye ağlayarak şiirler söyler. Daha sonra bunca çektiği sıkıntıya rağmen kendisinden bir merhabayı esirgemesine içerler ve vefasızlığı nedeniyle sevgiliye sitem eder. Rakipleri ve sevgiliyi eleştiren âşık, kendisi gibi âşığı bulamayacağını, artık ondan usandığını söyler.

Onca dil dökmesine rağmen sevgilinin rakibe yönelmesi üzerine ümidini yitiren âşık, uzlet makamına çekilir, gözyaşları dökerek şiirler söyler. Sabırla sevgilinin merhamet etmesini beklemeye başlar. Bir bahar günü baharın verdiği coşkunkluk ile âşığın sabrı tükenir ve sevgiliye hâlini bildirmek ister. Onun kalbinin yumuşamış olması ihtimalini düşünen âşık, yâr-i cânînin aracılık yapmak için yanında olmasını ister.

Bir gün seher vaktinde sabah rüzgârı âşığın hâlinden haberdar olur ve âşığa elçilik yapmayı önerir. Bu teklifi memnuniyetle kabul eden âşık, sabah rüzgârını övdükten sonra ondan sevgiliye gidip kendisi böyle perişan hâlde iken onun rakibe yaklaşmasının yanlış olduğunu ve güzelliğin geçici olduğunu anlatmasını ister. Hatta neler söylemesi gerektiğini tek tek anlatır. Sabah rüzgârı sevgilinin makamına gider ve

sevgiliyle konuşur. Sabah rüzgârının söylediklerinden ibret alan sevgili bir süre düşüncelere dalar. Daha sonra rakibi yanından süren sevgili, rahatlaması için âşığı bu durumdan haberdar etmesini söyler. Ancak, halkın kınamasından çekindiği için âşığın vuslat talebini kabul edemeyeceğini söyler. Saba rüzgârı olanı biteni anlatınca âşık bir yandan sevinir bir yandan da üzülür.

Ümitlerini yitiren âşık, günlerini ayrılık acısıyla talihinden yakınlıkla geçirirken hatiften bir ses işitir. Hatif, âşığa bir mektup yazarak hâlini tekrar sevgiliye bildirmesini söyler. Âşık hemen hâlini bildiren bir mektup yazar. Yazdığı mektubu yere bırakan âşık, birinin elçi olmasını isterken gönül, perişan hâle gelen âşığı sevgilinin tanıyamayacağını, bu nedenle mektubu onun götürmesini önerir. Âşık, bu teklifi kabul eder ve elçi gibi sevgilinin yanına varır. İcazet isteyip içeri giren âşık, sevdiğini karşısında görünce aşkı şiddetlenir ve aklı başından gidip aşk dolu sözler söyler. Söylediklerinden gelenin elçi olamayacağını anlayan sevgili, kendisine gelmesi için âşığın yüzüne su serptirir. Bunun üzerine âşık, ayağına kapanıp yalvarır ve sevgiyi öven şiirler söyler. Sevgili onun bu hâline merhamet eder ve hoş geldin diyerek maksadının ne olduğunu sorar. Sevgiliden vuslat talep eden âşığa sevgili iyi muamele eder. Artık kaygılarından kurtulmasını, ayrılığın bittiğini söyler ve daha sonra sahrada buluşacaklarını müjdelir. Sevinçten sevgilinin ayağından başını kaldıran âşık, gözünden kanlı yaşlar akıtır. Beklemeye sabrı olmadığı hâlde, elinden bir şey gelmeyen âşık beklemeye başlar.

Güneşli bir gün sevgilisini görme ümidiyle sahrada gezen âşık sevgilisinin geleceğine dair ümit dolu şiirler okur. Bir süre sonra âşık, yanında iki kişiyle sevgilinin geldiğini görür. Bu duruma son derece sevinen âşık, sevgilisinin gelişi ile ilgili bir gazel söyler. Sevgili âşığa saygıyla selam verip nazla bir bağı girer. Ağaçlık bir yere oturup âşıkla konuşmaya başlar. Sorduğu sorularla âşığın yaşadığı acıları, düştüğü durumu öğrenen sevgili, bugününü iyi değerlendirmesini, başkalarının kınaması olmasa her zaman birlikte eğlenebileceklerini söyler. Meclis kurulur, şarkılar çalınır, şiirler okunur. Sakiler kadeh sundukça sohbet sıcaklaşır. Âşık, sevdiğinin ayağına baş koyup şiir okur. Akşam olunca sohbet ve eğlence sona erer ve sevgili gider. Meclis mahallinde yapayalnız kalan âşık, yeniden ayrılık acısı çeker acılar içinde feryat edip ayrılığa dair şiir söyler.

1.1.2.2.Kişiler

1.1.2.2.1.Halilî

Tezkirelerde Halilî'nin hayatı hakkında verilen bilgiler sınırlıdır. Ancak, *Künhü'l-Ahbâr*, *Tezkiretü's-Şu'arâ* (Kınalı-zâde), *Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-nuzamâ* gibi tezkireler şairin, Diyarbakırlı olduğu konusunda fikir birliği içindedir. Yalnızca Latîfî şair için “Vilâyet-i Diyârbekir'den Bitlis nâm şehrdendür” ifadesini kullanır.⁵³ Doğum tarihi bilinmeyen şairin Sultan Mehmet devrinde İznik'e geldiği belirtilir.⁵⁴ “Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber Ali Emirî Efendi şairin hayatından hareketle [...] Halilî'nin doğum tarihinin tahminen 810 (1407-1408) olabileceğini belirtmiştir.”⁵⁵

Ali Emirî Halilî'nin 880 (1475-1476) senesinde tekke şeyhi olduğunu, Fevziye Abdullah ise şairin hayatının geri kalan kısmını İznik'te yaptırdığı tekkede geçirdiğini ve yine Ali Emirî, şairin 890 (1485) yılında İznik'te vefat ettiğini söyler.⁵⁶

Kaynaklarda Halilî'nin hayatı hakkında başka bilgi verilmemiştir. Şairin eğitim düzeyi, İznik ve İstanbul'da bulunması, bir mahbuba tutulup eğitimi yarım bırakması gibi hâdiseler ise, *Firkat-nâme*'nin özet bölümünde anlatıldığı için burada tekrarlamaya gerek duymadık. Ancak, *Firkat-nâme*'den hareketle şairin medrese eğitimi aldığını söyleyebiliriz.

Halilî'nin *Firkat-nâme* dışında, Bursalı Mehmet Tahir'in *Osmanlı Müellifleri*'nde bahsettiği ancak, henüz ele geçmemiş olan *Divan*'ı ve tasavvufi konuları ele alan *Risâle-i Tuhfetü'l-'Uşşâk* adlı Farsça bir manzumesi ve vardır.⁵⁷

Firkat-nâme'nin ana kahramanı Halilî'dir. Şair, eserde bir hikâye kahramanı olarak karşımıza çıkar. Halilî, gençlik çağlarında yaşadığı bir aşk hikâyesini anlatır. Nitekim eserde çizilen tip, divan şiirinin klasik âşık tipidir. Ancak, âşık olmadan önce şairin sade bir yaşantısı vardır. O, Acem diyarında kâh medreseye kâh camiye gitmekte, günlerini ilim ve ibadetle geçirmektedir:

‘Acem mülkindeydüm ‘ilmle meşgûl
Okurdum gâh fikh u gâh ma‘kûl

⁵³ Rıdvan Canım, *Latîfî-Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, AKM, Ankara, 2000, s.250.

⁵⁴ Kınalı-zâde Hasan Çelebi- *Tezkiretü's-Şu'arâ*, hzl. İbrahim Kutluk, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1978, C.I, s.345.

⁵⁵ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.IX.

⁵⁶ bk. Orhan Kemal Tavukçu, *age.*, s.XIII.

⁵⁷ bk. Orhan Kemal Tavukçu, *age.*, s.XXXVII-XXXVIII.

Tarîk-i zühdi muhtâr eylemişdüm
Huzûr ehlin baña yâr eylemişdüm

Yerüm gâh medrese gâh câmi‘ idi
Dilümde nûr-ı kudret lâmi‘ idi

Meger kim eylemişdüm terk-i lezzât
Gehi şugl eyleridüm gâh tâ‘ât

Dün ü gün ‘ilm okımak pîşem idi
‘Amel kılmak müdâm endîşem idi

Bu nev‘ile güzer kılurdı eyyâm
Bilimezdüm n’ola ahir serencâm (F., b.104-109)

İlim sevgisi şairin Acem diyarından Anadolu’ya gelmesine neden olur. Arkadaşıyla birlikte İznik’e gelen şair, burada ilimle meşgul olmaya devam eder:

Hemân-dem başladum tahsile ey yâr
Ne bilürdüm n’olısar âhir-i kâr

Şairin hayatı, pazaryerini gezerken güzel bir mahbup görmesiyle değişir. Gördüğü mahbuba âşık olan şair, o andan itibaren ibadet ve ilimle meşgul olmayı bir yana bırakır. O, artık kelimenin tam anlamıyla âşıktır. *Firkat-nâme*’de pazar yerindeki mahbubu gördükten sonra Halilî, kendisi için “âşık” sözcüğünü kullanmaya başlar. O, bu noktadan sonra eserde gerçek bir kişilikten ziyade bir hikâye kahramanı olarak yer bulur. Nitekim eserdeki “Reften-i ‘Âşık Be-Taraf-ı Mahbûb” gibi bölüm başlıklarında şair, kendisini “âşık” olarak adlandırır. Halilî âşık olunca ağlayıp inlemeye başlar, dünyayla bağı kesilir. İlim ve ibadeti bırakır:

Gece gündüz işüm ağlamak oldu
Ciger ‘ışk odına taglamak oldu

Dilümde zikrüm oldu nideyüm dost
Başum çevrildi kande gideyim dost

Şu resme çıkdı bu dünyâ gözümden
Be-küllî nâ-ümîd oldum özümden

Kamu ‘ilm ü edebden ayru düşdüm
Firâk odına yandum sayru düşdüm

Felek ahvâlümü tebdîl kıldı
Kamu tahsîlümü ta‘tîl kıldı

Kanı ol ‘ilm ü ol zühd ü tezehhüd
Kanı ol zikr ü tâ‘ât ü teheccüd

Kanı ol şevk u ol zevk u safâlar
Kanı ol yâr-ı cânî pârsâlar

Kanı ol dürlü dürlü sofulanmak
Kanı ol başlar açuban salınmak

Dirîgâ vü dirîgâ vü dirîgâ
Ki düşdüm cümlesinden böyle tenhâ (F., b.174-182)

Ancak, şair bu duruma düşmesinin mazur görülmesini ister. Zira aşk bî-ihtiyârîdir. O, isteyerek âşık olmamıştır. Bu nedenle gönlünü ve gözünü suçlar. O güzel mahbubu gözleri görmüş, gönlü de sevmiştir. Şairin gönlü ve gözü ile yaşadığı iç hesaplaşması sonucu gönlün suçlu olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine âşık gönlünü suçlar:

Eyâ dil nâle vü feryâd elûnden
Elûnden cânê geldüm dâd elûnden

Beni ‘âlemde ser-gerdân iden dil
Cihânı başuma zindân iden dil

Göz ucundan belâya uğrayan sen
Benüm cânım cefâdan tograyan sen

Beni şûrîde vü sevdâî kılduñ
Cihân içinde bir rûsvâyî kılduñ

Ne gördüñ n’oldı kim su gibi akduñ
Vücûdum hırmenin odlara yakduñ

Ne bulduñ bâri hercâyî güzelden
Ki külli ihtiyârûñ virdüñ elden (F., b.251-256)

Sebeup her ne olursa olsun aşkın karşı konulmaz gücü karşısında şair de teslim olur. Derdine derman bulamayan âşık, Allah’a sığınır. Şair, aklı başında olmadığı için sevgilisine kavuşmak için ne yapacağını bilmez. Bazen arkadaşının bazen de sağduyusunun önerisiyle mektuplar yazar ancak, her girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Bu durumda şair, yine Allah’tan yardım diler. O, aşk derdine çare bulmak için tüm yolları dener. Sabır ve seferi deneyen şair en son noktada “terk-i ser” aşamasına gelir. Ya ölecek ya da muradına erecektir:

Anuñ dermânı sabr u yâ seferdür
Bulardan geçse âhir terk-i serdür

Çü bulmadum devâ sabr u seferden
Ümîdüm var ki bulam terk-i serden

Virüp cânı görürsem dil-sitânı
Bulursam n’ola ‘ömr-i câvidânı

Anadan togan elbet öliserdür
Mukadder her ne ise olısardur

Çü ben başum komışamdur arada
Yâ cân virem yâhud irem murâda (F., b.980-985)

Sonunda sevdiğine kavuşan âşık, vuslatın mutluluğuna doyamadan sevdiğini yitirir. Kavuşma yalnızca bir gün sürecek ve sevgili bir daha dönmek üzere şairi terk

edecektir. Âşık ise hiçbir çabaya girişmez ve bu durumu kabullenir. Böylece eser, adına uygun bir şekilde ayrılıkla tamamlanır:

Ma'a'l-kıssa bu 'ayş olunca ahşâm
Safâ vü 'işretile buldı encâm

Pes andan lutf u ikrâm ile ol mâh
Turup tutdı hemân-dem kûşe-i râh

Seher yili gibi oldu revân ol
Gözümünden çün perî oldu nihân ol

Hemân ben bagrumuñ başıyla kaldum
Ciger hûn çeşmümün yaşıyla kaldum (F., b.1295-1298)

Onun bu tavrı, klasik âşık tipinin kayıtsız şartsız sevgiliye tâbi olması, diğer bir deyişle teslimiyet duygusu ile ilgilidir. Sevgilisinin bir sözüyle İznik'i terk eden, bir mektubuyla derhal İstanbul'dan gelen birisinin, başka türlü davranması beklenemez. Nitekim Halilî, terci'-i bentte sevgilisi için memleketinden vazgeçmeyi bile göze aldığını açıkça dile getirmiştir:

Ol mehlîkâdan umaram kim
'Afv ide günâhumı keremden

Olursa Halilî vasla vâsıl
Rûmî oluban geçer 'Acem'den (F., Tb., bn.I)

Âşık tipine uygun olsa da Halilî'nin kendisine mahsus davranışları olduğunu söyleyebiliriz. Bunun en belirgin örneği şairin sevgilisine yaptığı çıkıştır. O, çektiği bunca sıkıntıdan sonra kendisine ilgisiz kalan sevgilisine sesini yükseltmeye cesaret eder. Esasen divan şiirinde sevgiliden yakınma olağan bir durumdur. Âşıklar sevgilinin cevri ve cefasından çektiklerini dile getirirler. Ancak, pek az kişi, -hangi psikolojik ve sosyal durumda olursa olsun- sultan olarak gördüğü sevgilisinin karşısına geçip olumsuz vasıflarını yüzüne haykırmaya cesaret edemez. Hatta haksızlığa uğradığını düşünen Halilî, daha da ileri giderek sevgilisine onu artık sevmediğini ve usandığını söyleyecek kadar farklı bir âşıktır:

Yürî hey bî-vefâ hercâyî 'âdet
Şefakatsüz nigâr-ı bî-mürüvvet

Ba'na cevri ü cefâdur dâ'im işüñ
Rakîb-i rû-siyâhdur dâ'im işüñ

Nigârâ muhkem işdür 'ışk-bâzî
Sakıngıl kim degüldür 'ışk bâzî

Eger yogise havfuñ ben gedâdan
Habîbüm ihtirâz itgil Hudâ'dan

Suçumı bildür andan kıl cezâyı
Eger suç ise sevmek sen humâyı

Yalan didüm seni sevmez in iy yâr
Kerem eyle beni incitme zinhâr

Hatâ didüm seni sevdüm didümse
Severüm diyü her dem söyledümse

Usandum senden iy nâ-mihribânüm
Var iy ‘ahdi sınık kavli yalanum

Beni ‘âşık sanuben kılma cevri
Ki cevruñ ile geçdi ‘ışk devri (F., b.874-902)

1.1.2.2.2. Sevgili

Firkat-nâme’de konu edilen sevgili Mustafa adlı bir mahbubdur. Şair, mahbubun adını muvaşşah (akrostiş) müstezatta açıkça dile getirmiştir. Müstezadın mısralarının ilk harfleri “Mustafa” sözcüğünü karşılamaktadır. Şair aşağıda yer alan beyitten sonra söz konusu akrostişe yer verir:

Anuñ çün itmedüm ismin musarraḥ
Ki tasrîḥ ide bu medh-i muvaşşah (F., b.152)

Orhan Kemal Tavukçu, eserde söz konusu edilen Mustafa’nın sevgili olmadığını, etrafı kutsiyet halesiyle çevrelenen söz konusu kişinin Hz. Muhammed olabileceğini söyler. Aşağıda yer alan ve âşığın sevgilisine rakiple ilgili olarak söylediği ifadeyi kanıt olarak ileri sürer:

İnanma ol pelid-i bî-hayâya
Sakıngıl kim ‘adûdur Mustafâ’ya (F., b.907)

“Şairin bu beyti sevgiliye söylemesi Mustafa’nın sevgili ile aynı kişi olmadığını göstermektedir. Ayrıca şair sevgiliye rakîbin Mustafa’ya düşman olduğu için ondan sakınması gerektiğini söylemektedir. Demek ki buradaki “Mustafa” âşık ve sevgilinin her ikisi için de önemli bir kişiliktir.”⁵⁸ görüşünü ileri süren Tavukçu, sonuç olarak eserde “Mustafa” sözcüğünün geçtiği iki beyitten hareketle, “müvaşşah müstezad ve bunun ASL [Agah Sırrı Levend] varyantında geçen Mustafa kelimesi ile yine Hz. Muhammed’in kastedildiğini düşünmek mümkündür”⁵⁹ der.

Tavukçu’nun, söz konusu beyitte Hz. Muhammed Mustafa’nın kastedildiği fikrine katılmamak mümkün değildir. Nitekim “Gazel Der Münâcât” başlıklı bölümde de şair Allah’a yalvararak Mustafa (Hz. Muhammed) hakkı için muradını vermesini diler:

⁵⁸ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.XXXIII.

⁵⁹ Orhan Kemal Tavukçu, *age.*, s.XXXIV.

Anuñ hakı ki muhît-i envâr-ı Hak durur
Ya'ni ki mefhar-ı dü-cihân Mustafa hakı

Âşüfte dil Halîlî'ye virgil murâdını
Ol hazretüne lâyıf olacak du'â hakı (F., b.686-695)

Ancak, eserde anlatılan sevgilinin adının da Mustafa olma ihtimali göz ardı edilmemelidir. Bu durumda ilk bakışta görülen çelişki ortadan kalkacaktır. Eserde yer alan akrostişte anlatılan kişi, şairin âşık olduğu mahbubdur. Şair bunu açıkça ifade eder. Zira söz konusu bölümde pazar yerinde karşılaşılan sevgilinin güzelliğinden bahsedilir. Aşağıdaki beyitler söz konusu akrostişten önceki bölümden alınmıştır:

Göñül deryâsı itdükçe temevvüc
Varup bâzâra iderdüm teferrüc

Meger bir serv boylu sîb gabgab
Güneş tal'atlu ammâ şekerin leb

Müzeyyen san ki tâvûs-i cinândur
Ne cânîdur gör ki mahbûb-ı cihândur

Ham ebrûsîdur mihrâbı cânuñ
Gözidür fitnessi devr-i zamânuñ (F., b.138-149)

Sevgilinin güzelliğini dile getiren müvaşşah müstezatta da peygambere yönelik her hangi bir çağrışım yer almamaktadır. Kaldı ki şiirde mesnevinin olay örgüsüne uygun olarak, sevgilinin gül yüzü, servi boyu, kıvrık saçları, ahu gözleri, gonca dudağı gibi güzellik unsurlarından bahsedilir. Aşağıdaki beyitler söz konusu müstezattan alınmıştır:

Beñzer dir idüm yüzine gül boyına servi
Pâk olsa gülün dâmeni serv olmasa yek pâ

Zülfînüñ eger bir girihin ide perîşân
Ol bûya gelüp dâma düşe âhû-yı sahrâ

Feryâd ne zâlim imiş ol gözleri anuñ
Bakdukca ider ol 'âşikuñ cânını yagma

Ol gonce dehen ki gire gül-zâre hırâmân
Bülbüller ötüp güller ola vâlih ü şeydâ (F., b.157-160)

Nitekim Tavukçu da daha sonra yazdığı “Türk Edebiyatında Firâk-nâme Adlı Eserler” başlıklı makalesinde söz konusu akrostişin muhatabının eserde konu edilen sevgili olduğunu belirtir. Ancak, söz konusu sevgilinin şairin intisap etmek istediği mürşidi olduğunu tekrarlamasına rağmen şu açıklamaya da yer verir:

“*Fürkat-nâme*’de önemli rol üstlenen bu kahramanın, hikâyenin sonunda aniden ortadan kaybolması, bunun bir kurgu unsuru olduğunu da akla getirmektedir. Ayrıca

Fırkat-nâme'de bu kişinin Hz. Peygamber olabileceğine dair işaretler de vardır.”⁶⁰

E.J.Wilkinson Gibb ise Tavukçu'dan farklı olarak konuyla ilgili şu görüşlere yer verir:

“Eser, yazarın gerçek tecrübesini anlatan şahsi bir hikâye olduğu kadar Heves-nâme'yi de andırmaktadır. Halilî'nin sade ve dokunaklı mısraları aşkının derinliğine ve samimiyetine yeterli değildir. Bir adamın kendi cinsinden biri için bencillik etmeden ve gereksiz öyle şedid bir aşk idrak etmesi çağdaş zihinlere garip gelebilir; ancak bu fikir, gerçekte tecrübe demek daha doğru, Orta Çağın aşına olduğu bir fikirdir. Üstelik böyle bir aşkı sürdüren kişiler sadece ilim ve kültür erbâbı değil aynı zamanda devrinin en asil görüşlü kişileridir. Şimdi Türkiye'de de bu tür fikirler mevcut değildir; eski edebiyat ve tarih üzerine çalışan öğrenci ve araştırmacıların bu tür bir aşkı kavrayabilmeleri için çok çalışmaları gerekecektir.”⁶¹

İsmi Mustafa olsun ya da olmasın *Fırkat-nâme*'de yer alan sevgili bir delikanlıdır. Sevgili ile ilgili dile getirilen hususlardan biri de onun çarşı esnafından biri olduğudur:

Oturmuş gûşe-i bezzâz-sitânda
Nazîri gelmemiş devr-i zamânda (F., b.140)

Belâcı gözleri sihr-âferîndür
Dükânın sanasın huld-ı berîndür (F., b.151)

Eserde sevgili ile ilgili en çok üzerinde durulan konulardan biri onun güzelliğidir. Perî ya da melek gibi olan sevgili tüm güzellerden daha güzeldir. Onun yüzü, ilâhî nurun görüldüğü yerdir. Hatta Allah “nahnu kasemnâ” dediğinde ona “cemâl” bağışlamıştır:

Kamu güzellerin ser-defteridür
Melek mi bilmezem yâhûd perîdür (F., b.147)

Ser-i kûyî dilûn ârâm-gâhı
Cemâli manzar-ı nûr-ı ilâhî (F., b.145)

Rezzâk-ı ezel nahnu kasemnâ didüğünde
Lutfından ana hulk-ı(?) cemâl eylemiş i'tâ (F., b.168)

Sevgilinin kişilik özelliklerine gelince, onda divan şiirinin klişe sevgili tipinde görülen vefasızlık, kayıtsızlık, kendini beğenme, küçümseme, acımasızlık, rakibe yüz verme gibi -âşığa yönelik- tüm olumsuz davranışları gözlemlemek mümkündür. Sevgili tüm yalvarıp yakarmalarına rağmen Halilî'ye kayıtsız kalır. Hatta ısrarını sürdüren âşığı İznik'ten kovar. Bu durum sevgilinin iffetinden kaynaklanmaz. Zira sevgili, rakiplerle gezmekte, eğlenmektedir. Sevgilinin Halilî'ye karşı olumsuz tavır takınmasında kibirli olması temel etkindir. O, Halilî'nin kendisinin dengi olmadığını düşünmektedir.

⁶⁰ Orhan Kemal Tavukçu, “Türk Edebiyatında Fırâknâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.10, 2004, s.101, dipnot 45.

⁶¹ E.J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (terc. Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yay., Ankara, 1999, C.I-II, s.540.

Kapısına sultanların yakışacağını söyleyen mahbub, bunu her fırsatta vurgular.

Aşağıdaki bölüm mahbubun elçiyi azarladığı bölümden alınmıştır:

Ne kadri var anuñ kim yâd idersüñ
Kulundur diyüben feryâd idersüñ

Ne haddi var kûluñ sultân katında
Ne kadri var cânuñ cânân katında

Niçün ol bî-hayâ hâlini bilmez
Meger mecnûndur ef'âlini bilmez

Bugün kim hüsn meydânı benümdür
Elümde tob u çevgânı benümdür

Mu'azzam şehriyâram hüsn ilinde
Adumdur söylenen halkuñ dilinde

Benüm katumda sultânlar gerekdür
Cemâlüm görmege hanlar gerekdür

Ne haddi var gedâ-yı rû-siyâhuñ
Ki dâ'im vaslın ister pâdişâhuñ (F., b.398-406)

Şair her fırsatta âşığı küçümsemeyi sürdürür. Aşağıdaki bölüm sevgilinin, elçi olarak gelen mektubu azarladığı bölümden alınmıştır:

Gedâ şâhuñ olur mı hem-nişîni
Melek hiç ola mı divûñ karîni

Düşer mi bencileyin meh-likâya
Ki hem-sohbet dirilem bir gedâya (F., b.501-502)

Sevgilinin belirgin özelliklerinden biri de vefasızlığıdır. Zira âşığın, sürüldüğü İstanbul'dan gelmesine izin veren sevgili ve âşığı kulluğa kabul ettiğini söylemesine rağmen, yanına geldiğinde rakiple ilgilenir ve âşığa selam bile vermez. Pazar yerine giden âşık, sevgilisinin kara yüzlü birini dost edindiğini görür:

Umardum yârdan vuslat safâsın
Çekerdüm lâ-cerem râhuñ cefâsın

İrişdüm çün ki âhir ol diyâre
Dil-i bî-çâre tâlib oldı yâre

Yüz üre seyr idüp bâzâre vardum
Ki ya'nî dest-bûs-ı yâre vardum

Çü gördüm ol nigâr-ı bî-vefâyı
Özine eylemiş 'âdet cefâyı

Yüzün döndürdi benden ol sitem-kâr
Uyup agyâre olmuş yâre agyâr

Umardum ol vefâsuz dil-rubâdan
Ki cânım kurtara derd ü belâdan

İverdüm virmege yolında cânı
Ne cânı belki bu iki cihânı

Çü geldüm gördüm ol nâ-mihribân dost
Benümle düşmen olmuş düşmene dost

Yüzine bakdugumca baş ider pîç
Sanasuñ ben garîbi görmemiş hîç

Rakîbi eylemiş kendüye mahrem
İdinmiş bir kara yüzlüyü hem-dem

İder anuñla zevk ü safâyı
Kılur cânuma bin dürlü cefâyı

Kaçar görse beni ol hûb-ı ‘âlem
Anuñ gibi kaçar san dîvden âdem (F., b.833-844)

Firkat-nâme’de sevgili, güzelliği ve ulaşılmazlığı nedeniyle “sultan istiaresi” çerçevesinde çizilmiş bir tiptir. Onun kim olduğundan ziyade şairin onu nasıl algıladığı önemlidir. Halilî, çarşı esnafından biri olduğunu bildiğimiz sevgilisini bir sultan olarak görmektedir. Nitekim “sultan istiaresi” kapsamında sevgili daima padişaha özgü davranışlar sergiler. Onun huzuruna çıkmak için icazet almak gerekmektedir. İstemediğini şehirden sürebilir ya da istediği kişiyle görüşebilir. O, güzeller sultanı, gönül şehrinin devletli hanıdır:

Velîkin iy güzeller pâdişâhı
Kûluñam hâlûme kılğıl nigâhı (F., b.607)

Ki iy mahbûb-i dil-ârâm-ı cânım
Göñül şehrindeki devletlü sultânım (F., b.608)

Kaçan kim pâdişâhdan ola da‘vet
Kûla vâcibdür elbetde icâbet (F., b.826)

Bu yaklaşım sevgili için de geçerlidir. Sevgili de kendisini ulaşılmaz, üstün bir padişah olarak görmektedir:

Ne haddi var ol aınduguñ gedânuñ
Ki hem-râzı ola ben pâdişânuñ (F., b.500)

Firkat-nâme’de yer alan sevgilinin davranışlarında bir tutarlılık olduğunu söylemek mümkün değildir. Onun bir çizgisi yoktur ve tüm davranışları keyfidir. Söz gelimi rakiplerle gezen, gününü gün eden sevgili, âşığın tüm yalvarmalarına rağmen kayıtsız kalır. Ancak, aynı sevgili, âşığın elçisi olarak gelen sabah rüzgârının sözleri üzerine rakibi yanından uzaklaştırır. Sevgili, rakibi yanından uzaklaştırmasına rağmen Halilî’yi kabul etmez. Gerekçe olarak da halkın kınamasını ileri sürer:

Digil kim dimesün baña cefâ-kâr
Vefâ kıldum disün adum vefâ-dâr

Rakîbi sürdügüm ‘ayn-ı vefâdur
Eger vaslum umarsa nâ-revâdur

Olurdı eylesem vaslumla şâdân
Velîkin incidür ta’nile düşmân

İlüñ ta’nını getürmek ne müşkil
Anuñ sa’yını yitürmek ne müşkil

Getürmezem ilüñ ta’nını iy yâr
Yitürürün anuñ sa’yını nâ-çâr (F., b.1044-1048)

Oysa bu hiç de inandırıcı bir neden değildir. Çünkü sevgili bir süre sonra âşığa nice zamandır eziyet ettiğini itiraf edip, artık kavuşma zamanının geldiğini söyler. Dikkat edilirse sevgilinin yaptığı bu açıklama, daha önce ileri sürdüğü gerekçeyle ilgili değildir:

Hezârân lutf ile ol yâr-ı dil-cû
Didi cevri âhir oldı çekme kaygu

Dükendi kalmadı eyyâm-ı firkat
İrişdi hurrem ol hengâm-ı vuslat

Kayurma kim vefânüñ irdi devri
Yazukdur nice idem saña cevri

Visâle va‘demüz ferdâya olsun
Tevakkuf sohbeti sahrâya olsun (F., b.1226-1229)

Bu da göstermektedir ki güzeller sultanı olan sevgili davranışlarında tamamen keyfidir, vuslatı da firkati de o belirler. Nitekim bir günlük vuslatın ardından sevgili bir daha dönmek üzere gidecektir:

Ma‘a’l-kıssa bu ‘ayş olunca ahşâm
Safâ vü ‘işret ile buldı encâm

Pes andan lutf u ikrâm ile ol mâh
Turup tutdı hemân-dem gûşe-i râh

Seher yili gibi oldı revân ol
Gözümde çün perî oldı nihân ol (F., b.1295-1297)

Sonuç olarak sevgili divan şiirinde vefasızlığı, kibir ve istignasıyla âşıklarına eziyet eden sevgili tipiyle örtüşmektedir. Onun tarihî kişiliği üzerine farklı görüşler ileri sürülse de bize göre o, çarşı esnafından Mustafa adlı bir delikanlıdır ve eserde kurmaca bir kişi olarak değil, gerçek kişiliğiyle yer bulur. Eserin ilâhî aşkı anlattığını ileri süren araştırmacıların aksine o simgesel ya da mistik bir kişi değil, etiyle kanıyla güzel ve kibirli bir delikanlıdır. Halilî’nin tasavvufta yol kaydederek olgunluk çağına geldiğinde yazdığı söz konusu eserindeki masalsı hava, şairin gençlik anılarına yıllar sonra mistik bir gözle bakmasından kaynaklanır.

1.1.2.2.3. Diğer Kişiler

Firkat-nâme'de Halilî ve sevgilisi dışında “yâr-ı enîs” ve “yâr-ı cânî” olarak adlandırılan iki kişiden söz edebiliriz. Ancak, bu kişilerle ilgili herhangi bir bilgi verilmediği için söz konusu adların özel ad mı yoksa tek bir dostun vasıfları mı olduğunu tam olarak kestirmek mümkün değildir. Zaten eserde söz konusu kişi ya da kişilerin davranış biçimleri ve üstlendikleri görev aynıdır. Şairin tahsil için Anadolu'ya gelmesi, sevgilisine kavuşması için mektup yazması gibi akılcı fikirler hep söz konusu kişi ya da kişilerden çıkar. Hatta yâr-ı cânî (candan sevilen, aziz dost) sevgili ile Halilî arasında ara buluculuk görevini de üstlenir. Fikirleriyle Halilî'yi yönlendiren bu kişi/kişiler klasik mesnevilerde rastladığımız ara bulucu tiplerinden çok farklıdır. Her şeyden önce ara bulucu kişilerin temel özelliği olan kurnazlık ve hilekârlık söz konusu kişi/kişilerde bulunmamaktadır. Hatta yâr-ı cânînin konuşmalarında tecrübeli insanlarda görülen bilgece bir tavır sezeriz.⁶² Örneğin Halilî derdinin çok olduğunu, kimsenin verdiği ilacın fayda sağlamadığını, gönlünün elden gittiğini, geceleri uyumadığını, içtiği suyun zehir olduğunu, sürekli feryat ettiğini söyleyince, yâr-ı cânî, söylediği sözlerden onun âşık olduğunu anlar. Söylediklerini bildiğini, derdinin aşk olduğunu, aşkın ilacının feryat etmek değil, tedbir düşünmek olduğunu söyler ve aracı olmayı teklif eder:

Didüm kim merhabâ ey yâr-ı cânî
Kudûmüñdür benüm rûhum revânı

Tabîb olmaz benüm hâlûmden âgâh
‘Îlâc ide meger lutfından Allah

Benüm derdüm be-gâyet çokdur iy yâr
‘Îlâcî kimsenüñ itmez baña kâr

Biri budur ki gönlüm gitdi elden
Be-küllî el ayak kıldı ‘amelden

Birisi dahı bu kim görmezem hâb
Agudan acırakdur içdügüm âb

Budur bir ‘illetüm kim yatmazam hiç
Kıluram âh u feryâd ir eger giç

⁶² Orhan Kemal Tavukçu “Dönüp didi ki iy yâr-ı vefâ-dâr / Baña ma‘lûm durur bu cümle güftâr” beytinden hareketle yâr-ı cânînin mistik bir kişilik olabileceğini söyler. Yukarıda yaptığımız açıklamada da görüleceği üzere biz söz konusu şahsın mistik bir kişi değil, tecrübeli bir dost olduğunu düşünüyoruz. Zira yâr-ı cânînin bu sözlerinden hemen önce Halilî, kendi fizikî ve ruhî durumunu anlatır. Aşkın ne olduğunu bilen dostu da bu hâlin aşk olduğunu söyler. Diğer bir deyişle yâr-ı cânîye malum olan âşığın yaşadığı hâdiseler değil, onun düştüğü hâlin aşktan kaynaklanmasıdır. Nitekim hemen bir sonraki beyitte yâr-ı cânî, şairin gönlünün aşk ateşiyle yandığını açıkça ifade eder. Nitekim *Firkat-nâme* ile konu bakımından büyük benzerlik gösteren *Kıssa-i Aşkî vü Ma‘şûk*'ta da Aşkî'nin bir arkadaşı, onun hâllerine bakıp âşık olduğunu söyler. Eserde bu şahıs, tıptan ve ilaçlardan anlayan biri olarak tanıtılır. bk. “1.4.3.1.5. Montaj” Bölümü.

Sayarsam derdüme yokdur nihâyet
Benüm müşkil durur hâlüm be-gâyet

Dönüp didi ki iy yâr-ı vefâ-dâr
Baña ma'lûm durur bu cümle güftâr

Dilüñ de 'ışk nârından yakılmış
Mahabbet ipi boynuña takılmış

Esîr itmiş seni bir serv kâmet
Anuñ çün başuña kopmış kıyâmet

Çü derd-i 'ışka olmuşsun giriftâr
Kılursuñ nâle vü feryâdı nâ-çâr

Velîkin işbu feryâdile bitmez
Yeter âh eyle bu âhile bitmez

Gerekdür saña bir söz ehli sırdaş
Ki sırrı cânda duta itmeye fâş

Eger himmet kılursañ varayım ben
Ayakların öpüp yalvarayım ben (F., b.330-343)

Firkat-nâme'de yer alan kişilerden biri de rakiptir. Eserde rakîp tipi, son derece olumsuz biçimde çizilmiştir. O, divan şiirinde sıkça rastladığımız rakip tipinin standart özelliklerine sahiptir. Halilî sevgilisini ikna etmek için rakiple ilgili oldukça kötü sözler söyler:

Uyup bir dîv-i mel'ûnuñ sözine
Niçün bakmazsun insânüñ yüzine

Meleksüñ dîve hem-râh olduğun ne
Anuñ tek sen de gümrâh olduğun ne

Kimüñ kim ola yoldaşı kazancı
Hemân yüz karalığıdur kazancı

Ne bulduñ ol kara yüzlüde bârî
Ki virdüñ ellerine ihtiyârî (F., b.886-889)

Yukarıdaki beyitlerde de görüldüğü üzere şair, en çok rakibin kara yüzlü olduğu üzerinde durur. Zira sadık âşık olmayan rakip, sevgilinin yüzünün karası olacaktır:

Rakîbi idinmiş kendüye mahrem
İdinmiş bir kara yüzlüyü hem-dem (F., b.842)

Yüzinüñ karası virür şehâdet
Kim andan gelmeyiserdür sadâkat (F., b.906)

Halilî, divan şiirinde "bî-dîn" olarak vasıflandırılan rakibin, pek çok olumsuz vasıflarıyla birlikte Hz. Muhammed Mustafa'ya düşman olduğunu da söyler. Şair rakipten o kadar nefret etmektedir ki aklına gelen tüm bedduaları eder:

İnanma ol pelîd-i bî-hayâya
Sakingıl kim 'adûdur Mustafâ'ya

Anuñ cânına Hak virsün belâyı
Çogalsun derdi bulmasun devâyı

Siper olsun kazâ okına her dem
Devâsuz derde düşsün bulmasun em

Nice k'ister beni firkatde mahzûn
Göreyim anı cândan ola magbûn

Hudâ kurtarmasun anı elemden
Ölup kurtarmasun anı elümden

Gülümi benden ayru ister ol hâr
Dilerüm ki uralar cânına nâr

Ümîdüm var çekeler anı dâra
Görem tîz günde ola pâre pâre

Kazâ indükde gökden yeryüzine
Kimesneye degül illâ özine

Elinden ol pelîdûñ âh u feryâd
Kim olmadum anuñ mekrinden âzâd (F., b.907-915)

Eserde arka planda kalan başka kişiler de bulunmaktadır. Sâkî, sevgilinin yanındaki insanlar, rakip, haberci, gemici, işret meclisindeki müzisyenler ve gûyendeler bunlar arasında yer alır. Ancak, söz konusu kişilerin eserin olay örgüsünde önemli bir etkileri olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunlar daha ziyade figüran mahiyetindeki kişilerdir. Özellikle içki meclisindeki gûyende, sâkî, çengi gibi kişiler tamamen içki meclisinin bir parçası oldukları için eserde yer bulan kişilerdir. Söz konusu kişiler, işret meclisini anlatan bir tablonun geri plandaki renkli ayrıntılardır:

Pes andan düzdi mutribler terâne
Figâne başladı çeng ü çegâne

Defûñ âvâzı vü nâyûñ figânı
Göñül açdı ferahlandurdu cânı

Çü çengi çenge uruban düzetdi
Felekden zühre âhengîn gözetdi

Olup gûyendeler her dem gûyâ
Okurlardı müdâm eş'âr-ı garrâ

Yüritdi sâkîler la'îfîn kadehler
Göñülde gitdi gam geldi ferahlar (F., b.1276-1281)

Firkat-nâme'de yukarıda bahsettiğimiz kişilerden başka soyut ve cansız varlıklar da kişileştirme yoluyla kişi kadrosuna dâhil edilmiştir. Halilî hatif, gönül, göz, aşk, mektup, sabah rûzgârı, gözyaşı ve aşkı kişileştirerek eserine masalsı bir hava katmıştır. Divan şiirinde rûzgârın kişileştirilmesi sık rastlanan bir durumdur. Ancak, Halilî hayal gücünü kullanarak mektuba ve gözyaşına dahi insanî özellikler vererek kişi kadrosunu

zenginleştirmiştir. Bunlar içinde soyut bir his olarak “aşk”ın kişileştirilmesi ise eşine az rastlanabilecek bir örnek olarak dikkat çeker. Esasen şairin iç monoloğundan ibaret olan bu tür diyaloglar anlatıma renk katmaktadır. Aşağıdaki beyitlerde aşk, âşığa nasihatte bulunan bir kişi olarak okuyucuya sunulur:

Hitâb itdi baña gûyende-i ‘ışk
Göñüller germ iden cûyende-i ‘ışk

Zebân-ı hâlile didi ki dervîş
Garîb u derd-mend u zâr u dil-rîş

Revâ mı sen kılasuñ nâle vü âh
Rakîbile musâhib ola ol mâh

Ne olduñ gayretüñe n’oldı bârî
Koduñ agyâr ile yâr oldu yârî

Niçün oynamaduñ yolında başı
Koduñ kim yârile yâr oldu nâşî (F., b.971-975)

Aynı şekilde mektup da eşine az rastlanabilecek bir hayal gücüyle kişileştirilmiştir. Şair, mektuba sevgiliye neler söylemesi gerektiğini, huzuruna nasıl varacağını anlattıktan sonra onu sevgiliye gönderir. Mektup kuş misali kanatlanıp uçar ve icazet alıp sevgilinin huzuruna çıkar. Sevgilinin ellerini öpüp mektupta yazanları tek tek anlatır. Halilî’nin oldukça başarılı olarak çizdiği bu sahnede mektubun elçi olarak gidip sevgiliyle konuşması, şairin hayal gücünün zenginliğini ortaya koyar. Şair mektubu kişileştirirken son derece dikkatlidir. Zira sevgili mektubu okumamış, onun söylediklerini işitmiş (gûş etmiş)tir. “Sevgili Halilî’nin yazdığı mektubu eline alıp okudu.” cümlesiyle kabaca özetleyebileceğimiz bu sahneyi pek az şair Halilî kadar başarılı olarak anlatabilir. Söz konusu bölümün devamında sevgili, mektubu bir insan gibi karşısına alıp konuşur:

Çü nâme açdı bâl ü per murassa‘
‘Arûs-ı bîkr-veş yüzinde mikna‘

Gelüp irişdi dergâhına yâruñ
Kamer-tal‘at habîb-i gül-‘izâruñ

Umar kim vire destûr ol perî-ruh
Girüp şatranc-ı ‘ışka oynaya ruh

Olıcak muttali‘ şâh ol haberden
Didi destûr durur râh-ı nazardan

Girüp çün nâme öpdi ellerini
Revân itdi fesâhat dillerini

Pes andan her ne kim olmuşdı tahrîr
Nigâruñ öninde kıldı takrîr

Bu sözi ol şeker-leb kıldı çün gûş
Be-gâyet hışma geldi eyledi cûş

Didi ey nâme bir pîçidesûñ sen
Egerçi peyk-i hazret-dîdesûñ sen

Yüri var ol perîşân hâle söyle
Digil kim nice feryâd ide böyle

Digil kim ummasuñ vaslum gülin hîç
Anuñ yokdur nasîbi ir eger giç (F., b.487-507)

1.1.2.3.Mekân

Halilî, *Firkat-nâme*'de olay örgüsüne ve ruhsal tasvire ağırlık vermiş, mekânlar üzerinde durmamıştır. Bu nedenle *Firkat-nâme*'de kapalı ve açık mekânlar oldukça sınırlı sayıdadır.

1.1.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Firkat-nâme'de kapalı mekânlar hâdiselerin içinde cereyan ettiği birer dekordan ibarettir. Az sayıdaki kapalı mekân, eserde genellikle yalnızca ismen zikredilmiştir. Cami, medrese, dükkân, bezzâzistân, hücre gibi kapalı mekânlara dair hemen hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir:

Yirüm gâh medrese gâh câmi' idi
Dilümde nûr-ı kudret lâmi' idi (F., b.106)

Bunlar içinde yalnızca dükkâna dair birkaç kelimeye yer verilir. Ancak, söz konusu ifadeler, -içinde sevgilinin bulunması dolayısıyla- dükkânın manevi değeriyle ilgilidir:

Belâcı gözleri sihr-âferîndür
Dükânın sanasın huld-ı berîndür (F., b.151)

Eserde diğer önemli kapalı mekânlardan biri de Halilî'nin hücresidir. Şair, eserde genellikle hücreinde yalnız başına otururken tasvir edilmiştir. Çoğu zaman içinde bulunduğu mekânın, hücre olduğu belirtilmese de şair, yalnız olduğu zamanlarda genellikle hücreindedir. Bu nedenle eserde en önemli mekân şairin hücresidir. Aşağıdaki beyit şairin hücrede olduğunu açıkça belirten nadir örneklerden biridir. Halilî'nin hücreinden bahsetmesi, onun medresede danışment olduğunu düşündürür:

Oturup hücrede ser-geşte vü zâr
Garîb u bî-kes ü bî-hîş u bî-yâr (F., b.560)

Firkat-nâme'de yer alan kapalı mekânlardan biri de gemidir. Halilî İznîk'ten İstanbul'a gittiği gemiyle ilgili verilen tek bilgi onun yelkenli bir gemi olmasıdır:

Kazâya çün ki virmişdüm rızâyı
Girüp keştîye yâd itdüm Hudâ'yı

Çü keştî-bân düzetdi bâd-bânı
Revâne oldu bu keştî revânî (F., b.539-540)

1.1.2.3.2.Açık Mekânlar

Firkat-nâme'de anlatılan hâdiselerin büyük bir kısmı İznîk'te geçer. Ancak, Halilî bin üç yüzden fazla beyit ve daha nice bentten oluşan eserinde İznîk'e on beyitlik yer bile ayırmamıştır. Şairin hâdiselerin cereyan ettiği yer olarak açıkça İznîk ve İstanbul'un adını vermesi, eserin gerçek hayatla olan bağlantısını ortaya koyar. İznîk ve İstanbul tabîî, mimarî güzellikleri ve kültürel ortamı nedeniyle eserde övgüyle söz edilen şehirlerdir. Aşağıdaki beyitler, “Medh-i Mahbûb u İznîk”⁶³ ve “Sıfat-ı Râh u Resîden Be-İstanbul” başlıklı bölümlerden alınmıştır:

Adını dirler İznîk ol makâmın
Sanasun ‘aynıdur Dârü’s-selâmuñ (F., b.132)

İki gün dahı deryâ seyrin itdüm
Üçüncü günde İstanbul'a yitdüm (F., b.541)

Firkat-nâme'de “Acem mülki” ve “Rûm” gibi genel bölge adlarına da yer verilmiştir. Halilî, Acem ülkesi gibi genel bir adlandırmayla oldukça geniş bir coğrafyayı dile getirir. Bu nedenle şairin, doğum yerini tam olarak öğrenmek mümkün değildir. Ancak, şairin verdiği bu bilgi çok sayıda tezkireye kaynaklık etmiş, şairin hayatının aydınlatılmasında fayda sağlamıştır:

‘Acem mülkinde-yidüm ‘ilme meşgûl
Okurdum gâh fikh u gâh ma‘kûl (F., b.104)

Eserde “Rûm” olarak geçen Anadolu ise ilim ve irfan yuvası olarak değerlendirilir. Zira Acem mülkünde tahsil gördükleri hâlde Halilî ve arkadaşı, ilim tahsili için Anadolu'ya giderler:

Tur imdi tâ sefer ‘azmin kılalum
Varalum Rûma hoş meşgûl olalum (F., b.118)

Firkat-nâme'de yer alan açık mekânlar arasında bostan, bağ, deniz kenarı, sahra gibi açık mekânlar bulunmaktadır. Ancak, söz konusu mekânlar genellikle dekor mahiyetindedir. Şair, söz konusu mekânlarla ilgili hemen hiçbir teferruata yer vermez:

⁶³ Başlık farklı iki nüshada “Der Medh-i İznîk” biçiminde geçmektedir. bk. Orhan Kemal Tavukçu, *Halilî-Firkat-nâme*, s. 22, dipnot 124.

Revân oldu revân bir bâga girdi
Sanasuñ hûrdur uçmaga girdi

Temâşâ iderek bûstân içinde
Oturdu bir direhtistân içinde (F., b.1259-1260)

1.1.2.4.Zaman

Halilî'nin gençlik yıllarını konu edeninen *Firkat-nâme* 876 (1471-1472) senesinde yazılmıştır. Şair, eserin sonunda “*Firkat-nâme*” sözcüğünün eserin yazılış tarihini verdiğini belirtir⁶⁴:

Çü bî-hazf eyleye ehl-i tevârîh
Kitâb ismin bulur kendüye târîh (F., b.1331)

Halilî, *Firkat-nâme*'de gençlik yıllarını ele almıştır. Şair, tahsil hayatını sürdürdüğü sırada yaşadığı bir aşk hikâyesini anlatır. Vaka tarihine dair eserde bir tarih belirtilmediği gibi, belirgin bir ipucu da verilmemiştir. *Firkat-nâme*'de anlatılan hâdiselerin vaka zamanı için genel olarak XV. yüzyıl diyebiliriz. Ancak, “eserini yazdığı sırada şairin yaşının, altmışın üzerinde bulunması ve bundan kısa bir müddet sonra da tekke şeyhi”⁶⁵ olmasıyla birlikte, eserin şairin gençlik çağlarında yazıldığı düşünüldünce vaka zamanının XV. yüzyılın başları olduğunu söyleyebiliriz.

Firkat-nâme'de vaka zamanı ile ilgili olarak “sabah, akşam, gece” gibi zaman belirteçlerinden yararlanılır. Bu genel ifadeler vakanın günün hangi saatinde geçtiğini ifade ederken hâdisenin cereyan ettiği ortam hakkında okuyucuya fikir verir:

Yine ol gice ol yâr-ı enîsüm
Gelüp halvetde olmışdı celîsüm (F., b.439)

Meger bir gün ki irişdi subh-dem
Cihân oldu bu demden şâd u hurrem (F., b.953)

Meger bir gün seher vaktinde nâgâh
Sabâ olmuş benüm hâlümnden âgâh (F., b.991)

Firkat-nâme'de kullanılan zaman belirteçlerinden biri de “kadir gecesi”dir:

Meger ol gice ki kadrûñ gicesiydi
Ne diyem ki anuñ kadr nicesiydi (F., b.559)

Zamanla ilgili bir diğer husus ise mevsime dair verilen bilgilerdir. Eserde genellikle mevsimin bahar olduğundan bahsedilir. Bununla birlikte zamanın “nevrûz” olduğu da belirtilir. *Firkat-nâme*'de “nevrûz” sözcüğü iki yerde kullanılmıştır.

⁶⁴ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.XIII.

⁶⁵ Mustafa Özkan, Mustafa İsen, “Halilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, TDV Yay., İstanbul, 1997, C.15, s.330.

Bunlardan birincisi “rûz-ı nevrûz”, ikincisi ise “vakt-i nevrûz” biçiminde geçmektedir. “İkinci beyitte geçen vakt-i nevrûz ifadesi birinci beyitteki “rûz-ı nevrûz” terkibine göre “nevrûz vakti, nevrûz zamanları” gibi biraz daha geniş bir süreci anlatmaktadır. Bu beyitlerden hareketle bunlar arasındaki bölümlerde geçen olayların (nevrûzdan nevrûza) bir yıllık bir sürede olduğunu söyleyebiliriz.”⁶⁶:

Bahâr eyyâmı idi rûz-ı nevrûz
Sa‘âdet yâr idi vü baht pîrûz (F., b.787)

Bahâr eyyâmıydı vakt-i nevrûz
Cihân halkı safâda oldu düpdüz (F., b.958)

Firkat-nâme’de vaka süresine ilişkin kesin bir hüküm vermek mümkün değildir. Ancak, eserin bir yıldan fazla bir zaman dilimini kapsadığını söyleyebiliriz. Zira şair, İstanbul’da geçirdiği sürenin bir yıl olduğunu belirtir:

Be-nâ-çâr anda idindüm makâmı
Yakıldum hicrile bir yıl tamâmî (F., b.548)

Eserde gerçekleşen tüm hâdiselerin süresi ise belirtilmemiştir. Fakat bazı ara hâdiselerin vaka süresi yaklaşık olarak belirtilir. Söz konusu beyitlerde vaka süresi “bir iki gün” gibi yuvarlak ifadelerle okuyucuya aktarılır:

Bir iki gün ki çekdüm mihnet-i râh
‘Înâyet irişüp râh oldu kütâh (F., b.537)

İki gün dahı deryâ seyrin itdüm
Üçüncü günde İstanbul’a yitdüm (F., b.541)

1.1.2.5.Tarih ve Toplum

Firkat-nâme her ne kadar Halilî’nin gerçek hayatından bir kesiti ele alsada eserde tarih ve toplumsal hayata dair unsurlar oldukça sınırlıdır. Bunda eserde yaratılan masalsı havanın önemli bir etkisi vardır. Şairin kurmaca unsurlarla zenginleştirdiği aşk hikâyesinde toplumsal hayata dair bilgi kırıntılarına bile nadiren rastlarız. Bunların başında İznik şehrinin kültür ve eğitim hayatındaki yeri gelmektedir.

Hailî, eserinde gençlik yıllarında arkadaşının önerisi üzerine eğitim hayatını sürdürmek üzere Anadolu’ya gitmeye karar verir. Şairin Anadolu’da İznik şehrini seçmesi ve eğitim hayatını burada sürdürmesi, şehrin o dönemdeki kültürel ortamı hakkında fikir verir. Eserden hareketle XV. yüzyılda İznik’in eğitim hayatında önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. İletişimde mektuplaşmanın yaygın olması, mektupların

⁶⁶ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.LVI.

atlı haberciler tarafından getirilmesi gibi, hemen her mesnevîde rastlanabilecek türden bilgi kırıntıları ise herkesçe malumdur.

1.1.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Firkat-nâme'de asıl konunun anlatıldığı bölüme fahriye içerikli beyitlerle başlayan Halilî, şairliği konusunda öz güvenini ortaya koyan ifadelerle yer verir. Konuya giriş mahiyetindeki bu beyitler eserin yazılış nedeni için bir hazırlık aşamasıdır:

Elâ(?) iy bülbül-i bâğ-ı belâgat
Suhên-ârâ-yı gül-zâr-ı fesâhat

Seher hengâmının gûyendesîsün
Şikeste dillerün cûyendesîsün

Söze gel cân dimâgını ter eyle
Göñül âyînesin pür-zîver eyle

Teferrûc kıl bu 'âlem gûlsitânın
Müşerref eyle bâğ u büstânın

Bugün sensün çü bir şûrîde bülbül
Figân itmek dilerseñ uşta gel gül

Sözünden çün ferah bulur göñüller
Şifâ bulur kamu göynükli diller

Niçün pes itmeyesün söze bünyâd
K'ışidenler olalar hurrem u şâd

Sözün nazmında harc eyle emekler
Ki tâ şîrîn ola vü pür-nemekler

Bugün sensün çü söz bahrinde gavvâs
Çıkargıl bize birkaç gevher-i hâs

Ki tâ pür-dür idevüz cân kulagın
Mu'attar kılavuz 'akluñ dimâgın

Gel imdi söyle iy murg-ı suhendân
Senüñdür çünki söz nazmında meydân

Girüp meydâna eyle pehlevânlık
Hünerler göster it sâhib-kırânlık (F., b.82-93)

Yukarıda görüldüğü üzere Halilî, şairlik konusunda iddiasını ortaya koyduktan sonra başından geçen aşk hikâyesini anlatacağını -dolaylı olarak- söyler. Böylece şair, yaşadığı aşk hikâyesini, hünerini ortaya koymak üzere kaleme aldığını gösterir:

Kerem kıl sûz-nâk ol söze başla
Nevâsız 'âşıkuz nev-rûze başla

Beyân it 'ışk-ı 'âşıkdan rivâyet
İşitdür bize bir şîrîn hikâyet

Başuñâ geldügi sevdâ-yı ‘ışkı
Demâdem çekdüğün gavgâ-yı ‘ışkı

Düzet nazm eyle bir şîrîn kitâb it
Du‘âsın ben garîbüñ müstecâb it

Okunsun adı Fırkat-nâme dinsün
Kalem kim yazdı müşğîn hâme dinsün

Hikâyet eyle hicrân kıssasından
Rivâyet eyle cânân gussasından

Ki her kim okuya yahûd kıla gûş
Gidüp ‘aklı başından ola bî-hûş

Sözünü şöyle söyle nâzûk ü ter
K’işidenler diye Allahu ekber (F., b.94-101)

Firkat-nâme’de verilen mesaj da Halilî’nin yaşadığı söz konusu aşkla ilgilidir. Halilî’nin başından geçen gönül macerası mecazî aşktır. Ancak, bu mecazî aşkın platonik bir aşk olduğu âşikârdır. Mustafa adlı mahbupla yaşanan bu aşkın platonik bir aşkla sınırlı kalması, yalnızca ayrılıkla bitmesiyle mümkündür. Başka türlü bir sonuca, sınırları İslam ahlâkıyla belirlenen divan şiiri geleneğinin izin vermesi mümkün görünmemektedir. Nitekim bu sonuç, şairin dolaylı olarak verdiği, mecazî aşkın ilahî aşka geçiş vazifesi gördüğü mesajına hizmet eder.

Firkat-nâme’de Halilî’nin yaşadığı aşkın mahiyeti hakkında açık ifadelere yer verilmemiştir. Sözcüklerin ikinci anlamlarından hareketle eserde tasavvufî mesajlar verildiği ileri sürülebilir. Nitekim Günay Kut ve Orhan Kemal Tavukçu, eserin tasavvufi bir eser olduğunu belirtirler. Eserin tasavvufî göndermeleri olduğu ve eserin ilahî aşka yükselişle tamamlandığını kabul etmek mümkündür. Ancak, “sevgilinin mürşid, yaşanan aşkın da bağlılık” olduğu fikrine katılmıyoruz:

“Firkat-nâme’de sıkça geçen tasavvuf terimlerine ve bunların bazı beyitlere yükledikleri ikinci anlamlara dayanarak mesnevinin tasavvufi bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Fakat eserin bu konu bütünlüğü içerisinde bazı muğlâk yanları da vardır. Bunu da mesnevinin kurguya dayalı olarak işlenmiş olmasına bağlamak gerekir. Böyle durumlarda şairin hayal gücü eserde gerçekleri gölgeleyecek derecede etkin olabilmektedir. Halilî burada meramını anlatabilmek için inisiyatifi kullanmış ve eserde tıpkı “Leylâ vü Mecnûn”da olduğu gibi beşerîden ilahîye doğru bir aşk çizgisi izlemiştir. Fakat bu hikâyeden farklı olarak Leylâ’nın yerine koyduğu kişilik sevgili kılığındaki “mürşid”dir. Bu durumda aradaki aşkı da bağlılık olarak düşünmek gerekir.”⁶⁷

Oysa sevgilisine kavuşmak için Allah’a sığınan ve Hz. Muhammed’in yüzü suyu hürmetine vuslat talep eden Halilî’nin, Mustafa adlı sevgilisinin, simgesel bir kişilik olması gerekmemektedir. Sevgili, eserde de belirtildiği üzere, pazaryerindeki bir

⁶⁷ O.Kemal, Tavukçu; *Halilî, Firkat-nâme*, s.XXXIV.

mahbup, muhtemelen bir esnafın çırağıdır. Divan şiiri, tasavvufî eserlerde -ilahî aşka bağlanması koşuluyla- şairlerin platonik aşk beslemesine hoşgörüyü yaklaşmaktadır. Durum böyleyken ve eserde başka bir ipucu da bulunmazken yaşanan aşkı, mürşide duyulan bağlılık olarak kabul etmek, eserdeki mecazî aşkı yok saymak olacaktır. Elbette tasavvufta sâlikler, mürşitlerine duydukları muhabbeti belirli merhaleleri kat ettikten sonra Allah’a yöneltmektedirler. Fakat tasavvufî mesajları olan eserlere bakılırsa edebî sahada ilahî aşka yönelmeden önce âşıkların mecazî-platonik bir aşk yaşadıkları görülür. Bu kimi zaman Leyla kimi zaman Şîrîn kimi zaman da genç bir delikanlı olabilmektedir. Buradaki temel mesaj, geçici olandan kalıcı olana yönelmek, geçici güzelden mutlak güzele yükselebilmektir. Nitekim sevgili “güzellik meydanı bugün benimdir” diyerek bu durumu ortaya koyar:

Bugün kim hüsn meydânı benümdür
Elümde tob u çevgânı benümdür (F., b.403)

Halilî’nin sözlerinde de bunun ipuçlarını bulmak mümkündür. “Şî’r-i Muhammes Der Medh-i Mahbûb” başlıklı bölümde şair, güzelliğin geçici olduğunu söyleyerek sevgilisini uyarır:

Geçdi cevruñ haddin iy zâlim terahhum çağıdur
Gırma olma hüsn kim dünyâ degüldür ber-karâr (F., M., bn.IV)

Yine eserin farklı bölümlerinde Halilî, baharın sonrasının hazan olduğunu; güzelliğin ve gençliğin geçici olduğunu ima ederek sevgiliyi mağrur olmaması konusunda uyarır:

Unutma ben garîbi iy kamer-veş
İnen ‘âşıklaruna olma serkeş

Ki kalmaz böyle hurrem nev-bahârûñ
Hazânı vardır âhir rûzigârûñ (F., b.611-613)

İnende magrûr olma kim cemâlûñ
Zevâlî vardır âhir her kemâlûñ

Cihânûñ çün bekâ kârı degüldür
Bu fânî dünyâ de yârî degüldür (F., b.1017-1018)

Halilî’nin güzelliğin ve gençliğin geçiciliği konusunda verdiği bu ara mesajlar, eserin ana mesajına temel teşkil eder. Yukarıda belirttiğimiz üzere şair, geçici güzelliğin peşinden koşmuş hikâyenin sonunda yaşadığı ayrılıkla da mecazî aşktan kurtulmuştur. Ancak, eserdeki masalsı hava ve tasavvufî göndermeler yoluyla gerekli atmosfer sağlansa da Halilî’nin hakikî aşka yükselişi, okuyucuya bırakılmıştır. Nitekim Halilî, aşağıdaki beyitte macazî aşkın sonrasının hakikî yol olduğunu ima eder:

Arada n'oldı bunca 'ışk-bâzî
Hakîkî yol durur âhir mecâzî (F., b.894)

Mustafa Özkan ve Mustafa İsen *İslam Ansiklopedisi*'ndeki Halilî maddesinde “üslûbu, kullanılan tasavvufî semboller ve özellikle bitiriliş şekli” nedeniyle *Firkat-nâme*'nin tasavvufî aşkı anlattığını söylerler. Dikkat edilirse eserin bitiriliş şekli, eserin algılanışında başlıca etkindir. Özkan ve İsen söz konusu maddede eserin özetini şu şekilde verirler:

“İznik'te gezerken bedestende gördüğü bir güzele âşık olması üzerine sıkıntılı bir duruma düştüğünü anlatan şair bundan kurtulmak için İstanbul'a gider. Fakat sevgilisinden aşkının samimiyetine inandığını belirten bir mektup alınca geri döner. Önce şairi şefkatle karşılayan sevgilisi daha sonra gözden kaybolur ve rüzgâra seslenerek içini döken şaire sahrada bir ışık hâlinde kendini gösterir.”⁶⁸

Eserin konusunu Fevziye Abdullah Tansel de benzer bir şekilde özetler. Tekrara düşmemek için aşağıda yalnızca hikâyenin bitiş kısmına yer verilmiştir:

“Ümitleri tahakkuk etmeyince tesellisini İznik'ten uzaklaşmakta bulacağını umar ve İstanbul'a gider; fakat sevgilisinden aşkının samimiliğine inandığını bildiren bir mektup alınca, yine İznik'e döner. Kendisini şefkatle karşılayan bu genç, az sonra gözden kayboluverir ve bir çok mesnevilerde görüldüğü gibi, gözyaşlarına, rüzgâra hitâp yolu ile içini döken şaire, sahrada, bir ışık hâlinde, kendini gösterir.”⁶⁹

Yukarıdaki her iki özetinde de eserin sonunda “sevgilinin gözden kaybolduğu, Halilî'nin de rüzgâra, gözyaşına hitap ederek içini döktüğü ve sevgilinin sahrada bir ışık hâlinde kendini gösterdiği” söylenir. Oysa Orhan Kemal Tavukçu'nun, Paris ve Berlin nüshaları dahil olmak üzere yedi nüshayı karşılaştırarak hazırlamış olduğu tenkitli metinde hikâye yukarıdaki şekilde bitmemiştir. Daha önce belirttiğimiz üzere *Firkat-nâme* akşamleyin biten işret meclisinden sevgilinin ayrılması ile tamamlanır. Sevgilisini yitiren Halilî de Allah'a yakarır ve hâlini anlatır. Eserin sonunda ne ışıktan bahsedilir ne de rüzgâr ve gözyaşı ile yapılan konuşmaya yer verilir.⁷⁰ Hatta diyebiliriz ki bizzat Halilî'nin ifadesiyle sevgili “lutf u ikrâm ile gûşe-i râhı tut”muştur. Diğer bir deyişle sevgili, akşam olunca hemen yola koyulup gitmiştir. Bu gidişin hiçbir mistik tarafı yoktur:

Ma'a'l-kıssa bu 'ayş olunca ahşâm
Safâ vü 'işretile buldı encâm

Pes andan lutf u ikrâm ile ol mâh
Turup tutdı hemân-dem gûşe-i râh

Seher yili gibi oldu revân ol
Gözümden çün perî oldu nihân ol (F., b.1295-1297)

⁶⁸ Mustafa Özkan, Mustafa İsen, “Halilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, TDV Yay., İstanbul, 1997, C.15, s.330.

⁶⁹ Fevziye Abdullah Tansel, “Halilî”, *İslam Ansiklopedisi*, MEB Yay., İstanbul, 1988, C.5/1 s.163.

⁷⁰ Kaldı ki Halilî “sıkıntıdan uzaklaşmak” ya da “teselli bulmak” için değil, sevgili sürdüğü için İznik'i terk etmiştir. Eserde bu durum açıkça belirtilmiş, hatta “sürdiler” redifli bir de gazele yer verilmiştir.

Araştırmacıların sevgiliyi mistik bir kişi olarak algılamasında “Gözümden çün perî oldı nihân ol “ dizesinin önemli etkisi vardır. Ancak, divan şiirinde sevgilinin gidişi için bu tür ifadelerin kullanılmasına her zaman rastlarız. Örneğin, konusunu tamamen şairin hayatından alan *Hâl-nâme-i Sevâdî*’de de sevgilinin gidişi için benzer bir ifadeye yer verilir. Ancak, bir sonraki sahnede sevgili geri gelecektir. Kanaatimize göre bu tür ifadeler şiir dilinin bir gereği olarak kabul edilmelidir:

Şeb be hayr eyleyüp revân oldı
Rûh-veş dîdeden nihân oldı (HS, b.824)

Halilî’nin aşkının mahiyeti hakkında fikir edinmek için eserin o dönemde nasıl algılandığına da bakmak yerinde olacaktır. Tezkirelerde şairin hayatı hakkında verilen bilgiler aşağı yukarı birbirinin aynıdır ve verilen bilgiler *Firkat-nâme*’de şairin bizzat söylediği bilgilerle sınırlıdır. Bu durum tezkirelerde yer alan bilgilerin *Firkat-nâme*’den hareketle ortaya konulduğunu düşündürmektedir. Latifî ve Gelibolulu Ali’nin şairle ilgili verdiği bilgiler birbiriyle örtüşür. Aşağıdaki bilgileri büyük ölçüde *Firkat-nâme*’den de edinmek mümkündür. Bu da göstermektedir ki Osmanlı tezkirecileri, büyük ölçüde *Firkat-nâme*’yi gerçek hayatı konu alan bir eser, eserdeki aşkı da mecazî bir aşk olarak görmektedirler⁷¹:

“Diyârbekirdendür. Vilâyet-i Rûm’a gelüp kendüsi henüz çâr-ebrû cevân iken bir şûh-ı çâr-deh-sâleye ta’aşşuk itdi. Ve anuñ visâli hâturasıyla okımak, yazmak sevdâları kendünden gitdi. Nice rûzgâr ol cefâkârıñ bend-i zûlfûne giriftâr olup şehr-i İznik’de kaldı. Bi’l-âhere sa’âdet-i visâl müyesser olmamagın vâsf-ı hâlini nazm idüp *Firâk-nâme-i Halilî* diyu dillerde destân oldı.”⁷²

“Vilâyet-i Diyârbekirden Bitlis nâm şehrdendür. A’sâr u ezmânda Sultân Mehmed Hân Gâzî devrinde civânlığı zamânında İznik nâm kasabaya gelüp tahsîl-i ‘ilme meşgûl iken bir mahbûba ta’alluk u ta’aşşuk idüp kitâb-ı ‘aşkdan ve bâb-ı mahabbetden ders ü sebak aldı ve mütâlâ’a ve müzâkere defter ü tomârın tayy idüp ifâde ve istifâdeden kaldı ve olanca tahsîli ta’tîl olup defter-i ‘akl ebter olup mu’allim-i ‘aşk ta’lîm-i mahabbetde varak diker idi. Bu mukaddime minvâlince derd-i ‘aşka mübtelâ ve ol şûr-ı sevdâ ile vâlih ü şeydâ oldukda hasb-ı hâlini ve derd-i mâ-fi’l-bâlini bir manzûm destân idüp ‘âleme dâsitân itdi. Beyne’l-enâm *Firâk-nâme-i Halilî* diyu tesmiye olunur.”⁷³

Nitekim Latifî, Halilî’nin daha sonra mecaz köprüsünden geçip hakikat menziline ayak bastığını ve heva okunu atıp heves yayını düzelttiğini söyler:

“Ba’dehû ol kantara-i mecâzdan ‘ubûr idüp menzil-i hakîkata kadem basdı ve hevâ tîrûn atup heves yayını yasdı. Nitekim dimişlerdür. Nazm:

⁷¹ Fevziye Abdullah Tansel, *Firkat-nâme*’de mecazî aşkın anlatıldığını söyleyenlerin onu, Halilî-yi Zerd ile karıştırmış olma ihtimalleri üzerinde durur. Eserde Halilî’nin hayatı ile ilgili bilgiler verilmesini de yuvarlak bir ifadeyle şairin kendi “hâl tercümesine de” yer vermesi olarak değerlendirir. Böylece eserin gerçek hayatla olan bağlantısını kısmen kabul ettiğini gösterir. (bk. Fevziye Abdullah Tansel, “Halilî”, İslam Ansiklopedisi, MEB Yay., İstanbul, 1988, C.5/1 s.163.)

⁷² *Kühû’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı*, hzl. Mustafa İsen, AKM Yay., Ankara, 1994, s.135.

⁷³ Rıdvan Canım, *Latifî Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, s.250.

‘Aşka ta’n itme ger mecâzîdür
Geh hakîkiye kâr-sâzîdür”

Firkat-nâme’nin hiçbir yerinde şair, yaşadığı aşkın, ilahî aşk olduğunu bildirmez. Ancak, anlatılan aşkın mecazî olması, eserin tasavvufî bir eser olmadığı anlamına da gelmez. Edebiyatın kendilerine sunduğu serbestçe söz söyleme imkânından yararlanan divan şairleri, sözcüklerin ikinci anlamlarından kaynaklanan çok anlamlılık sayesinde hareket kabiliyeti kazanmışlardır. Bazı divan şairleri simgesel anlatım yerine, bizzat yaşadığı mecazî aşkları anlatmış, söz konusu aşkları ilahî aşka bağlamalarını ise okuyucudan beklemişlerdir. Kimi şairler ise bu tür eserlerinin çeşitli bölümlerinde mecazî aşkın savunmasını yapmışlardır.⁷⁴ *Firkat-nâme* de Halilî’nin yaşadığı mecazî aşkı anlattığı bir eserdir. Yaşanan aşkı, ilahî aşka bağlamayı ise okuyucusuna bırakmıştır. Kaldı ki şairin hayatı ile ilgili pek çok bilgi edindiğimiz bu eserde yer alan kişileri, simgesel kişiler olarak kabul etmek, eserin gerçek hayatla olan bağlantısını tartışmalı hâle getirir ki bu durumda eserden hareketle şairin hayatına dair verilen diğer bilgilerin de güvenilirliğini sorgulamak gerekir.

Firkat-nâme’nin tasavvufî bir çehresinin olduğunu da inkâr etmek mümkün değildir. Şair, olay örgüsünü özellikle tasavvufî çağrışımlar sağlayacak şekilde okuyucuya sunmuştur. Dikkatli bir göz Halilî’nin yaşadığı aşk serüveniyle sâliklerin tasavvufta çeşitli merhaleleri kat etmesi arasındaki paralelliği görecektir. Nitekim Günay Kut “eserde sülûk ehlinin nasıl makamlardan yavaş yavaş geçtiğini ve sonunda fenâyâ ulaştığını görmek mümkündür”⁷⁵ ifadesiyle bu durumu ortaya koyar. Bizce şairin bilinçli olarak hazırladığı çok anlamlı bu kurmaca âlem, gençlik yıllarında yaşadığı aşkı idealize etmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Şair, yaşadığı aşkı kutsiyet halesiyle çevrelemek için -tasavvufî çağrışıma imkân veren sözcük ve olay örgüsünün yanı sıra- rüya sahnesiyle kendisini okuyucuya “bâdeli âşk” olarak sunar. Şair, rüyasında elinde kadehle sevgilisini görür. Sevgilinin sunduğu bu kadehte “âb-ı hayvân” vardır. Rüyasında söz konusu kadehi içen şair, titreyerek uyanır:

Hayâl-i yâr ile halvetdeyidüm
Yanup hicr odına mihnetdeyidüm

Ciger kanı revânidi gözümden
Be-küllî nâ-ümîd idüm özümden

⁷⁴ *Heves-nâme, Nevhatü'l-‘Uşşâk, Defter-i ‘Aşk* gibi sergüzeşt-nâmelerde şairler, benzer bir şekilde yaşadıkları mecazî aşkları anlatmışlar, sonunda mecazdan hakikate geçmişlerdir. Söz konusu eserlerde mecazî aşkın savunması yapılmıştır.

⁷⁵ Günay Kut, “Firkat-nâme”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, Ankara, 1977, s.348.

Gözüme hâb-ı gaflet gâlib oldı
Meger dil dil-rübâya tâlib oldı

N'ola ger görmezisem çeşm-i zâhir
Gönül gözi durur dâra nâzır

Görürem kim gelür ol cân-ı cânân
Elinde bir kadeh pür âb-ı hayvân

Çü gördüm gitdi ol yâr-ı şeker-leb
Hemân-dem titredüm dutmış gibi teb

Remîde olup uyhudan uyandum
Perî ruhsârımı yanumda sandum (F.-561-639)

Şairin gördüğü rüya, âşık edebiyatındaki rüya motifini hatırlatmaktadır.⁷⁶ Bilindiği üzere halk âşıkları rüyalarında bade içtiklerini belirterek, şiirlerine ve kendilerine kutsallık vermek isterler. Farklı şekilleri olan bu rüyalar sonunda âşık, irticalen şiir söylemeye başlar. Bu motif âşıkların şairliğe başlangıcını temsil eder. *Firkat-nâme*'de dile getirilen rüyada da Halilî, sevgilisinin elinden bade içer. Sevgilisi elinde kadehle gelip, ondan kadehi içmesini ve bir şiir söylemesini ister. Nitekim şair kadehi içip o anda parlak bir terci'-i bent söyleyecektir:

Pes andan didi iy bî-çâre 'âşık
Eger 'ışkumdayisen pâk sâdık

Elümden al bu câmı eylegil nûş
Cihân kayguların kılğıl ferâmûş

Bu yümni eylegil bir şi'r inşâ
İşitdür bize bir terci'-i garrâ

İşitdüm çün bu sözi ol melekden
Külâhum yüce kaldurdum felekden

Gönül âşüfte olup geldi vecde
Hemân-dem eyledüm öninde secde

Elini öpdüm ü içdüm kadehden
Bedîhî şi're başladum ferahdan (F., b.561-582)

Bütün bu söylenenlerden hareketle diyebiliriz ki *Firkat-nâme*'de anlatılan aşk, Halilî'nin gençlik yıllarında yaşadığı bir gönül macerası, mecazî bir aşktır. Bu durum eserin arka planında tasavvufî mesajlar verilmediği anlamına gelmez. Ancak, eserdeki sözcük ve hâdiselerin ikinci anlamlarında gizli olan tasavvufî çağrışımlar ve göndermeler, şairin yaşadığı mecazî aşkı idealize etme çabasının ürünü ve geleneğin getirdiği bir zorunluluktur. Halilî'nin tasavvufî kişiliği düşünüldüğünde *Firkat-*

⁷⁶ Rüya motifi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Umay Günay, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yay., Ankara, 1992.

nâme'nin, şairin gençlik yıllarında yaşadığı mecazî aşktan, ilahî aşka yükseliş serüvenini anlattığı, tasavvufî mesajları olan bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

1.1.3.Üslûp

1.1.3.1.Anlatım Teknikleri

1.1.3.1.1.Tasvir

Firkât-nâme hacimli sayılabilecek bir eser olmasına rağmen, eserde kişi ve mekân tasvirleri sınırlı sayıdadır. Ancak, eserde Halilî'nin ruhsal tasvirine oldukça geniş yer ayrılmıştır. Öyle ki eserin büyük bir kısmını, Halilî'nin aşk karşısında yaşadığı hisler ve düştüğü durum teşkil eder. Şair, her fırsatta aşk ve ayrılığın kendi üzerindeki etkilerini söz konusu eder:

Çü gördüm dil belâ dâmına düşmüş
Belâ arzûları başına üşmüş

Yakîn bildüm ki gönülüm gitmiş elden
Be-küllî el ayak kılmış 'amelden

Tecellî kılmış ana rûy-ı mahbûb
Dimâgına irişmiş bûy-ı mahbûb

Cihânuñ el yumış gavgâlarından
Delürmüş dil-berûñ sevdâlarından

Nazar bir 'anberîn gîsûya salmış
Kilimûñ nâm u nengin suya salmış

Oda yakmış tekellûf pîşesini
Bırakmış taşa gayret şîşesini (F., b.278-283)

Söz konusu tasvirler psikolojik tasvirle sınırlı kalmaz, şair bazen fizikî durumunu da tasvir eder. Ancak, bu tasvirler de şairin psikolojik durumu ile ilgilidir. Şair, söz konusu tasvirleri bazen başka kişiler vasıtasıyla okuyucuya aktarır. Böylece anlatılanlar daha inandırıcı ve etkileyici bir hâl alır. Örneğin, aşağıdaki beyitler, yâr-ı cânînin dilinden yazılmıştır:

İrüp sır vaktüme bir yâr-ı cânî
Selâm itdi vü oturdu revânî

Nazar kıldı benüm hâlümi gördi
Tahayyür barmagın agzına urdı

Meger gördi beni bir bî-nevâyam
Gam u derd u belâya mübtelâyam

Teferrüc kıldı andan bakdı çeşme
Görür kim kan akar mânend-i çeşme

Yüzümi gördi kan ile boyanmış
Vücûdum gördi hicr odına yanmış

Bilümi gördi gam kılmış iki kat
Beni bir baydak-ı 'ışk eylemiş mât (F., b.320-325)

Eserde sık kullanılan tasvirlerden bir diğeri ise sevgili tasviridir. Eserde başta güzelliği olmak üzere, sevgilinin çeşitli özelliklerine dair tasvirlere yer verilir. Özellikle “Teşbihât” başlıklı bölümde şair, sevgilinin güzellik unsurları ile birlikte kendi hâlini de ayrıntılı olarak tasvir eder:

Nigârâ bir garîb u haste vardur
Ser-i zülfüñle boynı beste vardur

Siyeh hâlûñ gibidür hâli anuñ
Reh-i 'ışkuñda meşhûrî cihânuñ

Teni çeşmüñ gibi bîmâr olupdur
İşi her dem figân u zâr olupdur

Kara zülfüñ gibi hâli perîşân
Yedügi derd ü gamdur içdügi kan

Cemâlûñ gibi rûşendür zamîri
Ayakdan düşdi yokdur dest-gîri

Miyânuñ gibi gam bârik idüpdür
Cihânı çeşmine târîk idüpdür

Lebüñ tek sözleridür şeker-âmîz
Ser-i zülfüñ gibi şî'ri dil-âvîz

Dehânuñ gibi gönli târ olupdur
Garîb u 'âşık-ı bî-yâr olupdur (F., b.368-375)

Daha önce belirttiğimiz üzere *Firkat-nâme*'de mekân tasvirleri oldukça sınırlıdır. Eserde kapalı mekânlara dair hiçbir ayrıntıya yer verilmez. Hatta anlatılan hâdiselerin hemen tamamına sahne olan İznik şehrine dair tasvirler bile on beyiti bulmaz. Eserde İznik tabîî güzellikleri ve mahubları ile ilgili olarak övgü dolu sözlerle tasvir edilir:

Nice şehr ol ki râhat-gâh-ı cândur
Kenârı sebze-zâr u bustândur

N'ola medh itsem ol şîrîn makâmı
K'aña Dârü's-selâm ider selâmı

Müzeyyen her tarafda merg-zârı
Kılur her merg-zârı murg zârı

Husûsen ol leb-i deryâsı anuñ
Ferah-bahşı durur rûh-ı revânuñ

İçi toptoludur mahbûblardan
Melek-sîmâ perî-veş hûblardan

Göñül çün gördi ol nâzûk diyârı
Eline virdi anuñ ihtiyârı

Adına dirler İznîk ol makâmın
Sanasuñ ‘aynıdur Dârü’s-selâmuñ

Dutunduk ol diyârı hoşca mesken
Kim olur ‘andelîbüñ yiri gül-şen (F., b.125-133)

İstanbul ise tabîî güzelliklerinin yanı sıra mimarî açıdan da tasvire konu olur. Bununla birlikte şair, İstanbul tasviri yaparken psikolojik durumu hakkında da bilgi verir. Diğer bir deyişle mekânı algılayışında psikolojisinin etkilerini gözler önüne serer. İstanbul her ne kadar güzel bir şehir olsa da içinde sevgili olmadıktan sonra âşık için hamam külhanı gibidir:

Temâşâ eyledüm ol şehr içini
Didüm kim Rûma gelmiş şehr-i çînî

İçi toptolu bâğ u gül-istândur
Leb-i deryâsı râhat-bahş-ı cândur

Husûsen ol binâlar ki yapılmış
Anuñ lutfına cân u dil kapılmış

Kamunuñ sakfî dîvârı müzehheb
Cemî‘-i şehr mermerden müretteb

Neye baksañ görürsün nakş-ı çînî
Ki harfîn yazamaz nakkâş-ı çînî

Eğerçi cümle bâğ u gülşenidi
Çü yâr anda degildi külhenidi (F., b.542-547)

Halilî, nadiren tabiat tasvirlerine de yer verir. Fakat bu tabiat tasvirleri daha ziyade vaka zamanını belirtmek için kullanılmıştır. Teşhise dayalı söz konusu tasvirlerde şairin hayal gücü ortaya çıkar. Farklı bölümlerden aldığımız aşağıdaki iki gece tasvirinde kullanılan unsurların benzerliği şairin bazen tekrara düştüğünü gösterir:

Meger bir gün bu hûşîd-i cihân-tâb
Gurûr itdi vü derhâl oldı nâ-tâb

Kamer sultân gibi oturdı tahta
Kevâkıb cümle şâdân oldı bahta

Felek şekli yine gösterdi zeyni
Eğerçi yogidi arada ‘aynı

Cihân agyârdan olmışdı hâlî
Kılup seyyâreler ‘arz-ı cemâli (F., b.435-438)

Güneş çün taht-ı ‘arza ‘azm kıldı
Kamer şâhâne bir hoş bezm kıldı

Götürdi cümle yıldızları nikâbından
Gice yüzinden aldılar hicâbından

Cihân çıkardı nûrânî kabâsın
Yine geyürdiler zulmet ‘abâsın

Bezenmişidi eflâkuñ cemâli
Cihân agyârdan olmuşdı hâlî (F., b.555-558)

Bununla birlikte *Firkât-nâme*’de baharın gelişiyile tabiatın canlanması ve güzelleşmesinin renkli hayallerle tasvir edildiği bölümlere de rastlarız:

Yine yir geydi yeşil hil‘atini
Gülistân buldı ferr ü zînetini

Açıldı her tarafdâ lâle vü gül
Figâna başladı bağlarda bülbül

Dil uzatdı ki meddâh ola sûsen
Cinân bâgına döndi tâze gülşen

Zemînüñ cümle emvâtı dirildi
Sanasuñ sûr-ı İsrâfîl uruldu

Bahâr eyyâmıydı vakt-i nevrûz
Cihân halkı safâda oldu düpdüz (F., b.953-958)

1.1.3.1.2.Özetleme

Firkat-nâme’de yararlanılan anlatım tekniklerinden biri de özetlemedir. *Firkat-nâme*’nin daha başında şair, Acem mülkünde ilimle meşgul olduğunu, günlerini ilim ve ibadetle geçirdiğini anlatarak hikâyeye zemin hazırlarken, okuyucuya kendini tanıtır:

Benem bî-çâre bir dervîş-i dil-rîş
Garîb u bî-kes ü bî-yâr u bî-hiş

Vücûdı çarh ohından yârelenmiş
Yüregi hicr odından yârelenmiş

‘Acem mülkindeydüm ‘ilme meşgûl
Okurdum gâh fikh u gâh ma‘kûl

Tarîk-i zühdi muhtâr eylemişdüm
Huzûr ehlin baña yâr eylemişdüm

Yerüm gâh medrese gâh câmi‘ idi
Dilümde nûr-ı kudret lâmi‘ idi

Meger kim eylemişdüm terk-i lezzât
Gehi şugl eyleridüm gâh ta‘ât

Dün ü gün ‘ilm okumak pîşem idi
‘Amel kılmak müdâm endîşem idi

Bu nev‘ ile güzer kılurdu eyyâm
Bilimezdüm n’ola âhir ser-encâm (F., b.109)

Halilî, *Firkat-nâme*'nin son bölümlerinde de hâdiseleri özetleme yoluna gider. Bu genel özetleme, şairin uzun şikâyetleriyle zihni dağılan okuyucunun, konu üzerinde yeniden yoğunlaşmasını sağlar. Şair, aşağıda verdiğimiz özetle konuyu toparladıktan sonra, bir günlük kavuşma hikâyesini anlatıp eserini tamamlayacaktır:

Meger şol dem ki ol yâr-ı kamer-veş
Garîb u 'âşık olmışdı ser-keş

Rakîbi sürmüşdi hazretinden
Firişte dîvi ırmışdı katından

Velikin 'âşık-ı dil-hasteye hem
Cefâ bünyâdını kılmışdı muhkem

Dimezdi kim rakîb olmışdı ma'zûl
Gerek 'âşık ola katında makbûl

Cefâ bâbını kılmışdı küşâde
Vefâ resmi belürmezdi arada

Terahhum yollarını bağlamışdı
Ciger hicrân odına taglamışdı

Yürürdi hoş ferâgat 'âleminde
Degüldi hiç 'âşıklar gamında

Velikin ben garîb u bî-sitâre
Olurdum hem-nişin efgân u zâre (F., b.1129-1136)

Firkat-nâme'de özetleme tekniğinin kullanıldığı bölümlerden biri de şairin İstanbul'da geçirdiği günlerdir. Halilî, İstanbul'da geçen bir yılını iki beyitle özetleme yoluna gider. Şair, İstanbul'da çektiği ayrılık acısını kısaca okuyucuya aktarmakla yetinir:

Be nâ-çâr anda idündüm makâmı
Yakıldum hicrile bir yıl tamamî

Dil-i miskîne gerçi cebr iderdüm
Yanup hicrân odına sabr iderdüm (F., b.548-549)

1.1.3.1.3.Sahneleme

Firkat-nâme'de yer alan hâdiselerin büyük bir kısmı, sahnelerden yararlanılarak okuyucunun gözleri önünde cereyan etmiştir. Bu nedenle okuyucu, eser müddetince hâdiselerin gelişimini birebir takip etme fırsatı bulur. *Firkat-nâme*'de yer alan sahneler büyük ölçüde diyaloglardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Bu nedenle sahnelerde hâdiseden ziyade, uzun konuşmalara yer verilir. Halilî, kimi zaman soyut ya da cansız varlıkları konuşturmak suretiyle diyaloglarla kurulan sahnelere de yer verir.

Firkat-nâme'de yer alan sahneler bölüm başlıklarıyla ayrılmıştır. Bu nedenle başlıkların hemen hepsi müstakil birer sahne olarak değerlendirilebilir. Ancak, bazı hâdiseler birbiriyle bağlantılı olduğu için bir sahne birden çok bölümde anlatılabilir. Aşağıdaki beyitler Hâlîlî'nin haberci kılığında sevgiliyle görüşme sahnesinin yalnızca bir bölümüdür. Dikkat edilirse sahnedeki hâdiseler adım adım gelişir ve merak unsuru okuyucunun dikkatinin sürekli uyanık kalmasını sağlar:

REVÂN ŞÜDEN-İ 'ÂŞIK BE-RİSÂLET
Çü dil bu vechile virdi nasîhat
Kabûl itdüm ne olursa fasîhat

Elümde nâme dutdum kâsidâne
Girüp yârûñ yolına 'âşıkâne

Varup dergâhına kıldum zemîn-bûs
Umaram olmayam katında me'yûs

Didüm ger şâhdan varise destûr
Resûlem uş elümde nâme mestûr

Çü şâhı kıldılar benden haber-dâr
Didi gelsün görelüm ne haber var

DÎDEN-İ MAHBÛB U 'ARZ KERDEN-İ 'AŞK
Çü girdüm gördüm ol nâ-mihribânı
Perî-peyker habîb-i dil-sitânı

Başuma çıkdu sevdânûñ buhârı
Yüz urdum pâyına bî-ihitiyârî

Revân oldu revân 'aklum başumdan
Dutuşdı 'ışk odı içüm taşumdan

Dutup sabrum yakasın eyledüm çâk
Başuma hâk-i râhından kodum hâk

Mahabbet bahri coşup geldi mevce
Cihân gözüme gelmez oldu cevce

Bırakdum nâm ile nâmûsı 'ârı
Lisânuma bu sözler oldu cârî

K'irişdüm şem'e bir pervâneym ben
Koñuz kim yanayım ben yanayım ben

Çü gördi hâlümü ol serv-kâmet
'Acebdür didi kâside 'alâmet

Resûle benzemez bu 'âşık ancak
Reh-i 'ışkumda yâr-ı sâdık ancak

Yüzine su sepin 'aklı dirilsün
Eger öldüyise dahı dirilsün

Su sepdiler hemân-dem hûşa geldüm
Bu şi'ri nagme idüp cûşa geldüm (F., b.1175-1192)

1.1.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog

Firkat-nâme'de en sık kullanılan anlatım teknikleri konuşmaya dayalı anlatım teknikleridir. Eserde diyalog ve iç monolog teknikleri öylesine sık kullanılmıştır ki *Firkat-nâme*'yi diyalog ve iç monoloğa dayalı bir eser olarak nitelendirebiliriz. Eserde kullanılan diyalog ve iç monologlarda genellikle “dedim-dedi” anlatım kalıbından yararlanılır. Eser daha ziyade hayalî kişilerle yapılan diyaloglar üzerine kuruludur. Ancak, bu konuşmaların büyük bir çoğunluğu şairin iç monoloğudur. Eserde yer alan diyalog ve iç monologların en belirgin özelliği uzun olmalarıdır.

Firkat-nâme'de yer alan diyaloglarda kullanılan dilde, konuşma dilinin samimiyetine rastlayamayız. Eserdeki diyaloglar genellikle şiirsel ve yapaydır. Söz konusu diyaloglar içinde sevgili ile Halilî arasında geçen işret meclisindeki diyalog, âşğın fizikî ve ruhsal durumunu ortaya koymak için hazırlanmış, yapmacık görünen bir diyalog olarak dikkat çeker. Sevgilinin sorduğu sorular, esasen okuyucunun da sevgilinin de cevabını bildiği sorulardır. Aşağıdaki beyitler söz konusu diyalogdan alınmıştır:

Firâkumdan nedür hâlûñ didi dost
Bi-hamdillâh ki var didüm sünûk post

Didi kim idi yoldaşûñ bu yolda
Didüm kim mihnet ü gam sagda solda

Didi umar mıduñ benden vefâyı
Didüm ol idi çekdüren cefâyı

Didi kim yiyüp içdüğüñ neyidi
Didüm kim zehr u hîr u gussayidi

Didi varur mıdı uyhuva çeşmüñ
Didüm uyumaga kor mıydı çeşmüñ

Didi olur mıdı hüsnüm hayâlî
Didüm andan degüldüm hiç hâlî

Didi hâlûñ nedür şimdi i miskîn
Didüm şâd ol ki gönüm buldı teskîn (F., b.1262-1268)

Halilî, *Firkat-nâme*'de aslında tamamı kendisini simgeleyen gönül, göz gibi kendisiyle ilgili unsurları kişileştirerek anlatıma renk katar. Aşağıdaki bölümde gönül kişileştirilmiş ve gönlün şiir söylediği belirtilmiştir. Burada dikkat çeken nokta, gönlüden bahseden anlatıcı Halilî olduğu hâlde, aşağıda bir bendini verdiğimiz şiirin, gönlün dilinden aktarılmış olmasıdır. Ancak, bir hikâye kişisi olarak gönlün şiirde,

“göz, dil (gönül) ve can”dan bahsetmesi esasen söz konusu konuşmaların şairin iç monoloğu olduğunu gösterir:

Meger bir gün ki sabr irdi kemâle
Bu gönülüm ‘andelîbi kıldı nâle

Yine yâd itdi bülbül gül-istânın
Temâşa kılmak ister büstânın

Terennüm kıldı âheng-i nevâdan
Diler seyr eyleye râh-ı hevâdan

Be-gâyet ânına kâr itdi gurbet
Per ü bâlini yakdı nâr-ı hasret

Bu şi‘ri başladı âvâze kıldı
Yine cânûn dimâgın tâze kıldı

Çü gördüm senden ayru iy güzel han
İşümdür nâle vü feryâd u efgân

Eger bu nev‘ile kalursa hicrân
Gözüm kan agla cân vir dil ciger yan (F., b.550-554)

Halîlî’nin düşüncelerini (iç monologlarını) okuyucuya aktarmada kullandığı yöntemlerden biri de dua ve münacatlardır. Şairin Allah’a seslenerek düşüncelerini ifade ettiği bu bölümler esasen şairin iç monologlarıdır:

Çün oldum muttali‘ hâl-i resûle
Didüm kim iy Hudâ hâlüm ne ola

Ne tedbîr eyleyem dil-dâre yâ Râb
Ne vechile irişem yâre yâ Rab

Ne idem n’eyleyem bî-çâre kaldum
Garîb u ‘âşık u âvâre kaldum

Begenmez beni benden ‘ârı vardur
Dirîgâ benden özge yâri vardur

Elümden gelse bârî gidebilsem
Vefâsuzdur anı terk edebilsem

Gönül virmez irâdet gitmege hiç
Kara zülfi kılupdur yollarum pîç (F., b.420-425)

Firkat-nâme’de en çok şairin gönlüyle arasında geçen diyaloglara yer verilmiştir. Bunlar esasen şairin iç monologlarıdır. Bu iç monologlar vasıtasıyla şairin iç hesaplaşmasını izleme imkânı buluruz:

Didüm ey dil ne işdür eyledüñ bu
Didi kim ‘âşıkam öldür gerek ko

Didüm kim ‘ışkdan göster ‘alâmet
Didi yetmez mi bu k’oldum melâmet

Didüm bâri görür mi gözüñ uyhu
Didi kim uyumamakdur baña hû

Didüm nice olursuñ andan ayru
Didi olmaz hayâli benden ayru

Didüm bu derde var mıdur nihâyet
Didi ölmekden artuk yok rivâyet

Didüm iy haste hâlün n’olacakdur
Didi takdîr neyise olacakdur

Didüm görseñ cemâlin ne vireydüñ
Didi ol güne irseydüm göreydüñ

Didüm var ‘akluñı devşir i dervîş
Didi baña ne sözdür senden iy hîş

Didüm iy dil delüsün kes sözüñi
Didi baña ki bir görseñ özüñi

Didi kim sözleründe mâ-hasal yok
Didi andan durur kim yanmışım çok

Didüm senden bu sözler key ‘acebdür
Didi senden ‘acebden bü’l-‘acebdür (F., b.267-274)

Eserde yer alan en belirgin iç monologlardan biri, şairin zihninden geçen düşünceleri aracasız olarak okuyucuya aktardığı aşağıdaki bölümde yer alır. Şair, “bu fikr ile olurum vâlih u deng” dedikten sonra söz konusu fikri açıklar:

Bu fikr ile olurum vâlih ü deng
Kim ol mahbûb-ı şüh u dil-ber-i şeng

Rakîbüñ ‘ömrini çün eyledi kem
Neyiçün olmaya ‘uşşâka hem-dem

Meger kim var ola mennâ‘-ı ebter
Ki dâyim yâri yârdan ayru ister

Ve ger kim yogise bu hayra mâni‘
Niçün şemsü’l-hasen olmaya tâli‘ (F., b.1137-1140)

Firkat-nâme’de yer alan konuşmaya dayalı anlatım tekniklerinden biri de hatıftan gelen sestir. Esasen hatıftan gelen ses şairin iç monoloğu, sağduyusudur:

Bu resmile kılurdum âh u zârı
Geçürürdüm gamile rûzigârı

Velikin müşkil idi baña bu iş
Ki kandan geldi başuma bu teşvîş

Bu nev‘ile kılurken fikr-i ahvâl
Kulaguma bir âvâz irdi derhâl

Ki iy bî-çâre vü dervîş-i miskin
Göñül ü gözdür iden seni gam-gîn (F., b.183-186)

Halilî, *Firkat-nâme*'de kişileştirdiği 'aşkla arasında geçen konuşmalarına da yer verir. Esasen bu konuşmalar aşkın şairde yarattığı etki, onda uyandırdığı fikirlerdir. Bu nedenle söz konusu konuşmaları iç monolog olarak değerlendirebiliriz:

Hitâb itdi baña gûyende-i 'ışk
Göñüller germ iden cûyende-i 'ışk

Zebân-ı hâlile didi ki dervîş
Garîb u derd-mend u zâr u dil-rîş

Revâ mı sen kılasuñ nâle vü âh
Rakîbile musâhib ola ol mâh

Ne olduñ gayretüñe n'oldı bârî
Koduñ agyâr ile yâr oldu yârî

Niçün oynamaduñ yolında başı
Koduñ kim yârile yâr oldu nâşî

Bu sözlerden cigerler pârelendi
Bu dil zahmı yeniden yarelendi (F., b.971-975)

1.1.3.1.5.Mektup

Eserde kullanılan anlatım tekniklerinden bir de mektup tarzı anlatımdır. Halilî, *Firkat-nâme*'de hikâye kişileri arasındaki iletişimde mektuptan sıklıkla yararlanmıştır. Hatta eserin bir bölümünde mektup, bir hikâye kişisi olarak karşımıza çıkar. Ancak, eserde yer alan "Sûret-i Nâme" başlıklı bölüm oldukça başarılı bir anlatım tekniğine sahne olur. Halilî, bu bölümde sevgiliye yazdığı mektubu doğrudan kendi dilinden aktarır. Şair, mektupta "bunu yazdım" dedikten sonra, anlatıcı olarak aradan çekilir ve mektubta yazdıklarını dolaysız olarak okuyucuya aktarır:

Çü kıldum bu kelâmı cümle isfâ
Düzetdüm hâme kıldum nâme inşâ

Bunu yazdum ki iy serv-i revânım
Murâdı göñlümün cismümde cânım

Çü sensün hüsn ilinün pâdişâhı
Kuluñam hâlûme kılğıl nigâhı

Nice bir bagrumı kan idesün sen
Çü bülbül beni nâlân idesün sen

Nihâyet yok mudur hicrâne ey dost
Gözün kanmaz mı içüp kana ey dost

Bilürsün ki cihânun yok sebâtı
İnen çok itme şâhum seyyi'âtı

Nice bir zulm-ı bî-dâd idesün sen
Benüm düşmenlerüm şâd idesün sen

Eger hicrânise irdi kemâle
Eger benisem uş döndüm hilâle

Meger öldürmek ola kasduñ iy yâr
Ve ger ni cânuma cevri eyledi kâr

Eger suçum var ise öldür iy dost
Nice bir agladursun güldür iy dost

1.1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Halilî'nin gerçek yaşamından esinlenen *Firkat-nâme*'de kahraman anlatıcıdan yararlanılmıştır. *Firkat-nâme*'nin çerçevesini oluşturan hâdiseler Halilî'nin dilinden aktarılır. Şairin bizzat içinde bulunmadığı hâdiselerde dahi aynı yöntemi izler. Bu durum *Firkat-nâme*'de kimi zaman hâkim (olimpik) bakış açısından da yararlanıldığını gözler önüne serer. Örneğin, aşağıdaki bölümde yâr-ı cânînin sevgilinin huzuruna gitmesi anlatılmaktadır. Dikkat edilirse Halilî, hâdiseleri bizzat yaşamış gibi anlatmaktadır:

İşitdi çün bu sözi ol vefâ-dâr
Turup girdi yola ber-'azm-i dil-dâr

İrişdi çün ki yârûñ kapusına
Gulâmı gibi turdı tapusına

Yirine cümle erkânın yitürdi
Ne deñlü varise hidmet bitürdi

İcâzet istedi yârûñ katına
Ki tâ 'arz ide sözün hazretine

Çü virdiler icâzet girdi gördi
Nigârîni hemân yüz yire urdı

Haçan kim gördi ol şâh-ı cihânı
Figân idüp revân oldu revânî

Biraz dem 'aklı yayındı başından
Dili tutuldu kaldı cünbüşinden

Nigârîn çün bu hâli gördi güldi
Resûlûñ hâli n'olduğunu bildi (F., b.383-390)

Firkat-nâme'de yer alan kahraman anlatıcı kendisini gizlemez, bazen okuyucuya bazen de kendisine seslenir. Nitekim mesnevinin genelinde karşılıklı konuşma üslûbu hâkimdir:

Gel iy cân gül-istânınuñ ku'aybı
Yine keşf eylegil esrâr-ı gaybı

Söze başla çü hengâm-ı suhendür
Ki sen gavvâs-ı ma'nîsûñ suhen dür

Yine hoş bûyla toldur cihânı
Müşerref eyle bâg u büstânı

Nice bir kıssa-i hicrân idersün
Çü bülbül nâle vü efgân idersün

Gel imdi eyle vuslatdan rivâyet
Ki tâ hatm ola bu şîrîn hikâyet (F., b.1124-1128)

Firkat-nâme'de kahraman anlatıcından yararlanıldığı için hâdiseler Halilî'nin gözünden yansıtılmıştır. Bu nedenle eserde kişi ve hâdiselere subjektif yaklaşılmıştır. Örneğin şair, kendisine faydası olan kişilere olumlu bakarken; rakiplerine karşı son derece acımasızdır. Aşağıdaki bölümde müjdeli haber getiren haberci övgü dolu sözlerle tasvir edilmiştir:

Ki nâgeh irdi bir peyk-i huceste
Beli sıdk u safâ yolında beste

Dili tatlu zamîri rûşen ü pâk
Sözinden cân u dil olur ferah-nâk

Mübârek tâli' ü ferhunda ahter
Sa'âdet aña yâr u baht hem-ber

Urınmış başına devlet külâhı
Elinde nâme tutmuş pâdişâhî (F., b.788-791)

Firkat-nâme'de kahraman anlatıcından yararlanılmakla birlikte kimi zaman farklı kişilerin bakış açılarına da yer verilir. Böylece kahraman anlatıcının tek taraflı bakış açısı farklı açılımlar kazanır. Şair bazen uzun diyaloglardan yararlanarak farklı kahraman-anlatıcılardan yararlanır. Bu anlatım tarzı eserin üslûbuna renk katar. Bunun en belirgin örneği sevgili ile Halilî arasında elçilik yapan mektuba söz konusu iki kişinin farklı yaklaşımlarıdır. Aşağıdaki ilk örnekte Halilî'nin, sevgilisiyle aracılık yapacak olan mektuba olumlu yaklaşımını, ikinci örnekte ise sevgilinin olumsuz tavrını görürüz. Halilî farklı iki kişinin aynı kişiye -zira mektup eserde teşhis edilmiştir- bakış açılarını ortaya koyar. Dikkat edilirse mektup tasvirlerinde kahramanların psikolojisi belirleyicidir:

Didüm ey nâme-i ferhunde ahter
Ki sensün ol hümâ-yı 'anberîn per

Birûnuñ mahzar-ı lutf u melâhat
Derûnuñ mahzen-i nûr-ı sa'âdet

Kamu nutkuñ fasîh ammâ zebânsuz
Sözüñi 'arz idersün tercemânsuz

Ne kim sayd ehli var şehbâzı sensün
Kamu derd ehlinün hem-râzı sensün

Tapuñda her ne kim ola emânet
Virürsün sâhibine bî-hıyânet

Kamu ‘âşıkların sensün resûl
Kerem kıl hurrem eyle ben melûl (F., b.459-464)

Didi ey nâme be-gâyet bî-edebün
‘Acâyib sözlerün var bü’l-‘acebsün

Çü birlik degil iki yüzlüsün sen
Vücûduñ kiçi ulu sözlüsün sen

Ne söz kim söyleyeler saña anı
Virürsün cümle halka râygânı

Anuñ çün iki yüzün karelerler
Gazâb vaktinde seni pârelerler (F., b.495-498)

Ancak, bazen aynı hâdisе farklı kişilerin ağzından tekrarlanınca, okuyucu zaten bildiği konuları bir daha okumak zorunda kalır. Şairin tekrara düşmesinden kaynaklanan bu tür anlatım kusurlarının en belirgin örneği sabah rüzgârının sevgiliden getirdiği haberdır. Esasen şair, eserin genelinde sözü uzatmamak adına elçilerin getirdiği haberleri özetleyerek geçer ya da hiç yer vermez. Zira söz konusu hâdiseler zaten okuyucunun gözleri önünde cereyan eder. Ancak, rüzgârın sevgiliyle konuşması sahnesi bulunmasına rağmen aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere sabah rüzgârı konuşmaları tekrarlar. Aşağıdaki bölümle ilgili dikkat çekici bir husus da şairin, iç içe geçmiş bir şekilde farklı anlatıcılardan yararlanmasıdır. Beyitlerde hâdiseyi okuyucuya anlatan kahraman anlatıcıdan başka, saba rüzgârı da ikinci bir anlatıcı olarak yer alır. İkinci anlatıcının dolaylı anlatım yerine, -sevgiliyi konuşturma yoluyla- doğrudan anlatımdan yararlanması başarılı bir anlatım tekniğidir. Zira sevgilinin sabah rüzgârıyla olan diyalogunda -aynı anlamda da olsa- aşağıdaki ifadelere yer verilmemiş, sabah rüzgârı kendi sözlerini sevgilinin dilinden aktarmıştır:

Sabâ gördi ki bu vechile güftâr
Dönüp geldi baña didi ki iy yâr

Rakîbi sürdi ol dil-ber katından
Melek ayırdı dîvi hazretinden

Rakîbi sürdüğüm ‘ayn-ı vefâdur
Dimesün kim baña ehl-i cefâdur

Vefâdan ger murâdı vuslatumsa
Anuñ ‘ayş u nûş u sohbetümse

Ne mümkündür bu kaçan olacakdur
Kaçan bu işe imkân olacaktır

İlün ta’nın getürmezün dir ol yâr
Yitürürün anuñ sa’yını nâcâr (F., b.1049-1054)

1.1.3.3.Eleştirel Anlatım

Firkat-nâme'de Halilî'nin üslûp özelliklerinden biri de eleştirel anlatımdır. Ancak, söz konusu üslûp özelliğinin temelinde şikâyet etme düşüncesi yatmaktadır. Şair başta sevgili olmak üzere rakipten ve talihinden yakındır. Örneğin Halilî, sevgilisine kavuşmak için tüm yolları denemesine rağmen bir türlü ona kavuşamaz. İnsanın çabası ilahî irade karşısında etkisizdir. Takdirin gerçekleşmesi için tedbir yeterli değildir. Bu nedenle şair, yıldızından yakındır:

Gerekdür kişîye elbet sitâre
Ve ger ni cidd ü cehd ile ne çâre

Eger kim cehdile el virse maksûd
Halilî olmayaydı böyle merdûd

Kaçan kim olmaya takdîr-i Subhân
Nice togru gele tedbîr-i insân (F., b.1061-1063)

Nitekim şair, “Şikâyet Kerden Ez Tâli’ ” başlıklı bölümde talihinden yakındırken Allah’ın kendisini uğursuz yıldızlı olarak yarattığını söyler:

Egerçi sözlerüm tuzlu yaratmış
Beni bir naht yıldızlı yaratmış (F., b.1086)

Firkat-nâme'de yer alan “Şikâyet Ez Devrân” başlıklı bölümde ise şair, zalim, gaddar ve hileci olarak gördüğü devrândan ve sevgiliden yakındır. Görünüşte gül bahçesi gibi görünen dünya aslında külhandan faksızdır. Devir, yaşattığı bir anlık mutluluğun kat kat fazlası gam verir. Halilî sevgilisine kavuşma ümidi beslerken devir, onu elinden almıştır. Şair bu nedenle devrandan yakındır. Vefasız olan sevgili de âşığın canını yaktığı için eleştiriden nasibini alır. Divan şiirinde vefasızlığı ve ilgisizliği nedeniyle sevgiliden yakınma, şairlerin kullanageldiği bir temadır. Ancak, söz konusu yakınma oldukça kısık tondadır. Halilî, eserinde bir âşıktan beklenmeyecek bir çıkışla ses tonunu yükseltir ⁷⁷:

Yine söyle müşerref kıl cihânı
Nazar eyle bu devrân-ı zamânı

Ki nice pür-füsûn u bî-vefâdur
İşi ‘âşıklara cevri ü cefâdur

Be-gâyet zâlim ü bî-dâddur ol
Cefâ kılmakda key üstâddur ol

Egerçi görünür zâhirde gülşen
Velî ma’nîde külhen yigdür andan

Kimün yüzine gülse bir iki dem
Getürür yiller ile göñline gam

⁷⁷ Sevgiliye yönelik eleştiri örnekleri için bk. “1.1.2.2.3.Diğer Kişiler” Bölümü.

Beni bir nice günler eyledi şâd
Gör âhir nicesi ittürdi feryâd

Baňa evvel yedürdi şehd-i vuslat
Dönüp içürdi âhir zehr-i firkat

Elümden aldı yâr-ı dil-sitânı
Nice agyâra yâr itdi gör anı

Baňa çekdürdi cevri ile cefâyı
Rakîbe sürdürdi zevk ü safâyı

Figân bu çarh-ı kec-reftâr elinden
Meded ol bî-vefâ dil-dâr elinden

Kim ol ayurdu beni dil-rübâdan
Bu yakdı cânımı nâr-ı belâdan (F., b. 923-934)

Firkat-nâme'de eleştiriye konu olan kişilerden biri de rakiptir. Şair rakibe yönelik pek çok olumsuz söze yer verir. Halilî, rakibi fitne, hayâsız, peygamber düşmanı, kara yüzlü olarak görür. Şair, bazen eleştirilerinin dozunu artırarak rakip için “it, domuz” gibi küfre varan sözler sarf eder:⁷⁸

Elinden ol pelîdûn âh u feryâd
Kim olmadum anuñ mekrinden âzâd (F., b.915)

1.1.3.4.Dil

XV. yüzyıl gibi erken bir dönemde yazılan *Firkat-nâme*'nin dili oldukça sadedir. Eserde kullanılan dil, henüz Arapça ve Farsça terkiplerin istilasına uğramış değildir. Bu durum, dönemin etkilerinden kaynaklanmakla birlikte, şairin tercihi ile de ilgilidir. Divan şiiri geleneğinde, eserlerin başlangıcında yer alan münacat, naat gibi ağdalı bir dille yazılan bölümler bile *Firkat-nâme*'de oldukça sade bir dille yazılmıştır. Aşağıdaki beyitler “Münacat” başlıklı bölümden alınmıştır:

Çü sensün mutlakâ ef'âle hâlik
Benüm ef'âlüm itdür saña lâyük

Didâruñdan beni mahrûm kılma
Müşerref kıl beni mehmûm kılma

Derûnum rûşen eyle 'ilmile sen
Birûnum gülşen eyle hilmile sen

Gözümü hâb-ı gafletden ırag it
Göñülde nûr-ı tahkîki çerâğ it

Dem-i âhirde îmândan ayırma
Dilümi zikr-i Subhândan ayırma (F., b.25-29)

⁷⁸ bk. “1.1.2.2.3.Diğer Kişiler” Bölümü.

Firkat-nâme'nin genelinde Farsça ve Arapça terkipler oldukça az sayıdadır. Eserde kullanılan dil konuşma diline yakındır. Bunda her fırsatta kullanılan diyalog ve iç monolog tekniğinin önemli bir etkisi vardır. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde en basit terkiplere ve -yaygın olmayan- yabancı asıllı sözcüklere bile yer verilmemiştir. Söz konusu beyitler günümüz okuyucusunun dahi rahatlıkla anlayabileceği seviyededir:

Göz işitdi çü göñülden bu râzı
Didi iy dil senüñdür 'ışk bâzı

Benem bülbül gibi ehl-i temâşâ
Gülün vechine karşı zâr u şeydâ

Benüm işüm durur dîdâre bakmak
Degüldür su gibi her yaña akmak

Baňa dîrsün ki sen niçün bakarduñ
Sen aña su gibi niçün akarduñ

Eger bakdumsa sen niçün severdün
Tahammül itmeyüp niçün iverdün

Senün sevgüne çün bakmam sebebdür
Rakîbi nişe sevmezün 'acebdür

Niçün hâlünü bilmezün eyâ dil
Ne haddüñdür uzadursun baňa dil (F., b.217-223)

Firkat-nâme'de sade dil kullanılmasında etkili olan nedenlerden biri de halk diline yakın söyleyişlere, deyim ve atasözlerine yer verilmesidir. Örneğin aşağıda yer alan beyitlerde “boyundan uzun kıyafet biçmek”, “bıçak kemiğe dayanmak”, “tuz ekmek hakkı gözetmek” ve “ayaktan düşmek” gibi deyimlere yer verilmiştir:

Neye söyler sözün haddinden artuk
Tonın uzun biçer kaddinden artuk (F., b.4001)

Firâkuñdan kül oldum yana yana
Bıçak irişdi şâhum üstühâna (F., b.600)

Gerekdür kişi bir kişi gözetmek
Ki bilür ola ol hakk-ı tuz ekmek (F., b.1068)

Cemâlün gibi rûşendür zamîri
Ayakdan düşdi yokdur dest-gîri (F., b.372)

Firkat-nâme'nin konuşma diline yakın bir şekilde yazılması eserde kimi zaman aksamalara neden olur. Az sayıdaki bazı beyitlerde cümle öğelerinin dizilimi şiir estetiğinden son derece uzaktır. Örneğin, kafiye'nin zorlamasıyla yazıldığı açıkça görülen aşağıdaki beyitteki dizeler kulak tırmalayan cümlelerden ibarettir:

Be-nâçâr ihtiyâr itdüm oturmak
Yakılmış cânı her dem oda urmak (F., b.426)

Firkat-nâme'de dilin kullanımı ile ilgili hususlardan biri de kimi ifadelerin bir beyitle sınırlı kalmamasıdır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere eserde bazen beyit bütünlüğüne riayet edilmemiştir:

Pes andan didi iy bî-çâre 'âşık
Eger 'ışkumdayisen sâdık

Elümden al bu câmı eylegil nûş
Cihân kayguların kılğıl ferâmûş (F., b.577-578)

“Aslında Anadolu sahasında eser vermesine rağmen, Fuat Köprülü, Halilî'nin Azerî sahasına da yabancı sayılamayacağını söylemiş, Fevziye Abdullah da bu aşinalığı Halilî'nin yetiştigi muhite bağlamıştır.”⁷⁹ Hakikaten *Firkat-nâme*'de kullanılan dilde Azerî Türkçesi'nin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Bu durumun ortaya çıkmasında şair üzerinde derin etkisi olan Nesimî'nin Azerî Türkçesi'ni kullanması önemli bir neden olarak görülebilir:

Budur bir 'illetüm kim yatmazam hîç
Kıluram âh u feryâd ir u eger giç (F., b.335)

Benem çün pâdişâh-ı heft kişver
Kaçan olam gedâyile berâber (F., b.509)

XV. yüzyılda yazılan *Firkat-nâme*'de eski Anadolu Türkçesi'nin özellikleri açık bir şekilde görülür. Eklerdeki yuvarlaklaşmanın dışında, eserde “haçan, düriş-, yayın-, iñen, yigrek” gibi arkaik bazı sözcüklerin yaygın olarak kullanıldığını görürüz. Ayrıca eserde eski Anadolu Türkçesine mahsus gramer özellikleri korunmaktadır:

Bu resmile irişilmezse yâre
İdevüz dahı dürlü dürlü çâre (F., b.346)

Kuluñdur çün ki dergâhuñda hoşdur
Ve ger tutsak *durur* çâhuñda hoşdur (F., b.478)

Düriş bu derde tedbîr *idegörgil*
Kelâmuñ böyle takrîr *idegörgil* (F., b.382)

Haçan kim gördi ol şâh-ı cihânı
Figân idüp revân oldı revânî (F., b.388)

Biraz dem 'aklı *yayındı* başından
Dili tutuldı kaldı cünbişinden (F., b.389)

Digil var ol garîb-i bî-nevâya
İñen yiltensüñ bād-ı hevâya (F., b.408)

⁷⁹ Orhan Kemal Tavukçu, *Halili-Firkat-nâme*, s.XIV.

1.1.3.5.Edebî Sanatlar

Firkat-nâme'de başta teşbih ve istiare olmak üzere çok sayıda edebî sanattan yararlanılmıştır. Eserde özellikle sevgili ile ilgili benzetme ve açık istiarelere yer verilir:

Müzeyyen san ki tâvûs-ı cinândur
Ne cândur gör ki mahbûb-ı cihândur (F., b.143)

Yürürse ol perî kebk-i derî-vâr
Ayaklarında 'uşşâkuñ seri var (F., b.148)

Eger yüz döndüresüñ ol melekden
Geçe âhum benüm çarh-ı felekden (F., b.240)

Halilî, kendi hâlini anlatmak için de sık sık teşbih sanatından yararlanır. Hatta eserde yer alan “Teşbihât” başlıklı bölümde sevgilinin güzellik unsurlarıyla kendi hâli arasında çeşitli açılardan benzerlikler kurar:

Siyeh hâlûñ gibidür hâli anuñ
Reh-i 'ıškuñda meşhûrî cihânuñ

Teni çeşmüñ gibi bîmâr olupdur
İşi her dem figân u zâr olupdur

Kara zülfüñ gibi hâli perîşân
Yedügi derd ü gamdur içdügi kan (F., b.369-371)

Firkat-nâme'de teşbih ve istiarelerden sonra en çok kullanılan edebî sanat teşhis ve intaktır. Eser, adeta teşhis ve intak sanatı üzerine kurulmuştur. Halilî, teşhis ve intak yoluyla sabah rûzgârı, mektup gibi cansız varlıklara hikâye kişisi olarak eserinde yer vermiştir. Ayrıca eserdeki kimi tasvirlerde çeşitli tabiat unsurlarına insana özgü özellikler verilmiştir. Aşağıdaki bahar tasvirinde yeryüzü ve susen teşhis edilmiştir:

Yine yir geydi yeşil hil'atini
Gülistân buldı ferr ü zînetini

Açıldı her tarafda lâle vü gül
Figâna başladı baglarda bülbül

Dil uzatdı ki meddâh ola sûsen
Cinân bâğına döndi tâze gülşen

Zemînuñ cümle emvâtı dirildi
Sanasuñ sûr-ı İsrâfil uruldi

Bahâr eyyâmıyidi vakt-i nevrûz
Cihân halkı safâda oldu düpdüz (F., b.953-958)

Firkat-nâme'de sık kullanılan edebî sanatlardan biri de cinastır. Şair cinaslı kafiyelerin yanı sıra cinaslı dizelere de yer vermiştir. Örneğin, aşağıdaki beyitteki “yarın” sözcüklerinden birisi “sevgili” diğeri ise “ertesi gün” anlamında kullanılmıştır:

Hemân ‘âlemde bir dil-dârına kalmış
Dimez yarın bugün yarına kalmış (F., b.284)

Firkat-nâme’de telmih, iktibas ve leff ü neşr gibi çeşitli biçime ve anlama dayalı sanatlara da yer verilmiştir. Ancak, eserde yer alan edebî sanatların zengin bir hayal mahsülü ve edebî kabiliyetin ürünü olduğunu söylemek mümkün değildir. Sade ve samimî bir dille yazılan eserde edebî sanatların kullanımı orta seviyededir. Eser, genellikle bilinen hayal ve benzetmeler üzerine kurulmuştur.

1.1.4.Sonuç

Halilî’nin *Firkat-nâme* adlı mesnevisi otobiyografik bir eser olmasının yanı sıra bilinen ilk sergüzeşt-nâme olması bakımından önemli bir eserdir. Halilî’nin gençlik yıllarında yaşadığı aşktan esinlenerek yazdığı bu eser, gerek döneminde gerekse sonrasında şairleri üzerinde oldukça etkili olmuştur. *Heves-nâme*, *Hecr-nâme* ve *Kitâb-ı Sergüzeştî Za ‘îfî*’de yer alan *Kıssa-i ‘Aşkî vü Ma ‘şûk* gibi eserler üzerinde *Firkat-nâme*’nin açık etkilerini görmek mümkündür. Bu etki yalnızca ele alınan konuda değil, aynı zamanda konunun işlenişinde de görülür.

Halilî’nin *Firkat-nâme*’de montaj, iç monolog, mektup gibi çağdaş romanlarda görülen anlatım tekniklerine yer vermesi dışında, farklı nazım şekillerinden ve çeşili aruz kalıplarından da yararlanmışır. Şairin, uzun diyaloglarla, atasözleri ve deyimlerle süslediği eseri, sade dili ve akıcı üslubu ile dikkat çeker. Şairin farklı anlatıcılardan yararlanması da eserin anlatımına renk katan önemli bir özelliktir. *Firkat-nâme*’de yer alan bütün bu özellikler, dönemi için oldukça yenidir. Şairin eserinde yer verdiği bu yenilikler, daha sonra yazılacak olan otobiyografik eserleri de etkileyecek, sergüzeşt-nâmelerin şekillenmesinde hareket noktası olacaktır. Nitekim yukarıda bahsettiğimiz özellikler az ya da çok diğer sergüzeşt-nâmelerde de görülür.

Aslında olay örgüsü oldukça basit olan *Firkat-nâme*’de şair, çeşitli cansız ve soyut varlıkları kişileştirmek yoluyla eserin kişi kadrosunu zenginleştirmiştir. Ancak, şairin bu türden girişimleri *Firkat-nâme*’ye masalsı bir hava katmış, hâdiselerin gerçekliğine gölge düşürmüştür. Bu durum, şairin dolaylı anlatımdan hoşlanması ile ilgilidir. Şair, sıradan olayları kurmaca unsurlarla zenginleştirerek eserine edebî hüviyet kazandırmıştır. Ancak, eserde anlatılanların özünü teşkil eden hâdiselerin gerçek hayattan alındığını belirtmemiz gerekir.

Firkat-nâme'nin önemli özelliklerinden biri de tezli bir eser olmasıdır. Şair, okuyucuya yalnızca başından geçen hâdiseleri anlatmak için eserini kaleme almamıştır. Eserde mecazî aşkın ilahî aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğü dolaylı olarak anlatılır. Bu nedenle *Firkat-nâme*'nin tasavvufî mesajları bulunan bir eser olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, yer yer tasavvufî mecaz ve göndermelere rağmen, eserde anlatılan aşk, tamamen mecazî bir aşktır.

Tüm başarılı özelliklerine rağmen *Firkat-nâme*'nin kurgu bakımından bazı sorunları olduğunu söyleyebiliriz. Zira eserde anlatılan hâdiselerle şairin verdiği mesajın tam olarak örtüştüğünü söylemek güçtür. Bu durum şairin eseri yazdığı sıradaki dünya görüşüyle eserde anlatılan gençlik anılarının tam anlamıyla uyuşmamasından kaynaklanır. Eser, şairin anılarıyla eserin vermek isteği mesaj arasında sıkışır. Bu durum verilmek istenen mesajın başarılı olarak sunulmamasına neden olur.

Firkat-nâme'nin teknik kusurlarından bir diğeri ise uzayıp giden diyaloglar nedeniyle bazen tekrara düşülmesidir. Şair, özetleme tekniğini yeterince kullanmadığı için eserde kimi hâdiseler tekrarlanır. Bununla birlikte eserde tasvirler, şairin feyat ve yakarışları kadar yer verilmediğini görürüz. Ruhsal tasvir bakımından zengin olan eserde mekân tasvirlerine önem verilmemesi diğer bir teknik kusur olarak dikkat çeker.

Konusunu gerçek yaşamdan alan *Firkat-nâme*, tarih ve toplumsal hayata dair bilgilere hemen hiç yer vermese de, dönemin aşk anlayışını göstermesi bakımından önem teşkil eder. Ayrıca Halilî'nin biçim ve içerikte yaptığı yeniliklerin, kendisinden sonra yazılan tüm sergüzeşt-nâmeler üzerinde dolaylı ya da doğrudan etkili olması *Firkat-nâme*'nin Türk edebiyatındaki yerinin ne kadar önemli olduğunu gösterir.

1.2.Heves-nâme

1.2.1.Biçim

Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme* adlı eseri üç bin sekiz yüz on beyitten ibarettir. *Heves-nâme*'nin ana çatısı mesnevi şeklinde yazılmıştır. Ancak, eserde bir terci'-i bent ve yirmi bir gazele yer verilmiştir. *Heves-nâme*'de yer alan gazellerin ikisi on bir beyit, dokuzu yedi beyit, onu beş beyit, terci'-i bent ise yedi bent ve yüz doksan altı dizedir. Eserde yer alan farklı nazım şekilleri toplam iki yüz otuz üç beyittir. Klasik mesnevi tertibine uygun olarak besmeleyle başlayan *Heves-nâme*'de "Tevhit, Münacat,

Naat, Âgâz-ı Dâstân, Hâtıme-i Kitâb” gibi bölümlere yer verilirken, “sebeb-i telif” işlevi görmek üzere “Hasb-ı Hâl” başlıklı bölümden yararlanılmıştır. Eserde çok sayıda mimarî yapı methedilirken herhangi bir sultan ya da devlet büyüğüne yönelik “methiye” bulunmaması, dikkat çekicidir. Ancak, “Münacat” bölümünden sonra “Ber-Sıfat-ı Hûbî ‘Ahd ve Dil-Nüvâzî Eyyâm” başlıklı sekiz beyitlik bölümde ve mekân tasviri yapılan bölümlerde dolaylı olarak padişah methedilmiştir.⁸⁰ Ayrıca klasik mesnevi tertibinden farklı olarak eserin sonundaki “Hâtıme” bölümünden önce ikinci bir “Münacat” bölümü bulunmaktadır.

Eserde yer alan bölüm başlıklarında tam anlamıyla bir sistem takip edilmese de belirli bir düzen göze çarpar. Tasvire dayalı bölümlerin başlıklarında genellikle “Sıfat-ı ...” ya da “Vasf-ı ...” biçiminde ifade kalıplardan yararlanılmıştır. Şairin başından geçen hâdiselerin anlatıldığı bölümlerde ise başta “Hasb-ı Hâl” olmak üzere “Hikâyet, Mesnevi, Âgâz Ber-Kıssa” vb. başlıklar kullanılmıştır. Bununla birlikte anlatıcıya göre değişen “Mükâleme-i ‘Acûz, Cevâb-ı İn Yâr-ı Vefâ-dâr” gibi başlıklara da yer verilir. Özellikle “Cevâb-ı ...” ve “Güftâr-ı ...” ifade kalıbı daha sık başvurulmuş başlık biçimidir. Karşılıklı uzun konuşmalarda ise “Bâz Cevâb-ı ...”, “Bâz Hitâb-ı ...” vb. başlıklar kullanılır. Şair, “Şi‘r” başlıklı bir gazel dışındaki tüm gazellere yalnızca “Gazel” başlığını verirken, terci‘-i bende “Tercî” başlığını vermiştir. *Heves-nâme*’de kullanılan başlıklarla ilgili diğer bir husus da başlıkların oldukça kısa olmasıdır. Başlıklarda Farsça sözcük ve terkiplerden yararlanılmıştır. Şair, mesnevîde sahneler ya da konuya göre bir tasnife gitmekle birlikte bölüm başlıklarında yukarıda ifade ettiğimiz üzere genel ifadelere yer vermiştir. Bu nedenle eserdeki eyleme dayalı bölümlerin başlıklarından hâdisenin gidişi ile ilgili “ayrıntılı” bilgi edinmek mümkün değildir. Ancak, “Temâşâ-yı Meclis-i Yâr” ya da “Dehşet-Nümûden-i Perî Ruhsâr” gibi bazı bölümlerin; bilgi aktarımına dayalı “Zikr-i Sebeb-i Hudûs-ı Kavs-ı Kuzah” gibi bölümlerin ve diyaloga dayalı bölümlerin başlıklarında genellikle ana hatlarıyla konu belirtilir. Bu tür başlıklar diğer başlıklara nazaran daha uzundur. Örneğin “Arz-Kerden-i Ahvâl-i Ân Yâr-ı Vefâ-dâr Çün Tûtî-yi Şîrîn-Makâl” başlıklı bölümde Cafer’in dostunun, şairin hâlini yaşlı kadına anlatması konu edilir.

⁸⁰ Cafer Çelebi, *Heves-nâme*’nin 566. beytinde eserini padişah ya da vezir adına değil, peri yüzlü güzelleri anmak maksadıyla yazdığını söyler. Eserde klasik mesnevi geleneğiyle örtüşen uzun ve etraflı bir methiye yer vermemesi, şairin mesele karşısındaki bu duruşundan kaynaklanmış olmalıdır:

Ne şâh u ne vezîr adına yazdum
Perî-ruhsâreler yâdına yazdum (H., b.566)

Heves-nâme aruzun “Mefâ’ilün mefâ’ilün fe’ülün” kalıbıyla yazılmıştır. Eserde yer alan diğer nazım şekillerinde ise yedi ayrı vezinden yararlanılmıştır. Yalnızca bir gazel mesneviyle aynı vezindedir. Bunlar içinde en sık kullanılanları ise on gazelle “Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün”, beş gazelle “Feilâtün feilâtün feilâtün feilün”, üç gazelle “Mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün” kalıplarıdır. Terci’-i bent ise “Mefûlü mefâilün feûlün” vezninde yazılmıştır. Şairin, oldukça hacimli olan eserde farklı aruz kalıplarını kullanması, mesnevi nazım şeklinin neden olduğu monotonluğu kırmasını sağlamıştır.⁸¹ *Heves-nâme*, XV. yüzyıl gibi erken bir dönemde yazıldığı için aruzun eserde başarılı olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Eserde hemen her beyitte birkaç imaleli heceye rastlarız. Hatta Türkçe kelimelerin ve eklerin yoğun olduğu çoğu beyitte birbiri ardına sıralanan imaleli heceler bulunmaktadır. Bu tür beyitlerde imale sayısı o kadar fazladır ki aruzun sağladığı ahenkten söz edemeyiz:

Zemîni kılmış *idi* ‘adli ma’ mûr
Cihânı itmiş *idi* cûdı mesrûr (H., b.101)

Bulup düşdüm yol üzre sâye-kirdâr
Yatup sürdüm izi *tozma* ruhsâr (H., b.777)

Dil olup dirdi her bergi baña hoş
Ki olaydı senüñ kalbünde âteş (H., b.1432)

Meger kim gençliği demlerinde
Delûkanlulığı ‘âlemlerinde (H., b.1510)

Gelüp gördüm dahı uyhuda ahabb
Bürümüş cümlesini çâder-i hâb (H., b.2021)

Heves-nâme’de nadiren zihafı beyitlere de rastlamak mümkündür. Çok sayıda imale ile birlikte -az sayıda dahi olsa- zihafın bulunması “bazı beyitlerin” biçimsel açıdan oldukça kusurlu görünmesine neden olmuştur:

Şunuñ *ki* olmaya lutfuñ **dest**-gîri
Ola ol tâ ebed dūzah esîri (H., b.79)

Benüm şî’rüm *gibi* her beyti rengîn
Der ü dīvârı nakş-ı Mânî-i Çîn (H., b.152)

Eserde yer alan gazellerde ise aruzun nispeten daha iyi kullanıldığını söyleyebiliriz. Söz konusu gazellerde imale sayısının, mesnevi biçimindeki bölümlere göre daha az olduğunu görürüz:

Dilemez cân ki hayâlün dil-i ‘uşşâka gele
Aks-i mâh-ı ruhuñ âyînelerden sakınup (H., b.1781)

⁸¹ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi’nin Heves-name’si*, s.81.

Heves-nâme'de kafiye genellikle Arapça ve Farsça kelimelerden yararlanmıştır. Hatta dilin sade olduğu bölümlerde dahi kafiye yabancı asıllı kelimelerin Türkçe kelimelere göre daha fazla kullanıldığı söylenebilir. Ancak, Cafer Çelebi, divan şiirinin kurallarına bağlı kalarak kulağa göre değil, göze göre kafiyeyi tercih etmiştir. Kafiye seslerinde kulağa hoş gelmeyen unsur, yok denecek kadar azdır. Ancak, aşağıdaki gibi nadir örneklerde görüleceği üzere “nâzûk” ve “çekâvek” kelimeleri kafiyein sağladığı ahenkten yoksundur⁸²:

Bahâr eyyâmı idi vakt-i nâzûk
Nevâ-sâz idi kumrî vü çekâvek (H., b.626)

Heves-nâme'de genellikle zengin kafiye kullanılmıştır. Ancak, üç bin sekiz yüz on beyitlik bu mesnevide tam kafiye başta olmak üzere, tüm kafiye türleri kullanılmıştır. Uyak kelimelerinin seçiminde ise kimi zaman Türkçe kelimeler, Arapça veya Farsça kelimelerle uyağın iki ögesi olarak kullanılmıştır:

Ki birliğüne varlığına **ikrâr**
İde cümle yaradılmış ne kim **var** (H., b.47)

Çıkup eylik ile 'âlemde **adı**
Cihânı dutmuş idi 'adl ü **dâdı** (H., b.103)

Cafer Çelebi kafiye kelimelerinde nadiren tekrara düşmüştür. Uzun soluklu eserlerde olağan karşılanabilecek bu durum *Heves-nâme*'de nadiren kendini gösterir. Örneğin “anuñ” sözcüğünün kafiye de tekrarlandığını görürüz:

Sevâdı merdüm-i çeşmi cihân**anuñ**
Hemîşe rûz u şeb şevkindan **anuñ** (H., b.109)

Bilüp öykündüğün sahn-ı cinân**anuñ**
Gazâbdan suya dönmüş kanı **anuñ** (H., b.179)

Heves-nâme'de rediften oldukça yoğun bir şekilde yararlanılmıştır. Eserdeki redifler genellikle Türkçedir ve tek kelimeden ibarettir. Ancak, iki kelimeli veya üç kelimeli redifler de bulunmaktadır. Tek kelimeli redifler, çoğunlukla fiillerden oluşmuştur. Ayrıca rediflerde anlam ve görevce aynı olan eklerden de sıklıkla yararlanılmıştır. *Heves-nâme*'deki gazellerde de çok sayıda redife yer verilmiştir. Eserde yer alan yirmi bir gazelin on dördü rediflidir. Ayrıca bir gazeldeki “ey dust” redifinin, *Heves-nâme*'de yaklaşık on beyitte tekrarlanması ise dikkat çekici bir husustur.⁸³ Aşağıdaki beyitte tek kelimeli fiillerden oluşan rediflere bir örnek verilmiştir:

⁸² bk. Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.82.

⁸³ bk. Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.83.

Kimesneyle tekellüm *eylemezdi*
Açılup bir tebessüm *eylemezdi* (H., b.2306)

Aşağıdaki beyitte ise birden çok kelimedenden oluşan rediflere örnek verilmiştir. Bu tür beyitlerde şairin, redifin sağladığı ahenkten azamî düzeyde yararlandığını söyleyebiliriz:

Didi ‘âşık *didügüñ kimdür evvel*
Baña lâynk *didügüñ kimdür evvel* (H., b.2227)

1.1.2.İçerik

1.2.2.1.Konu

Medresede öğrenimini sürdüren Cafer, tatilin gelmesi üzerine, medreseden arkadaşlarıyla toplanıp yiyip içerek günlerini geçirir. Güzel bir bahar günü medresedeki hücrelerinde birkaç ahabıyla dünya dertlerini unutup sohbete başlarlar. Hanımlardan bahsedip, şiirler okuyup hikâyeler anlatırlar. Daha sonra gençler, Kâğıthane’ye gitmek üzere ata binerler.

Kâğıthane, baharın gelmesiyle yemyeşil olmuş, etraf çiçeklerle ağaçlarla bezenmiştir. Bağ ve bahçeler arasında bir süre gezerler. İki gül bahçesi arasında, nehir kıyısındaki güzel bir yere gelirler ve burada oturmaya karar verirler. Bu gönül açan mekânda sohbete koyulurlar. Sofra kurup, yiyip içmeye başlarlar. İçkiler içilip sohbet koyulaşınca herkes gönlünü açar. Her genç, âşık olduğu güzelden bahseder. Kimisi sürekli sevdiğinden gelecek mektubu beklediğini, kimisi dünyadan habersiz yaşamakta olduğunu söyler. Kimisi sevdiğinin hayalini gerçek sanıp hayal âleminde yaşamaktadır. Gençler buna benzer birçok hikâye anlatırlar.

Sohbet devam ederken develer üstünde bir topluluk gelir. Develerin yanında hizmetçiler bulunmaktadır. Hizmetçiler Cafer’in de bulunduğu yere gösterişli bir çadır, yarım fersah öteye ise bir mutfak kurar. Bu ihtişamlı görüntü karşısında şaşırان Cafer, bütün bunların kime ait olduğunu merak eder. Şair ve arkadaşları bu konu üzerine konuşarak içki içmeye devam ederler. Bir süre sonra Cafer gezmeyi teklif eder. Gezi sırasında ansızın bir gemi belirir. İçinde birbirinden güzel hanımların bulunduğu gemi kenara yanaşır. Altın ve mücevherlerle süslenmiş gösterişli kıyafetleri olan ay yüzlü hanımlar kıyıya iner. İçlerinden bir tanesi güzellikte eşsizdir. Güzeller çimenlikte gezintiye çıkar, nazla kibirli kibirli yürürler, eteklerini çiçeklerle doldururlar. Bu güzeller topluluğunun başkanı olan güzeller güzeli hanım bir müddet bağı gezer, daha

sonra hazırlanan içki meclisinin başköşesine geçip oturur. Dilberin⁸⁴ etrafına güzeller toplanır. Çeng ve sazlar çalınır, kadehler kaldırılır.

Bu arada Cafer ve arkadaşları içkinin etkisiyle mest bir hâle gelmiştir. Cafer, uzaktan gördüğü bu dilbere âşık olur. İçi aşk ateşiyle yanan şair, düşüncelere dalar, aklı başından gider, dünyayla bağı kesilir. Ne yapacağını şaşırır, eskisi gibi gezip dolaşmak istemez. Ağlayıp inler, yüreğinden bir gazel kopar ve gazeli söyler. Bir müddet yalnız kaldıktan sonra içki meclisine geri döner.

Diğer yandan dilberin meclisinde sohbet iyice koyulaşmış, herkesin içkiden yüzü kızarmış, mezeler dökülmüş, göğüsler açılmış, ay yüzlü güzeller dans etmeye başlamıştır. Dilber ise içki içip, şarkılar dinlemektedir. Öyle ki çiçekler bile onun güzelliğini görmek için etrafına toplanmıştır. Şair, bu tablo karşısında yakasını yırtıp ağlar. Arkadaşları Cafer'in hâlinin kötüye gittiğini görünce, onların da ciğerleri parçalanır. Ona nasihatte bulunurlar. Sevgilisi eğlendiğine göre onun da eğlenmesi gerekmektedir. Dostları, her şeyin istediği gibi olacağını, olumsuz bir durumda ise el birliğiyle bir çare bulacaklarını, fakat şu anda yapılması gerekenin eğlenmek olduğunu söylerler. Bu sözler üzerine Cafer, sevgilisine öykünerek içki içmeye devam eder. Beraberlerindeki sazende eline saz alıp Cafer'in çok beğenilen bir gazelini çalıp söyler. Gazeller birbirini takip eder. Gazellerin okunmasıyla meclis coşar, gençler naralar atar. Akşama kadar her iki mecliste de içkiler içilir. Akşam dilberin eğlencesi sona erer, meclis dağılır. Ancak, Cafer ve arkadaşları oradan ayrılmaz. Şair, sevdiğini uzaktan takip eder, kâh şarap içerek kâh ağlayarak vakit geçirir.

Dilberin eğlencesi ikindiye kadar sürmüştür. Güzeller sazları, kadehleri, kısacası her şeyi bırakıp dağılırlar. Herkes bir tarafa gider. Bağ bahçe dolaşp çiçek toplarlar. Sevgili bir müddet sonra çadırdan çıkar, yeşil elbisesini çıkarıp kırmızı ipekli bir elbise giymiştir. Ayakları açılmış, dizine kadar görünmektedir. İçkinin mahmurluğuyla çimenlikte bir süre salınır, bir serviye dayanır ve etrafa mestane bakışlar atar. Cafer dünyadan habersiz olan bu güzeli uzun uzun seyreder, aşkı her an biraz daha artar. Akşama kadar orada kalan dilber daha sonra çadırına gider. Cafer sevdiğinin ardından gözyaşları döker.

Bu arada delikanlılar, ellerinde gül desteleri sarhoş bir hâlde Cafer'in yanına gelip meclisteki yerlerini alırlar. Gece olunca yeniden içki ve eğlence meclisi kurulur. Kebaplar yenir, şaraplar içilir. Sohbet esnasında delikanlılardan biri, bahçelerde gezinen

⁸⁴ Cafer'in sevgilisi için kullandığımız "dilber" sözcüğü tamamen kişisel tercihimizdir. Eserde söz konusu kişi için herhangi bir adlandırma yapılmamıştır.

o güzelleri gördüğünü söyler. Gezinti esnasında delikanlı, bu güzellere rastlamıştır. Güzellerin yanında yaşlı bir kadın vardır. Yaşlı kadın, güzelleri küstahça seyreden delikanlıyı gitmesi konusunda uyarır. Bu güzellerle hiçbir alışverişinin olamayacağı anlatır. Yılda bir kez ferahlamak için bağa gelen bu güzellerin bir yıl müddetince dışarı çıkmadıklarını, bu nedenle kısa sürecek olan bu dinlenme sırasında rahatsız edilmek istemediklerini söyler. Delikanlı bakmakla hiçbir zarar gelmeyeceğini söylese de yaşlı kadın, hiçbir delikanlının bakmakla yetinmeyeceği ve her defasında daha fazlasını isteyeceğini belirtir ve delikanlıyı gitmesi konusunda tekrar uyarır. Delikanlı kadının bu sözlerinden yılmaz. Övgü dolu sözlerle kadının kalbini kazanmaya çalışır. Tabiat ve dünyadaki her şeyin bir amaç için yaratıldığını, güzellerin de âşıklar için yaratıldığını, dünyanın geçiciliğini, vakti iyi değerlendirmek gerektiğini, yardım ederse güzellerden birine kavuşmak istediğini söyler. Delikanlı, kadını ikna etmek için türlü diller dökse de her defasında kadın tarafından azarlanır. Delikanlı, ikna edemeyeceğini anlayınca son bir hamleyle bu topluluğun kimler olduğunu, nereden geldiklerini sorar. Kadının cevap vermemesi üzerine yalvarıp yakaran genç, sonunda topluluğun başı olan dilber hakkında bilgi edinir. Kadın, dilberin güzelliğini uzun uzun anlatır. Onun şiirden çok hoşlandığını söyler. Yaşlı kadın da delikanlının kim olduğunu öğrenir. Delikanlı, arkadaşlarından ve topluluğun başı saydığı Cafer'den söz eder. Övgü dolu sözlerle Cafer'in âlimliği, şairliği vb. özellikleri hakkında bilgi verir. Yaşlı kadın, Cafer'in namını kendilerinin de işittiğini söyler. Hatta güzeller güzeli dilberin de onun şiirlerini dilinden düşürmediğini belirtir. Delikanlı bu sözler üzerine Cafer'in gazellerinden birini okur. Kadın şiiri çok beğenir ve şair hakkında övgü dolu sözler sarf eder. Bu arada akşam olur ve yaşlı kadın gider. Delikanlı, olan biteni bu şekilde anlattıktan sonra yaşlı kadının, Cafer'den övgüyle bahsetmesi hâlinde dilbere kavuşabileceğini söylediğini belirterek sözlerini tamamlar. Sohbet uzayıp giderken sabah olur.

Sabah olunca güzeller yeniden toplanır, yine çengler çalınır, gazeller söylenir, içkiler içilir. Bu sırada Cafer ve arkadaşları mest bir şekilde yatmaktadırlar. Güneş doğunca uyanıp etrafa baktıklarında dünyanın cennet bahçesine döndüğünü görürler. Cafer bir ağacın altında oturup sevgilisinin çadırına karşı şarap içer. Cafer, aşkını tüm varlıklara anlatmak istemektedir. Gül, bülbül, çiçekler, bulut ve su ile sohbet eder. Onlara aşkının ne derece büyük olduğunu, gerçek âşığın kendisi olduğunu, onların söylediklerinden de fazla sevdiğini anlatır. Bu şekilde tabiat varlıklarıyla sohbet ederek gününü geçirir. Gece olunca şair arkadaşlarıyla içki içmeye devam eder. Sohbet esnasında yaşlı kadın gelir, selam verir. Buyur edilince bir önceki gün karşılaştığı

delikanlıya merhaba dedikten sonra, elindeki laleyi Cafer'e sunar. Cafer de sevdiğine kendisinden bahsetmesini ve dualarını iletmesini ister. Bu esnada saki, yaşlı kadına içki sunar. Kadın çekinmeden sunulan içkiyi içer. Birkaç kadehten sonra onun da başı hoş olur. Cafer, kadına sevdiğinin dergâhına yüz sürmeye fırsatının olmadığını, aracılık yapacak, hâlini hakkıyla anlatacak güvenilir birinin de bulunmadığını söyler. Cafer'in sözlerinde gerçek aşkın belirtisi olduğunu düşünen kadın, ona yardım etmeyi kabul eder. Başta Cafer olmak üzere tüm delikanlılar bu durumdan hoşnut olur. Kadın bunu yapmaktaki tek amacının gönül ehli olanlar arasında hayırla yâd edilmek olduğunu söyler ve bir gün önce yaşadığı hâdiseyi anlatır.

Yaşlı kadın akşam dilberin yanına gittiğinde onu, elinde kadehle Cafer'in şiirini mest olmuş bir şekilde okurken bulmuştur. Zaten dilber, Cafer'in şiirlerini hiçbir zaman dilinden düşürmemekte, ondan başka şair tanımamaktadır. Kadın, bu şiirleri yazanı bulduğunu söyleyince dilber, şairin kim olduğunu sorar. Bunun üzerine kadın bir gün önce başından geçenleri uygun bir şekilde anlatır. Şairin, karşı çimenlikte oturan gençlerin başı olduğunu öğrenince dilber çok mutlu olur, lütuflarda bulunur. Dilber, kadından şairle yeniden buluşmasını ve şairden divanını almasını, divanı yanında değilse hatırında olan şiirlerden yazdırıp getirmesini ister.

Cafer bu sözleri işitince "divan neymiş, canımı vereyim" der. Ancak, yanında divanı olmadığı için hatırdaki birkaç gazeli yazar. Yaşlı kadının şiirleri beğenmesinden cesaret alan gençler, iki meclisi birleştirmeyi, beraber eğlenmeyi teklif eder. Kadın, bu teklife sıcak bakmaz ve dilberin herkesle bir araya gelmediğini, avamla içli dışlı olmadığını, hiç kimseye onun elini eteğini öpmenin nasip olmadığını söyler. "İçki içiyor olması na-mahremle muhatap olmasını gerektirmez" der ve dilberin Hâfız-ı Şirazi'nin beyitlerinden etkilenecek içki içtiğini belirtir. Ancak, yaşlı kadın Cafer'e verdiği sözün arkasındadır. Cafer iki gündür çektiği aşk acısını anlatır. Kadın ise aşkında sadıksa muradına ereceğini söyler ve gider.

Gece yarısı olmuştur, delikanlılar uyur. Gözüne uyku girmeyen Cafer ise gezmeye çıkar. Su kenarına gelince karşıda sevdiğinin çadırını görür. Herkes uykuya dalmış, güzeller etrafta alt alta üst üste yatmaktadır. Sevgili ise içkinin etkisiyle yastığına dayanmış, uyuya kalmıştır. Cafer uzun uzun sevgilisini seyrederek dilberin sinesi açılmıştır. Bu muhteşem sahneyi gören bülbül, içli bir gazel okur. Bülbülün okuduğu şiiri duyan Cafer kendinden geçer, bayılıp olduğu yere yığılır. Gözlerini açtığı anda sabah olmuş, hâlâ herkes uyumaktadır. Daha fazla durmanın edepsizlik olacağını düşünen şair, oradan ayrılmak zorunda kalır ve arkadaşlarının yanına gider.

Uyuyan arkadaşlarını uyandırır. Yeniden işret meclisi kurulur, şarkılar söylenir, yenilir, içilir. Bu şekilde akşam olur. Bu arada dilber ve diğer güzeller de eğlenmeyi sürdürür. İçkiyle mest olan güzeller şarkılar söyler, sarılıp birbirlerini öper. Güzellerin eğlencesi gece de devam eder. Gecenin ilerleyen saatlerinde yaşlı kadın gelir, selam verip oturur. Teklifsizce bir iki kadeh içer ve yaşadıklarını anlatmaya başlar:

Bir gece önce dilberin yanına gitmiş, konuyu açmak için fırsat kollamış, dilber ne dediyse üzerinde durmamıştır. Onun bu hâllerini gören dilber bir acayiplik olduğunu sezmiştir. Bütün gün ortada görünmemesinin nedenini sorunca kadın, gezinti esnasında yaşadıklarından bahsetmiştir. Kadın, daha önce karşılaştığı adamı ararken arif gençlerle karşılaştığını, kendisine hürmet gösterdiklerini, meclislerine katıldığını anlatır. Gençlerin başı olan Cafer'i çok beğendiğini söyler ve onu uzun uzun över. Üstelik dilberin şiirlerine hayran olduğu şair de odur. Yaşlı kadın, Cafer'in yazdığı şiirleri başından çıkarıp içki içmekte olan mahmur dilbere uzatır. Şiirleri çok beğenen dilber onları tekrar tekrar okur ve yaşlı kadına minnettar olur. Dilber, şairin sevgilisinin kim olduğunu sorunca yaşlı kadın, lafı dolaştırarak şairin aşkından sevdiğinin haberinin olmadığını söyledikten sonra şairin sevdiğini övgü dolu sözlerle yüceltir. Dilber bu durumdan şüphelenir. Zira yaşlı kadın, her güzelde bir kusur bulan ve dilberden başka kimseyi beğenmeyen biridir. Şairin sevdiğinin kendisi olduğundan şüphelenen dilber, sözü kısa kesince yaşlı kadın sırrı açmaya cesaret edemez.

Sohbet esnasında çevredeki herkes uykuya dalmış, iki kadın baş başa kalmıştır. Cafer'in aşkından bahsetmek isteyen kadın, fırsat kollamaya devam eder. Yaşlı kadın, dilberin üzerinde olumlu etkisi olacağını düşünerek dilberden Vîs u Ramîn, Leylâ vü Mecnûn gibi aşk hikâyeleri okumasını rica eder. Dilber onun bu isteğini kıramaz ve pek çok aşk hikâyesi okur. Daha sonra yaşlı kadın, aşkın güzelliklerinden bahsederek onu ikna etmeye çalışır. Dünyaya pek çok güzelin geldiğini ancak, yalnızca Leyla gibi büyük bir aşka konu olan birkaç güzelin akıllarda kaldığını ve ölümsüzlüğe kavuştuğunu söyler. Yaşlı kadın, Allah'ın bağışladığı güzellik ve faziletli âşık için dilberden kanaatkâr olmasını ister. Zamanı gelmişken âşığıyla sohbet ve işret etmesi gerektiği, aksi hâlde pişman olacağı konusunda uyarır. Günü geldiğinde bugün elinde olanları bulamayacağını hatırlatır. Cafer'i öven kadın güle bülbül, sana da o yaraşır deyince dilber dehşete kapılır. Dilber, kimseyle selamının olmadığı hâlde tanımadığı birisi ile nasıl işret etmesini beklediğini öfkeyle sorar. Yaşlı kadın, kendisinin delikanlıyı tanıdığını söyler ve uzun uzun şairin vasıflarını över. Perişan hâldeki Cafer'i hiç olmazsa bir kez görmesi gerektiğini söyler. Bu sözler üzerine dilber hışımla bakar

ve namustan dem vurarak yaşlı kadından böyle bir şey ummadığını söyler. Yaşlı kadın, her ne kadar yıllardır hiç böyle sözler etmediğini, bu hususta ne kadar merhametsiz olduğunu ve bu gencin gerçek âşık olduğunu söylese de tartışma uzayıp gider. Kâh anlaşılarak kâh ters düşerek geç saatlere kadar konuşurlar ve sonuca varamadan uykuya dalarlar.

Sabah olduğunda yaşlı kadın dilberi elinde kadehle hüznü bir şekilde bulur. Dilberin etrafına toplanan güzeller onun bu hâline bir anlam veremez ancak, sormaya da cesaret edemez. Dilber arada bir gözünün ucuyla kırıncı bir şekilde yaşlı kadına bakmaktadır. Bu durumdan rencide olan yaşlı kadın çok sinirlenir. Dilberin bu muamelesini gurur meselesi yaparak sakinin sunduğu kadehi bile reddeder. Kadının kırıldığına dair hareketlerine kayıtsız kalan dilber, yalnızca gözünün ucuyla bakar ve ilgilenmeden gider. Yalnız kalan kadın, tuz ekmek hakkı gözetmeyen dilberle bir daha görüşmeme kararı alarak oradan uzaklaşır. Yaşlı kadının bu hâlini gören cariyeler, dilberi durumdan haberdar eder. Dilber çok üzülür, soluğu hemen yaşlı kadının yanında alır. Üzerini giyinmekte olan kadının ellerine yapışır, gözünden öper ve şefkat gösterir. Bir süre karşılıklı gönül alma sonunda tekrar araları düzelir. Dilber, kadını tekrar meclise getirir, onunla yakından ilgilenir. Yeniden içkiler içilir, şarkılar çalınır. İlerleyen saatlerde meclis dağılır. Güzellerin kimisi yüzünü yıkamaya kimisi de bağ bahçe gezmeye gider. Yaşlı kadın ise uykuya dalar. Uyandığında başucunda dilberi bulur. Kadın, dilbere hayır duaları ettikten sonra tekrar konuyu açmak maksadıyla gül ve menekşe destesi uzatır. Menekşenin güle âşık olduğunu bunları birbirine kavuşturmasını ister. Çiçek destelerini alan dilber, “Bu sözün aslı var mıdır?” diye sorunca kadın, her şeyin aşk için yaratıldığını söyler ve aşkın güzelliklerini anlatarak onu ikna etmeye çalışır. Oysa dilber, yaşlı kadının iki gündür boş yere hem onu hem de kendisini üzdüğünü, adının kötüye çıkmasından korktuğunu söyleyince kadın, onu ikna etmek için boşuna vehme kapıldığını, hayatın geçici olduğunu, aşk yaşamamanın tabî olduğunu söyler. Zaten beraberindekiler dilberin sırdaşıdır. O hâlde dedikodu çıkması imkânsızdır. Dilber ise her işin güzel başlayıp kötü bittiğini, işin sonunu göremediğini söyler. Ona göre bu işin sonu olsa olsa kınanma ve perişanlık olacaktır. Yaşlı kadın dilberi ikna etmek için uzun uzun konuşur. Dilber kâh naz eder kâh güler. Uzun konuşmanın sonunda dilber, yarım ağızla da olsa görüşmeyi kabul eder. Çok sevinen kadın, dilberin elini eteğini öper. Yaşlı kadın olan biteni gençlere bu şekilde anlattıktan sonra onları gece kurulacak olan işret meclisine davet eder.

Gece olunca işret meclisi kurulur. Gençler meclise doğru yola koyulurken Cafer dilberin kendisini sevmeyeceğini düşünerek ümitsizliğe kapılır. Şairin bu hâlini fark eden arkadaşları, gafil olmaması konusunda onu uyarırlar. Cafer âdeta aklını yitirmiş, dünyadan habersiz hâle gelmiştir. Hep beraber çadırın önüne gelirler. Yaşlı kadın gençleri karşılar, dilberden izin alıp onları içeri buyur eder. Çadırın içi cennet bahçesi gibidir. Sofrada çeşit çeşit yiyecekler, etrafta salınan güzeller vardır. Cafer, sevgilisini karşısında görünce yere yüz sürüp dualar eder ve ona vuslat talep eden bir terci'-i bent okur. Dilber şiiri çok beğenir, şair için övgü dolu sözler sarf eder ve onu yanına oturtur. Meclistekilerin iki saf hâlinde karşılıklı oturmasını emreder. Gençler bir tarafa, güzeller diğer tarafa oturur. Dilber, Cafer'e hürmetle muamele eder, Cafer de ona içini açar, duygularını dile getirir. Kendilerini meclise kabul ettiği için minnetlerini bildirir. Sohbet esnasında dilber, Cafer'e kimlerden olduğunu sorunca şair, aşkla ilgili cevaplar verir. Hâl hatır sorulduğunda ise Cafer, kendisine kavuştuğu için çok mutlu olduğunu söyler. Dilber bu cevaba tebessüm eder ve içki sunması için sakiye işaret eder. İçkiler içilir. Bir iki kadehten sonra dilber, Cafer'den şiir okumasını ister. Dilber dinlediği şiirleri çok beğenir ve "keşke şiirlerini yazılı olarak getirseydin" deyince Cafer, söylediği şiirlerin bir anda ortaya çıktığını söyler. Bu sözlere inanmayan dilber, bu ölçüde güzel şiirlerin irticalen söylenmesinin mümkün olmayacağını dile getirir ve onu sınamak maksadıyla bir şiir söylemesini ister. Meclistekiler bu şiirin sevgilinin elbisesiyle ilgili olmasını isterler. Cafer hiç duraksamadan konuya uygun bir gazel söyleyince herkes hayran kalır. Hatta dilber şiiri o kadar beğenir ki caize olarak şairin elini öpmek ister. Ancak, Cafer buna yanaşmaz. "Sözü söyleyen el değil ağızdır, dildir, dudaktır. Öpülmeye ağız layıktır. Ama bizde liyakat yoktur" der. Kendisine yapılabilecek en büyük ihsanın sevgilinin, ayağını bastığı yeri öpmesine izin vermesi olacağını söyler. Dilber, onun daha fazlasını hakettiğini söylemesine rağmen meclistekilerin ısrarıyla şair, sevdiğinin ayağını bastığı yeri öper. Bu acıklı tablo meclistekileri çok etkiler, konu üzerine konuşurlar. Daha sonra çengi çeng çalarak mesnevi ve gazel okur. Şiirler okundukça güzeller neşelenir. Bu coşkuyla meclistekiler coşar, kaynaşır. İçkiler içilir, güzeller düğmelerini çözer, göğüs bağır açılır. Herkes bir sevgili bulup öper. Cafer ise perişan hâlini anlatan bir gazel söyler ve ağlar. Bu şiir meclistekileri daha da coşturur. İçkiler içilirken güzellerin uykusu gelir, hepsi yatağına yönelir. Baş başa kalan Cafer'le dilber şiir okumaya ve sohbet etmeye devam ederler.

Sohbet esnasında yağmur yağmaya başlar. Dilber yağmurun neden yağdığını sorar. Cafer ise yağmur, kar, dolu vb. ile ilgili bildiklerini anlatır. Gök gürler şimşek

çakar, rüzgâr eser, hava durulur, ay görünür. Diler tüm bu tabiat olaylarına ve varlıklara dair sorular sorar. Cafer tüm soruları ayrıntılı olarak açıklar. Sohbet soru-cevap şeklinde uzayıp gider. Cafer, sevgilisinin sorduğu tüm sorulara ilmin ışığında cevap verdikten sonra “Bunlar âlimlerin görüşleridir. Bana göre ise farklıdır” der ve tüm tabiat olaylarını aşk ve gözyaşı ile ilgili olarak açıklar. Tüm bu anlatılanlardan hoşnut olan dilber, kolunu Cafer’in boynuna dolar, onu dudaklarından öper ve kavuşma sofrasını açar. Bu şekilde sabah olur. Sabah olunca Cafer hüznü sevgilisinin yanından ayrılıp eski sohbet yerine gelir. Delikanlılar akşamki eğlenceyi konuşmaktadırlar. Cafer ise hasretle yanmakta hep geceyi ve sevgilisini düşünmekte, akşam olmasını beklemektedir. Akşam olup yeniden meclisin kurulmasını ve sevgilisine kavuşmayı ummaktadır. Sırf bu yüzden güneşe bile düşman olur.

Diğer tarafta güzeller yeniden işret meclisi kurarlar. Yine yiyip içip sohbet ederler. Akşam olunca hep birlikte dilberin meclisine giderler. Dilber onları hürmetle karşılar, Cafer’i yanına oturtur, ona övgü dolu sözler söyler. Herkes yerine oturur. Yine çalınır, söylenir ve içilir. Üç gece bu şekilde geçer. Üçüncü gece sabaha karşı dilber ayrılık zamanının geldiğini söyler. Ertesi gün oradan ayrılacaklarını, sonlarının neye varacağını bilmediğini söyler. Cafer bu sözleri işitince kendinden geçer, gözyaşları döker. Kendi gözyaşları yüzüne serpildikçe kendine gelir. Sabaha kadar bu şekilde Cafer’in ağlayıp feryat etmesiyle geçer.

Sabah olunca ayrılık vakti gelip çatar. Dilberin üzerinde siyah bir kıyafet vardır. Yüzüne örtüsünü örtmüş, çenesinin üzerine kırmızı bir başörtüsü bağlamıştır. Hizmetkârlar süslü ve güzel bir boz at getirirler. Dilber ata biner ve beraberindekilerle birlikte yola koyulur. Cafer, sevgilisinin gidişiyle perişan olur, âdeta delirip dağlara düşer. Hatta kimsenin kendisini bulamayacağı bir yerde ölmek ister, Mecnun gibi çöllerde gezmeye karar verir. Bir dağ oyuğu bulur ve oraya girer.

Gençler, Cafer’i aramaya başlarlar ve bir müddet sonra onu, içinde yattığı dağ oyuğunda bulurlar. Gençler, şairi alıp sohbet mahalline getirirler. Cafer, sevdiğinin çadırının bulunduğu mahalle bakınca acılar içinde kalır. Etraf bomboştur, ne güzeller vardır ne de sevdiği; sanki hiç gelmemişlerdir. Şair düşer bayılır. Bir süre sonra kendine geldiğinde dünya başına dar gelir. Dostların nasihatleri hiçbir işe yaramaz. Cafer’in iyileşme ihtimalinin olmadığını gören gençler, onu bulunduğu yerde bırakıp gider. Cafer o mahalden ayrılamaz, ağlayarak günlerce dolaşır. Cennet gibi dünya, artık ona cehennem gibi gelmektedir. Bu hâlde bir hafta geçer. Ayrılık ateşiyle yanan şair, sevgilisine bir mektup yazar. Mektupta sevgilinin güzelliğini uzun uzun över, kendi

perişan hâlini anlatır, lütfetmesi için yalvarır. Sabah rüzgârının getirdiği mektubu okuyan dilber merhamet eder. Acılar içinde gözyaşları döker. Ancak, sırlarının açığa çıkıp da rüsva olmaktan korktuğu için ayrılmaktan başka çare bulamayan dilber, Cafer'in sabretmesini ister. Sabah rüzgârının getirdiği ayrılık haberiyle perişan olan Cafer, Allah'a yalvarır yakarır. Günahlarının affedilmesini isteyerek, hatalarının gençliğine verilmesini ister. Böylece eser, kavuşma gerçekleşmeden sona erer.

1.2.2.2.Kişiler

1.2.2.2.1.Tâcî-zâde Cafer Çelebi

Amasya'da dünyaya gelen Tâcî-zâde Cafer Çelebi, XV. yüzyılın sonu XVI. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Katip Çelebi, onun doğum tarihi için 868 (1463-64) tarihini verir. Cafer Çelebi ilk eğitimini, defterdar ve nişancılık yapmış olan babası Tâcî Bey'in nüfuzu sayesinde Amasya'nın büyük âlimlerinden almış, yüksek eğitimini ise İstanbul'dan ziyade Bursa'da tamamlamıştır. Cafer Çelebi ilk olarak Simav Medresesi'nde kadılık, 1488-89 yıllarında Edirne'de II. Bayezit'in imaret vakfında idarecilik yapmıştır. 1493-94 yıllarında Çandarlı İbrahim Paşa'nın etkisiyle II. Bayezit tarafından Mahmut Çelebi Medresesi'ne elli akçe ile müderris olur. Bu görevdeyken 1497-98 senelerinde saraya nişancı olur. Padişahın sevgisini kazanan Cafer Çelebi, paşa rütbesine yükseltilmiş ve vezirlerin pek çok ayrıcalığına sahip olmuştur. II. Bayezit'in ölümünden sonra çıkan taht kavgasında Şehzade Ahmet'i desteklemiş, Sultan Selim'in tahta çıkmasıyla görevinden azledilmiştir. Çelebi, 1511 yılından 1513 yılına kadar görev almamış ancak, daha sonra Sultan Selim tarafından yeniden nişancı tayin edilmiştir. Cafer Çelebi, Sultan Selim'in de teveccühünü kazanmış, hatta Sultan Selim, savaş meydanından kaçan Şah İsmail'in hanımını, Cafer Çelebi ile evlendirmiştir. Cafer Çelebi daha sonra Rumeli kazaskerliğine kadar yükselmiştir. Kazaskerliği sırasında Amasya'da çıkan yeniçeri isyanının sorumluları arasında bulunduğu için 18 Ağustos 1515 tarihinde Sultan Selim tarafından idam ettirilmiştir.⁸⁵

Devlet adamlığının yanı sıra hattat, münşî ve şair olan Cafer Çelebi'nin bilinen altı eseri vardır. Şairin mürettep *Divan*⁸⁶ından başka, ağdalı dili ve üslûbuyla kaleme

⁸⁵ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.30-38.

⁸⁶ *Divan*'ın karşılaştırmalı metin neşri için bk. İsmail E. Erünsal, *The Life and Works of Tâcî-zâde Cafer Çelebi with Critical Edition of His Divan*, İstanbul Üniv., Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1983.

aldığı İstanbul'un fethini anlatan *Mahrûse-i İstanbul Fetih-Nâmesi*⁸⁷, *Münşeat*⁸⁸, *Enîsü'l-Ârifîn*⁸⁹ adlı Farsça'dan çeviri ahlâkî eseri, müstehcen hezelleri içeren *Kûs-nâme*⁹⁰, si ve *Heves-nâme*⁹¹ adlı mesnevisi bulunmaktadır.⁹²

Cafer Çelebi hayatı seven, dünyanın güzelliklerinden faydalanmayı bilen bir şahsiyettir. Onun hayat felsefesinin temelinde rintliğin bulunduğunu söyleyebiliriz. O, yemeyi içmeyi, güzel dilberleri hayatının merkezine oturtmuştur. Hatta şair, Âşık Çelebi, Riyâzî ve Gelibolulu Âlî'nin tezkirelerinde kadın düşkün (zen-dost, zen-perest) olarak anılır. Cafer Çelebi'nin bu rindane yaşam tarzı tabîi olarak *Heves-nâme*'ye de belli ölçüde yansımıştır.

Gelibolulu Âlî *Künhü'l-Ahbâr* adlı tezkiresinde “Cafer, ulemadan birinin karısını ayartmış ve çeşitli vaatler, aracı kadın göndermeleri gidip-gelmelerle amacını elde etmiş ve bunları *Heves-nâme*'de dile getirmiştir”⁹³ diyerek eserde anlatılanların gerçek hâdiselere dayandığını belirtir. Ancak, *Heves-nâme*'de anlatılan hâdiseler, Gelibolulu Âlî'nin anlattıklarıyla birebir örtüşmemektedir. Eserde anlatılanlar tam anlamıyla gerçek hâdiseler olmasa da Cafer Çelebi'nin yaşadığı aşktan büyük izler taşımaktadır. Durum her ne olursa olsun anlatılanlardan, şairin kişiliğinde rintliğin önemli bir yeri olduğu görülür. Zira şairin eserde -farklı kişilerin dilinden de olsa- dile getirdiği yaşam tarzı rindane yaşam, çizdiği tipler de rint tipidir.

Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'de gençlik yıllarını anlattığını belirtir. 22 yaşındaki bu gencin yaşamının yalnızca içki ve iştret âlemlerinden ibaret olduğunu söylemek doğru değildir. Zira şairin başından geçen hâdiselerin gerçekleştiği zaman dilimi, tatil günleridir. Şair, esasen düzenli yaşamı olan biridir. O, faziletli bir delikanlıdır. Adı anıldığında herkes saygı göstermekte, onu övmektedir. Cafer Çelebi, vaktini medrese sakinlerinden yararlanarak geçirmekte, geceleri ilmî konuları düşünmekte, gündüzleri bu konuları erbabıyla görüşmektedir. Tatil zamanlarında ise şair, yirmi iki yaşının verdiği coşkunluktan olacak, şair iştret erbabıyla yiyip içerek günlerini geçirir:

⁸⁷ Eserin çeviri metni için bk. Tuğrayî Cafer Çelebi, *Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi*, hzl. Şeref Kayaboğazı, İstanbul, 1953.

⁸⁸ İsmail E. Erünsal, Cafer Çelebi'nin müstakil bir münşeatının olmadığını ileri sürmektedir.

⁸⁹ Necati Sungur, asıl metnin tercümesinde kullanılan sade üslup nedeniyle, *Enîsü'l-Ârifîn*'in Cafer Çelebi'ye ait olduğu görüşüne şüpheyi yaklaşıp.

⁹⁰ Âşık Çelebi Tezkiresinde “Kûs-nâme” Taşköpri-zâde'nin *Şakikü'n-numaniye*'sinde “Kavs-nâme” biçiminde geçen eserin hiçbir nüshası bulunmamaktadır.

⁹¹ *Heves-nâme*'nin karşılaştırmalı metin neşri için bk. Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si*, Ankara Üniv., SBE, BDT, Ankara, 1998.

⁹² Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si*, s.43-49.

⁹³ Gelibolulu Âlî, *Künhü'l-Ahbâr*, 204b'den aktaran Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si*, s.105.

Çıkarmışdum fazîlet birle adı
Kamu halkuñ var idi i'tikâdı

Baş indürürdi her yirde ahâlî
Añılsam medhüm eylerdi mevâlî

Bu sînede bu kadar bir merd-i fâzıl
Bulınmaz bir dahı dirdi efâzıl

Yiğitlik unfuvânınuñ demiydi
Bahâr-ı 'ömrüñ evvel 'âlemiydi

Kaçan kim olsa idi rûz-ı tahsîl
'Abes kılmaz idüm bir vakti ta'tîl

Olurdum medrese sâkinlerinden
Ma'ârif cevheri hâzinlerinden

İfâde istifâde pîşem idi
Temîz-i nik u bed endîşem idi

İderdüm giceler fikr-i mebâhis
Olurdum gündüz ehliyle mübâhis

Nice müşkilleri tahkîk iderdüm
Kılı kıldan yarup tedkîk iderdüm

Geçüp eyyâm-ı tahsîl olsa ta'tîl
İderdüm 'işret esbâbını tahsîl

Dirüp bir nice ehl-i dil harîfi
Hüner-mend ü sebük-rûh u zarîfi

İderdüm anlaruñla îş u nûş
Çıkarup göklere cûş u hurûş

Olup birden ikiden sâde-rûlar
Tolup sâgar boşalurdı sebûlar

Bu üslûba idüp tevzî'-i evkât
'Abes kılmaz idüm tezyî'-i evkât (H., b.420-433)

Şair, boş zamanlarında arkadaşlarıyla birlikte şiirler okur, kır gezilerine çıkar, işret meclislerinde içki içer. Cafer Çelebi *Heves-nâme*'de hep içki meclislerinde elinde kadehle tasvir edilmiştir. Ancak, *Heves-nâme*, onun yaşamının yalnızca küçük bir bölümünden ibarettir. Bu nedenle şairi hayatı boş vermiş, yalnızca günlük zevklerin peşinden koşan biri olarak değerlendirmek yanlış olur.

Cafer Çelebi'nin hayatında aşkın önemli bir yeri vardır. Bir değişimin hikâyesi olan *Heves-nâme*'de "aşk", Cafer Çelebi'nin yaşadığı değişimin kaynağıdır. Şair, âşık olmadan önce aşk duygusuna çok uzak biridir. Dostlarıyla oturup içki içerken onların anlattığı aşk serüvenlerini garip karşılamaktadır. Aşka ilişkin anlatılanlardan utanıp gülen şair, âşık olanların hâline şaşırılmaktadır. Hatta o, akli olanın güzellere gönül

vermeyeceğini, aşkın sonunun kınanma olacağını düşünmektedir. O da güzellerle görüşmektedir ancak, onun ilişkilerinin aşkla bağlantısı yoktur:

Beni bu vartaya salmamagın dehr
Gelürdi baña bu işler garîb emr

Ta‘accüb eyleyüp handân olurdum
Bularuñ hâline hayrân olurdum

Egerçi bî-bedel dil-berler ile
Perî-peyker melek-manzarlar ile

Benüm de var idi çok ihtilâtum
Velî dilden yoğ idi irtibâtum

Dir idüm ol durur ‘âlemde ‘âkil
Ki hergiz vormeye dil-berlere dil

Murâdını görüp ide ferâgat
Göñül bağlayup olmaya melâmet (H., b.783-788)

“Beklenmedik bir anda âşık olan Cafer’in hâli, bu noktada önceki bölümlerden farklı olarak “Hâl-i ‘Âşık” başlığı altında betimlenir ve deyim yerindeyse idealleştirilir. Bu bölümden sonra “Hasb-ı Hâl” başlığı altında artık Cafer’den çok, Âşık adında bir mesnevi kahramanının durumu anlatılır. Bir bakıma Cafer, bir başkalaşım geçirerek âşığın ahlâkî konumuna yükseltılmıştir.”⁹⁴ Cafer Çelebi’nin aşkla ilgili görüşleri sevgiliyi gördüğü anda değişir. Gemiden inen güzeller güzeli, şairin aklını başından alır. Ortam şairin âşık olması için müsaittir. Bahar mevsimi gelmiştir. Gençlik çağındaki Cafer’in başında içkinin verdiği sarhoşluk, karşısında ise dünyalar güzeli bir hanım bulunmaktadır. Şair, böyle bir durumda aşka karşı tüm direncini yitirmiştir. Sevgilinin güzelliği karşısında gücünü yitiren şair, derde düşüp hasta olur, içini ateş kaplar, gözlerinden kanlı yaşlar gelir:

Bahâr-ı nev yigitlik unfuvânı
Cünûnluk vakti ‘âşıklık zamânı

Husûsa meyden ola başda neşve
İde bir lâle-ruh sad-gûne ‘işve

Kişinüñ olmaz imiş ihtiyârı
Gidermiş tâkat u sabr u karârı

Olurmuş rây u tedbîri perîşân
Düşermiş bî-dil ü bî-sabr u sâ mân

Hemân kim gördüm ol serv-i revânı
Belâ-yı câmi âşûb-ı cihânı

⁹⁴ Hakan Atay, *Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Câfer Çelebi’nin Özgünlük İdeali*, Bilkent Üniv., Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, BYLT, Ankara, 2003, s.50.

Hum-ı dilden şarâb-ı şevk idüp nûş
Gidüp elden be-küllî tâkat u hûş

Düşüp derd u gama dil-haste oldum
Şikeste-hâtır u dem-beste oldum

İçüm taşum pür olup âteş u tâb
Gözümüñ hâbı gitdi geldi hûn-âb (H., b.894-901)

Heves-nâme'de Cafer Çelebi'nin sevgilisini gördüğü sahne bir dönüm noktasıdır. Şair, bu andan itibaren aşkın yüceliğini anlayıp büyük bir aşk yaşayacak ve bu hislerle eserini yazacaktır. Nitekim şair, hislerinin ulaştığı son noktanın ifadesi olarak yazdığı, aşka ilişkin görüşlerini “Ser-i Sühan” başlıklı bölümde açıkça dile getirir. Bu bölümde söyledikleri, âşık olmadan önceki görüşleriyle taban tabana zıttır. Daha önce aşka karşı duyarsız olan, âşıkları akılsızlıkla suçlayan şair, artık aşkın yüceliğini anlatmakta, aşka karşı duyarsız olunmaması gerektiğini, âşık olmayan insandan hiçbir şey olmayacağını vurgular. Güzellerle ilişkisinde aşkın belirtisi olmayan Cafer, artık aşkın şehvetten ibaret olmadığını ve aşkın serseri işi olmadığını söyler. Öyle ki dünyanın yaratılışında aşkın esas olduğunu, bu nedenle âşık olmak gerektiğini belirtir. Şaire göre, mecazî olsun hakikî olsun aşka karşı hürmetle yaklaşmak gerekmektedir. Meczâî aşk insanın dünya ile olan bağlarını kesmekte, ikiyüzlülüğe engel olmakta, hakikî aşka geçişte bir köprü vazifesi görmektedir. Madem ki mecazî aşk, hakikî aşka geçmeyi sağlayan “kantara”dır, o hâlde mecazî de olsa aşkı kınamamak gerekir:

Gel iy murg-ı hoş-elhân-ı nevâ-sâz
Nevânî eyle sâz-ı ‘ışka dem-sâz

Dil-ârâ nagmeler it olma hâmûş
Cihân gavgâların eyle ferâmûş

Dem ur ‘âlem dimâgın müşg-bâr it
Rumûz-ı sırr-ı ‘ışkı âşikâr it

İñen de ‘ışk işinden olma gâfil
Ki ‘ışk olmayan ‘âdemden ne hâsıl

Eger seng olasın gevher ider ‘ışk
Ve ger toprag olasın zer ider ‘ışk

Degül bî-hûde esrâr-ı ta‘alluk
Degüldür serserî kâr-ı ta‘aşşuk

Cihâna ‘ışk ile uruldu bünyâd
Cihân hem ‘ışkdan olmışdur âbâd

Ne dil kim ola ‘ışk ile mukayyed
Olur cümle ‘alâyıktan mücerred

Bir olur sümenât u deyr ü Ka‘be
Kime kim ‘ışkdan dokına cezbe

Mey-i nâb ile gönlün egle dem it
Kadem bas meclis-i ‘ışka kadem it

Ulu meclis durur ol meclis-i pâk
Ki mihver şem‘idür pervâne eflâk

Dil ü cânlar anuñ peymânesidür
Harîm-i ‘arş sohbet-hânesidür

Şu kim dir ‘ışka şehvânî marazdur
Sözün işitme kim sâhib-garazdur

Dil-i pâkizedür ‘ışkuñ mekânı
Sen umma ehl-i dil gayrinden anı

Eger ola hakîkî ger mecâzî
Erenler pîşesidür ‘ışk-bâzî

Mecâzî ‘ışkı da görme inen hâr
Ki vardur anda dahı hayli âsâr

Keser ma‘şûk gayrinden seni ol
Komaz cân gülşenine kimseye yol

Ferâmûş itdürür zühd ü riyâyı
Kazır dilden nukûş-ı mâ-sivâyı

Anı dâna olan dutmaz fazîhat
Ki olmışdur pül-i râh-ı hakîkat

Çün oldı râh-ı hakka kantara ol
Aña teşnî‘ ü ta‘n itmek degül yol

Dahı yitmez mi ‘ışka bu kerâmet
Ki yâdından irer ervâha râhat
* * *

Hikâyet eylemişlerdür ekâbir
Ki tolmuşdur tavâmîr u defâtir

Gel imdi sen de andan bir fesâne
Bize söz ile söyle yana yana

Ki şevkân artura her derdmendüñ
Revânın şâd ide her müstmendüñ

Kala ‘uşşâka senden yâdgâr ol
Ola gam günlerinde gam-güsâr ol (H., b.596-623)

Cafer Çelebi’nin yukarıda ayrıntılı olarak anlattığı aşka ilişkin görüşleri, bir yönüyle savunma niteliğindedir. Zira şair, sevdiğinin kavuşma sofrasını elde edecek ve eserde anlatılan aşk, mecazî aşkla sınırlı kalacaktır. Mecazî aşkın, hakikî aşka yükselmek için vasıta işlevi görmesi, divan şiiri geleneğinde sıklıkla dile getirilen bir konudur. Ancak, mecazî aşktan ilahî aşka yükseliş, özellikle mesnevîlerin sonunda

okuyucuya ifade edilir ya da ima edilir. Oysa *Heves-nâme*'de Cafer'in aşkı mecazî aşk seviyesinde kalır. Ayrıca mesnevilerde anlatılan aşklar, mecazî de olsa, platoniktir. Diğer bir deyişle âşıkla maşukun teması, kavuşması madden gerçekleşmez. Oysa Cafer Çelebi sevgilisiyle sarılıp öpüşmüş, hatta sevgilisi ona kavuşma sofrasını açmıştır:

Çü benden diñledi bu kıl u kâli
Katı meyl eyledi ol gül-nihâli

Kolın boynuma salup der-ber itdi
Dehânum bûseden pür-şekker itdi

Benüm-çün hâssa sohbet yaragın
Görüp uyardı ümmîdüm çerâgın

Ziyâfet kaskına ol şâh-ı vâlâ
Visâli hânını itdi müheyyâ

Ri'âyet itdi şîrîn bûse ile
Konukladı şeker senbûse ile

Getürdi ruhlarından ol gül-i ter
Sulu şeftâlû yâkûtî tabaklar
* * *

Dür-i dendânlarından habb-ı kûl-nâr
Güzel bostânlarından şekerin nâr

İdüp ol meh-likâ çok mihribânlık
Sabâh olunca kıldum kâm-rânlık

Ayağı toprağında demler itdüm
Yidüm içdüm 'aceb 'âlemler itdüm (H., b.3204-3218)

Şair her ne kadar yaşadığı mecazî aşkın, ilahî aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğünü söylese de anlatılanlardan ilişkinin maddî (cinsel) boyutunun olduğu görülür. Bu durumda *Heves-nâme*'nin, şairin gençlik yıllarında yaşadığı bir aşk macerasını idealize etme çabasının ürünü olduğu sonucu ortaya çıkar. Cafer Çelebi yaşadığı aşkı, yıllar sonra gözden geçirmiş ve olgunlaşıp dünya görüşü değiştikten sonra eseri kaleme almış olmalıdır. Böylece şair yaşadığı gönül macerasını, yürekler yakan ideal bir aşk konumuna yükseltmeye çalışmış ve okuyucunun önüne sürmüştür. Şair, sevdiğinden ayrıldığında Mecnun gibi çöllere düşmüş, günlerce yalnız dolaşmıştır. Hatta bizzat Mecnun gibi olmak istediğini söylemiştir. Ancak o, Mecnun gibi Leyla'dan Mevlâ'ya, yani hakikî aşka yükselememiş, küçük bir kavuşma çabasından sonra sabretmeyi tercih etmiştir. Eserin sonunda Cafer, sevdiği tarafından terkedilmiş zavallı bir âşık olarak kalır. Oysa geleneğin beklentisi şairin, bu noktada manaya yönelmesi ve ilahî aşkı keşfetmesi doğrultusundadır. Bu durum büyük ihtimalle onun dünyaya bağlı kişiliğinden, rindane eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Şair sevdiğine kavuşmak için mektup yazmak dışında hiçbir gayrette bulunmaz. Bu onun mücadelecî bir kişiliğe sahip

olmadığını gösterir. Onun aşkı ayakları yere basan bir aşktır. “Rüsva olmamak” için bu aşktan vazgeçer. Oysa olay örgüsüne⁹⁵ göre rüsva olmaları için tek neden, âşıkla maşuk arasındaki sınıf farkıdır. Aşılamayacak bir sorun gibi görünmeyen bu sorun, iki sevgiliyi yıldırma için kâfi gelmekte, bu durum da yaşanan aşkın derecesini ortaya koymaktadır.

Heves-nâme’de Cafer Çelebi’nin kişiliği ile ilgili üzerinde durulan konulardan biri de onun şairlik yönüdür. Cafer Çelebi gerek tarihî bir kişilik olarak gerekse mesnevi kahramanı olarak şairliği ile öne çıkmış biridir. *Heves-nâme*’de Cafer Çelebi’nin şairliği, öylesine önemli bir işlevi icra etmektedir ki eğer Cafer Çelebi’nin şiirleri olmasa bahsedilen ilişkinin yaşanması imkânsız görünmektedir. Şiir, iki sevgilinin birleştiği temel noktadır. Klasik mesnevilerde aşk, genellikle resimde veya rüyada görerek ya da bir başkasının anlatması sonucu gerçekleşmiştir. Oysa bu ilişkide Cafer, sevgilisini bizzat görerek âşık olur. Sevgilinin ilgisi ise şiir yoluyla olur. Cafer’in şiirleri dilden dile yayılmış, sevgilinin zevkle okuduğu şiirler arasında yer almıştır. Zaten daha tanımadan önce şaire karşı derin bir saygı besleyen sevgilinin, aracı kadının çabası ve Cafer’in yürek yakan şiirleriyle ikna edilmesi mümkün olmuştur. Cafer Çelebi eserinde şairliğine o kadar sık göndermelerde bulunmuştur ki eseri büyük bir “fahriyeye” benzetmek mümkündür. Şair hem kendi ağzından hem de başka hikâye kişilerinin ağzından kendi şairliğini över. Bu durum eserde belli aralıklarla tekrarlanır. Nitekim eserdeki şairin *Divan*’ından alınmış çok sayıdaki şiir, onun kendi şiirlerini yalnızca bir hikâye kahramanı olarak değil, aynı zamanda tarihî bir kişilik olarak da övmek istediğini gösterir. Zira eserdeki gazellerin işlevi kişiler arası iletişimi sağlamaktan ziyade şairin şiirlerinin güzelliğini sergilemektir. Örneğin şair, bir gazelinin padişah tarafından beğenilip bestelenmesinin emredildiğini söylemeden edemez.

Cafer Çelebi, istidadı olmasına rağmen şiire rağbet etmez. Sohbet esnasında söylediği yeni gazeller, kasideler herkes tarafından beğenilmektedir. Öyle ki şairin “zarurî sözleri”ne bile halk tarafından rağbet edilmektedir. Şair, neyi kaleme alsın gül gibi baş üstünde tutulmakta, âşıklar meclisinin makamı; hasretli bülbüllerin nağmesi olmaktadır:

Kemâlinde var idi nazma kudret
İñen itmezdüm aña lîk rağbet

⁹⁵ Gelibolulu Ali, Cafer’in anlattığı hâdiselerin gerçek olduğunu söylese de *Heves-nâme*’de anlatılanlarla Gelibolu Ali’nin anlattıkları örtüşmemektedir. Gelibolulu Ali’nin söylediklerini esas alırsak rüsva olma sebebinin gayr-ı meşru bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Oysa *Heves-nâme*’de bu konuyu ima eden bir beyit dahi bulunmamaktadır. Okuyucu için önemli olan şairin anlattıkları olduğundan dolayı, şairin gerçekler üstüne bina ettiği bu kurmaca hikâyede olay örgüsünün çok sağlam olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir.

Düşerdi sohbet esnâsında ekser
Bedîhî eydür idüm ter gazeller

Dir idüm düşdügince gâh gâhî
Kasâid medh iderdüm pâdişâhî

Tefekkür bahrine oldukça gavvâs
Bulurdum bişden ondan gevher-i hâs

Zarûrî sözlerim bulurdu kıymet
İderdi cân u dilden halk râğbet

Neyi kim hâr-ı kilküm itse inşâ
Dutardı başlar üzre gül gibi câ

Nevâ-yı meclis-i uşşâk olurdu
Sürûd-ı bülbül-i müştâk olurdu (H., b.438-444)

Cafer Çelebi, şiir yazmayı o derece hafife alır ki *Heves-nâme*'yi iki aydan daha kısa bir sürede yazdığını söylerken aslında şairlik kabiliyetini ortaya koymak ister:

Getürdüm nazma bir efsâne turfe
Ki benden ola 'ışk ehline tuhfe

İñen çok geçmedi ezmân u a'sâr
Ki tesvîd oldu bu nazm-ı güher-bâr

Buña masrûf olan vaktüm ser-â-pây
Eger cem' olsa olmazdı iki ay (H., b.567-569)

Şair eseri bittikten sonra da aynı yaklaşımı sergiler. Müsvedde hâlinde kalan şiirlerini temize çekmez arada bir yeri geldikçe mesneviden bazı beyitler okur. Şiirlerin beğenilmesi ve dinleyenlerin ısrarı üzerine eserini temize çeker:

Çü tesvîd oldu bu ferhunde defter
Mevânî' düşdi kaldı şöyle ebter

Beyâza çıkmadı birkaç zamân ol
Kümûnda kaldı olmadı 'ıyân ol

Veli cem' olduğınca karşı yârân
Kemâl ehli hüner-perver sühan-dân
* * *

Söz olup düşdügince nefy ü isbât
Okurdum ben de bundan birkaç ebyât

İşidenler iderlerdi pesendi
Kılurlardı hezârân rîş-handi

Revâ görmezdi kimse kim bu mahbûb
Kala ednâ hicâb altında mahcûb
* * *

Çü gördüm halkuñ râğbeti var
Zuhûrına vüfûr-ı himmeti var

Getürdüm az zamân içre beyâza
Ki döndi tâze vü hurrem riyâza (H., b.570-582)

Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'deki bir kahraman olarak da şiir kabiliyetini ispatlama çabasına girişir. Eserdeki bir işret meclisi sahnesinde şair, şiirlerini irticalen, bir anda söylediğini dile getirir. Bu kadar güzel şiirlerin bir anda söyleneceğine inanmayan sevgili onu sınamak ister. Meclistekiler sevgilinin kıyafeti ile ilgili şiir yazmasını istemeleri üzerine Cafer, bir anda çok güzel bir gazel söyler. Şair başta sevgilisi olmak üzere tüm meclistekileri hayran bırakırken aslında dolaylı olarak kendi şairliğinin övgüsünü yaparak okuyucuyu da etkilemek ister.

Cafer Çelebi'nin kişiliğinin diğer bir yönü de âlim olmasıdır. Özellikle sevgilinin tabiat hâdiseleri ile ilgili sorduğu sorulara açıklama yapacak kadar birikime sahiptir. O, sevgilinin sorduğu her soruya bilimsel açıklamalar getirir. Ancak, onun âlim olması, arif olmasına engel teşkil etmez. Zira sorulan soruları aşkı temel alarak açıklamaktan da geri durmaz. Cafer Çelebi, tabiatın dengesinde ve evrenin var oluşunun arkasındaki gizli gücün aşk olduğunu düşünmektedir. Sorulan soruları “Cevâb Ber-Rây-ı Hükemâ-yı Dânişver”, “Cevâb Ber-Kavl-i Dâniâyân” vb. başlıklar altında cevaplar, konuyla ilgili son sözünü “Ecvibe-i Es'ile-i Mezkûre-i Ber-Rây-ı ‘Âşık” başlığı altında açıklar. Bilimsel açıklamalar Cafer Çelebi'nin bilgi birikimini ortaya koyarken, aşka dair açıklamaları ise şairin gerçek bakış açısını ortaya koyar. Gelenen son noktada şairin eşyayı algılayışında temel hareket noktasının aşk olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.2.2.2. Sevgili

Heves-nâme'de anlatılan sevgilinin tarihî kişiliği hakkında kesin bilgiler vermek mümkün değildir. Daha önce belirttiğimiz üzere Gelibolulu Âlî, onun ulemâdan birinin karısı olduğunu söyler. Ancak, gerçek hayatla şiirin kurmaca dünyası birebir örtüşmez. *Heves-nâme*'de adı belirtilmeyen⁹⁶ sevgilinin konumu, Gelibolulu Âlî'nin anlattığından çok farklıdır. Sevgili beraberindeki hizmetçileriyle birlikte senede bir kere bahar mevsiminin güzelliklerinden yararlanmak üzere Kâğıthane'ye gelen zengin bir hanımdır. O, yüksek tabakadan biridir. Mesnevide tanıtılırken onun güzelliği ile birlikte zenginliğine de vurgu yapılır. Hatta sevgilinin kendisinden önce, zenginliği konu

⁹⁶ *Heves-nâme*'de sevgilinin adı belirtilmeden “fûlân” denir:

Didi bu hayme vü bârgâhuñ issi
Bu kerr ü ferr ü 'izz u câhuñ issi

Cemâl ikliminüñ şâhı fûlândur
Ki cân u dillere hükmi revândur (H., b.1240-1241)

edilmiştir. Onun ihtişamlı çadırı, hizmetkârları bulunmaktadır. Sevgili tasvir edilirken fiziksel güzellikleri ile birlikte değerli taşlarla bezenmiş kıyafetleri de söz konusu edilir.

Sevgilinin en belirgin özelliği şiire olan tutkusudur. Sözün kıymetini bilen sevgilinin nazarında bir gazel, yüz bin inciden daha değerlidir. Dağarcığında çok sayıda şiir bulunan sevgili, eline geçen her kitabı okumakta ve hat sanatıyla ilgilenmektedir. Şiir onun için o kadar kıymetlidir ki kalemin cızırtısını duyduğunda bülbülün ve sazın nağmelerini bile unutmaktadır:

Bilür söz kıymetini söze tâlib
Dün ü gün sûz-nâk ebyâta râgıb

Yanında bir gazel yig biñ güherden
Dahı bir tab'-ı hoş yüz kân-ı zerden

Ne var hıfzındaki esmâra gâyet
Ne yâdında olan şi're nihâyet

Okur her ne kitâb olsa yazar hat
Sahîfe berg-i gül reyhân-ı ter hat

İşidürse ney-i kilki sarîrin
Unıdur sâz u bülbüller saffirin (H., b.1270-1274)

Sevgili her şiire itibar etmez. Ancak, Cafer'in şiirleri söz konusu olunca tüm şiirleri bir yana bırakır. Çünkü can u gönülden onun şiirlerini beğenmektedir:

Egerçi meyli her güftâr-ı nagza
Olur olmaz degül eş'âr-ı nagza

Velî girse senûñ şi'rûñ eline
Getürmez dahı eş'ârı diline

Sözünne rûz u şeb tâlibdür ol mâh
Dil ü cândan aña râgıbdur ol mâh (H., b.1732-1734)

Sevgilinin hayatında şiirin yeri o kadar etkilidir ki içki içmesi bile yine bir şairin sözlerinden kaynaklanmaktadır. Sevgili Hâfız-ı Şîrâzî'nin şarabı öven şiirlerinden etkilenerek içkiye meyletmiştir. Aracı kadın, sevgilinin içki içmesini Hâfız'ın şiirlerinden etkilenmesiyle açıklar:

Mey-i nâbı dahı güftâr-ı Hâfız
İçürmişdür aña eş'âr-ı Hâfız

Ki her beytinde ögmişdür şarâbı
Cihâna virmez ol la'l-i müzâbı

Aña vardur kemâl-i i'tikâdı
Sözine hüsn-i zann u i'timâdı

Anuñ güftâr-ı nagzı itdi te'sîr
Bu meclislerdeür ammâ degül dîr (H., b.1855-1858)

Sevgilinin özelliklerinden biri de ona ulaşılmasının güç olmasıdır. Sevgili herkesle görüşmeyen, halk içine çıkmayan biridir. Ahlâkî konularda son derece katıdır. Onun eteğine kimsenin eli değmiş değildir. Hatta içki içmesi bile onun ahlâkına halel getirmez:

Açar gül gibi ancak dâmenin bâd
Kimesne ger biliş olsun vü ger yâd

Visâli bâğına girmiş degüldür
Eteğine eli irmiş degüldür

Kadeh leb-ber-leb olur diyü yoldaş
Koşar sanma anı nâ-mahreme baş (H., b.1845-1847)

Eserde sevgilinin ahlâkî yönüne yapılan vurgu son derece şiddetlidir. Eserde hem aracı kadının ağzından hem de bizzat sevgilinin ağzından bu konuya vurgu yapılır. Aracı kadının ikna çabalarına, kadını azarlayarak karşılık veren sevgili, ahlâka ve namusa ne kadar önem verdiğini ısrarla hatırlatır. Sevgili bunu o kadar ileri götürür ki hayatında ahlâka aykırı hiçbir şeyin olmadığını türlü örneklerle açıklar. Salsal temiz olduğu için onun yüzünü görmekte; kına, kırmızı⁹⁷ yaptığı için sevgilinin elini öpebilmekte; halhal, temiz olduğu için ayağını öpmektedir. Ayağına düştüğü için sevgili, saçının bile hatırını kırıp darmadağın olmasına neden olmuştur. Hatta sevgili daha da ileri giderek “güneşin isminde dişilik olmasaydı benim kasrımaya yol bulamazdı” der. Tüm bu nükteli ifadeler, sevgilinin karşı cinse karşı tutumunu açıkça gözler önüne serer. Sevgiliye yakın olabilecek erkek yoktur. Nâ-mahremle hiçbir suretle ilişkisi olamaz. Hatta bırakın bir erkekle görüşmeyi, bunun teklif edilmesine dahi tahammül edemez. “İtâb-ı Yâr” başlıklı bölümden alınan aşağıdaki beyitler sevgilinin aracı kadına verdiği cevaba ilişkindir:

Bu sözi çün işitdi ol perî-zâd
Bakup hışm ile didi âferîn-bâd

Bu mıydı umduğum senden hemî ben
Ki beni yilteydüñ bu işe sen

Benüm hâlüm saña rûşen degül mi
Bu sözler baña sû’-i zan degül mi

Günüñ isminde te’nîs olmayaydı
Benüm kasrımaya ol yol bulmayaydı
* * *

Yüzüm görmezdi pâk olmasa salsâl
Elüm öpmezdi hınnâ itmese âl

Çü düşdi pâyuma gîsû-yı ser-keş
Sıdum hâtircugın oldı müşevveş

⁹⁷ Şair “âl” sözcüğünün “kırmızı” ile birlikte “hile” anlamına da gönderme yapmıştır.

* * *

Zer-i halhal eger pâk olmayaydı
Ayagum öpmege yol bulmayaydı

Bilürsin sen hakikat kim degül lâf
Baña nisbet olınsa ehl-i insâf

Dimezler gonceye mestûre her gâh
Açar dün dâmenin bâd-ı seher-gâh

Salınmak boynuma kimse ne çâre
Cihânda gayr-ı dürr-i gûşvâre

Bu sözi gayrı kimse dise baña
Bilürdüm neyleyecegüm aña

Senüñle çünki çok hak var arada
Yüri Allah'dan gelsün saña da (H., b.2250-2263)

Sevgili ayakları yere basan biridir, macera peşinde koşmak istemez. Onun hayat karşısındaki tutumu temkinlidir. Nitekim çok sevdiği aracı kadının araya girmesine ve uzun ikna çabalarına rağmen Cafer Çelebi'nin görüşme isteğine uzun bir süre direnmiştir. Aracı kadının aşka dair ikna edici konuşmaları bile onu etkilemez. O, işin sonunun nereye varacağı ile ilgilenir, ilişkinin sonunun pişmanlık, perişanlık ve kınanma olacağı düşüncesindedir:

Didi var mı benî âdemde her giz
Murâd idinmeye 'âlemde hergiz

Biliş olmagı ehl-i diller ile
Turup oturmağı kâmiller ile
* * *

Gelür hoşca bir işüñ gerçi öñi
Velî müşkil olur gitdükçe soñı

Öñinden 'ârif olan soñın añlar
Öñin añlamayan soñını tañlar

Görürsin hoş bu emrûñ sen öñini
Nazar eyle soñını gör soñını

Soñı bunuñ peşîmânlıkdur ey yâr
Melâmetlik perîşânlıkdur ey yâr (H., b.2448-2454)

Sevgilinin hayatında şiirin yeri çok önemli olmasına rağmen, şiirlerine hayran olduğu Cafer Çelebi'yle görüşme direncini uzun bir zaman sürdürür. Sevgili işi, elinde büyüdüğü aracı kadınla darılmaya kadar götürse de aracı kadının dostluklarını ortaya koyması sonucu teklifi “yarım ağızla” kabul eder. Burada dikkat çekici husus, görüşme talebini sevgilinin, tamamen aracı kadının hatırı için kabul etmesidir. Aracı kadının, Cafer'in “gerçek âşık” olduğuna ve perişan hâline dair sözleri dilber üzerinde herhangi bir etki yaratmaz. O, bu hâliyle divan şiirinin soyut dünyasındaki kayıtsız, ilgisiz sevgili

tipini hatırlatır. Nitekim eserde sevgili, sürekli “sultan istiaresi” kapsamında çizilmiştir. Hâli, yaşam tarzı, kıyafetleri ve güzelliği hep sultanlara mahsustur. Örneğin o, güzellik sultanıdır. Ancak, müstağni sevgilinin ilgisizliği, Cafer’le bir araya gelmesiyle son bulur. Cafer’in şiiri, ilmi ve ilgisinden etkilenen dilber, çok geçmeden ona kavuşma sofrasını sunar. Sevgilinin bu davranışı, eserin başından itibaren çizdiği katı, ahlâklı kadın tipiyle çelişir. Başlangıçta görüşme isteğine şiddetle karşı çıkan sevgili, Cafer’le görüştüktan sonra kavuşma hususunda ondan daha istekli görünür. Bu bakımdan Cafer’in şairliğini sınıadıkları sahne çok önemlidir. Cafer’den sevgilinin kıyafetiyle ilgili bir gazeli irticalen söylemesi istenir. Cafer bunu hakkıyla gerçekleştirince, sevgili -bir sultan gibi- caize vermek ister. Sevgili caize olarak şairin elini öpmek ister:

Bu câmuñ neşvesinden mest oldı
Dil ü cândan baña hem-dest oldı

Diledi câyizeyçün ol güzel şâh
Elüm öpe didüm hâşe lillâh (H., b.2816-2817)

Sevgilinin bu yaklaşımı son derece ilginçtir. Zira Cafer’le ilk temas etme girişimi sevgiliden gelir. Oysa güzeller şahının bu ihsanı, Cafer için çok fazladır. O, daha azı ile yetinmeye razıdır. Sevgilinin bu teklifini geri çevirerek -tüm karşı çıkmalarına rağmen- ayağını bastığı yeri öper. Nitekim şairliğine hayran olduğu Cafer’in tabiat olaylarıyla ilgili uzun konuşmalarından sonra âlim ve arifliğine de tanık olan sevgili, şairi sarılıp öpmüş ve ona “visâli hânını müheyyâ etmiş”tir. Bu durum sevgili için söylenen sözlerle sevgilinin yaptıkları arasında bir çelişkinin olduğunu gösterir. Ortaya çıkan bu durumla ilgili yapılabilecek en iyi niyetli yorum, sevgilinin de Cafer’e âşık olduğudur. Ancak, üç gece müddetince geçirilen güzel anların ardından sevgilinin, onu terk etmesi ve gittikten sonra Cafer’in acıklı mektubuna yalnızca sabır telkin eden ve sırrı saklamasını öğütleyen bir cevapla karşılık vermesi, sevgilinin aklının, duygularına galip geldiğini gösterir. Kaldı ki sevgili Cafer’i bırakıp giderken seçimini yapmıştır. Eser boyunca sevgilide görülen değişiklik, Cafer’le yaşadığı üç gecelik ilişkidir. Ancak bu değişiklik, daha sonraki davranışları nedeniyle sevgilinin ahlâkı ve samimiyetine şüphe düşürür. Çünkü sevgili, başından itibaren “rüsvalık” ve “melâmet” sözcüklerini kendisine kalkan yapar. Oysa olay örgüsüne göre iki sevgilinin yaşayacağı aşkın rüsvalık getirecek bir yönü yoktur. Hele söz konusu edilen kişi, “yalnızca baharları” Kâğıthane’ye gelip içki meclisleri kuran bir bayan olunca sağlam bir kişilik ve katı ahlâkçılıktan söz etmek inandırıcı görünmemektedir. Bizim kanaatimize göre sevgili için Cafer, yalnızca bahar mevsiminde içtiği şarap kadehinden

farksızdır. Nasıl ki sevgili, her bahar Kâğıthane'ye gelip, iştret meclisleri kurduktan sonra, giderken bütün yaşananları geride bırakıp tekrar eski düzenine dönüyorsa, şiirlerini dinlediği ve üç gecelik ilişki yaşadığı Cafer'i de şarap kadehi gibi geride bırakır.

Heves-nâme'de sevgili, psikolojik derinliği olan, kendisine özgü düşünceleri olan bir kişi olarak çizilir. O, genel hatlarıyla divan şiirindeki çizilen sevgili tipiyle benzer özellikler gösterir. Âşığına kavuşma fırsatı verse de onun bu ihsanı çok sürmez ve divan şiiri güzelleri gibi vefasızlığını ortaya koyar. Cafer'le olan ilişkisini o yönlendirir, fizikî temas da dâhil olmak üzere her şey, o istediği için gerçekleşir. Ancak, soyut yanlarına rağmen, çelişkileri ve kendine özgü davranışlarıyla gerçeğe yakın, başarılı olarak çizilmiş bir tiptir.

1.2.2.2.3. Ara Bulucu Kadın ('Acûz)

Heves-nâme'de yer alan en klişe tip ise ara bulucu kadındır. Eserde "acûz" olarak adı geçen bu yaşlı kadın, klasik mesnevi edebiyatımızda örneğine sıklıkla rastladığımız ara bulucu kadın tipinin karakteristik özelliklerini taşır. Her şeyden önce o, yaşlı ve çirkin bir kadındır. Kendisi de bu durumun farkındadır:

Bize devrân getürdi nâ-tüvânlık
İrişdi pîrlik gitdi cûvânlık

Bizümle kimsene turmaz oturmaz
Düşinde dahı görse hayra yormaz (H., b.1764-1765)

Onun bu fizikî durumu, toplumsal ve ahlâkî yaptırımların yoğun olduğu o dönemde kendisi için önemli bir avantaj sağlamaktadır. Yaşlı kadın bu özellikleri sayesinde istediği her ortama girebilmektedir. Hatta muhatabı erkek bile olsa durum değişmemektedir. Bu durum yalnızca şiirin kurmaca dünyası için değil, aynı zamanda gerçek hayat için de geçerlidir. Hayattan elini eteğini çekmiş yaşlı kadınlara karşı, en muhafazakâr toplumlarda bile adı konulmamış bir hoşgörü hukuku uygulanmaktadır. Bu durumu *Heves-nâme*'de de rahatlıkla görebiliriz.

Heves-nâme'de yaşlı kadın Cafer ve arkadaşlarıyla çekinmeden konuşmakta, onların içki meclislerine katılmaktadır. Hatta kadın, daha da ileri giderek işi, erkeklerle birlikte içki içmeye kadar götürür. Kadın tamamen bir erkek gibi davranmaktadır. Yaşlı kadın, birlikte bulunduğu güzel kızların çirkin yüzüdür. Yaşlılığı ve çirkin yüzü ile güzeller adına konuşma hakkını kendinde görür. Kadın, güzeller topluluğu üzerinde etkili bir statüye sahiptir. Bu durum, onun güzellerin önderi olan sevgili ile olan

yakınlığından kaynaklanmaktadır. Sevgili, yaşlı kadının eline doğmuş, yıllarca birlikte yaşamışlardır. Bu da onun sevgili üzerindeki etkisini artırmasına neden olur. Nitekim kadın, Cafer’le sevgilinin arasını bulmaya çalışırken bu etkisini sonuna kadar kullanacaktır.

Ara bulucu kadının özelliklerinden biri de hileci olmasıdır. *Heves-nâme*’de hem beyitlerde hem de ilgili bölüm başlıklarında sık sık “mekkâr” olarak vasıflandırılan kadının hileciliği vurgulanır. Ara bulucu kadının hileciliğinin temelinde laf cambazı olması gelmektedir:

Çü gördüm ol ‘acûzı pür-suhan-ver
Ki girse bahre sâkı olmaya ter

Kitâb u defteri yok bir müderris
İder tezyîn kelâmı nice meclis (H., b.1178-1179)

O, görmüş geçirmiş ve tecrübeli biridir. Cafer’in dostu olan söz ehli delikanlının güzellerle görüşmek için döktüğü dillere, daima vereceği bir cevabı vardır. İkna etmek için söylenen her fikre, karşı bir görüş ileri sürer. Örneğin, güzelleri yalnızca uzaktan seyredeceğini söyleyen delikanlının ikna etme çabasına kanmayan yaşlı kadın, onun bu kadarıyla yetinmeyip hep daha fazla isteyeceğini öngörür:

Tahammül ide mi bâz-ı şikârî
Göre birkaç çü kebk-i kühsârı

Ne deñlü olsa merdümde sıyânet
İdemez nefs-i emmâre kanâ‘at

Kaçan kim göre bir hûrî-nijâdı
Temâşâ olur evvel gün murâdı

Düşer soñra bu endişe harîfe
K’anuñla söyleşe ide latîfe

Biraz kim söylede ol dil-nüvâzı
Düşer aña hevâ-yı dest-bâzî

Makâm-ı dest-bâzîye ki vara
Kopar andan tama‘ bûs u kenâra

Eger bûs u kenâr ola müyesser
Dil-i bî-çâre andan soñra ister

Ki irişdüre murâd okın nişâna
Müsâ‘id ola ger devr-i zamâne (H., b.1169-1176)

O, karşısındakini ikna etmek için türlü söz oyunlarına girişir. Bunun en çarpıcı örneği, sevgiliyi ikna etmek için söylediği sözlerdir. Kadın, sevgiliyi ikna etmek için dünyanın geçiciliğinden bahseder. Dünyaya pek çok güzel gelmiştir ancak, bunlardan yalnızca aşklarıyla simge hâline gelen birkaçının adı kalmıştır. Kim halkın dilinde

sürekli anılmışsa sonsuza kadar yaşayacak, aksi hâlde ne kadar güzel olursa olsun unutulup gidecektir:

Cihâna hûb-rûlar geldi hadsüz
Güzeller kopdı her yirde ‘adedsüz

Hemânâ añılan birkaç sanemdür
Ki olar ‘ışk ile ‘âlemde ‘alemdür

Nice şâh-ı yegâne geldi gitdi
Ulular çok cihâna geldi gitdi

Biri de şimdi gelmez yâda hergiz
İrişmez kimsesi feryâda hergiz

Mü’eyyeddür anuñ nâm u nişânı
Muhalleddür cihânda adı sanı

Sa’âdet ‘âşıkun kim sürdi kâmi
Cihânda hem muhalled oldı nâmı

Kimün kim zikri dillerde muhalled
Ola bulmuşdur ol ‘ömr-i müebbed

Yine devletlü cân oldur kim anuñ
Ola ma‘lûmı ahvâli cihânuñ

Eline girdi çün ‘ömr-i cüvânî
İşi ola neşât u kâm-rânî

Olup ‘ışk ile cândan merhabâsı
Düşe başına bir servün hevâsı
* * *

Kıla cân u gönülden irtibâtı
İde düşdükçe hoş hoş ihtilâtı

Hayâline ide dün gün kanâ‘at
Visâl olsa bile Hak’dan ‘inâyet

Sürûrı hazzı dünyânuñ hemândur
Dahı var dirler ise hep yalandur

Şükür kim virdi saña Hak te‘âlâ
Cemâl-i cân-fezâ hüsn-i dil-ârâ

Dahı bir ‘âşık-ı sâhib-fazâil
Pesendîde-hasâyil hoş-şemâil

İkisin de ganîmet bil cihânda
Safâlar sür yi iç devr-i zamânda

Otur anuñla geh geh sohbet eyle
Safâ vü zevk u ‘ış ü ‘işret eyle

Ki soñ ucı peşimân olmayasın
Dem ola ki isteyesin bulmayasın (H., b.2205-2223)

Yukarıda görüldüğü üzere “aşkıyla alem (sancak) olup, dillerde zikredilen güzellerin ölümsüz bir hayat kazandığını” söyleyen yaşlı kadın, başka bir sohbet

esnasında adının kötüye çıkmasından korkan sevgiliye “yaşadıklarının gizli kalacağını, beraberindeki insanların eski dostu ve sırdaşı olduğunu” söyler. Bu iki görüş çelişkili olsa da yaşlı kadın laf cambazlığı sayesinde iki görüşü de hakkıyla savunarak karşısındakini ikna etmeyi başarır:

Bir âdem cânını bul demler eyle
Yi iç anuñla hoş ‘âlemler eyle

Ki bunda korkacak bir nesne yokdur
Şükür Allâh’a nâşî kimse yokdur

Bile olan kamu hem-demlerüñdür
Kadîmî düstuñ mahremelerüñdür

Virür ser her biri sır virmez ey şâh
Ele dâyim bu fırsat girmez ey şâh (H., b.2441-2444)

Tüm hileciliğine rağmen aracı kadının aşk karşısında sağlam bir duruşu vardır. O, aşka inanmaktadır. Kırdı karşılaştığı delikanlının tüm gönül okşayıcı sözlerine ve ikna çabalarına rağmen güzellerle görüşmesine izin vermez. Çünkü delikanlı epiküryen bir yaklaşım sergiler. O güne kadar hiç kimseyi sevgiliye yakıştırmayan, herkeste bir eksiklik bulan yaşlı kadın, gerçek âşık olduğuna inandığı Cafer’e yardım eder. Yaşlı kadının yardım etmekteki tek amacı gönül ehli olanlar arasında iyilikle anılıp ruhunun şad olmasıdır. Böylece o da -sevgiliyi ikna etmek için söylediği gibi- ölümsüzlüğe kavuşacaktır. Nasıl ki Hüsrev ü Şirin hikâyesi söz konusu olduğunda Şâvûr anılıyorsa Cafer Çelebi’nin aşkı anıldığında da yaşlı kadın hayırla yâd edilecektir:

Bu hıdmetden dahı oldur murâdum
Ki ehl-i diller ortasında adum

Añıldukça ola eylik ile yâd
O yâd ile benüm rûhum ola şâd

Ne yirde kim okına dâstânuñ
Diyeler cânına rahmetler anuñ

Ki bir ehl-i dili görmiş belâda
Komamış anı ol renc ü ‘anâda

Öküş itmiş aña gam-hârlıklar
Elinden geldügince yârlıklar

İdüp çok sa’yler hadden ziyâde
İrişdürmiş anı âhir murâda

Du‘âlar ideler cân u dil ile
Añılam ben dahı ay u yıl ile

Ne yirde Husrev-i Pervîz ü Şirîn
Añılsa añılur Şâvûr-ı miskîn (H., b.1674-1681)

“Acûz” olarak adlandırılan yaşlı kadının eserdeki tek işlevi Cafer’le sevdiği hanımın arasını yapmaktır. Biz ara bulucu kadını, eserde en son Cafer ve arkadaşlarını dilberin çadır önünde karşılarken buluruz. Nitekim iki sevgili bir araya geldikten sonra yaşlı kadın bir daha söz konusu edilmez. Fakat onun gibi iş bitirici, kurnaz birinin iki sevgili ayrıldıktan sonra yeniden ortaya çıkmaması dikkat çekicidir.

1.2.2.2.4.Vefalı Dost (Yâr-ı Vefâdâr)

Heves-nâme’de yer alan kişilerden biri de Cafer Çelebi’nin arkadaşıdır. “Yâr-ı vefâdâr” olarak adlandırılan bu delikanlı, Cafer Çelebi’ye ara buluculuk yapan diğer kişidir. Ara buluculuk yapan yaşlı kadınla ilk iletişimi sağlayan o olmuştur. Vefalı dost olarak adlandırılmasının başlıca nedeni, Cafer’in sevgili ile bağlantı sağlaması için çaba sarf etmesidir.

Vefalı dost, tıpkı ara bulucu kadın gibi laf cambazıdır. Yaşlı kadını ikna etmek için türlü diller döker ancak, onun çabaları çok fazla etkili olmaz. Zira o, tam anlamıyla rint bir kişiliğe sahiptir. O, yaşlı kadınla karşılaştığında ilk olarak güzellerden birini elde etmek için uğraşır. Kadınla olan konuşmalarından onun kişiliği hakkında fikir edinmek mümkündür. Ona göre dünya geçicidir ve dünyanın güzelliklerinden azamî düzeyde yararlanmak gerekir. O, Cafer Çelebi gibi gerçek âşık değildir. Onun amacı güzellerden herhangi birini öpüp koklamaktan başka bir şey değildir:

Cihâna geldiği budur gül-i ter
Ki ‘ıtrından meşâm ola mu‘attar

İderler tehyi‘e nice ta‘âmı
Ki bir dem bir gürisne bula kâmi
* * *

Şikâr için yaratılmış durur bâz
Şikâr olmag içündür ördek ü kaz

Güzeller de hemîn ‘uşşâk içündür
Yolına cân viren müştâk içündür
* * *

Felek cünbiş zemîn ârâm içündür
Zamâne ‘îş ü nûş-ı câm içündür

Güzel sûretleriyle ince biller
Öpüp koçmag içündür ehli diller

Ele almag içündür nâr-ı pistân
Kohulanmak gerek sîb-i zenahdân

Turunc-ı gabgab u şeftâlû-yı leb
Yaraşur nukl-ı ‘uşşâk olsa her şeb
* * *

Nola ger ben garîb u bu fütâde
İrsem himmetüñ birle murâda

Bu menzil seyr iden meh-pârelerden
Melek-simâ perî-ruhsârelerden

Birisinüñ visâline bulam yol
Olam ben kâm-rân u kâm-bahş ol
* * *

Çü fânîdür bu dünyâ yok sebâtı
Ganîmet añlamak hoşdur hayâtı

Eger şâh u gedâ ger merd ü zendür
Kamunuñ âhiri gûr u kefindür

Biraz gün mühlet oldukça ecelden
Safâ sürmek gerek geldükçe elden

Tarabda 'ömri sarf itmek gerek sarf
Ki vakti zâyî' itmek hayfdur hayf' (H., b.1185-1207)

1.2.2.2.5. Diğer Kişiler

Heves-nâme'de kişi kadrosu oldukça sınırlıdır. Eserdeki ana kahramanların dışındaki kişiler, onların yakın çevresindeki insanlardan ibarettir. Bunların başında Cafer Çelebi'nin arkadaşları gelmektedir. İçki meclislerinde Cafer'e eşlik eden bu gençler, eserin başlangıcından sonuna kadar Cafer'in çevresinde bulunurlar. İşret âlemlerinden, şarkı ve şiirden hoşlanan bu gençlerin hepsi, başlarından aşk maceraları geçmiş delikanlılardır. Hatta delikanlılar sohbet esnasında yaşadıkları aşkları ya da hislerini kısaca anlatırlar. Delikanlıların anlattıklarından, ilk bakışta hepsinin gerçek âşık olduğunu düşünmek mümkündür. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde gençlerden biri suya, havaya, her nereye bakarsa baksın bunları, sevgiliden gelen bir mektup olarak görmektedir:

Kimi eydür ki şöyle vâlih ü zâr
Olup olmuş idüm derde giriftâr

Ki ger baksam zemîne yâ semâya
Nazar kılsam suya yâhod hevâya

Celî hattıyla her birinde mektûb
Görinürdi gözüme nâm-ı mahbûb (H., b.754-756)

Gençlerin hepsi öylesine derin hisler beslemektedirler ki âdeta gerçek âşık gibi görünürler. Oysa aynı gençler daha sonra Cafer'le birlikte sevgilinin işret meclisine katılacak ve meclisteki güzellerle gönül eğlendireceklerdir. Benzer bir durum sevgilinin çevresindeki güzeller için de geçerlidir. Sevgili ile birlikte yalnızca ferahlamak için

Kâğıthane'ye geldiği söylenen bu ay yüzlü güzeller, Cafer Çelebi'nin arkadaşlarıyla birlikte olurlar. Oysa yaşlı kadın daha önce bu güzellerin her birinin sevgilisi olduğunu söylemiştir:

Degüldür her biri hâlî tarabdan
Kayurma bunları sen ol sebebden

Ki var bunlar ile oynayıcılar
Eñegin gabgabın ohşayıcılar

Münâsib her birinün yârı vardur
Anuñla germ hoş bâzârı vardur

Dakar boynına zülfinün kemendin
Virür azgına la'l-i nâb-ı kandın (H., b.1213-1216)

Cafer'in arkadaşları ile sevgilinin çevresindeki güzeller arasındaki ilişki, gerçek aşk gibi görünmemektedir. Hatta öpüşme vb. hareketlere kadar varan fizikî temaslar, ilişkinin ahlâkî boyutunu da tartışmaya açık bir hâle getirmektedir. İçki meclisinde sevgilinin emriyle başlangıçta karşılıklı iki sıra hâlinde oturan delikanlılar ve güzeller, bir süre sonra içkinin ve ortamın etkisiyle yakınlaşırlar:

Dahı emr itdi bezm ehli iki saf
Otursun kim ola meclis müşerref

Oturdılar iki yaña tolayı
Biri merdüm biri hûrî alayı (H., b.2660-2661)

Mey-i gül-reng idüp ruhsârı hamrâ
Sanemler çözdü düğme gonce-âsâ

Gül-i ra'nâleyin her dilber-i pâk
Gögüs bagır açuk ceyb-i kabâ çâk

Virüp hoş 'akl u hûşî bâde bâda
Tekellüf kalmadı hergiz arada

Biri birine ol serv-i revânlar
Kemân-ebrû güzeller dil-sitânlar

Egildiler şarâb-ı bî-gâş ile
Egerçi togrılır tîr âteş ile

Sanemler bûseye bâzâr tutdı
Perîler her biri bir yâr tutdı

Perîlerle düşüp hem-kâse merdüm
İkin ikin olup itdi tekellüm

Biri birine eylerlerdi nâzı
Dönüp yine kılurlardı niyâzı (H., b.2994-3001)

Cafer ve sevgilinin etrafındaki bu gençler eserde işret ve muhabbet ortamının sağlanmasında önemli görev üstlenirler. Sevgilinin etrafındaki güzellerin hâdiselere

doğrudan etkisi bulunmazken, Cafer'in arkadaşlarının ise hâdiselere doğrudan müdahaleleri görülür. Cafer'e verdikleri nasihatler, kendinden geçip bir dağ oyuğunda yatarken onu geri getirmeleri vb. hâdiseler, delikanlıların eserde önemli yeri olduğunu gösterir.

Heves-nâme'de yer alan sâkî, çengi, sevgilinin hizmetçileri gibi üçüncü grup kişiler ise tamamen figüran mahiyetindeki tiplerdir. Hatta bu grupta yer alan kişiler, büyük oranda arka planda yer alır ve bu kişilerin hâdiselere hiçbir etkileri bulunmaz. Ayrıca eserde bâd-ı saba, bülbül ve çeşitli çiçekler teşhis ve intak yoluyla kişileştirilir. Bu tiplerin esere katkısı kişi kadrosunu zenginleştirmekten ibarettir. Özellikle Cafer Çelebi'nin çiçeklerle yaptığı konuşmalar, şairin gerçek âşık olduğu iddiasını ortaya koymakla birlikte esere renk katar.

1.2.2.3.Mekân

Kaynakların *Heves-nâme* hakkındaki genel görüşü, eserin İstanbul'un medenî ve tabîî güzelliklerini anlatan bir mesnevi olduğudur. Araştırmacılar, genellikle eserin İstanbul'u anlatan kısımlarını öne çıkarmışlardır.⁹⁸ *Heves-nâme* ile ilgili yaygın kanaat bu yöndedir. Hatta bir görüşe göre eser, "uzun uzun anlattığı İstanbul manzaraları, mimarî eserleri, güzelleri ve güzellikleriyle bir "şehir şiiri" hüviyeti taşır."⁹⁹ Ancak, *Heves-nâme*'yi önemli kılan, XV. yüzyıl sonunda manzum olarak ilk defa İstanbul'un tabîî ve mimarî güzelliklerini derli toplu olarak ele almış olmasıdır.¹⁰⁰ Bu durum eseri, mekânların kullanımı açısından önemli kılar.

Heves-nâme'yi İstanbul'daki farklı mekânların tasvirinin yapıldığı kısım ve asıl konu olan aşk hikâyesinin anlatıldığı kısım olmak üzere iki ana bölüme ayırmak mümkündür. Eserde mekânların kullanımı, içinde yer aldıkları bölümlere göre değişiklik arz eder. Birinci bölümde açık ve kapalı çok sayıda mekâna yer verilirken,

⁹⁸ Necati Sungur, aşağıdaki eserleri değerlendirmek suretiyle bu kanaate varmıştır: Agah Sırrı Levend, *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul, 1958, s.63-64; Vasfî Mahir Kocatürk, *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs. Ankara, 1970 s.244; Faruk K. Timurtaş, "Türk Edebiyatı XV. Yüzyıl", *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3, Ankara, 1971 s.124; Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1971, s.477; Mehmet Kaplan, "Türk Edebiyatında İstanbul", *İslam Ansiklopedisi*, C.5; Behcet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul, 1980, s.94; Tayyib Gökbilgin, "Cafer Çelebi", *İslam Ansiklopedisi*, C.3, s.10; İsmail E. Erünsal, *The Life and Works of Tâcîzâde Cafer Çelebi, With a Critical Edition of His Divan*, İstanbul, 1983, s.L.; *Büyük Türk Klasikleri*, C.2, 1985, s.240.

⁹⁹ (Vanço Boşkov, "Türk Edebiyatında Şehir Şiirleri ve Şehir Mersiyeleri", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.12, s.69.)'dan aktaran Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si*, s.7.

¹⁰⁰ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.100-101.

asıl konunun anlatıldığı, eyleme dayalı bölümde ise mekân sayısı sınırlıdır. İstanbul'un mimarî ve tabîî güzelliklerinin anlatıldığı birinci bölümde yer alan mekânların, anlatılan hâdiselerle bağlantısı dolaylıdır. Esasen eyleme dayalı bölümdeki mekânlar öylesine geneldir ki hâdiseler başka bir şehirde geçse bile hikâyede herhangi bir aksama olmayacaktır. Ancak, şair eserinin birinci bölümünde, içinde yaşadığı şehri ve mekânları -hâdiselerle doğrudan ilgisi olmasa da- ayrıntılı olarak anlatarak okuyucuyu belirli bir atmosfere sokma gayretindedir. Şairin asıl hâdiseyi anlatmadan önce mekân tasvirine girişmesi, mesnevi geleneğinde rastlanan bir durumdur. Cafer Çelebi'nin eserin birinci bölümündeki tasvir bölümlerini alışılmıştan farklı olarak uzun tutması ve farklı mekânlara yer vermesi *Heves-nâme*'ye bir "şehir şiiri" vasfı kazandırmıştır.

Heves-nâme'de tasvire dayalı bu bölümler oldukça geniş yer kaplar. Şair 104. beyitten 418. beyte kadar İstanbul ve İstanbul'un mimarî güzelliklerini anlatmıştır. Üç yüzden fazla beyitte İstanbul'u anlatması şairin yaşadığı şehre verdiği kıymetle ilgilidir. Ancak, üç yüz beyitlik mekân tasvirini, üç bin sekiz yüz on beyitlik bir mesnevinin hacmiyle kıyasladığımızda mesele daha iyi anlaşılır. Bu ölçüde hacimli bir eser olan *Heves-nâme*'deki tasvirler, esere diğer vasıflarıyla birlikte "şehir şiiri" vasfı da kazandırır. Fakat kaynakların belirttiği gibi onu, yalnızca İstanbul'un mimarî ve tabîî güzelliklerini anlatan bir "şehir şiiri" yapmaz.

Heves-nâme'de yer alan mekânlarla ilgili diğer bir husus da mekânların tamamının gerçek mekânlar olmamasıdır. Zira, esere konu olan Cafer Çelebi'nin aşk serüveni, gerçek yaşamından izler taşısa da, anlatılan kimi hâdiseler ve mekânlar kurmacadır. Asıl konunun anlatıldığı bölümlerdeki mekânların şairin gözlemlerine dayandığı muhakkaktır. Ancak, şair gerçek mekânlara hayalî hâdiseleri yerleştirerek bir yandan eserine gerçeklik katarken diğer yandan da gerçek mekânları masallaştırmıştır. Özellikle aşk serüveninin gerçekleştiği Kâğıthane kırları, içki meclisleri, gül bahçeleri gibi mekânlar, gazellerin soyut dünyasından fırlamış gibidir. *Heves-nâme* gerçek hayata dair pek çok özelliğe sahip bir eser olmakla birlikte, çok sayıda kurmaca unsur da içerir. Biz eserde anlatılan aşk hikâyesinin tamamen gerçek olduğunu düşünmüyoruz. Gerek eserin kısmen kurmaca olduğunu ima eden beyitler gerekse anlatılan kimi hâdiselerin fiziksel ve toplumsal açıdan gerçekleşmesinin imkânsız olması, bu düşüncemizi desteklemektedir. Bu nedenle *Heves-nâme*, yaşadığı aşktan esinlenen şairin, büyük ölçüde, hayal gücünün ürünüdür. Hâdiseler, şairin gençlik anılarının üzerine kurulmuş hayalî hadiseler olunca, aşk hikâyesinde yer alan mekânlar da -şairin yaşadığı şehirdeki gözlemlerine dayalı- hayalî mekânlar hâline gelmiştir.

1.2.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Heves-nâme'nin yaklaşık ilk dört yüz beytinde İstanbul'daki çeşitli mimarî yapılara dair bilgilere ve tasvirlere yer veren müstakil bölümler bulunmaktadır. Cafer Çelebi, “Sarây-ı Humâyûn” başta olmak üzere hamam, padişah kasrı, Ayasofya Cami’i, Yedi Kule, Sultan Mehmet (Fatih) Cami’i, Semâniye Medresesi, imaret, Darü’ş-şifâ, Eyüb Ensârî’nin türbesi, Fatih Sultan Mehmet’in mezarı, devlet büyüklerinin yaptırdıkları imaretleri ayrı bölümlerde överek anlatır.

Bu bölümde yer alan kapalı mekânlar büyük ölçüde idealize edilerek anlatılmıştır. Eserde yer alan mekânların gerçekliği, soyut ve mübalağalı hayaller arasında kaybolur. Örneğin, 27 beyitlik “Sıfat-ı Sarây-ı Humâyûn” başlıklı bölümde anlatılanlardan sarayın, deniz kenarında olması, zemininin mermer kaplı olması ve pencerelerinin çeşitli nakışlarla süslü olması gibi genel özellikleri dışında bilgi edinemeyiz. Saray ihtişamı, yüceliği ve güzelliği açısından genel olarak değerlendirilmiştir. Bu durum şairin, sarayı mimarî bir yer olarak görmenin yanı sıra hükümdara ait bir mekân olarak değerlendirmesiyle ilgilidir. Şairin bu yaklaşımı diğer mekânlar için de geçerlidir. “Sıfat-ı Hammâm” başlıklı bölümde şair, Fatih Sultan Mehmet’in yaptırdığı hamamı metheder.¹⁰¹ 25 beyitlik bu bölümde de Osmanlı’nın ihtişamı gözler önüne serilmeye çalışılır. Zemini çeşit çeşit mermerle kaplı, toprağı amber, suyu kevser, sıvası safran ve misk, kurnası süslü cennete benzeyen hamamın külhanında sandal ve ud gibi güzel kokulu ağaçlar yakılmaktadır. Hamamın yapımında çok sayıda altın ve gümüş sarf edildiği vurgulanmıştır. Hamam, eserde padişahla ilgisi oranında değer kazanır. Şair, söz konusu mekânla padişah ilişkisini öylesine yoğun olarak ele almıştır ki hamamın içine kademiyle şeref katan sultanı yerleştirmeden edemez. Aşağıdaki beyitler “Sıfat-ı Hammâm” başlıklı bölümden alınmıştır:

Bu sahn içinde var bir turfe hammâm
Ki mislin görmemişdür çeşm-i eyyâm

Binâsı dil-güşâ rûşen fezâsı
Latîf u mu‘tedil âb u hevâsı

Musanna‘ ferşi gûne gûne mermer
Ki vezni dehlû gitmiş harcına zer

Gili ‘anber suyu mânend-i kevser
Sıvası za‘ferân u müşk-i ezfer

¹⁰¹ *Heves-nâme*’de yer alan “Sıfat-ı Hammâm” başlıklı bölüm kaynaklarda genellikle hammâmiye olarak değerlendirilir. Oysa söz konusu bölümün, hamamdaki güzelin tasvirinin yapıldığı klasik hammâmiyelerle hiçbir benzerliği yoktur. Bölüm yalnızca hamam tasvirinden ibarettir.

Yakılan gül-heninde sandal u ‘ûd
Hitâ müşgine ta’n eyler çıkan dūd
* * *

Kaçan kim meyl-i istihâm ide şâh
Müşerref eyler anı gâh u bî-gâh

Şeref bulur boyından sahn-ı hammâm
Okur tûbâ lek ol hammâma eyyâm

Otursa havz tarfında kamer-vâr
Gören dir burc-ı âbîde kamer var

Girer şâh ile birkaç serv-i çâlâk
Semen-ber gonçe-leb gül-çehre dellâk (H., b.169-188)

Eserde yer alan mekânlar içinde Ayasofya Camii’nin önemli bir yeri vardır. Zira şair, Ayasofya’nın ibadethane vasfıyla birlikte mimarî yönünü de öne çıkarmış; duvarından zeminine, minberinden sütunlarına kadar çeşitli açılardan camii ayrıntılı olarak anlatmıştır. Sultan Mehmet (Fatih) Camii ise Ayasofya’dan da ayrıntılı tasvir edilmiştir. Ayasofya Camii’ne on yedi beyit ayrılırken, Sultan Mehmet Camii’nin altmış iki beyitte anlatılması manidardır. “Sıfat-ı Câmî‘-i Kebîr-i Sultân Muhammed-i Cihân-gîr” başlıklı bölümde Sultan Mehmet’in Fatih Camii’ni gerçekleştirdiği fethe şükretmek amacıyla yaptırdığı belirtildikten sonra caminin mimarî özellikleri ayrıntılı olarak anlatır:

Çü şâh-ı bahr u ber Sultân Muhammed
K’anuñ olsun şefî‘i yarın Ahmed
* * *

Bu fethi kılmagın aña müsellemler
Hudâvend-i cihân fettâh-ı ‘âlem

Anuñ şükrânesine ol cihân-gîr
Komiş ferhunde çok âsâr yir yir

Rızâ-yı Hakk için bir ulu câmî‘
Binâ itmiş ki yok misline sâni‘
* * *

Ser-i tâk u rivâkı hep münakkaş
Der ü dîvârı zîbâ sahnı dil-keş

Güneş tek şemseler sakfında vâfir
Ki baksañ her birine göz kamaşur

Mülevven gûne gûne şişelerden
Hatayî Rûmî yaprak câm-ı revzen
* * *

Ser-i mihrâb bir tâk-ı mukavves
İçi taşı girih kârı mukarnes
* * *

Yemininde anuñ bir hûb minber
İçi taşı yonılmış ak mermer
* * *

Nedür mahfil ki cây-ı şâh-ı a‘zam
Biri kürsi biri ‘arş-ı mu‘azzam

* * *

Donatmışlar için sîm ü zer ile
'Acâyib dürlü dürlü işler ile

Turan âyîne toplar her zamânda
Göñüllerdür kalup bağlanmış anda

Mûna‘‘al şîşeler a‘lâ vü ednâ
Ki her biri asılmış anda gûyâ
* * *

Sıfatda suffe-i mihrâb nâzûk
Nedür bir gülşen-i sîr-âb nâzûk

Döşenmiş halılar ser-sebz-i bustân
Nihâl-i tâze her bir şem‘-i tâbân
* * *

Miyânı bir güzel meydân-ı vâsi‘
K’anuñ sahnına reşk eyler merâti‘

Döşenmiş mermer ile üstü mekşûf
Cihân hüsn-i ferah-bahşına meş‘ûf

Akar ortada şâdervân-ı garrâ
Kenâr-ı birke vü havz-ı musaffâ
* * *

İki ‘âlî minâre hûb u mevzûn
Sütûn-ı sakf-ı minâ-fâm-ı gerdûn

Çü eskimiş bu sakf-ı pür-sitâre
İki sengîn sütûn urmuş minâre (H., b.235-293)

Eserde Yedi Kule oldukça kısa ve yüzeysel olarak dile getirilmiş, padişah kasrı ise duvarlarındaki süslerle, sofaları ve şadırvanıyla tamamen mimarî bir mekân olarak ele alınmıştır. Semaniye Medresesi ise mekândan ziyade bir eğitim kurumu olarak eserde yer bulur. Cafer Çelebi bu bölümde medresedeki büyük hocaları tek tek sıralamış, medresenin bir ilim yuvası olduğunu vurgulamıştır. Padişahın yaptırdığı imaret (aşevi) ise mimarî bir mekândan ziyade, mutfağının bereketi mübalağalı olarak övülen bir yardım kuruluşu olarak anlatılır. Darü’ş-şifa hazık hekimleri sayesinde gece gündüz hastalara şifa dağıtan bir diğer yardım kuruluşudur. Hz. Eyüb Ensârî Camii ve türbesi de eserde yer alan kapalı mekânlar arasında yer alır. Şair, Hz. Eyüb Ensârî’nin türbesinden bahsederken türbe yanındaki cami, medrese ve zaviyeden de bahseder. Ancak, eserde söz konusu mekânlar hakkında fazla bilgi verilmemiştir. Yalnızca türbenin bulunuş hikâyesi ve gül bahçeleriyle çevrelenmiş türbenin şehirden yarım fersah uzaklıkta olduğu anlatılmıştır. Sultan Mehmet’in türbesi de diğer mekânlarla benzer şekilde övgü dolu sözlerle yüceltilir. Sultan Bâyezit’in babası için cami önüne türbe yaptırdığını anlatan şair, türbeyi ayrıntılı olarak anlatır. Türbenin etrafı çiçeklerle süslenmiş, kandillerle aydınlatılmış, mezarın üzeri ise kırmızı ipekle ve süslü

mermerlerle bezenmiştir. Sandukanın başına bir sarık, yanına da bir kılıç konulmuştur. Görüldüğü üzere şair, Fatih'in türbesini tamamen bir mimarî bir mekân olarak değerlendirmiştir. "Sıfat-ı İmârât-ı A'yân-ı Devlet" başlıklı bölümde ise şair, devlet adamlarının yaptırdığı binaları ana hatlarıyla anlatır. Ancak, bu bölümde yer alan köşk, saray gibi mekânlar oldukça yüzeysel olarak anlatılmış, mekândan ziyade devrin bolluk ve eğlence içindeki yaşamına vurgu yapılmıştır.

Yukarıda dile getirdiğimiz çok sayıdaki kapalı mekânın *Heves-nâme*'ye konu olan aşk hikâyesi ile bağlantısı dolaylıdır. Oysa asıl konunun anlatıldığı bölümde kapalı mekân yok denecek kadar azdır. Şair, birkaç bin beyitte anlattığı aşk serüveninde yalnızca sevgilisinin çadırından ve mutfağından söz eder. "Sıfat-ı Çâder" başlıklı bölümde Cafer Çelebi, sevgilisinin ihtişamlı çadırını anlatır. Şair pek çok hayalden ve mübalağalı unsurdan yararlanarak çadırın parlak, yüce ve ihtişamlı olduğunu vurgular. Çadırın yarım fersah öteye ise büyük bir mutfak kurulmuştur. Mutfağın en önemli özelliği ise dumandan yalıtılmış olmasıdır. Zira şair, ne denli duman çıksa da çadırdakilerin bunun farkına varmadığını söyler:

Bulup bir hûb nûzhet-gâhı dahı
Makâm-ı dil-keş ü cây-ı ferâhı

Aralık yir var ola nîm fersah
Kurarlar anda da bir 'âlî matbah

Ne deñlü dûd olup yanarsa hîme
Nişânın görmez anuñ ehl-i hayme

Bu matbah çevresinde dahı huddâm
İdinüp yerli yerin kıldı ârâm (H., b.802-805)

Kapalı mekân olarak çadır, *Heves-nâme*'de sevgilinin zenginliği ve ihtişamını ortaya koyan önemli bir araçtır. Eserde böylesine bir mekâna yer vermesi, şairin kurgudaki başarısını ortaya koyar. Zira muhafazakâr bir toplumda iki sevgilinin aynı mekânda yer alması oldukça zor gerçekleşebilecek bir durumdur. Kapalı bir mekân olarak çadır, dış mekânla iletişimi en kolay biçimde sağlar. Nitekim çadırın kapısı, saraydan ya da köşkten farklı olarak kapalı bir avluya değil, doğrudan dış dünyaya açılır. Kapalı mekân seçiminde çadırın diğer bir işlevi de "hâs u 'âm"ın, yani halk ile seçkin kesim arasındaki mesafeyi asgarî seviyeye indirmesidir. Şair, çadır sayesinde bu iki temel sorunun üstesinden gelmeyi başarmıştır.

Heves-nâme'de yer alan diğer kapalı mekân ise gemidir. Şair sevgilisini ilk kez gemiden inerken görür. Bu yönüyle şairin nazarında geminin önemli bir yeri vardır. Ancak, geminin hızlı olmasının ve yelkenli oluşunun dışında hiçbir bilgiye yer

verilmemiştir. Gemi, eserde sevgili ile bağlantısı nedeniyle kıymetlidir. Hatta şair sevgiliyi getirmesi dışında hiçbir işlevi olmayan gemi hakkında “Sıfat-ı Keşfî” başlıklı müstakil bir bölüme yer vermiştir. Şair, ak kanatlı kara kuş, yılan, kurulmuş yay vb. varlıklara benzettiği gemiden ziyade, içindeki güzellerle ilgilenir. Zira geminin içi gün yüzü putlarla (güzellerle) doludur.

1.2.2.3.2. Açık Mekânlar

Heves-nâme’de yer alan açık mekânların başında İstanbul şehri gelmektedir. Eserin giriş mahiyetindeki ilk bölümlerinde İstanbul’un mimarî eserleri ve tabiî güzellikleri ayrıntılı olarak anlatılır. “Kapalı Mekânlar” başlıklı bölümde dile getirildiği üzere İstanbul, eserde saray, cami, hamam gibi mimarî eserleriyle medenî bir şehir olarak yer bulur. Ancak şair, İstanbul’u bir şehir olmanın yanı sıra büyük bir devletin başkenti olarak da görür. Eserde, mimarî eserlerle birlikte hastane, aşevi, medreseler gibi yardım ve eğitim kurumlarına yer verilmesi bunun en belirgin kanıtıdır. Ancak, *Heves-nâme*’de asıl konunun anlatıldığı bölümlerde İstanbul tamamen bir tabiat parçası olarak karşımıza çıkar. Hâdiseler İstanbul’da gerçekleşse de arka planda bile mimarî bir unsura rastlayamayız. Bu nedenle eserin ilk bölümünde dile getirilen Galata, iskele gibi açık mekânlar ikinci bölümde yer almaz. Eserin ikinci bölümünde mekân yalnızca Kâğıthane’dir. Şair, aşk serüvenin başında arkadaşlarıyla Kâğıthane’ye gitmeye karar verir:

Ki Kâğıd-hâne dinmişdir aña nâm
Mürekkab hâki müşğ ü ‘anber-i hâm (H., b.673)

Kâğıthane, tabiî güzellikleriyle İstanbul’un başlıca gezinti mekânıdır. Göksu deresi, gül bahçeleri ve havasıyla başta gençler olmak üzere İstanbul halkını kendisine çekmiştir. Nitekim şair, aşk hikâyesinin başlarında “Sıfat-ı Kâğıd-hâne” başlıklı bölüme yer verir. Bu bölümde baharın gelmesiyle yemyeşil çimenlerle, ağaç ve çiçeklerle bezenen tabiat tasvirlerine yer verilir. Kâğıthane’de bir süre gezen Cafer ve arkadaşları, iki gül bahçesi arasından su akan, ferah bir yere gelirler ve işret meclislerini buraya kurarlar. “Sıfat-ı Cây-ı Meclis” başlıklı bölümde şair, bu mekânı ayrıntılı olarak anlatır. Eser müddetince pek çok açık mekân tasvirine yer verilir. Ancak, bu kır manzaraları hep Kâğıthane’nin bir parçasıdır. Şairin gözlemlerini, zengin hayalleriyle süslendiği bu mekânlar, birbirinden farksızdır. Öyle ki mesnevi biçiminde anlatılmamış olsalar, bu mekânların herhangi bir kasidenin teşbib bölümünden kopup geldikleri düşünülebilir.

Cafer Çelebi'nin söz konusu mekânları anlatırken gözlemlerinden yararlanmaması beklenemez. Ancak, Kâğıthane'nin eserdeki yeri tamamen tabîî güzelliği ile ilgilidir. *Heves-nâme*'de bir mekân olarak Kâğıthane; çiçekleri, kuşları, ağaçları, yemyeşil kırları ve şırıl şırıl akan ırmağı ile işret meclisinin kurulması için gerekli atmosferi sağlama görevi üstlenen ideal bir açık mekândır. Aşağıda “Sıfat-ı Kâğıd-hâne” başlıklı bölümden bazı beyitler örnek olarak verilmiştir:

Dutarlar el ele serv ile şimşâd
Segirdüp kalkar üstinden geçer bâd

İderler dahı nice lu‘b u bâzî
Sürerler zevk ile ömr-i dırâzî
* * *

Yeñi yaprak getürmiş sanma ‘ar‘ar
Zebân olmuş kamu cismi ser-â-ser

Ara yirde bir ırmak revâne
Çemenler der-kenârı bî-kerâne

Çemen pür-lâle vü güldür
Gül âteş-pâredür her lâle ahker

Meğer görüp cemâlin bir nigârûñ
İçine od düşüpdür sebze-zârûñ

Gülüştür gonceler idüp nezâre
Gül ile mâcerâ-yı cûybâra
* * *

Düzüp bülbül hezârân sûz ile sâz
Şeh-âvâz ile hûb eyler ser-âgâz (H., b.687-700)

1.2.2.4.Zaman

Heves-nâme 899 (1493-94) senesinde kaleme alınmıştır. Cafer Çelebi, “Hâtime-i Kitâb” bölümünün son iki beytinde eserin yazılışına bu tarihi düşer:

Ne yılda nazma geldüğün bu destân
Bilür erbâb-ı dâniş ehl-i ‘irfân

Beyân eyler çü târîh-i kitâbı
Mahabbet-nâme-i Ca‘fer hisâbı (H., b.3809-3810)

Cafer Çelebi *Heves-nâme*'de yirmi iki yaşındayken yaşadığı bir aşk hikâyesini anlatmıştır. Şair, bu durumu eserde açıkça ifade eder. Buradan hareketle eserde anlatılan hâdiselerin XV. yüzyılda gerçekleştiğini söyleyebiliriz:

Egerçi her sözidür bir risâle
‘Acebdür var ise bist ü dü sâle (H., b.2142)

Oldukça hacimli bir eser olmasına rağmen *Heves-nâme*'nin vaka süresi kısadır. Şair üç bin sekiz yüz on beyitlik eserde yalnızca on günlük bir dönemi anlatır. Eserde

vaka süresini belirlemede, yaşanan hâdiseler temel ölçüttür. Eserde ağırlıklı olarak Cafer Çelebi'nin sevgilisi ile yaşadığı üç günlük aşk serüveni anlatılır. Ayrılığın ardından şairin yaklaşık bir haftalık bekleyişi eserin hacmine göre oldukça kısa tutulmuştur. Sonuç olarak *Heves-nâme*'nin vaka süresi yaklaşık on günden ibarettir.

Heves-nâme'de zamanla ilgili bir husus da zamanın göreceliğidir. Eserde vaka süresi kadar, şairin o süreyi algılayış biçimi de söz konusu edilir. Örneğin, Cafer Çelebi, sevdiğinin aşkıyla perişan olduğundan dolayı onun için her gün bin yıldan uzun sürmektedir:

Baňa her rûz biñ yıldan füzündür
Gice gîsû-yı cânândan uzundur (H., b.1927)

Heves-nâme'de konu edilen hâdiseler bahar mevsiminde gerçekleşir. Eserde bahar mevsimine vurgu yapılır. Zira aşk mevsimi olarak telakki edilen baharda tabiat canlanmış; mevsim, işret ve aşka uygun bir hâle gelmiştir. Eserde anlatılan hâdiselerin bahar dışında başka bir mevsimde gerçekleşmesi olay örgüsü ve kurgu bakımından mümkün değildir. Bununla birlikte eserde “eyyâm-ı ta‘til” ve “cünûnluk vakti” gibi genel zaman belirteçlerine de yer verilir:

Bahâr-ı nev yigitlik unfuvânı
Cünûnluk vakti ‘âşıklık zamânı (H., b.894)

Heves-nâme'de dile getirilen ara hâdiselerin vaka süresi ve zamanı da çeşitli zaman belirteçleriyle dile getirilir. Şair ara hâdiselerin zamanı ve süresi için “ikindü oldı, şeb oldı, dün ahşâm, hemîn sâ‘at, iki gündür, nîme-i şeb, güzzer kıldı şebden biri iki dem, ” gibi ifadelere yer verilir. Zaman belirteçleri içinde en ilginç olanlardan biri şairin, sabah olduğunu anlatmak üzere güneşin doğuşunu anlattığı aşağıdaki beyittir:

Felek elden koyınca zer piyâle
Bular elden komadılar piyâle (H., b.1011)

Eserdeki kimi hâdiselerin zamanı ve süresi belirsizdir. Şair, bu tür beyitlerde “biraz, birkaç gün, zamândan soñra” gibi zaman belirteçlerine; kimi zaman ise hâdiselere heyecan katmak için “nâ-gehân” gibi ifadelere yer verir:

İçinde cûybâruñ nâ-gehân hoş
Belürdi ak kanatlu bir kara kuş (H., b.818)

Biraz ol yirde kaldum deng ü hayrân
Ser-i zülfi gibi yârûñ perîşân (H., b.920)

İderler anda birkaç gün neşâtı
Kılurlar birbiriyle inbisâtı (H., b.1154)

Zamândan soñra kim buldum beni ben
Göñül gördüm revân olmuş bedenden (H., b.1924)

Heves-nâme'de zamanla ilgili diğer bir husus da hâdiselerin aktarılış sırasıdır. Eserde hâdiseler kronolojik olarak anlatılmakla birlikte bazı hâdiseler, geriye dönüşlerle okuyucuya aktarılır. Şair, özellikle geçmişte yaşanmış hâdiseleri farklı kahramanların dilinden anlatma yoluna gider. Örneğin, ara bulucu kadın sohbet esnasında bir gün önce yaşadıklarını anlatır. Böylece eser, hâlden geçmişe döner. Oldukça uzun süren söz konusu bölüme giriş mahiyetindeki aşağıdaki beyitler, hâdiselerin geriye dönüşlerle aktarıldığını göstermek bakımından yeterlidir:

Dün ahşam buña itdüm şeb be-hayrı
Varup bezmine itdüm hatm seyri

Varınca gördüm anı câm elinde
Bu garrâ şî'rüñi buldum dilinde (H., 1737-1738)

1.2.2.5.Tarih ve Toplum

Konusunu gerçek hayattan alması nedeniyle *Heves-nâme*'de yer alan mekânlar, kişiler ve hâdiseler belirli oranda gerçeği yansıtmaktadır. Cafer Çelebi'nin kişisel tarihi olarak değerlendirebileceğimiz eserde şairin hayatıyla birlikte tarih ve topluma dair çeşitli bilgilere rastlarız. *Heves-nâme* vasıtasıyla, sistemli olmasa da, satır aralarında XV. yüzyıl İstanbul'u hakkında çeşitli bilgiler edinmek mümkündür. Ancak, *Heves-nâme* tarih metinlerindeki ayrıntıları bulmak mümkün değildir. *Heves-nâme*'de XV. Yüzyıl Osmanlı tarihi ve toplum yaşamına dair verilen bilgiler, eserin hacmiyle kıyaslanamayacak kadar azdır.

Heves-nâme'de yer alan tarihî bilgiler, siyasî tarihten ziyade medeniyet ve sanat tarihini ilgilendirir. İstanbul'daki eğitim, sağlık ve yardım kurumları ve mimarî eserlerle ilgili bölümlerden hareketle, sınırlı da olsa, kent yaşamı ile ilgili bilgi edinmek mümkündür. *Heves-nâme*'de ayrıntılı olarak anlatılan kurumlar, fetih sonrasında İstanbul'daki medenî yaşam tarzını ortaya koyar. Bununla birlikte tasvir edilen cami, hamam, medrese gibi mimarî eserler sanat tarihi araştırmalarına kaynaklık edebilecek derecede ayrıntılıdır. Şair, bu mekânları yalnızca toplumsal ve dinî işlevleri olan mekânlar olarak değerlendirmekle yetinmemiş, mekânların mimarî yönlerini de ayrıntılı olarak anlatmıştır. Bu bölümlerde kubbelerden sütunlara, minberlerden havuzlara kadar pek çok yer dile getirilmiş, hatta mermerlerin desenleri bile belirtilmiştir. Hiç şüphesiz, bu tür ayrıntılar bugün hâlâ dimdik ayakta duran söz konusu mimarî eserlerdeki değişimi takip etmek bakımından önemlidir.

Eserde nadiren de olsa tarihî hâdiselere dair bilgilere de yer verildiğini görürüz. Örneğin “Sıfat-ı Der-Yaft Şuden-i Kabr-i Ebû Eyyûb Ensârî ‘Aleyhi’r-rahmeti’l-Bârî” başlıklı bölümde Akşemseddin’in Eyüp Ensârî’nin mezarını bulması ve kabrin bulunduğu yere türbe yapılması anlatılır. Sultan Mehmet’in kabrinin konu edildiği bölüm ise Sultan Mehmet’in vafatında yazılmış bir methiye olmakla birlikte onun saltanatı hakkında -sınırlı da olsa- bilgi verir. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde tarihî bilgi olarak Sultan Mehmet’in otuz bir yıldan fazla hüküm sürdüğü ve pek çok mimarî eser bıraktığı ifade edilir:

Bunun gibi dahi çok dürlü âsâr
Komış ol pâdişâh-ı nîk-kirdâr

Otuz bir yıl dahi bir nice mâh ol
Cihân mülkünde olup pâdişâh ol (H., b.382-383)

Heves-nâme’de tarih ve toplumla ilgili hususlardan biri de o dönemdeki bilimsel bilgilerin esere yansımalarıdır. Bilim tarihi araştırmalarına kaynaklık edebilecek olan eserde Cafer Çelebi, sevgilisinin çeşitli tabiat olaylarına dair sorduğu soruları dönemin bilimsel birikimine dayalı olarak izah etmeye çalışır. Şair, yüz kırk yedi beyitte bulut, yağmur, şimşek, rüzgâr, ayın halesi, gökkuşağı, ayın farklı şekillerde görünmesi, ay üzerindeki karanlık şekiller gibi konuları bilimsel olarak anlatır. Aşk konulu bir mesnevi için oldukça uzun sayılabilecek bu bölüm, bir nevi manzum ansiklopedi mahiyetindedir. Nitekim şair konuyla ilgili açıklamaların kendisine ait olmadığını, bu bilgilerin âlimlerin görüşü olduğunu bölüm başlıklarında dile getirir. Söz gelimi sevgilinin, rüzgârın oluşumuna dair sorduğu soruyu “Cevâb Ber-Rây-ı Hükemâ” başlıklı bölümde açıklar. Devrin bilimsel birikimine göre, yerden kalkan dumanlar ateş unsuruna ulaşıncı ikisinin çarpışması sonucu bunların her biri dağılıp bir yana uçar. Böylece hava dalgalanır. Hava dalgalandıkça hemen yanındaki havayı kabartır. Havanın zincirleme olarak birbirini harekete geçirmesi sonucu rüzgâr oluşur:

SU’ÂL EZ HUDÛS-I BÂD
Görüp anı didi ol lâle-ruhsâr
Bizi kıl bâduñ aslından haberdâr

CEVÂB BER-RÂY-I HÜKEMÂ
Didüm yirden ki kalkarlar duhânlar
İrişür ‘unsur-ı nâra çün anlar

Tokınup nâra eylerler tesâdüm
Tesâdümünden bulurlar çok te’âsüm

Hubût eyler düşer bunlar perîşân
Olur her pâresi bir yaña perrân

Hevâ eyler temevvüc ey perî-zâd
Dimişler ol temevvücden kopar bâd

Hevâya turduğu yirden kabarur
Yanındaki mekânından çıkarur

O dahı kendü yanından olanı
Çıkarur hayyizinden aña anı

Zarûrî hem-civârın oldı ey mâh
Sürer turduğu yirden hâh u nâ-hâh

Hevâ mevce gelür andan kopar yıl
Vücûd-ı bâduñ esbâbı budur bil

Birazdan k'oldı zâhir nûr-ı meh-tâb
Bulutdan çıkdı ay düşdi yire tâb (H., b.3091-3099)

Ansiklopedik bilgiler veren bu bölümlerdeki açıklamalar birbirinden ilginçtir ve çoğunlukla -günümüzdeki bilimsel bilgilerle çelişse de- kendi içinde tutarlıdır. Örneğin şair, tabiat olaylarını açıklarken satır arasında görme duyusu ile ilgili bilgi verir. Eski tıpta -yanlış olarak- gözden çıkan ışınların nesnelere çarpması sonucu görmenin gerçekleştiği kabul edilmiştir. Bu bilginin ayın halesinin ve gökkuşağının açıklanması sırasında -farklı bölümlerde- tekrarlanmak suretiyle *Heves-nâme*'de yer bulunduğunu söyleyebiliriz:

Çıkan hatt-ı şu'â'îler basardan
Olur hep mün'akis aya bulardan (H., b.3108)

Varup hatt-ı şu'â'îler basardan
Olurlar mün'akis şemse bulardan (H., b.3123)

Heves-nâme'de toplumsal yaşamla ilgili bilgi kırıntılarına da rastlamak mümkündür. Özellikle kişi tasvirlerinde kılık kıyafetlere yer verilmiştir. Eserde yer alan söz konusu tasvirler vasıtasıyla dönemin giyim tarzı ile ilgili sınırlı da olsa bilgi edinmek mümkündür. Yapılan tasvirler, zengin sınıfa mensup sevgili ile ilgili olduğundan kıyafetler de üst kesimin giyim tarzını temsil eder. Ancak, eserde “semmûr, kâkum, nemed, harîr, atlas firengî, kabâ, benek altunlu kaftân, pirahen, câme, semen pûşîş, hazz-ı siyâhî, nikâb, mi'cer, tutuk” gibi kumaş, kürk ve giysiler, yalnızca ismen anılır. İstisnâ bazı örneklerde giysilerin renkleri ve süslemeleri ile ilgili bilgi verilir. Bununla birlikte sevgilinin ayrılmak üzere yola çıkarken giydiği kıyafetler, yolculuk sırasında bayanların nasıl giyindiğine dair ipucu verir:

Geyüp üstine bir hazz-ı siyâhî
Muhâk itmiş gam ol tâbende mâhı
* * *

Çeküp ruhsârına müşğîn nikâbı
Bırakmış tîre ebre âfitâbı

Dahı bağlanmış ol pâkîze-manzar
Zenehdân üstine bir al mi'cer

Belî gizlense gün müşgîn tutukda
Şafak peydâ olur gird-i ufukda (H., b.3293-3297)

Heves-nâme'de bazı beyitlerde yiyeceklerle ilgili bilgilere yer verildiğini görürüz. Şair, iştret meclisinin tasviri sırasında sofradaki yiyecekleri tek tek sıralar. Eserde “senbûse” gibi tatlılar; “cüllâb, şarâb” gibi şerbetler, “şeftâlû, turunç, hurma, finduk” gibi meyve ve çerezlerden bahsedilir. Bu vb. yiyecek ve içecekler, eserde yiyecek maddesi olarak ele alındığı gibi benzetme unsuru olarak da kullanılır. Aşağıdaki beyitlerde çerez ve çorba gibi yiyecekler, sevgilinin güzellik unsuru ile ilgili olarak kullanılmıştır:

Enâmilden münakkî tâze finduk
Dehânından şeker perverde fistuk (H., b.3215)

İdüp zînet anı nâzûk gıdâlar
Getürmüş âb-ı rûyın şûrbâlar (H., b.2521)

Eserde toplumsal yaşamla ilgili diğer bilgi kırıntısı ise hanımların ciltlerine salsâl sürmelerine dairdir. Sevgili, el değmemiş birisi olduğunu vurgulamak üzere “temiz olmasa salsâl (kumla karışık ince çamur) yüzümü göremezdi” der. Dolaylı da olsa bu ifadeler vasıtasıyla -eller için kınanın kullanılması dışında- hanımların cilt bakımında salsâli (çamur maskesi) kullandığını öğreniriz:

Yüzüm görmezdi pâk olmasa salsâl
Elüm öpmezdi hınnâ itmese âl (H., b.2255)

1.2.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Heves-nâme'nin yazılışı, mesnevi geleneğinde sıklıkla rastladığımız bir nedene bağlanır. Bu neden dostların ısarıdır. Cafer Çelebi, “Hasb-ı Hâl” başlıklı bölümde şiir ve şairler üzerine sohbet ederken bir dostunun konuyu kendisinin şairliğine getirmesinden bahseder. Dostu, Cafer Çelebi'nin şairliğini över ve mesnevide de başarılı olacağını söyler. Hüsrev ü Şîrîn gibi hikâyelerin artık eskidiğini söyledikten sonra şairden yeni bir mesnevi yazmasını ister. Cafer Çelebi, şiirler uğraşmanın çok zaman aldığını, faziletli insanların vaktini şiirle geçirmesini doğru bulmadığını söylese de, dostları şairin kabiliyeti sayesinde çok zaman harcamasına gerek kalmayacağını, fazilet sahiplerinin şiirle şöhret bulduğunu, dünyaya adlarını bıraktıklarını söyleyince Cafer Çelebi eserini yazmaya karar verir:

Bu esnâda baña bir yâr-ı cânî
 Didi ey bahr-ı ‘ummân-ı me‘ânî

Budur zannum eyâ her fende mâhir
 Ki sensin mesnevîye dahı kâdir

Eger sen mesneviye el urasın
 Bu ma‘nâ üzre bir sâbit turasın

Ola ‘âlemde senden yâdigâr ol
 Bula halk içre kadr u i‘tibâr ol

Kühendür kıssa-i Şîrîn ü Hüsrev
 Revâdur söyleseñ bir kıssa-i nev

Agız bir eyleyüp anuñla her yâr
 Bu yüzden eylediler hayli güftâr

Cevâbında didüm anlara ben de
 Ki vardır gerçi kudret aña bende

 İnên çok cidd ü cehd itmek gerek ol
 Ki hâs u ‘âm içinde ola makbûl

Bilürsiz merdüm-i sâhib-fazîlet
 İder ‘âr itmege eş‘âra ragbet

Didiler yine yüz lutf ile yârân
 İdüp bi-had senâ medh-i firâvân

Saña virmiş durur ol Kâdir-i pâk
 Kemâl-i lutf-ı tab‘ u fehm u idrâk

Ki kâfidür bir ednâ iltifâtun
 Gerektir üstine dün ü gün sebâtun

Senün vaktün bunuñla zâyî‘ olmaz
 Bu şugl u kesbüñe hiç mâni‘ olmaz

Şular kim şî‘r ile şöhet bulupdur
 Efâzıldan olar meşhûr olupdur

Garaz hod dünyede bir ad u sandur
 Kışiden hem kalan nâm u nişândur

Eger eyyâm-ı ta‘tîlâtda sen
 Bunuñ çün idesin bir gün mu‘ayyen

Yzasın bir kitâbı az zamânda
 Ki olmaya anuñ misli cihânda

Ziyâde söyleyüp itdiler ikdâm
 İnên çoğ itdiler ilhâh u ibrâm

Ki kıldum sözlerine imtisâli
 Kabûl itdüm ki buldukça mecâli (H., b.487-536)

Cafer Çelebi, dostlarının ısrarı üzerine eseri yazmaya karar verdikten sonra ne yazacağı sorusuyla baş başa kalır. Zira, dostları ondan bir “kıssa-i nev” yazmasını

istemiştir. İşte bu noktada gönlü devreye girer. Şair, kendi gönlüyle konuştuğunda kendi hâlini, kendi aşk hikâyesini anlatmaya karar verir. Zira şairin okuduğu diğer eserler hep uydurma, yalanlarla süslü hikâyelerdir. Onun maksadı, özgün bir eser ortaya koymak ve -yüksekçe alçağın birbirinden ayrılmasını sağlamak için- “ser-encâmını” başkalarıyla paylaşmaktır:

Bu re’yi eyledüm çün kim mukarrer
Bu fikre düşdüm âhir ey birâder

Ki kankı kıssayı nazm eyleyem ben
Ne efsâne okıyam neyleyem ben

Senüñ ihdâsuñ ola tavr u tarzı
Saña mahsûs ola üslûb-ı nagzı

Senüñ ola ne kim var zıst u eger hûb
Birisi olmaya gayriye mensûb

Heves kıldum diyem bir hoş hikâyet
Ki kimse kılmamış ola rivâyet

Tetebbu’ itdüm ahbârı ser-â-ser
Tevârihi vü esmârı ser-â-ser

Bu ma’lûm oldı âhir kim rivâyât
Muzahrefdür kevâzibdür hikâyât

Didüm kim nakl iderven çün kevâzib
Dilüm söyler mesâvî vü mesâlib

Ne lâzım eyleyüp bâtil de’âvî
Füsürde mürdeler idem mesâvî

Degül maksûd aslı çün fesâne
Garaz sözdür hikâyet bir bahâne

Benüm itsem ne hasb-ı hâlûmi nazm
Ser-encâmum añup ahvâlûmi nazm

Bunuñla fark olur a’lâ denîden
Eyü yavuzdan u ceyyîd redîden (H., b.540-562)

Cafer Çelebi, eserinin arka plânında çeşitli mesajlar verir. Bunların başında hayat ve aşk gelir. *Heves-nâme*’de olay örgüsü, aşk ve hayat konusunda farklı duruşları olan kişilerin karşı karşıya gelmeleri sonucu oluşur. Ancak, bu çatışma oldukça silik ve arka plandadır. Eserde bir tarafta epiküryen hayat görüşünü benimsemiş kişiler, diğer tarafta ise gerçek aşkı benimseyen kişiler bulunmaktadır. Sevgili ise karşı cinsle ilişkiler konusunda ahlâkçı bir tutum sergileyen üçüncü bir taraf olarak yerini alır.

Yâr-ı Vefâ-dâr başta olmak üzere delikanlılar, aşk konusunda rindâne bir yaklaşım sergiler. Onların niyeti güzellerden herhangi birini öpüp koklamaktır. Bu nedenle eserde Yâr-ı Vefâ-dâr’ın sözleri, rindâne yaşam tarzını öğütleyen mesajlar

içerir. Ona göre dünya geçicidir ve dünyanın güzelliklerinden nasip almak, her anını iyi değerlendirmek gerekir. Dünya, içi yemiş dolu bir bağıdır ve bu yemişleri yiyenler pişman olmayacaktır:

Ne hoş dimişdür ol merd-i kühen-sâl
Ki güftârından irer ‘âşika hâl

Bu bâğuñ içi ser-te-ser yimişdür
Peşîmân olmadı her kim yimişdür (H., b.1208-1209)

Delikanlının, güzellerden birisini elde etmek için ara bulucuk yapması isteğini, yaşlı kadın şiddetle reddeder. Kadın “heves eyyâmını görmüş geçirmiş” tecrübeli biridir. Hevesle aşk arasındaki farkı bilmektedir. Oysa aynı kadın, Cafer Çelebi’yi güzellerin sultanı olan sevgiliyle görüştürmeyi kabul eder. Zira daha önce de belirttiğimiz üzere o, gerçek âşıktır. Eserdeki delikanlılar, anlattıkları hikâyelerinde daha önce yaşadıkları aşkları anlatmalarına rağmen, daha sonra sevgilinin meclisindeki güzellere meyledecekler, aynı şekilde sevgilinin meclisindeki güzeller de sevgilileri olmasına rağmen delikanlılarla ilişki kuracaktır. Bununla birlikte yaşanan ilişkinin sonuçları bakımından değerlendirdiğimizde de durum değişmez. Delikanlılar ve güzellerin yaşadıkları, mecliste yaşananlarla sınırlıdır. Bu ilişkiyi aşk olarak değerlendirmek mümkün değildir. Oysa hem Cafer Çelebi hem de sevgili daha önce aşk yaşamamış kişilerdir.¹⁰² Bu tertemiz hâllerleriyle gerçek aşkı yaşamaya uygun durumdadırlar. Eserdeki ikinci ve asıl çatışma bu noktada ortaya çıkar. Zira koşullar uygun olmasına rağmen sevgilinin ahlâkçı bir yanı vardır. Sevgili el değmemiş biridir ve bu hâlini muhafaza etmek ister. Sevgilinin ahlâkçı tutumu, gerçek aşkın yaşanmasına engel teşkil eder. Sevgili kendini toplumdan soyutlamış biri değildir. O, çevresinden gelebilecek kınamadan, dedikodudan çekinir. Fakat, onun bu direnişi, aşkın yaşanmasına engel olamayacaktır. Yaşlı kadının arabulculuğu sayesinde iki sevgili bir araya gelecektir.

Eser iki sevgilinin kavuşmasıyla sonuçlanmaz, tüm yaşananlara rağmen sevgili, Cafer’i bırakıp gider, onun iletişim kurma çabalarını rüsva olma korkusuyla geri çevirir ve bu büyük aşk ayrılıkla noktalanır. Böylece okuyucunun beklentilerinin aksine toplumsal baskılar diğer bir deyişle akıl, aşka gâlip gelir. Oysa şair daha hâdiselerin başında “Ser-i Sühan” bölümünde aşkla ilgili genel görüşlerini bildirir ve ister hakîkî ister mecazî olsun “aşk-bâzî”nin erenlerin mesleği olduğunu, mecazî aşkın hor

¹⁰² Eserde, *Künhü'l-Ahbâr*’ın aksine sevgilinin evli bir bayan olduğunu ima eden hiçbir beyit bulunmamaktadır. Bu nedenle *Heves-nâme* ile ilgili değerlendirmemiz eser merkezlidir.

görülmemesi gerektiğini belirtir. Âşık sevgilisi sayesinde dünya ile bağlarını kesecek, ikiyüzlülüğe engel olacaktır. Zira aşk, hakikat yoluna giden bir köprüdür:

Eger ola hakîkî ger mecâzî
Erenler pîşesidür ‘aşk-bâzî

Mecâzî ‘ışkı da görme iñen hâr
Ki vardur anda dahı hayli âsâr

Keser ma‘şûk gayrinden seni ol
Komaz cân gülşenine kimseye yol

Ferâmûş itdürür zühd ü riyâyı
Kazır dilden nukûş-ı mâ-sivâyı

Anı dâna olan dutmaz fazîhat
Ki olmışdur pül-i râh-ı hakikat

Çün oldu râh-ı hakka kantara ol
Aña teşnî ü ta‘n itmek degül yol (H., b.610-615)

Şair, söz konusu bölümde mecazî aşkın savunmasını yapar. Ancak, burada savunulmaya çalışılan aşk, -mecazî de olsa- şehvet duygusundan arınmıştır. Bu nedenle Cafer’in aşkı diğerlerinden ayrılır. Şair açık bir şekilde şehvetle, mecazî aşkı birbirinden farklı görmektedir:

Şu kim dir ‘ışka şehvânî marazdır
Sözin işitme kim sâhib-garazdur

Dil-i pâkizedür ‘ışkuñ mekânı
Sen umma ehl-i dil gayrinden anı (H., b.698-609)

Görüldüğü üzere şair, aşkla ilgili görüşlerini açıkça ifade eder. Olay örgüsü de büyük ölçüde bu doğrultuda gelişir. Dolaylı ve üstü kapalı da olsa eserin verdiği ana mesaj, “mecazî -ancak gerçek- aşkın hakikî aşka giden yolda önemli bir merhale olduğu”dur. Mecazî aşk sayesinde insanın dünyayla olan bağları kesilecek ve âşık, ilâhî aşka yönelecektir. Ancak, Cafer Çelebi mecazî aşkın üst mertebesi olan ilâhî aşka yükselmeden *Heves-nâme* sonuçlanır. Bu durum, şairin başlangıçta aşkla ilgili olarak verdiği mesajları tam olarak doğrulamaz ve eser, okuyucunun nazarında yarım kalmış, tamamlanamamış izlenimi bırakır. *Heves-nâme*’yi bir yığın teferruatla dolduran Cafer Çelebi’nin, eserin hacmi altında ezilip nefesinin kesilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Şair, eserini okuyucunun beklentilerini karşılayacak biçimde tamamlayamaz. Şairin kendi hayatından esinlendiği aşk serüvenini, yıllar sonraki dünya görüşünün kalıbına sokma girişimi tam anlamıyla başarı sağlayamaz. Eser, şairin arka planda vermeye çalıştığı mesajın gerektirdiği kurmaca unsurlarla, gerçek hayatta yaşadıkları arasında sıkışır kalır.

Heves-nâme'de yukarıda bahsettiğimiz ana mesajlardan başka ara mesajlara da yer verilir. Bu mesajlar, genellikle söyleyen kişilerin -dünyanın nimetlerinden yararlanmak gerektiğine dair- dünya görüşlerini ortaya koyar. Ancak, ara bulucu kadının sevgiliye söylediği bazı sözler, tamamen ikna etmek maksadıyla söylenmiştir:

İkisin de ganîmet bil cihânda
Safâlar sür yi iç devr-i zamânda

Otur anuñla geh geh sohbet eyle
Safâ vü zevk u 'îş ü 'işret eyle

Ki soñ ucu peşîmân olmayasın
Dem ola ki isteyesin bulamayasın (H., b.2221-2223)

Heves-nâme'de ara bulucu kadınla Cafer'in arkadaşı arasında geçen konuşmalar da delikanlıların dünya görüşlerini ortaya koymasından önemlidir. Delikanlı, arkadaşları ve kendi adına konuşarak rindâne yaşam tarzlarının, güzeller peşinde koşmalarının altında yatan düşüncüyü ortaya koyar. Böylece delikanlı, rindane aşk anlayışının savunmasını verirken okuyucuya mecazî aşka dair mesajlar verir. Delikanlılar nerede bir güzel görse peşine düşmektedirler. Ancak, böyle davranmalarının temelinde "ilahî güzelliğin, yaratılan varlıklar üzerindeki tecellisini görmeleri" yatmaktadır. Güzellerde Allah'ın cemâlini gören söz konusu rint delikanlılar, şeklin arkasındaki manevî güzelliği elde etme peşindedirler:

Görürsek kanda bir zîbâ-cemîli
Oluruz vâlih u hayrân u zârî

Bunun dahı dir iseñ mebd'e'i ne
Nüfûsuñ meylî vardır mebd'e'ine

Olupdur zât-ı Hak maksûd-ı zâtî
'Avârızdan kopar gayr iltîfâtî

Egerçi kesret-i şugl u şevâgil
Bu ma'niden kılupdur nefsi gâfil

Velî zâtında olmagın teveccüh
Virür tenbîh-i ednâ çok tenebbüh

Olupdur cümle 'âlem ins ü cinnî
Vücûd-ı vâcibe burhân-ı innî

Eserde ne kadar çoğ olsa hâlet
Kemâl-i Sâni'e eyler delâlet

Kaçan göz görse bir sâhib-cemâli
Görür âsâr-ı nûr-ı zü'l-celâli

Temevvüc eyleyip şevk-i kadîmi
Safâ bezminüñ olur dil nedîmi

Yakar cân mülkini ol şevk tâbı
Olur aslına rûhuñ incizâbı

İder her nefis-i kâmil hazz-ı vâfir
Ki olmışdur tenebbüh derke dâyir

Anun-çündür ki erbâbı kemâlûñ
Yolına cân virür sâhib-cemâlûñ

Velî ancak esîr-i sûret olmaz
Nukûşa aldanup dûn-himmet olmaz

Ne ol şehlâ gözi ne kaşı gözler
Verâ-yı nakşda nakkâşı gözler

Ol idrâkûñ belâsıdur ki yârâ
Kaçan göz görse bir dildâr-ı ra'nâ

Acâyib şevki gâlib gönümüz var
Olur yıllar ile âşüfte vü zâr (H., b.1325-1341)

Sonuç olarak *Heves-nâme*'de mecazî aşkın savunulduğunu söyleyebiliriz. Şair, gerek olay örgüsüyle gerekse satır arasında söyledikleriyle savunmasını sürdürür. Hatta diyebiliriz ki eserin başında yer alan münacat bile klasik münacatlardan farklıdır. Şair bu bölümde Allah'ın insana beş duyu, idrak, ruh ve kalp verdiğini ve kulunu güzelliğe karşı eğilimli olarak yarattığını, insanın bu güzellerden “birine” kapıldığını belirtir. Böylece insanı diğer tüm bağlardan koparan bu aşk, onu kesretten kurtaracaktır. Şair bu durumu Allah'ın bir hikmeti olarak görür¹⁰³:

Aña virdi havâs-ı hams u idrâk
Dahı rûh-ı mukaddes hem dil-i pâk

Velî idüp cemâl ü hüsne mâyil
Bedîdâr itdi çok şîrin şemâyil

Yaratdı dil-rübâlar şûh u şengül
Beni fülful saçı sünbül yüzi gül
* * *

Kapılup her gönül bir işve-sâza
Kılur kendüyi hâk ol serv-i nâza

Yolına terk idüp cân u seri ol
Olur cümle 'alâyıkdan berî ol

İder cânâne muhkem ihtisâsı
Bulur anuñla kesretten halâsı

İki 'âlemde bir yârı olur bes
Dil-ârâmı vü dildârı olur bes

Olur ma'sûk aña maksûd-ı zâtı
Dahı gayriye kılmaz iltifâtı

¹⁰³ Cafer Çelebi, bu düşüncelerini eserin ileriki bölümlerinden biri olan “Ser-i Suhan”da da tekrarlayacaktır.

Hakuñ hikmetlerine yok nihâyet
Kemâl-i kudretine hadd ü gâyet (H., b.5-19)

Ancak, mecazî aşk eserde iki biçimde karşımıza çıkar. Birincisi dünyanın nimetlerinden azamî düzeyde yararlanmayı salık veren epiküryen düşünceden beslenen rindâne aşk, ikinci ise yalnızca bir sevgilinin aşkı etrafında gelişen ulvî duyguların hâkim olduğu gerçek aşktır. Kaynağını “cemâl-i mutlak” düşüncesinden alan her iki aşk da kendilerine hedef olarak ilahî aşkı belirlemişlerse de Cafer’in yaşadığı ulvî aşkın, ilahî aşka geçişte daha ileri bir basamak olarak okuyucuya sunulduğunu söyleyebiliriz. Ancak, eserde yer alan olay örgüsü çizilen bu hedefe ulaşmadan sonuçlanmış; şair arka planda vermeyi hedeflediği mesajı, olay örgüsüyle desteklemekte bütünüyle başarılı olamamıştır.

1.2.3.Üslûp

1.2.3.1.Anlatım Teknikleri

1.2.3.1.1.Tasvir

Heves-nâme büyük oranda zengin tasvirlerle dayalı bir eserdir. Öyle ki esere büyük hacim kazandıran, hâdiselerden ziyade tasvirlerdir. Olay örgüsü oldukça basit olmasına rağmen uzun tasvirler nedeniyle *Heves-nâme*’nin beyit sayısı, üç bin sekiz yüz on gibi muazzam bir rakama ulaşır. Zira, *Heves-nâme*’de söz aralarındaki tasvirler hariç, yalnızca tasvirden ibaret bölümlerin sayısı bin üç yüz beytin üzerindedir. Eserde yer alan tasvirlerin başında mekân ve kişi tasvirleri gelmektedir.

Heves-nâme’de İstanbul’daki mimarî ve tabiî güzelliklerin anlatıldığı bölümlerin hemen hemen tamamını mekân tasvirleri oluşturur. Tamamen gerçek hayattan alınan bu mekânlarla ilgili tasvirler, büyük ölçüde gözleme dayalıdır. Özellikle mimarî eserlerin tasvirinde pek çok ayrıntıya yer verilir. Örneğin şair, “Sıfat-ı Ayasûfiyye” başlıklı bölümden aldığımız aşağıdaki beyitlerde mekânı, sanat tarihi konulu bir belgesel film gibi okuyucunun gözleri önüne serer¹⁰⁴:

Bu hısın öñinde bir ferhunde ma‘bed
Müzehheb sakfı dîvârı mümeħhed

Müşeyyed sahnı vü muħkem esâsı
Mutallâ hurde-mînâdan sıvası

¹⁰⁴ Daha ayrıntılı örnek için bk. “1.2.2.3.1.Kapalı Mekânlar” Bölümü.

Tıbâkî menzil ü me'vâ-yı 'Îsâ
Fedâ her tâkına yüz cân-ı Kisrâ

Cihân mülküne vüs'atde müsâvî
Mu'allâ kubbesi eflâke hâvî

Mülevven câ-be-câ a'mâd u tâkî
Yaşıl mermer kimi kimi sumâkî

Sütûnlar mihver-i aktâb-ı eflâk
Ruhâm-ı ferşi pâk âyîneden pâk

Bu ferşin mermerinde olan emvâc
Kılupdur sahnını deryâ-yı mevvâc
* * *

Îmâret olmamışken rub'-ı meskûn
Bu 'âlî kubbe vâz' olmuş humâyûn (H., b.213-222)

Ancak, yukarıdaki örnekteki bazı beyitlerde görüldüğü üzere, mekân tasvirlerinde mübalağalı hayallere yer verilmiştir. Bu nedenle eserin başlangıç bölümündeki mekân tasvirleri, gerçek oldukları kadar hayalî ve soyuttur. Şair, gerçek mekânları tasvir ederken kurmaca unsurlardan yararlanır ve araç olarak divan şiirinde kullanılagelen benzetmelerden ve mübalağalı hayallerden yararlanır. Şiirin kurmaca dünyasına özgü bu tasvirler, mekânları gerçeklikten uzaklaştırırsa da *Heves-nâme*'ye edebî hüviyet kazandırır. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde Fatih Camii'nin kubbeleri mübalağalı olarak ifade edilmiştir:

Yücelmiş kubbesi 'ayyûka irmiş
Varup çeşm-i meh u hurşide girmiş

Çeküp kad ol ser-efrâz-ı zamâna
İrişmiş farkı 'ufk-ı âsmâna (H., b.242-243)

Heves-nâme'de asıl konunun anlatıldığı bölümlerde ana mekân Kağıthane kırları olduğu için tasvirler genellikle tabiat tasviri niteliğindedir. Şair, hâdiselerin gerçekleştiği mekânlardaki tabiat görüntülerini zengin hayallerle süsleyerek okuyucuya aktarır. Cafer Çelebi bu tasvirlerde ağaçlar, çiçekler, kuşlar, ırmak vb. tabiata dair ne varsa şiirine aktarır. Şair, Kağıthane tasvirlerine konunun anlatımı sırasında birkaç beyitte yer verdiği gibi, "Sıfat-ı Kâğıt-hâne", "Sıfat-ı Câ-yı Meclis" gibi müstakil bölümlerde de yer verir. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde yer alan tek kapalı mekân sevgilinin çadırı ve mutfağıdır. Şair, çadırı ayrıntılı olarak tasvir eder. Oldukça büyük olan bu çadırın içi nazik ve parlak keçeyle, değerli halı ve kaplan postundan kilimlerle döşenmiş, etrafına güzel kokular saçan buhurdanlar yerleştirilmiştir. Çadır öylesine göz alıcıdır ki altından ipleri, gece olmadan etrafı aydınlatmaktadır. Tasvirin ağırlık merkezinde ise sevgilinin zenginliği ve ihtişamı vardır:

Çıkarup kurdılar bir hayme-i vâlâ
Ki andan pest idi çarh-ı mu‘allâ

Dil ü cân riştesinden târ u pûdı
Ser-â-ser nûr-ı mahz olmuş vücûdı

Felek-hey’et zemîn-kirdâr sâbit
‘Îmâdı mihver evtâdı sevâbit

Uzanup her yere zerrîn tînâbı
Şeb olmadan ‘ıyân itdi şihâbı

Kenârında pes ol âb-ı revânûñ
Dutup haymeyi saldılar anuñ

İçine kadri âlî nice kâlî
Pelengine dahı birkaç nihâlî

Münakkaş nâzûk ü garâ nemedden
Döşendi şol kadar kim geçdi hadden

Buhûr içün yakup çok ‘ûd u ‘anber
Kodılar her tarafda nice micmer (H., b.792-799)

Heves-nâme’de ana kahramanların fizikî tasvirleri son derece ayrıntılıdır. Bunlar içinde eserin merkezinde yer alan sevgilinin tasvirleri birinci sırada gelir. Sevgili öylesine ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir ki dudağından kulağına, saçlarından parmaklarına kadar tüm uzuvları şiire konu olur. Örneğin, şairin sevgilisine yazdığı mektuptaki sevgili tasviri, iki yüz on bir beyittir. Şair bu bölümde sevgilinin güzellik unsurlarının her birini ayrı başlıklar altında tasvir eder.¹⁰⁵

Sevgilinin tasviri eserin farklı bölümlerinde sık sık tekrarlanmıştır. Neredeyse adının geçtiği her bölümde sevgili, uzun uzun tasvir edilmiştir. Örneğin şair, “Sıfat-ı Hubân” başlıklı 26 beyitlik bölümde beraberindeki güzellerle birlikte sevgilinin tasvirine yer verdikten sonra “Evsâf-ı Ma‘şûk-ı Dil-Nüvâz” başlıklı 40 beyitlik bölümde daha ayrıntılı bir sevgili tasviri yapar. Bununla yetinmeyen şair, “Sıfat-ı Yâr-ı Nâzûk-Beden Ez-Zebân-ı İn Pîre-Zen” başlıklı 31 beyitlik bölümde yaşlı kadının dilinden sevgilinin tasvirine yer verir. Bu ve benzeri örnek bölümlerin sayısını artırmak mümkündür. Sevgilinin tasviri yalnızca müstakil bölümlerle sınırlı değildir. Şair, farklı bölümlerde de sevgili tasvirlerine yer verir. Tasvirlerde sevgili idealize edilmeye çalışılır. Mübalağalı benzetmelerle sevgiliye ait fiziksel ve ahlâkî güzellikler sıralanır.

Sevgili tasvirinde dikkat çeken diğer bir husus da tasvirlerde genellikle çiçeklerle ilgili benzetmelerden yararlanılmasıdır. Divan şiirinde sık rastlanan bu durum *Heves-nâme*’de de görülür. Ancak, şair sevgili tasvirinde çiçeklerden o kadar sık

¹⁰⁵ Ayrıntılı bilgi için bk. “1.2.3.1.6.Mektup” Bölümü.

yararlanır ki kimi zaman kendini tekrar eder. Sevgili tasvirlerinde çiçeklerle birlikte yiyecek maddelerinden de yararlanır. Şair, oldukça ilginç bir şekilde sevgilinin güzellik unsurlarıyla yiyecek maddeleri arasında bağ kurar. Şair, sofrası üzerine kurduğu kavuşma sahnesinde çeşitli yiyecekleri temsilî anlatımla sevgilinin güzellik unsurları ve onların işlevleri ile bağdaştırır:

Ziyâfet kaskına ol şâh-ı vâlâ
Visali hânını itdi müheyya

Ri'âyet itdi şîrîn bûse ile
Konukladı şeker senbûse ile

Getürdi ruhlarından ol gül-iter
Sulu şeftâlû yâkûtî tabaklar

Rudâbından sunup cüllâb-ı nâbı
Getürdi gönli murgından kebâbı

Ki itmiş şevk tennûrında bîryân
Ne deñlü dil-ber ise anı ol cân

Zenehdânından itdi hoş müheyyâ
Gül-âbî alma kandiyle mürebbâ

Turunc-ı tâze vü ter gabgabından
Mülevven şekerî hurma lebinden

Enâmilden münakkî tâze finduk
Dehânından şeker perverde fistuk

Dür-i dendânlarından habb-ı kûk-nâr
Güzel bostânlarından şekerin nâr (H., b.3208-3216)

Cafer Çelebi'yi anlatan tasvirler de eserde geniş yer tutar. Sevgilide olduğu gibi başkalarının ağzından Cafer Çelebi'nin tasvirine sık sık yer verilir. Şair, eserde "Yâr-ı Vefâ-dâr" olarak adlandırdığı arkadaşının ve ara bulucu kadının dilinden kendi tasvirlerine yer verir. Bu tasvirler, şairin fizikî görünümünden ziyade sosyal, ahlâkî ve ilmî durumu ile ilgilidir. Hatta diyebiliriz ki *Heves-nâme*'de Cafer Çelebi'nin genç olması dışında fizikî hiçbir özelliği belirtilmez. Aşağıda Yâr-ı Vefâ-dâr'ın dilinden Cafer Çelebi'nin tasvirine yer verilmiştir. Şair, ara bulucu kadın, Yâr-ı Vefâdâr gibi başka kahramanların dilinden kendisini methederken inandırıcılık sağladığı gibi, kendini beğenmişlik suçlamasına da hedef olmaktan kurtulur. *Heves-nâme*'de geniş yer kaplayan bu övgü dolu tasvirler, eseri hacimli -ancak dolaylı- bir fahriye hâline getirir:

Yakîn bil var bizüm bir muktedâmuz
Añadur her bir işde iktidâmuz

Ki ol fazl âfitâbı zerreyüz biz
Hüner deryâsı oldur katreyüz biz

Hasebde zâhir u tâhir nesebde
‘Adîli misli yok ‘ilm ü edebde

Fesâhatde karîn olmaz aña Kays
Belâgatde hacildür İmru’l-Kays

Kamu ma‘kûl u menkûl aña hâsıl
Cemî‘ fenne tab‘-ı pâki şâmil

Tabi‘iyyât ilâhiyât yek-ser
Tefâsîl ile göñlinde musavver

Fazîlet mülkinüñ sâhib-serîri
Cihâna gelmedi gelmez nazîri

Vücûdı hilye-i fazl ile hâlî
Hudûd-ı mülk-i nazm u nesre vâlî

Tevârîh u mu‘ammâ şî‘r ü inşâ
Tufeylî cümlesi kimse dimez lâ

Didügi tâze tâze ter gazeller
Degül illâ ki hercâyî güzeller

Tolanurlar sabâ-veş her diyârı
Gidüp ‘âşık dili gibi karârı

* * *

Olan dilde ağızda şimdi anlar
Kulakdan hüsnine âşûfte cânlar (H., b.1342-1355)

Ayrıca eserde şairin bizzat kendisini tasvir ettiği beyitler de bulunmaktadır. Ancak, bu tasvirler şairin sosyal konumu ve psikolojik durumu ile ilgilidir. Şairin ruhsal tasvirine en iyi örnek “Hâl-i ‘Âşık” başlıklı bölümdür. Aşağıdaki beyitler söz konusu bölümden alınmıştır. Eserdeki bu tür ruhsal tasvirler, kişilerin ruhsal durumunu ve yaşadıkları değişiklikleri açık bir şekilde okuyucuya sunar:

Hemân kim gördüm ol serv-i revânı
Belâ-yı cânı âşûb-ı cihânı

Hum-ı dilden şarâb-ı şevk idüp nûş
Gidüp elden be-küllî tâkat u hûş

Düşüp derd u gama dil-haste oldum
Şikeste-hâtır u dem-beste oldum

İçüm taşum pür olup âteş ü tâb
Gözümün hâbı gitdi geldi hûn-âb

Düşüp ılduzu vü buldı fütûrı
Yirinde su çıkup gitdi huzûrı

Dile nakş olup ruhsâr-ı dil-keş
Yanup dütdüm içüme düşdi âteş

* * *

Dimâgum pür olup zülfî hevâsı
Başuma çökdi dünyânun belâsı

Tefekkür basdı hayret gâlib oldı
Dil ol hayretde benden gâyib oldı

Yitürdüm ol garîb ü nâ-tüvânı
Ne deñlü k'istedüm bulmadum anı

Şu hâlâtı ki yârân itdi takrîr
Kamu vicdân idindüm anda bir bir

Cihâna bakası kalmadı hâlüm
Ne turmaga oturmaga mecâlüm

Gicemden seçmez oldum gündüzümi
Yitürdüm yava kıldum kendüzümi

Tagıldı 'aklum oldum deng ü hayrân
Dilerdüm ne temâşâ vü seyrân

İdüp yüz nâle vü biñ dürlü zârî
Dilüme uşbu sözler oldı cârî (H., b.898-913)

Heves-nâme'de önemli yeri olan ara bulucu kadının tasvirlerine de geniş yer verilir. Ara bulucu kadınla ilgili tasvirler genellikle Yâr-ı Vefâdâr'ın dilinden okuyucuya aktarılır. Ancak, eserde ara bulucu kadının kendi dilinden tasvirine de yer verilmiştir. Tasvirler kadının fiziksel görünümü ve hileciliği üzerinde yoğunlaşır. Özellikle hâdiselerin başlangıcında kadının yaşlılığı, çirkinliği, huysuzluğu, tecrübesi ve laf cambazı olması ısrarla vurgulanır. Hatta kimi beyitlerde ara bulucu kadının karikatürize edildiğini görürüz. Aşağıdaki beyitlerde ara bulucu kadının fizikî özellikleri ve hileciliği mizahî bir tonda tasvir edilmiştir:

Bile bunlar ile bir rûbâh
Bükilmiş bili olmuş kaddi dü-tâh

'Acûz-ı dehr-veş mekkâr u 'ayyâr
Başı ditrer velî kaşı gözi oynar (H., b.1138-1139)

Dü-tâ olmuş mukavves kâmet ile
Mülevven gûne gûne hil'ât ile

Bahâr-i 'ömri çün bulmuş tebâhı
Kaşı yasın dutup gitmiş siyâhı

Gözine nûr u fer itmiş vedâ'ı
Çerâğı söyünüp gitmiş şu'â'ı

'Aceb mi sürmeden olsa siyeh o
Ki her merde çerâğ olur siyeh-rû
* * *

Yüzine vire diyü zîb ü fer ol
Çıkarmış halka halka zülfler ol

Yatur gûyâ ki iki mâr-ı mürde
Bir eski bâğ yirinde füsürde

Aralarında bîni-i pür-âbî
Sümüklü kurd isfidâc kabî

Dehânı bir yıkık kâşâne imiş
Velî evvelde halvâ-hâne imiş

Nedür parmakları sûretde yekser
Sararmış bir nice kurî kamışlar

Nazarda gelmegin kendüye nâ-hoş
Aña hınâ urmuş yir yir âteş

Güzeller turreşi mânendi tarrâr
Siyeh çeşmi gibi mekkâr u ‘ayyâr

Saçı ‘âlemde ‘ömri hâsılıyken
Başı üstinde anuñ menziliyken

Cihân halkını boyamakla kalmamış
Nice nice anı dahı boyamış (H., b.1504-1521)

Yâr-ı Vefâdâr *vd.* kişilerle ilgili tasvirler ise sınırlıdır. Ana kahramanların dışındaki kişiler daha ziyade söz arasında ayrıntısız bir biçimde tasvir edilir. Ancak, konuyla doğrudan ilgileri olmadığı hâlde çengî gibi kişilerle ilgili müstakil tasvirlerle de yer verildiği görülür. Bu tasvirler, -özellikle aşağıda bahsedeceğimiz- diğer tasvirler gibi şairin eseri zenginleştirme ve hüner gösterme çabasının ürünüdür.

Heves-nâme’de çeşitli soyut varlıklar ve nesnelerle ilgili çok sayıda tasvire yer verilir. Bu tasvirlerin olay örgüsü üzerindeki etkisi oldukça zayıf ve dolaylıdır. Hatta kimi tasvirler tamamen hüner göstermek amacıyla kaleme alınmıştır. Satır aralarındaki bir ya da birkaç beyitlik tasvirlerden başka eserde müstakil olarak tasvir bölümleri de bulunmaktadır. Şair tasvir yapmak için âdeta fırsat kollamaktadır, eserde sözü geçen her nesneyi ayrıntılı olarak tasvir etmeye çalışır. Bu nesneler genellikle “Sıfat-ı ...” başlık kalıbı ile müstakil bölümlerde anlatılır. Tasvir edilenler arasında “kitap, içki (bâde), kalem (hâme), lâle, işret meclisi, gömlek (kamîs), sürâhî, kadeh (câm), şarap (müdâm), çeng, kopuz, güneş (hurşîd), at (esb), rüzgâr (bâd) gibi çeşitli nesneler bulunur. Ayrıca “gündüz (rûz), sabah (subh), gece (şeb), kış, bahar” gibi zaman ve mevsime dair tasvirlerle de yer verilir. Özellikle gece ve sabah tasvirleri üç dört müstakil bölümde yer alır.

Tasvir edilen nesneler arasında yiyecekler de bulunmaktadır. Şair ilginç bir şekilde yiyeceklerle sevgilisi arasında bağ kurmaya çalışır. Şairin aynı çabayı sevgiliyi tasvir ederken de sarf ettiğini görürüz. “Sıfat-ı Meclis-i Cennet-Misâl” başlıklı bölümden aldığımız aşağıdaki beyitlerde şair, işret meclisini tasvir ederken, sofradaki yiyecekleri sevgilinin güzellik unsurlarıyla özdeşleştirir:

Donanmış dilber-i ra'nâ gibi bezm
Bezenmiş şahid-i garrâ gibi bezm

Dökilmiş ortada ni'met-i firâvân
Yanar her gûşede bir şem'-i tâbân

Bürüncek kâsesi başda külâhı
Latîf ü müştehâ sâk aña mâhî

İdüp zînet anı nâzûk gıdâlar
Getürmüş âb-ı rûyın şûrbâlar

Şeker bâdâm çeşm-i hâlet-engîz
Cevâriş kursası gûş-ı dil-âvîz

Düşüp dendân yirine habb-ı kûknâr
Şeker-beste dehân idi şeker-bâr

Leb-i cân-perver idi câm-ı gül-gûn
Siyeh hâl idi her bir habb-ı zeytûn

Turunc olmuşdı gabgab nâr pistân
Musaffâ sîb gül-nâr-ı zenahdân

Penîr-i sükkerî bînî-i sîmîn
Tabaklar sûret-i kej-düme-âyîn
* * *

Süd ırmagıdur ol ser-çeşme-i cân
Habâbı gûy-ı gabgab nâr-ı pistân (H., b.2518-2546)

1.2.3.1.2.Özetleme

Özetleme, *Heves-nâme*'de nadiren kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Eserde özetleme tekniği iki biçimde karşımıza çıkar. Özetlerin bazısı hatırlatma işlevi görürken, bazısı ise işlevine uygun olarak kullanılmıştır. Birinci grup özetlerde Cafer Çelebi'nin özetleme tekniğini amacına uygun olarak kullandığını söylememiz mümkün değildir. Zira söz konusu özetler, zaten okuyucunun bilgisi dâhilinde olan konuların tekrarlanmasından ibarettir. Şair başından itibaren okuyucunun takip ettiği hâdiseleri tekarlamaktan çekinmez. Bundan dolayı özetleme, kimi zaman anlatıma destek olan bir teknik olmaktan çıkıp, bir anlatım kusuru hâline dönüşür. Ancak, nadiren de olsa kullanılan bu tekniğin sağladığı avantajdan söz edebiliriz. Bu avantaj, hâdiselerin hatırlatılmasıdır. Oldukça hacimli olan *Heves-nâme*'de olay örgüsü tasvir ve uzun diyalogların arasında kaybolup gider. İşte bu noktada şair, özetleme tekniğinden yararlanarak dikkati dağılan okuyucunun ilgisini yeniden eser üzerinde yoğunlaştırmayı başarır. Ayrıca şair, söz konusu özetlemeleri farklı kişilerin dilinden aktararak okuyucunun, hâdiselerin tekrar anlatılmasını yadırgamasına fırsat vermez. Bu açıdan

kurgu öylesine sağlamdır ki okuyucu, hâdiselerden haberi olmayan bir kahramanın olan biteni öğrenmesini olağan karşılar. Böylece şair, daha önce sahneler hâlinde okuyucuya aktardığı hâdiseleri, özetleyerek yeniden hatırlatır. Ancak aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere özetlenen hâdiseler, yüzlerce beyiti kapsadığı için söz konusu özetler bazen hacimli olabilmektedir:

Benüm hâlüm budur ki erbâb-ı ‘ışka
Belâ-keş cânlara ashâb-ı ‘ışka

Katı inkâr idüp takrî‘ iderdüm
İşitsem her birin teşni‘ iderdüm
* * *

Bu yârân ile dün vakt-i sehergâh
Oturmuşduk iderdük ‘îş-i dil-hâh

Kılurduk her cihetden söz ü sâzı
Geçerdi geh medâyih geh mesâvî
* * *

Bu sözler olmamışdı dahı âhir
Ki bu sahrâ yüzinden oldu zâhir

On on beş çâbük u çâlâk bende
İrişüp kurdılar çâder çemende

Açıldı sâye bân u bâr u büngâh
Kurıldı çetr-i şâhî hayme hargâh

Zamândan soñra bir keşî belürdi
Kenâr-ı cûybâra geldi turdı

İçinden çıkdı çok serv-i dil-ârâ
Biri lîkin katı bî-misl ü hem-tâ
* * *

Hemîn sâ‘at kodı gitdi beni dil
Garîb u nâ-tüvân itdi beni dil
* * *

İki gündür ki olup zâr u hayrân
Başumdan gitdi sabr u hûş u sâ mân
* * *

Ne nâmın añlar idüm ne nişânın
Ne hod kûyın bilürdüm ne mekânın

Hudâ hoş dutsun âhir bu cüvânı
Bulıvirdi bize ol dil-sitânı
* * *

Nasîb itdi sizünle âşinâlık
Aradan gitmege hecr ü cüdâlık

Meger el virdi devlet ben gedâya
Ki siz mahdûm ayak basdı buraya
* * *

Budur hâlüm ki itdüm saña izhâr
Degül bir dürlü dahı ey vefâdâr (H., b.1888-1941)

Ancak, Cafer Çelebi özetleme yoluyla hatırlatmayı bazen kısa keser. Söz gelimi aşağıdaki beyitlerde şair, arkadaşı “Yâr-ı Vefâ-dâr”ın ara bulucu kadınla herkesten önce tanıştığını hatırlatır:

Bu sözden ehl-i meclis her ne kim var
Ferah oldu vü ol yâr-ı vefâdâr

Ki bizden evvel ol buluşmuş idi
Kamudan öñdin ol bilişmiş idi (H., b.1682-1683)

Heves-nâme’de yer alan bazı örneklerde ise özetleme tekniğinin amacına uygun olarak kullanıldığını görürüz. Şair, zaten hacimli olan eserini, benzer olaylarla iyice genişletmek istemez. şair, akşama kadar yaşananları birkaç beyitle özetler:

Ne lâzım eylemek ahvâli tafsîl
Degül hâcet ki ola kıssa tatvîl

Tamâm oldıydı ol gün câm-ı sahbâ
Yinildi vü içildi aña dek tâ

Günüñ peymânesi toldı şeb oldı
Ufuk birle şafak leb ber-leb oldı (H., b.2031-2033)

Hatta bir başka örnekte şair, sözü uzatmak istemez ve yaşananları anlatmadığı hâlde geçen bir haftayı bir beyitte özetlemekle yetinir:

Bu üslûb üstine bir hafta hâlüm
Mürûr itdi vü kalmadı mecâlüm (H., b.3397)

1.2.3.1.3.Sahneleme

Heves-nâme’de yer alan çok sayıdaki sahnede tasvirler ön plana çıkmıştır. Diğer bir deyişle eserde yer alan sahneler, tasvirlerden yararlanılarak zenginleştirilmiştir. Şair, herhangi bir hâdiseyi aktarırken konunun akışını keserek ayrıntılı tasvirlerle yer verir. Bu durum günümüz okuyucusunu rahatsız etse de geçmiş zaman okuyucusu için artı bir değer olarak görülebilir. Cafer Çelebi’nin sahneleri oluştururken yararlandığı araçlardan biri de diyalogdur. Şair kahramanları konuşturma yoluna giderek sahneleri akıcı bir hâle getir. Ancak, uzayıp giden diyaloglar, hâdiselerin gelişmesini ve düğümlerin çözülmesini bekleyen okuyucunun beklentilerini karşılamamakta, sahnelerin yalnızca konuşmalarla sınırlı kalmasına neden olmaktadır.

Heves-nâme’de yer alan hâdiselerin hemen hepsi sahneler hâlinde okuyucunun gözü önünde cereyan etmiştir. Bu nedenle eserde asıl konunun anlatıldığı bölümleri müstakil birer sahne olarak değerlendirebiliriz. Bu konuda başlıklar belirleyicidir. Eserde eyleme dayalı sahneler genellikle “Hasb-ı Hâl” başlığı altında verilir. Ancak,

farklı başlıklar altında sahnelerden de yararlanılmıştır. Ayrıca eserdeki sahnelerin büyük bir kısmı tek bir bölümle sınırlı kalmaz. Örneğin “Hâlet-i Tenhâyî”, “Temâşâ-yı Meclis-i Yâr”, “Sıfat-ı Kamîs-i Dildâr”, “Gazel” ve “Hasb-ı Hâl” başlıklı birbirini takip eden bölümler, Cafer’in sevgilisini seyretmesini anlatan sahneyi konu alır. Sahnenin konusu şairin yalnız başına sevgilisinin çadırının olduğu muhite gidip ırmağın karşısından onu seyretmesi ve gitmesidir. Ancak, şair bu kadar basit bir hâdiseyi bile tasvirlerle ve kurmaca unsurlarla o kadar geliştirir ki hâdiseler arka plânda kalır. Şair, sevgilisini seyredirken bülbülün söylediği gazelle kendinden geçer, uyandığında sabah olmuştur:

Çün ol gitdi vü ben kaldum şikeste
Gözi mânendi yârûñ mest ü haste

Güzer kılmış idi çün nîme-i şeb
Oturandar turandar uyıdı hep
* * *

Gözümde gördüm uyhudan eser yok
Başumda mihnet ü derd ü belâ çok

Olan endühî def idem diyü âh
Turup seyr ide gitdüm hâh u nâ-hâh

Gezerek sebze-zârı suya geldüm
Tolanarak kenâr-ı cûya geldüm

Gözüm yaşı akup ırmag olmuş
Ayaguma ol ırmag bağ olmuş

Komadı kim varam bezmine yârûñ
Sürem yüz hâk-i pâyine nigârûñ

Ne yolsuzlukdur itdüğün diyüp ol
Yoluma geldi vü kesdi baña yol

TEMÂŞÂ-YI MECLİS-İ YÂR
Leb-i cûda olup sâkin zarûrî
Temâşâ eyledüm bezm-i sürûrî

Kamu uyhuya varmış yâr u agyâr
Degül bir kimse gayr-ı şem bidâr
* * *

Dutup meyden murâd oldukça behre
Yatur her gûşede bir sîm-çihre

Belürsüz baş ayak her biri hufte
Kimi nâ-süfte kimi dürr-i süfte

Huzûra varmış ol serv-i ser-efrâz
Olup zülfi gibi mest ü ser-endâz

Dutarken gûş kulaklar nâlişine
Geçüp meyden tayanmış bâlişine

Elâ gözler süzilmiş hâba varmış
Kara kirpük rûh-ı sîr-âba varmış
* * *

Dökilmiş boynına zülf-i 'arak-rîz
Murassa' 'anberîn olmuş dil-âvîz

SIFAT-I KAMÎS-İ DİLDÂR
Hemîn üstinde bir pîrâheni var
Boyanmış al renge lâle-kirdâr
* * *

Giribân n'olur itmiş çâk-i sine
Anı cânı gibi çekmiş içine

Saçı şeb çihresi mâh-ı dil-efrûz
Şafak pîrâhen altun düğme ılduz
* * *

Bu hâlâtı görüp hoş-demler itdüm
O demde cân kulagıyla işitdüm

Zebân-ı hâli ile ol vakte lâyık
Bularuñ hasb-ı hâline muvâfık

Nihâl-i servden bir mest bûlbûl
Bu şi'ri okıyup eylerdi gulgul

GAZEL
'Âşık u ma'sûka-i dil şâd-mest
Cümle 'âlem bende vü âzâd mest
* * *

HASB-I HÂL
Bu şi'ri anda çünkim gûş kıldum
Hemîn bî-hûş olup düşdüm yıkıldum

Zamândan soñra kim geldüm baña ben
Cihânı gördüm itmiş subh rûşen
* * *

Uyanınca bular turmak burada
Edebsüzlik durur hadden ziyâde

Zarûrî terk idüp ol bezm-i sûrî
Gam u endûha degşürdüm sūrûrî (H., b.1958-2020)

Görüldüğü üzere şair, basit bir hâdiseyi tasvirlerle ve kurmaca unsurlarla zenginleştirerek okuyucuya sunar. Ancak, sahneler kesin hatlarla birbirinden ayrılmaz. Şair bir sahnenin akabinde bir başka sahneye geçer. Bu nedenle eserdeki sahneler zincirleme olarak birbirine bağlanmıştır. Nitekim yukarıdaki sahne tamamlandıktan hemen sonra şair sözü bir diğer sahneye, yani arkadaşlarıyla bir araya gelip meclis kurmalarına getirir.

1.2.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog

Heves-nâme'de en sık başvurulan anlatım tekniklerinden biri de diyalogdur. Oldukça hacimli olan eserde vakalar genellikle diyaloglar ya da monologlardan yararlanılarak okuyucuya aktarılmıştır. Eserdeki diyalog ve monologlar o kadar işlevsel

olarak kullanılmıştır ki asıl konunun anlatıldığı bölümlerde tasvirler dahi diyalog ve monologlar vasıtasıyla dile getirilmiştir. Özellikle kişi tasvirlerinde farklı kişilerin konuşmalarından yararlanılmıştır. Örneğin, aşağıdaki beyitler ara bulucu kadınla sevgili arasındaki iki farklı diyalogdan alınmıştır:

Didüm ma‘şûkası bir dil-rübâdur
Ki misli gelmemiş dirsem revâdur

Sürûş u hûr u ins ü cinde yek-ser
Ne deñlü var ise pâkîze manzar

Cemâlin cümleñ cüm‘ itmiş Allâh
Aña virmiş kılup hüsn iline şâh

Cihân-ı hüsne şâh-ı kâm-rândur
Zarîf ü şûh u şeng ü nükte-dândur (H 2171-2174)

Pes andan soñra añdum sen garîbi
Sebük-rûh u girân-kadr u lebîbi

Didüm görseñ nice ferruh-cüvândur
Hünermend âdemî bisyâr-dândur

Ne deñlü varsa enva‘-ı fezâyil
Virüp itmiş Hudâ bir şahs-ı fâzıl

‘Ulûm-ı pâk ile zihni mücellâ
Fazîlet mülkine zâtı müvellâ

Didügi şî‘rler hep hırz-ı cândur
Selâsetde sözi âb-ı revândur

Anuñ hîç sohbetine toymaz âdem
Eger yüz biñ yıl olsa dahı hem-dem (H., b.2232-2237)

Eserdeki diyaloglar genellikle “Hitâb-ı Yâr”, “Cevâb-ı ‘Âşık” “Pâsuh-ı ‘Acûz” vb. başlıklar altında müstakil bölümler hâlinde verilir. Diyaloglar uzadığında ise “Bâz Hitâb-ı ‘Acûz” “Bâz Cevâb-ı ‘Âşık” vb. ifadelerden yararlanılır. Bazen tek beyitlik cevaplarda bile bölüm başlıklarından yararlanılmıştır. Bazı diyaloglar ise kimi zaman onlarca beyit sürer. Şair, hâdiseleri farklı kişilerin dilinden aktarırken diyalog içinde diyaloga yer verir. Eserde yer alan diyaloglarda müracaa şeklinde “didüm-didi” vb. ifade kalıbından yararlanılmıştır. Ancak, kimi zaman “eyitdi, eydür ki, dir idüm, dir ki” gibi ifadelere de yer verilmiştir¹⁰⁶:

Didi biz de nedür aslın bilelüm
Ne ise rây u tedbîrin kılalum

Didüm aslı bu ahşâm üzre bî-gâh
Murâd oldu baña seyr-i şebângâh (H., b.2116-1227)

¹⁰⁶ “Didüm” ifade kalıbı monologlarda da kullanılmıştır.

Dir idüm geh kasâyid geh mu‘ammâ
Okurduk geh tevârîh ü hikâyâ (H., b.635)

Eserde diyalog tekniği o kadar sık kullanılmıştır ki *Heves-nâme*’yi uzun bir diyalog olarak değerlendirebiliriz. Şair hemen her fırsatta diyaloglardan yararlanmıştır. Söz konusu diyaloglar içinde en ilginç olanı şairin çiçeklerle konuşmasıdır. Şair, söz konusu bölümlerde gerçek âşıklık konusunda farklı çiçeklerle, bulut ve bülbülle iddialaşır. Esasen iç monolog olarak da kabul edebileceğimiz bu bölümlerde “Güftâr-ı Sûsen”, “Cevâb-ı ‘Âşık” “Pâsuh-ı ‘Âşık” vb. başlıklardan yararlanır:

GÜFTÂR-I SÛSEN
Dil uzadup baña **eydürdi** sûsen
Kim olsañ gam-zede bencileyin sen

Tahammül itmeyüp hicrân-ı yâre
Düşüp tîga olurduñ pâre pâre

PÂSUH-I ‘ÂŞIK
Dir idüm bende var şol deñlü gamdan
Ki bir lahza cüdâlık ol sanemden

Helâk-ı cânuma yiterdi ey yâr
Degüldi hâcet-i şemşîr-i hûn-bâr

Velî ümmîd iledür zindegânım
Budur eylendügi cismümde cânım

Umaram kim visâl ola müyesser
Ola ol hüsn şâhı bende-perver (H., b.1460-1465)

Heves-nâme’de yer alan “Hikâyet” başlıklı bölümler ise başlıca monolog örnekleridir. “Hikâyet” başlıklı söz konusu dört bölümde Cafer’in dostları, yaşadıkları aşkları kısa monologlar hâlinde anlatırlar:

Kimi **eydür ki** şöyle vâlih ü zâr
Olup olmış idüm derde giriftâr

Ki ger baksam zemîne yâ semâya
Nazar kılsam suya yâhod hevâya

Celî hattıyla her birinde mektûb
Görinürdi gözüme nâm-ı mahbûb (H., 754-756)

Heves-nâme’de yer alan anlatım tekniklerinden bir de iç monologdur. Şair iç monologlardan yararlanarak kendi düşünce ve duygularını dile getirir. Örneğin “Pend-Dâden-i Dil” başlıklı bölümde gönlün, şiirin nasıl olması gerektiği hakkındaki sözlerine yer verilir. Cafer Çelebi iç monologda, diyalogda olduğu gibi “didi” ifadesine yer verir. Şair, gönlünü konuştururken aslında kendi düşüncelerini ifade eder. Aşağıdaki beyitler söz konusu bölümden alınmıştır:

Didi dil şol hikâyetler kim anı
Lisân-ı âharuñ bir nükte-dânı

Edâ itmiş ola tatlu dil ile
Emek çekmiş ola ay u yil ile

İdüp dürlü güherler nazmına derc
‘Ömürler eylemiş ola aña harç

Olup muhtârı bir üslûb-ı zîbâ
Aña virmiş ola hoş tarz-ı garrâ

İdinüp muktedâ sen dahı anı
Elüñe alasın bir dâstânı

* * *

Gerek sen idesin bir kıssa perdâz
K’işitmiş olamaya bir kıssa-perdâz

* * *

Hüner var ise olur bunda zâhir
Bunu iden kişidür nazma kâdir (H., b.542-552)

Heves-nâme’de yer alan bir diğer iç monolog da gönlün tecrit edilmesi yoluyla sağlanır. Şair, gönlünün dilinden kendi iç monoloğuna yer verir:

Kimüñ kim istedügi âsmânda
Eline yirde gire bir zamânda

Bu emri yine istib‘âd idüp dil
Baña **didî** ki ey bî-çâre gâfil

Senüñ bahtuñ kaçan bîdâr olısar
Saña kandan bu devlet yâr olısar

Ki sini yâr idine ol perî-zâd
Perîya hem-dem olmaz âdemî-zâd

Hemîn varsa hayâl-i hâbdur bu
Veya fi‘l-i şarâb-ı nâbdur bu (H., b.2494-2497)

Heves-nâme’de yer alan iç monologlardan hareketle kahramanların ruh hâllerini anlamak mümkündür. Eserde özellikle ara bulucu kadının ve Cafer Çelebi’nin iç monologlarına yer verilir. Örneğin, aşağıdaki beyitler ara bulucu kadının psikolojisini yansıtan bir iç monologdur. Söz konusu iç monologda, diyalog ve monologlardaki gibi “didüm” ifadesinden yararlanılmıştır. Ancak, son beyitte “bu fikr ile” ifadesine yer verilerek beyitlerin iç monolog olduğu açıkça ifade edilmiştir:

Didüm ne deñlü zîbâ dil-ber ise
Bulaşmayam nice ‘ömrüm var ise

Kesem andan selâmı vü sabâhı
Elinden içmeyem bir cür‘a râhı

Çün ol nân u nemek hakkın gözetmez
Vefâsuzdur emek hakkın gözetmez

Nazar kılmaz olan hakk u hukûka
Hukûkî degşürür 'ukûka

Kamu kavlümdeyem çünkim muhık ben
Neden olam bu cevre müstehık ben

Cüdâlık oldu şimdi aña maksûd
Peşimân ola ammâ itmeye sûd

Bu fıkır ile revân turdum ayagın
Hemân-dem eyledüm gitmek yaragın (H., b.2326-2332)

1.2.3.1.5.Montaj

Heves-nâme'de kullanılan anlatım tekniklerinden biri de montajdır. Eserde yer verilen yirmi bir gazel ve bir terci'-i bent *Heves-nâme*'de metinler arası ilişkilerin yoğun olarak kullanıldığını gözler önüne serer. Şair, çeşitli vesilelerle duygu ve düşüncelerini ifade etmek üzere mesnevinin arasına gazeller serpiştirmiştir.

Mesnevi edebiyatımızda sık kullanılan bu yöntem *Heves-nâme*'de kısmen farklı bir şekilde yer almıştır. Söz konusu mesnevilerle *Heves-nâme* arasındaki başlıca fark, kullanılan gazellerin mesneviden ayrı düşünülmemesidir. Zira söz konusu gazeller yalnızca ilgili mesnevilerde, kahramanların diyaloglarını sağlamak için kullanılmıştır. Oysa *Heves-nâme*'ye monte edilen şiirler şairin *Divan*'ında da yer almaktadır. Nitekim eserde şairin *Divanı*'ndan da bahsedilir. Bu durum eserdeki gazellerin şairin *Divan*'ından montaj yoluyla *Heves-nâme*'ye aktarıldığını açıkça gösterir. Bir başka montaj örneğinde ise şair, gazele yer vermeden önce söz konusu gazelin hikâyesini anlatır. Şairin ifadelerine göre bu gazeli, padişah çok beğenmiş ve bestelenmesini istemiştir. Diğer bir deyişle kronolojik olarak gazel, *Heves-nâme*'de anlatılan hâdiselerden daha önce yazılmış ve bestelenmiştir:

Meger bu şi'rümi şâh-ı cihân-gîr
Kı olsun pâ-yı tahtına felek yir

Pesend itmişdi bi-hadd u firâvân
Anuñ çün baña kılmışdı çoğ ihsân

Buyurmuşdı bir üstâda idüp bahs
Münâsib bağlaya ol şi're nakş (H., b.992-994)

Heves-nâme'ye monte edilen gazellerin hemen hepsi şairin dilinden verilir. Ancak, gazellerden bazıları, sâzende, bülbül ve sevgili dilinden okuyucuya aktarılır. Bu gazellerin -kimi zaman- bülbül gibi varlıkların dilinden aktarılması, eserde kurmaca

unsurlara yer verildiğini gösterir. Örneğin, aşağıdaki beyitlerden ilkinde şair, gazelini bülbulün dilinden, ikinci beyitte ise sevgilinin dilinden aktarır:

Nihâl-i servden bir mest bülbul
Bu şi‘ri okıyup eylerdi gulgul (H., b.2007)

Varınca gördüm anı câm elinde
Bu garrâ şi‘rünü buldum dilinde (H., b.1738)

Eserde yer alan bazı gazeller ise konumuz açısından diğerlerinden farklıdır. Zira şair söz konusu gazelleri hâdiseler cereyan ederken irticâlen söylediğini belirtir. Örneğin, Cafer Çelebi’nin şairliğini sınamak için sevgilinin elbisesiyle ilgili ısmarlama bir şiir söylemesini isterler. Bu durumda söz konusu gazellerin, şairin *Divan*’ında yer almadığını varsaymak gerektiği gibi bu gazeli de montaj olarak değerlendirmemek gerekir. Söz konusu gazel, aşağıda yer almaktadır:

Çarh ile hem-reng olup çün câme geydi nîl-reng
Çarh idüp andan tefâhur çarha girdi bî-direng

Gözlerinde görinen sürme degül dil-berlerün
Sürme yenginde libâsuñ ‘aksidür ey şûh u şeng

Kanda olsa her taraftan kaplar anı dūd-ı âh
İl galat idüp sanur kim câme geymiş nîl-reng

Çevre yanın çigzinür sergeştesi olmuş sipihri
Gösterür ‘aks-i sipihri ol kamer âyîne-yeng

Kan yaşa gark oluram gelse hayâlün sîneme
Gezlenür bir âl yaya lâceverdi bir hâdeng

Tâze süsenlerle zînet buldı bir nev-rüste bağ
Süsenî hil‘at nigârı çün der-âgûş itdi teng

Gördi basmış bagrına ol mâhı jengârî kabâ
Ca‘ferün âyîne-i cânın hasedden tutdı jeng (H., b.2801-2807)

Heves-nâme’de yer alan gazellerin tamamına yakını, -diğer mesnevilerdeki gazeller gibi- kişiler arası iletişimi sağlamaktan ziyade, şairin hünerini sergilemesi için araç vazifesi görür. Cafer Çelebi, eserde kimi zaman art arda gazeller sıralar. Hatta şair bir keresinde dokuz gazele bir arada yer verir. Bütün bunlar şairin gazellerini sergilemek suretiyle eserini zenginleştirmek istediğini göstermektedir.

1.2.3.1.6.Mektup

Mektup tarzı anlatım mesnevi edebiyatımızda sık başvurulan yöntemlerden biridir. *Heves-nâme*’de de Cafer Çelebi ile sevgilisinin iletişiminde mektup tarzı anlatımdan yararlandıldığını görürüz. Eserde ayrılık acısı çeken Cafer, sevdiğine uzun

bir mektup yazar. Ancak söz konusu mektup, biçim ve içerik bakımından alışılmışın dışındadır. Söz konusu manzum mektubun genel bir başlığı bulunmamaktadır. Şair, yalnızca bir beyitle mektuba başladığını okuyucuya duyurur:

Pes âhum dûdesin eşkümle ezdüm
Bu mektûbı anuñla yâre yazdum (H., b.3401)

Cafer Çelebi, iki yüz beyitten uzun süren mektubunu farklı bölüm başlıkları altında yazar. Şair “Sıfat-ı Hâme” başlıklı bölümde kalemin vasıflarını övdükten sonra, duygularına tercüman olması hususunda ondan yardım ister:

Elâ ey tûtî-i kıl-k-i suhân-sâz
Yine kıl ravza-i kırtâsa pervâz
* * *
Kerem kıl bir nefes şîrîn zebân ol
Bu kuldân hüsrevine tercemân ol

Benüm ahvâlümü tahrîr eyle
Güzeller şâhına takrîr eyle (H., b.3402-3410)

Şair bu giriş bölümünden sonra “Hamd ü Senâ-yı Perverdgâr” başlıklı bölümde Allah’a hamd eder ve onun güzelleri yaratmasındaki hikmetler üzerinde düşünür ve bir beyitlik naatın ardından sevgilinin övgüsü ve hayır duasına yer verir. Şair, bu küçük bölümlerden sonra kendi hâline ve selama dair bölümlere yer verir:

Kıl evvel hamd-ı Hallâk-ı cihânı
Hudâvend-i zemîn ü âsmânı

Ki her bir dil-beri zîbâ yaratdı
Perî-peyker melek-sîmâ yaratdı
* * *

Vîrûp her birine hüsn ü cemâli
Olur bî-dillerüñ âşûfte hâli

Nice bunun gibi kudretleri var
Ki her birinde biñ hikmetleri var

DÜRÛD-I RESÛL ‘ALEYHİ’S-SELÂM
Dürûd it Hak habîbi Mustafâ’ya
Dahı ashâb u âl-i asfiyâya

MEDH Ü SENÂ-YI YÂR
Pes andan kıl du‘â-i vâfirîni
Aña k’oldur mehâbîbüñ güzîn

Letâfet bûstânınuñ tezervi
Melâhat sebzesinüñ tâze servi
* * *

DU‘Â-YI DİLDÂR
Hemîşe devletüñ pâyende olsun
Cemâlüñ gün gibi tâbende olsun
* * *

HÂL-İ ‘ÂŞİK-I ZÂR
Var imiş bir kuluñ zâr u dil-efgâr
Sabâ gibi saña cândan hevâdâr

SIFÂT-I SELÂM

Selâmî kim nesîm-i dil-sitândur
Ser-i zülfün gibi ‘anber-feşândur

Selâmî kim latîf ü dil-güşâdur
Cemâlün gibi hûb u cân-fezâdur (H., b.3411-3435)

Cafer Çelebi sevdiğine selam verdikten sonra “Âgâz-ı Dâstân” başlığı altında sevgilinin güzellik unsurlarını sıralar. Şair, “kâmet, mû, cebîn, ebrû, çeşm, pilek-hâ-yı çeşm, müjgân, zülf, gûş, ârız, hâl, ruhsâr, bînî, dehen, leb, dendân, zebân, zekân, çâh-ı zekân, gabgab, gerden, sîne, bâzû, sâ‘id, kef, püşt-i dest, asâbî, nâhun, batn, nâf, miyân, pehlû, rân, sâk, kadem, sevgend, dey, rebî‘, sayf, harîf, kasem” gibi güzellik unsurlarını müstakil bölümler hâlinde anlatır. Türüne az rastlanır bu tasnif ve ayrıntılı tasvirler, adeta sevgilinin güzellik unsurlarına dair bir lûgat gibidir. Divan şiirinin mecaz dünyasının anlaşılmasında önemli ipuçları sağlayabilecek söz konusu mektubun iki bölümü aşağıda yer almaktadır:

SIFAT-I GABGAB

Yüzüm nârenc idüpdür sözüm ayvâ
Turunc-ı gabgabun her dem nigârâ

K’olup bir gûy-ı sîmîn ey büt-i Çîn
Kılupdur kaddümi çevgân-ı zerrîn

Yaraşur dirsem aña nûr-ı mutlak
Revâdur dinse ger âb-ı mu‘allak

Bu vech ile oldur pâk u rûşen
Sarây-ı hüsne top âyînedür san

Cemâlün bâgınuñ gül-destesidür
Yahod tâvûs-ı hüsnüñ beyzâsıdur (H., b.3552-3556)

SIFAT-I ‘ASÂBÎ‘

Ne zîbâdur bu parmaklar ne zîbâ
Ki şevkından dil ü cân oldı şeydâ

Bular ey pâdişâh-ı heft iklîm
Düm-i kâkum durur yâ şûşe-i sîm

N’ola her birine dirsem ney-i kand
Ki olmuş bend bend ol ey şeker-hand

Penîr-i şekerîdür yâ nigârâ
Yahod mâsûre-i ‘âc oldı gûyâ

Elüñe sundugum ter nâmelerden
Yâhod cânâ gümüşden hâmelerden

Yahod bir şâhdur her biri ey yâr
K’ucından tâze vü ter findukı var (H., b.3583-3588)

Heves-nâme'de yer alan manzum mektup, niyaz ve dua içerikli bölümlerle tamlanır. İki yüz altmış dört beyitlik bu mektup, "hamd, naat, âgâz-ı dâstân, dua gibi bölümleriyle müstakil bir eser izlenimi verir. Ancak, içeriği *Heves-nâme*'yi tamamlayan bu mektubu, eserden bağımsız olarak düşünmemiz mümkün görünmemektedir. Eserde sevgilinin cevaben yazdığı başka bir mektuptan da söz edilir. Ancak, söz konusu mektup, sabah rüzgârının dilinden mealen anlatılması yönüyle mektup tarzı anlatım kapsamında değerlendirilmemiştir.

1.2.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Cafer Çelebi'nin gerçek yaşamından esinlenen *Heves-nâme*'de, kahraman anlatıcıdan yararlanılmıştır. Otobiyografik bir aşk hikâyesi olan eserde genellikle birinci kişi (ben) anlatıcı kullanılmıştır:

Benüm var idi birkaç hem-nişnüm
Muvâfik düst u yâr-ı güzînüm

Ki anlardı sezâvâr-ı sitâyîş
Hiredmend ü sühandân ehl-i dâniş

Edeb-perver sebük-rûh u girân-kadr
Hünervler içinde her biri sadr

Oturup anlaruñla hücrede hoş
Gam-ı dünyâyı itmişdüm ferâmûş (H., b.630-633)

Heves-nâme'yi oluşturan ana hikâye kahraman anlatıcının dilinden anlatılmıştır. Ancak, binlerce beyitlik bu mesnevide tüm hâdiseler, Cafer Çelebi'nin dilinden okuyucuya aktarılmamıştır. Şair, eserdeki kişilerin oldukça uzun monolog ya da diyaloglarına yer vererek farklı anlatıcılardan yararlanır. Şair, eserde anlatıcı değişikliğinden çok sık yararlanarak anlatıma zenginlik katmış, hâdiseleri farklı kişilerin dilinden aktararak tek anlatıdan kaynaklanan monotonluğu kırmıştır.

Esasen *Heves-nâme*'nin çerçevesini oluşturan hâdiseler Cefer Çelebi'nin dilinden aktarılır. Ancak, eserdeki ara hâdiseler farklı kişiler tarafından dile getirilir. Bunlar genellikle Cafer Çelebi'nin içinde yer almadığı hâdiselerdir. Şair, bizzat şahit olmadığı hâdiseleri diğer kişilerden yararlanarak okuyucuya aktarır. Bu durum *Heves-nâme*'de hâkim (olimpik) bakış açısından yararlanılmadığını gözler önüne serer. Bu bölümlerde diğerlerinde olduğu gibi "kahraman anlatıcı", birinci kişiden yararlanılır. *Heves-nâme*'de farklı kişilerin diyalog ve monologlarından yararlanılarak sağlanan anlatıcı değişikliği, hâdiselerin ve kişilerin farklı kahramanların gözünden anlatılmasını

sağlar. Anlatılan kişiler subjektif olarak çizildiği için varılan sonuç genellikle aynı olmaktadır. Örneğin, eserde sevgiliyi üç farklı kişinin gözünden görürüz. Sevgili, hem Cafer Çelebi'nin hem Yâr-ı Vefâdâr'ın hem de ara bulucu kadının dilinden tasvir edilir. Ancak, sevgili ile ilgili söylenenler daima aynı sonuca varır. Benzer bir durum Cafer Çelebi için de geçerlidir.

Daha önce belirttiğimiz üzere *Heves-nâme* büyük bir fahriyye görünümündedir. Cafer Çelebi'nin büyük bir şair olduğu eserde her fırsatta dile getirilmiştir. Şair, bunu dile getirirken farklı kişilerden yararlanmıştır. Hatta diyebiliriz ki şair, bu anlatım tarzını bilinçli olarak kullanılmıştır. Cafer Çelebi, şiirlerinin güzelliğini kendi dilinden övmekle yetinmemiş, eserde yer alan hemen her kahramanın dilinden bu övgüleri yinelemiştir. Yâr-ı Vefâdâr, ara bulucu kadın, sevgili, mecliste bulunanlar, Cafer Çelebi'yi öven kişiler arasında yer alır. Eserdeki kişilerin konuyla ilgili her sözü, Cafer Çelebi'nin şairliği için referans oluşturur. Böylece şair, okuyucu üzerindeki etkisini ve inandırıcılığını artırır. Farklı anlatıcılar gerek sözleriyle gerekse davranışlarıyla eserin ana teması olan “aşk”la ilgili görüşlerini de dile getirirler. Böylece eserdeki kişilerin aşka ve hayata dair farklı görüşleri eserdeki çatışmaya zemin oluşturur.¹⁰⁷ Bununla birlikte şairin bizzat yaşamadığı hâdiselerin anlatımında da farklı anlatıcılardan yararlanıldığını belirtmek gerekir.

Heves-nâme'de kahraman anlatıcı kendisini gizleyemez. Cafer Çelebi, hâdiseleri aktarırken bazen araya girerek çeşitli duygu ve düşüncelerini dile getirir. Hatta kimi zaman kendisine kimi zaman ise muhatap belirtmeden doğrudan doğruya okuyucuya seslenir. Şair, -halk hikâyecisi gibi- karşısındaki hayalî dinleyici kitlesine seslenir. Bu seslenişler genellikle sözü uzatması ile ilgilidir ancak, şairin başka vesilelerle de okuyucuya seslendiğini görürüz:

Gel ey kudsî lisânuñ tercemânı
Rumûz-ı sırr-ı 'ışkuñ nûkte-dânı

Yiter şerh eyle derd-i iştiyâkı
Yiter okı mülâkât u firâkı

Yiter derd u gam-ı hicrânı yâd it
Biraz dem sohbet-i cânânı yâd it

Ko kısır efsânesini magzı söyle
Semer-çîn ol peyâm-ı nagzı söyle (H., b.2047-2050)

Cihânı gördüm olmuş cennet-âbâd
Bu birkaç beyti kıldum anda bünyâd (H., b.704)

¹⁰⁷ Söz konusu çatışma için bk. “1.2.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları” Bölümü.

Koyalum gül-şebah efsânesini
Görelüm nitdi ol dürdânesini (H. b.1035)

Ne lâzım eylemek ahvâli tafsîl
Degül hâcet ki ola kıssa tatvîl (H., b.2031)

Uzatma kıssayı bundan geçelüm
Sözü gel bir dahı yüzden açalum (H., b.2045)

Eserde yer alan tasvirlerin şekillenmesinde kahraman anlatıcının psikolojisinin önemli etkisi vardır. Şair eşyayı tavrı ederken kahramanların psikolojik durumunu göz önüne alır. Örneğin, aşağıdaki beyitler, sevgilisinden ayrıldıktan sonra Cafer'in dış dünyayı algılayışının ne kadar değiştiğini gösterir. Daha önce kendisine mutluluk veren tabiat, artık şaire sevgilisini hatırlatmakta ve şairin üzülmüne neden olmaktadır:

Ruhı yâdına ol serv-i revânû
‘İzâr-ı dil-keşi şevkindan anu

Gözüm yaşıyla dehrün bâğbânı
Suvarurdu nihâl-i erguvânı
* * *

Nesîm anları kıldukça ziyâret
Helâk eylerdi ben miskîni gayret

Gehî sevdâ iderdi şöyle efgâr
Görinmezdi gözüme bâğ u gülzâr

Hayâlümde bahârûn bâğ u râğı
Yakardı cehennemden çerâğı (H., b.3380-3386)

1.2.3.3.Eleştirel Anlatım

Edebiyat tarihimizde *Heves-nâme*'nin öne çıkan yönlerinin başında, Cafer Çelebi'nin dönemin önemli şairleri hakkındaki olumsuz görüşleri ve eleştirileri gelmektedir. Bu durumun ortaya çıkması, yalnızca günümüz araştırmacılarıyla ilgili değildir. Zira eser, yazıldığı çağlarda dahi diğer özellikleriyle birlikte bu yönüyle de dikkat çekmiştir. Bunun en belirgin örneğini Latîfî'nin *Tezkiretü 'ş-Şu 'arâ*'sında görmek mümkündür. Latîfî, bir tezkireci, -bir edebiyat eleştirmeni olarak- söz konusu eserle ilgili şu sözlere yer verir:

“Kitâb-ı merkûmda kendüleri mefâhireten netâyic-i tab‘-ı şerîflerin medh idüp şu‘arâ-yı Rûm’uñ ser-âmedlerini selb ü kadh itmişler.”¹⁰⁸

Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'nin yazılış nedenini anlatırken sözü başka şairlerin şiir anlayışlarına ve eserlerine de getirir. Eserdeki yegâne eleştiri, söz konusu edebî

¹⁰⁸ Rıdvan Canım, *Latîfî Tezkiretü 'ş-Şu 'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İncelem-Metin)*, AKM, Ankara, 2000, s.210.

eleştirilerdir. Eleştiriye konu olan kişiler, Şeyhî ve Ahmet Paşa gibi önemli şairler olunca, edebiyat araştırmacıları *Heves-nâme*'nin genellikle bu yönü üzerinde durmuşlardır. Her ne kadar Cafer Çelebi'nin eleştirileri önemli de olsa, yaptığı eleştiriler oldukça sınırlıdır.

Şeyhî ve Ahmet Paşa, devrin en önemli şairleri arasında yer almalarına ve bugün için dahi başarılı şairler olarak değerlendirilmelerine, hatta divan şiirinin kuruluşu aşamasında önemli katkılar sağlamalarına rağmen Cafer Çelebi'nin eleştirilerinden nasiplerini alırlar. Cafer Çelebi, “Şeyhî’yi fesahatin belli kurallarına uymamak, fasih olmamak ve şiirlerinde eski kelimeler kullanmakla suçlar”¹⁰⁹. Şaire göre Şeyhî'nin şiirleri garip sözlerle doludur. Cafer Çelebi, fasih olarak değerlendirdiği “Ahmet Paşa’yı da belagatta başarısızlığı, fikirler arasında irtibat kurmadaki yetersizliği nedeniyle eleştirir”.¹¹⁰ Şair, Ahmet Paşa'nın sözlerini güzel, fakat câzibeden yoksun bulur:

Şular kim Türkî dilde şöreti var
Biri Şeyhî biri Ahmed'dür ey yâr

Eger Şeyhî'dür insâf ile bi'llâh
Sühanverlikden olmuş gerçi âgâh

Sözün üslûb-ı nazmın ahlâmı ol
Kelâmuñ tavr u tarzın ahlâmı ol

Fesâhatde velîkin kârı yokdur
Kelâmınun garîb elfâzı çokdur

Ve ger Ahmed durur gerçi selâset
Bulınur sözlerinde hemân fesâhat

Belâgatda velî mâhir degildür
Kelâmınun rabtına kâdir degildür

Sözünün hüsni vardur ânı yokdur
Nukûş-ı deyre benzer cânı yokdur (H., b. 517-523)

Orijinal olmak iddiasıyla ortaya çıkan Cafer Çelebi'nin eleştirileri, özellikle “orijinallik” etrafında yoğunlaşır. “Her iki şairi de orijinal hayal ve kendilerine has manalar geliştirememekle suçlayan Cafer Çelebi, eserlerinin de sadece birer tercüme ve taklitten ibaret olduğunu söyler”¹¹¹ Hatta eleştirilerini Şeyhî ve Ahmet Paşa'nın şair olmadıkları noktasına kadar getirir:

Bu hâl ile yine ey merd-i üstâd
Birinün dahı yok şânında icâd

Mu'ayyen her birinün hâli kâli
Olupdur terceme ulu kemâli

¹⁰⁹ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.110.

¹¹⁰ Necati Sungur, *age.*, s.110.

¹¹¹ Necati Sungur, *age.*, s.110.

Ararsañ her birinüñ defterini
Tetebbu‘ eyler iseñ sözlerini

Bulmazsın birinde ma‘nî-yi hâs
Bulursın gayrûñ âhengine rakkâs

Hayâl-i hâsa çün kâdir degüller
Hakikatde bular şâ‘ir degüller (H., b.524-528)

Cafer Çelebi’nin *Heves-name*’de yer verdiği söz konusu eleştiriler kadar, eleştiriyi ifade etme yöntemi de orijinaldir. Şair, eleştirinin etkisini artırmak için görüşlerini başka kişilerin dilinden aktarma yoluna gider. Zira, yukarıda yer verdiğimiz eleştirilerin tamamı şairin dostlarının dilinden aktarılmıştır. Şair, böylece eleştirileri kendisi yapmıyor gibi görünerek inandırıcılığını artırdığı gibi, muhtemel karşı eleştirilerden de sıyrılmış olur.

Cafer Çelebi yukarıda dile getirdiğimiz doğrudan eleştirilerin yanı sıra dolaylı eleştirilere de yer verir. Şair, *Heves-name*’yi yazma nedenini dile getirirken şiir ve şairlik hakkındaki görüşlerinden bahseder. Beğenilen şiir yazmanın çok emek gerektirdiğini, fazilet sahibi insanın ise bütün zamanını bu işe ayırmaması gerektiğini, hakikatla ve faziletle ilgisi olmayan saçma sapan sözlerle uğraşmanın, anlaşılması güç işleri halleden kendisine yakışmayacağını söyler. Şairin tüm bu görüşleri esasen şiire ve zamanını saçma sapan sözlerle tüketen şairlere yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Şair bu tarz kişiye yönelik olmayan, genel eleştirilerini ise bizzat kendi dilinden aktarır:

İñen çok cidd ü cehd itmek gerek ol
Ki hâs u ‘âm içinde ola makbûl

Bilürsiz merdüm-i sâhib-fazilet
İder ‘âr itmege eş’âra ragbet

Ki fazl ehline şâ‘irlik yaraşmaz
Yed-i Mûsâ’ya sâhirlik yaraşmaz

Kılurken hâmemiz hall-i dakâyık
Olurken rûşen anuñla hakâyık

Revâ mîdur ki yaza turrehâtı
Ki olmaya hakikatde sebâtı

İşi olmuş iken keşf-i makâmât
Ola tezkârı tahyîl-i makâlât

İderken rûz u şeb kesb-i fazâyıl
Koyup anı dürişmek şî‘re müşkil (H., b.498-504)

1.2.3.4.Dil

Cafer Çelebi, şairliği kadar münşîliği ile de bilinen bir sanatçıdır. Onun özellikle mensur eserleri kendine özgü ağıdalı üslubu ve ağır dili ile dikkat çeker. Ancak, Cafer Çelebi'nin şairliği için aynı sözleri söylememiz mümkün değildir. XV. yüzyılda yaşamış olan şairin şiir dili oldukça sadedir. Geçiş dönemi olarak kabul edebileceğimiz bu dönemde dil henüz yabancı sözcüklerin istilasına tam anlamıyla uğramamıştır. Bu durumu *Heves-nâme*'de gözlemlemek mümkündür. Eserde çok sayıda Arapça ve Farsça kelimelere yer verilmekle birlikte, “Divan şiiri dilinin, yeni yeni klasik hâlini almaya başladığı bu ara dönemde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'sini oldukça sade bir dille kaleme almıştır.”¹¹² diyebiliriz. Ancak, eserde yer alan münacaat ve naat türü şiirlerin dili, diğer bölümlere oranla daha ağırdır. Bu bölümlerde Arapça ve Farsça sözcüklere ve terkiplere daha sık yer verildiğini görürüz. Fakat yer yer kullanılan dil, diğer mesnevilerdeki tevhit, münacaat vb. bölümleriyle kıyaslanamayacak kadar sadeleşir. Örneğin, eserdeki münacaat ve naat bölümlerindeki beyitler arasında başka eserlere oranla daha sade dille yazılmış beyitlere rastlamak mümkündür:

Kapılup her gönül bir ‘işve-sâza
Kılur kendüyi hâk ol serv-i nâza

Yolına terk idüp cân u seri ol
Olur cümle ‘alâyıktan berî ol (H., b.14-15)

Egerçi sûretâdur nesl-i ‘Âdem
Velî ma‘nide oldur asl-ı ‘âlem

Gümân u şüphe itme olgıl âgâh
Muhakkak bil bunu kim kudretu’llâh (H., b.24-25)

Habîbüñ yüzi suyına kerem kıl
Beni didâruñ ile mugtenem kıl

Egerçi çok benüm cürm ü günâhum
Senüñ lutfuñ dahi çok pâdişâhum (H., b.41-42)

Tasvire dayalı bölümlerde ise diğer bölümlere oranla daha ağır bir dil kullanmıştır. Bu bölümlerde de dilin ağırlığı, kullanılan Arapça ve Farsça sözcüklerden kaynaklanır. Ancak, -eserin genelinde olduğu gibi- Farsça ve Arapça terkiplere ise fazla yer verilmez.¹¹³ Eserde nadiren kullanılan Arapça ifade ve dizeler ise genel üzerinde önemli bir yekûn teşkil etmez. Genellikle münacat ve naat türü bölümlerde yer alan bu ifadeler, büyük ölçüde ayet ve hadis iktibaslarından ibarettir:

¹¹² Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.87.

¹¹³ bk. “1.2.2.3.1.Kapalı Mekânlar” ve “1.2.3.1.1.Tasvir” Bölümleri.

Bile idrâki yitdügince her cins
Kelâm-ı mâ-halakte'l-cinne ve'l-ins (H., b.48)

Mü'ekkeddür hadîs-i küntü kenzen
Sarîh anı ne î mâen ne remzen (H., b.50)

Daha önce belirttiğimiz üzere eski Anadolu Türkçesi'nden klasik Osmanlıca'ya geçiş dönemi sayabileceğimiz dönemde yazılan bu eser, gerek mesnevi olması, gerek tahkiyeye dayalı bir eser olması gerekse şairin tercihi nedeniyle sade bir dille kaleme alınmıştır. Eserin hâdiselere dayalı bölümlerinin dili ise son derece sadedir. “*Heves-nâme*’de şairin bazen konuşma diline dönüşen tahkiye ifadeleriyle karşılaşırsınız”.¹¹⁴ Bu durumun ortaya çıkmasında eserin büyük bir kısmının diyaloglardan oluşması başlıca neden olarak görülebilir.¹¹⁵ Söz konusu beyitler günümüz insanın dahi anlayacağı kadar sadedir¹¹⁶:

Neye göstermeyesin kuvvetüñi
Niçün bildürmeyesin kudretüñi (H., b.531)

Kelâmuñ taşlara te'sîr eyler
Girer cânlar içinde yir eyler (H., b.1605)

Bilürven itdügüm da'vâları ben
İdüp yâd anı yol kesme baña sen (H., b.1860)

Nice sözdür bu kim söyler yürürsin
Uyur mısın nedür düş mi görürsin (H., b.2229)

Heves-nâme’de sade bir dil kullanılmasının nedenlerinden biri de atasözü ve deyimlere sıklıkla yer verilmesidir. Eserde yer alan atasözleri ifade zenginliği yaratmakla birlikte konunun anlaşılmasını ve dilin sadeleşmesini sağlar. Aşağıda yer alan beyitler eserde deyim ve atasözlerinin kullanımına örnek olarak verilmiştir:

Dutup mâtem karalar geydi sünbül
Yakasın çâk kıldı gonçe-i gül (H., b.956)

Didi olsa hastenüñ sıhhat nasîbi
Kapuya gönderür Tañrı tabîbi (H., b.1524)

Eserdeki “yoñıl-, çigzin-, buy-, iltür-, yıl-, bigi, ılduz, gözgü, kendüzümü, uşbu” gibi çok sayıda arkaik sözcük, *Heves-nâme*’yi eski Anadolu Türkçesi metni olarak değerlendirmemize neden olur. Bu durum yalnızca sözcük kullanımıyla sınırlı değildir. Cafer Çelebi, bugün için arkaik olarak nitelendirebileceğimiz bu sözcüklerin yanı sıra

¹¹⁴ Necati Sungur, *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si*, s.91.

¹¹⁵ Eserde yer alan gazellerin de sade bir dille yazılması şairin üslûbunun ve dönemin şartlarının, dilin kullanımında etkili olduğunu gösterir.

¹¹⁶ *Heves-nâme* genel olarak çok sade bir dille yazılmasına rağmen -geleneğin etkisiyle- eserdeki tüm bölüm başlıkları Farsça’dır. Ancak başlıklar genellikle kısa ve anlaşılır niteliktedir.

fîl çekimi ve kişi eklerinde de eski Anadolu Türkçesine özgü kullanımlardan yararlanmıştır. Özellikle kişi eklerindeki yuvarlaklaşma dikkat çekicidir:

Didüm kim nakl iderven çün kevâzib
Dilüm söyler mesâvî vü mesâlib (H., b.557)

Çemenler beñzemiş bâğ-ı cihâna
Niçün biz olavuz mahbûs-ı hâne (H., b.665)

Heves-nâme'de dilin kullanımıyla ilgili bir diğer husus da kimi ifadelerin beyitle sınırlı kalmayıp birden fazla beyte yayılmasıdır:

Cihânuñ altı üstine dönerse
Dutuşup 'âlem odlara yanarsa

Delü gönüm benüm râzî degüldür
Bu hükme Hak bilür kâzî degüldür (H., b.2282-2283)

Bes ol revzenlerüñ hayrânlığına
Bu resme zâr u ser-gerdânlığına

Saf-ı dendânelerden 'arz-ı dendân
İdüp olmuş leb-i her-suffe handân (H., b.154-155)

Cafer Çelebi'nin bazen "geh-geh" vb. anlatım kalıplarından yararlandığını görürüz. Şair bilinen anlatım kalıplarının yanı sıra "nedir"li anlatım kalıbına eserinde çok sık yer verir. Özellikle tasvirlerde "nedir"li anlatım kalıbı çok sık kullanılır. Ta'rifat, hasb-ı hâl vb. türden eserlerde rastladığımız bu anlatım kalıbı ilgi çekicidir. Aşağıda yer verdiğimiz örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür:

Nedür her câm bir çeşm-i cihân-bîn
Temâşâ itmege tertîb ü âyîn

Nedür her küngüre ser-tâ-kadem dil
K'ide medh ü senâ-yı şâh-ı 'âdil (H., b.165-166)

Sıfatda suffe-i mihrâb nâzûk
Nedür bir gülşen-i sır-âb nâzûk (H., b.277)

Öñinde asılan kandîl-i pür-zer
Nedür bir nerges-i ferhunde-manzar (H., b.280)

Nedür her medrese cennet misâli
Dıraht-ı ravzası tûbâ nihâli (H., b.312)

Nedür her safha bir gül-deste-i nagz
Ki 'ıtrından olur hoş-bûy her magz (H., b.583)

Şecerden kim dökülür yire ezhâr
Nedür 'aks-i şihâb-ı tîz-refâtâr

Çemen sahnını ki her nerges dutdı düpdüz
Nedür her biri bir kuyruklu yıldız (H., b.652-653)

Nedür deryâ-yı hüsni bahr-ı 'ummân
Belâ girdâbı ol çâh-ı zenahdân (H., b.1258)

Nedür bir nice ehl-i dil cüvânlar
Hünerver mû-şikâf u hurde-dânlar (H., b.1752)

1.2.3.5.Edebî Sanatlar

Üç binden fazla beyitten oluşan *Heves-nâme*'de gerek hacminin sağladığı olanaklar, gerekse zengin tasvirler nedeniyle biçim ve anlama dayalı çok sayıda edebî sanata yer verilmiştir. Şairin üslûbunda temsili ve mecazî anlatıma ağırlık vermesi, edebî sanatların çeşitlenmesine imkân sağlar. Eserde yer alan edebî sanatların içinde tabii olarak benzetmeye dayalı sanatlar sık kullanılmıştır. Bunda eserin tasvir ağırlıklı bir anlatımının olması temel nedendir.

Heves-nâme'de yer alan edebî sanatlar, esere edebî bir hüviyet kazandırmanın yanı sıra anlatımda çeşitlilik ve renklilik sağlamıştır. Cafer Çelebi, eserde adı geçen herhangi bir nesne, kişi ya da mekânla ilgili çok sayıda hayal ve benzetmeye yer vermekten çekinmez. Şair, hemen her mekân, nesne ve kişi ile ilgili müstakil tasvir bölümlerine yer verdiği için eserde temsili anlatım ağırlığını hissettirir. "Sıfat-ı Kitâb" başlıklı bölümden aldığımız aşağıdaki beyitler bunun tipik örneğidir. Şair aşağıdaki beyitlerde kitabın özellikleriyle güzel bir delikanlının özelliklerini özdeşleştir:

Nedür her safha bir gül-deste-i nagz
Ki 'itrından olur hoş-bûy her magz

Düzindi çünkü bu zîbende şahid
Aña hat oldu kuhl âyîne kâğıd

Muhâbir sürmedân-ı dil-sitânı
Kalemler oldu mil-i sürmedânı

Cemâl-i dil-keşi garâ me'ânî
Beyân-ı 'azb u ter şîrîn zebânı

Libâs-ı kırmızı elfâz-ı rengin
Mezâyâ vü nüket esbâb-ı tezyîn

Satırlar kim olupdur müşğ-i zencîr
Nedür zülf-i dil-âvîz-i girih-gîr

Ara yirde düşen nâzûk hayâlî
Degül illâ miyân-ı mû-misâli

Mu'anber noktaldur câ-be-câ hâl
Müdevver harflerdür tavk u halhal (H., b.583-590)

Heves-nâme'de özellikle tasvirlerde teşhis sanatına çok sık yer verir. Şair, tabiattaki varlıklara insanî özellikler vermekten büyük keyif alır. Bundan dolayı özellikle tabiat tasvirlerinde çok sayıda teşhis ve intak sanatına yer verilir¹¹⁷:

Gidüp beñzi sovukdan sebzêârûñ
Eli düşmişdi sermâdan çenârûñ (H., b.449)

Oturmuşlar reyâhîn dest-ber-dest
Külâhın lâle kec kılmış olup mest (H., b.727)

Felek gördi ki hâk üzre kodı pâ
Didi yâ leytenî küntü turâbâ (H., b.857)

Çü girdi gülşene mânend-i tâvûs
Gül itdi dest-bûs lâle pâ-bûs (H., b.866)

Eserde sık kullanılan edebî sanatlardan biri de hüsn-i ta'lildir. Şair, tasvirlerde tabiat olaylarını birbirinden ilginç güzel nedene bağlayarak dile getirir:

Bakup endâmına her bir perînûñ
Sulanur agzı şâdırvânlarınuñ (H., b.192)

Temâşâ itmege anı ser-â-ser
Ağaçlar başına çıkdı çiçekler (H., b.869)

Görüp sâk-ı sîmînin ol nigârûñ
Ne akmış agzı suyu cûybârûñ (H., b.1040)

Heves-nâme'de mübalağa sanatından da sıklıkla yararlanılmıştır. Özellikle sevgiliyle ve çeşitli mekânlarla ilgili tasvirlerde abartılı hayallere yer verilir. Örneğin, “Sıfat-i İmâret” başlıklı bölümden aldığımız aşağıdaki birinci beyitte imarete bir günde pişen yemeklerin çokluğu anlatılmak için “yedi deniz tuz olsa yeterli gelmez” deniliken, sonraki beyitlerde ise sevgilinin zerafeti gulüvv derecesinde abartılarak anlatılır:

K'anuñ bir gün bişen hânına hakkâ
Nemek olsa yitişmez heft deryâ (H., b.319)

Sakınurdum seni pîrâyeden ben
Günilerdüm boyuñı sâyeden ben (H., b.2272)

Bulutsuz günde girme бага zinhâr
Ki gölgeñ basmasun bagrına gülzâr (H., b.2274)

Aşağıdaki beyitte ise şair gözyaşlarının çokluğunu mübalağa sanatından yararlanarak anlatır. Eserde yer alan aşağıdaki gibi mübalağa örneklerinin orijinal tarafının olduğunu söylemek mümkün değildir:

Zemîn oldı yaşumdan ser-be-ser gil
Çıkup nâlem idindi gökde menzil (H., b.950)

¹¹⁷ *Heves-nâme*'de çiçeklerin ve çeşitli varlıkların Cafer Çelebi'yle olan uzun diyaloglarına “1.2.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog” bölümünde yer verildiği için burada tekrar edilmemiştir. Ancak, söz konusu diyalogları birer intak örneği olarak kabul etmek gerektiğini burada belirtme lüzumunu hissettik.

Heves-nâme'de çok sayıda veciz ifadeye yer verilmiştir. Her biri darb-ı mesel niteliğinde olan bu beyitleri sehl-i mümteni olarak değerlendirebiliriz. Aşağıda yer alan beyitlerin bazıları darb-ı mesel bazıları ise sehl-i mümteni örneğidir:

Bilürsin kim budur evlâ vü lâyıık
Kim ola dîn-i ma'sûkında 'âşık (H., b.963)

Okıdum işbu şi'ri 'âşıkâne
Didüm bir gül yiter 'ârif olana (H., b.1366)

Neden kaçsa kişi ger hayr u ger şer
Gelürmiş başuna âhir birâder (H., b.1890)

Ölümdem gayriye hep çâre vardur
Oñulmaz dünyede ne yâre vardur (H., b.2096)

Çü fânîdür bu 'ömrüñ yok sebâtı
'Abes harc eyleme nakd-i hayâtı (H., b.2439)

Kanâ'at it bu hâle vakti hoş gör
Ne yat sinlerde ne kaygulu düş gör (H., b.2455)

1.2.4.Sonuç

Tacî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme* adlı hacimli mesnevisi otobiyografik bir eser olması nedeniyle son derece önemlidir. Şair, gençlik yıllarında yaşadığı bir aşktan esinlenerek mesneviyi kaleme almıştır. Bu özellik, eseri klasik mesnevilerden ayırır. *Heves-nâme*'de anlatılan hâdiselerin genel çerçevesi, gerçek hayatla örtüşebilecek türdendir. Ancak, şair eserini “bûlbûlün gazel söylemesi, sabah rûzgârının haber getirmesi, çiçeklerin konuşması” vb. kurmaca unsurlarla ve ara hâdiselerle zenginleştirmeyi bilir. Şairin bu tür girişimleri anlatılanların gerçekliğine kısmen gölge düşürse de *Heves-nâme*'ye edebî hüviyet kazandırır.

Konusunu gerçek hayattan alması ya da yalnızca gençlik anılarından esinlenmesi *Heves-nâme*'nin edebî kıymetini ortaya koymak için yeterli değildir. Durum her ne olursa olsun Cafer Çelebi, yaşadığı hâdiseleri kurmaca unsurlarla zenginleştirmekle yetinmemiş ve -bazıları çağdaş romanlarda görülen- anlatım tekniklerine de yer vermiştir. Şair diyalog, monolog, iç monolog, montaj, özetleme, mektup vb. anlatım tekniklerini bilinçli ve başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Eserde diyalog ve monologlara o kadar sık yer verilmiştir ki eserin büyük bir kısmı kahramanların karşılıklı konuşmalarından ibarettir. Diyaloglar, okuyucu hâdiselerden haberdar etmekle kalmaz, aynı zamanda eserin anlatımının akıcı ve

anlaşılır olmasını da sağlar. İç monologlar ise kahramanların psikolojik derinliklerinin aydınlatmasında başlıca vasıtalarından biridir.

Heves-nâme'deki zengin tasvirler, eserin hacminin genişlemesinde büyük etkindir. Giriş bölümünde yer alan İstanbul ve İstanbul'un mimarî güzelliklerine dair tasvirler, eseri sanat ve kültür tarihinin malzemesi hâline getirir. Şair, mimarî mekânları tüm ayrıntısıyla âdeta bir belgesel film gibi okuyucunun gözleri önüne sererken *Heves-nâme*'nin “şehir şiiri” olarak değerlendirilmesine neden olur. İstanbul'da yer alan devlet kurumlarının tasvirleri vasıtasıyla “medenî bir şehir olarak çizilen” İstanbul'un kültür, eğitim ve toplumsal yaşamına dair genel bilgiler ediniriz. Asıl konunun anlatıldığı bölümlerde ise İstanbul'a dair hiçbir ize rastlanmaz. Bu bölümde söz konusu edilen Kâğıthane'nin tabîî güzelliklerine dair tasvirlerin Kâğıt-hâne'ye özgü bir yanı yoktur. Hatta bu mekânların herhangi bir coğrafyadaki herhangi bir yer olduğunu söyleyebiliriz. Eserde yer alan çok sayıdaki kişi tasvirleri ise yer yer tekrara düşmekle birlikte zengin hayallere konu olur. Kişi tasvirlerinde başta meyveler olmak üzere yiyeceklerden yararlanılması ve kısmen cinsel göndermeler içermesi ise kişi tasvirlerinin orijinal yönleri arasında sıralanabilir.

Yalnızca bir vezin ve nazım şeklinin yaratacağı monotonluğu kırmak isteyen Cafer Çelebi, farklı yöntemlere başvurmuştur. Bu yöntemlerin başında çağdaş roman araştırmalarında “montaj” olarak adlandırılan teknik gelmektedir. Şair, eserinde çeşitli aruz kalıplarıyla yazılmış yirmi bir gazel ve bir terci'-i bende yer verir. Söz konusu gazellerin hemen hepsinin şairin *Divan*'ında da yer alması oldukça ilgi çekicidir. Şair ayrıca anlatımda mektup tekniğine de yer verir. Mektup iki sevgili arasında iletişimi sağlamakla birlikte sevgilinin güzellik unsurlarının ayrıntılı olarak anlatılması işlevini de görür. İki yüz beyitten fazla süren bu mektup, - parmak uçları da dahil- sevgilinin tüm güzellik unsurlarını müstakil başlıklar altında anlatması nedeniyle âdeta “manzum bir lügat” görünümündedir.

Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'yi edebî bakımdan zenginleştirmek için denediği yöntemlerden biri de farklı anlatıcılardan yararlanmasıdır. Otobiyografik bir eser olan *Heves-nâme*'de kahraman anlatıcıdan yararlanılması, eserin hacmi göz önüne alındığında monotonluğa neden olabilecek özelliklerden biridir. Şair, bu sorunu farklı anlatıcıları kullanmak suretiyle gidermeyi başarmıştır. Cafer Çelebi, eserin ana çerçevesini kendi dilinden anlatırken, ara hâdiseleri ise farklı kişilerin dilinden anlatma yoluna gider. Şair, anlatımda farklı kişilerden yararlanırken, hâdiseleri farklı bakış

açılarıyla aktarır. Esasen şairin bu yöntemi kullanmasının temelinde anlatımı çeşitlendirmekle birlikte mesaj kaygısı da vardır.

Şairin eserde başlıca amaçlarından birisi kendisini övmektir. *Heves-nâme*'de her fırsatta farklı kişilerin dilinden Cafer Çelebi'nin övgüsüne yer verilir. Bu öylesine sistemli olarak yapılır ki eserde her fırsatta Cafer Çelebi'nin şairliği ve arifliği övgü dolu sözlerle ululanır. Hatta iki sevgiliyi birleştiren başlıca neden, yine Cafer Çelebi'nin şiirleridir. Şairin, farklı kişilerin dilinden kendisi için söylediği övgüler, yalnızca ara sözlerinden ibaret değil, aynı zamanda eserdeki hâdiseler üzerinde etkisi bulunan önemli bir temadır. Çok sayıdaki dolaylı ve doğrudan övgüler nedeniyle *Heves-nâme*'yi hacimli bir "fahriye" olarak değerlendirmek mümkündür.

Şairin farklı kahraman anlatıcılardan yararlanmasının nedenlerinden biri de mecazî (ve gerçek) aşkın savunmasını yapmak istemesidir. Şair, hâdiseleri farklı bakış açılarından yansıtmak suretiyle eserin alt yapısını besleyen bir çatışmaya yer verir. Çatışmayı sağlayan kişiler, verilemek istenen mesajları inandırıcı kılar. Ancak, farklı bakış açıları ve anlatıcılar, bir yandan *Heves-nâme*'ye artı bir değer katarken, diğer yandan da aynı hâdiselerin farklı kişilerin dilinden tekrarlanmasına neden olur. Bu tekrarlar, bazen eserin hacmini gereksiz yere artırırken bazen de özetleme yoluyla uzayıp giden tasvirler nedeniyle dikkati dağılan okuyucunun eserdeki olay örgüsünü hatırlamasına imkân verir.

Heves-nâme'yi edebî açıdan değerli kılan özelliklerin başında edebî sanatların çok sık ve başarılı olarak kullanılması gelmektedir. Şair, temsili ve mecazî anlatıma ağırlık vererek eserin basit olay örgüsünü süslemeyi ve zenginleştirmeyi bilir. Şairin edebî sanatlarla bezediği tasvirler, gerek mekânları gerekse hâdiseleri gerçeklikten soyutluğa yöneltirken, gerçek hayatı masallaştırır.

Pek çok olumlu özelliğine rağmen *Heves-nâme*'nin kurgu bakımından bazı kusurları da bulunmaktadır. Bu kusurların oluşmasında şairin mesaj kaygısı temel etkindir. Cafer Çelebi, eserde "gerçek aşkın, mecazî de olsa, hürmete değer olduğunu ve mecazî aşkın, hakikî aşka giden yolda bir köprü vazifesi gördüğünü" savunur. Gençliğinde yaşadığı basit bir aşk hâdisesini, vermek istediği mesajla uzlaştırmaya çalışan şair tam anlamıyla başarılı olamaz. Eser, gerçek hâdiselerle mesajın gerektirdiği kurgu arasında sıkışır kalır. Nitekim *Heves-nâme*, okuyucunun beklentilerinin aksine Cafer Çelebi'nin ilahî aşka yükselemeyip mecazî aşka takılıp kalmasıyla tamamlanır. Cafer Çelebi ve sevgilisinin eserde idealize edilmek suretiyle subjektif olarak çizilmesi

ise eserin diğ er bir kusurudur. Ancak, *Heves-nâme*'yi edebî açıdan değ erli kı lan özellikleri bütünden ziyâde parçalarda gizlidir.

Cafer Çelebi, basit bir olay örgüsü üzerine kurduğı eserinde İstanbul'un kültürel, mimarî ve tabîî güzelliklerine; dönemin tabiat olaylarına dair bilimsel bilgilere; divan şiirindeki sevgili tipinin güzellik unsurlarını anlatan manzum lügate; birbirinden zengin kişi, mekân, mevsim ve nesne tasvirlerine; kendi şairliğinin övgüsüne, Ahmet Paşa ve Şeyhî gibi önemli şairlerin eleştirisine ve kendi *Divan*'ından aldığı farklı şiirlere yer vermiştir. Şairin bu ölçüde zengin ve çeşitli malzemenin anlatımında montaj, mektup, diyalog, monolog, iç monlog, tasvir, özetleme, sahneleme gibi -çağdaş romanları aratmayan- anlatım tekniklerinden ve farklı anlatıcılardan yararlanması ise takdire şayandır. Cafer Çelebi'nin sade dili, akıcı üslûbu, zengin hayalleri ve bilgi birikimi sayesinde basit ve gerçek bir hikâye, zengin bir masala dönüşmüştür.

1.3.Hecr-nâme (Hazân-nâme)

1.3.1.Biçim

Bursalı Celilî'nin mesnevi biçiminde yazdığı *Hecr-nâme* adlı eseri dört yüz seksen beş beyit olup eserin tamamı mesnevi biçiminde yazılmıştır. Ayrıca mesnevinin sonunda eserin adı ve yazılış tarihine ilişkin bilgi veren iki beyitlik bir kıta da yer almaktadır.

Hecr-nâme hacimli bir eser olmamasına rağmen klasik mesnevi geleneğinin biçimsel özelliklerini muhafaza eder. Besmele manzumesiyle başlayan eserde sırasıyla tevhit (tahmid), naat, medh-i çâr-yâr bölümlerine yer verilmiştir. Ancak, söz konusu bölümlerin hiçbir belirlî başlıklar altında verilmemiştir. Celilî'nin eserin başlığı da dahil hiçbir bölümde başlık kullanmaması dikkat çekicidir. Ancak, şair özellikle tevhit, naat gibi kalıplaşmış bölümler arasında çeşitli geçiş cümlelerinden yararlanarak belirlî ölçüde de olsa biçimsel kompozisyon oluşturur:

Ey Celilî günâh-kâra ne bîm
Hâtîme vâkı' oldı çün ki rahîm (Hec., b.17)

Çâr yârûñ durur çihâr erkân
K'odılar çâr-rûkn-i nüh-eyvân (Hec., b.84)

Asıl konunun anlatıldığı bölümde de herhangi bir başlıkla ayrılmış müstakil bölümlerden söz edemeyiz. Yalnızca asıl konunun anlatıldığı bölüm, yine bir geçiş cümlesiyle başlar:

Diñle bir hoş hikâyet eyleyeyin
Ne hikâyet şikâyet eyleyeyin (Hec., b.110)

Hecr-nâme aruzun “feilâtün mefâilün feilün” kalıbı ile yazılmıştır. Yer yer imaleler bulunmakla birlikte eserde aruz veznin başarılı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Ancak, kimi beyitlerde söz konusu kalıbın “fâilâtün mefâilün fa'lün” biçimine de rastlarız:

Nükte-dân fikri gibi bî-pâyân
Reşk-i deryâ-yı Kulzüm-i ‘Ummân (Hec., b.144)

Dilin oldukça sade olduğu beyitlerde bile -az sayıdaki imaleler istisna sayılırsa- aruz başarılı olarak kullanılmıştır:

Yiridür dinse saña dîvâne
Kim melâmetle olduñ efsâne (Hec., b.218)

Eserde genellikle zengin kafiyeiden yararlanılmıştır. Ancak, diğer kafiye türlerine de yer verilmiştir. Celilî, eserinde yarım kafiyeide diğer şairlere oranla daha fazla yer vermiştir. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde yarım kafiyeiden yararlanmıştır:

Kara topragı lâle-zâr ider
Kuru şâhı benefşe-zâr ider (Hec., b.37)

‘Arş u ferş ü semâ vü ‘arz hakı
Haşr ü neşr ü livâ vü havz hakı (Hec., b.48)

Hecr-nâme’de nadiren de olsa zü-kafiyeteyn örneklerine de rastlamak mümkündür:

‘İşk ile dâg-dârdur lâle
‘İşk ile eşk-bârdur jâle (Hec., b.234)

Hecr-nâme’de göz için kafiye anlayışının hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Şair ses benzerliğinden ziyade şekil benzerliğini temel almıştır. Nitekim aşağıdaki beyitte yer alan kafiye sözcükleri arasında müzikalite olduğunu söylemek mümkün değildir:

Didiler sözlerüñ şerer-âlûd
Sanki hâşâke urdılar bir od (Hec., b.334)

Hecr-nâme’de kafiyeiler başarılı olarak kullanılmakla birlikte aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi hatalara da rastlamak mümkündür. Aşağıdaki beyitlerde şair, yalnızca redifle yetinmiş, kafiyeide yer vermemiştir:

Hamd aña kim cihânı yaratdı
Encüm ü mâh u mihri yaratdı (Hec., b.21)

Kadeh-i pendî çün ki nûş itdüm
Ferahumdan hurûş u cûş eyledüm (Hec., b.296)

Saçı kuşlara âşiyâne midür
Kendü Mecnûn gibi nâ-tüvân mîdur (Hec., b.306)

Ger icâzet olursa okıyalum
Görelüm nâmesini okıyalum (Hec., b.398)

Hecr-nâme'de kelime, ek ve her ikisinin bir arada olduğu rediflere sıklıkla yer verilmiştir. Ek biçimindeki redifler daha fazla kullanılmıştır. Şair, redifin sağladığı müzikaliteden yararlanma gayreti içindedir. Ancak, aşağıdaki beyitlerde görüldüğü üzere eserde redif hataları bulunmaktadır¹¹⁸:

Hâtırın ma'rifetle âbâd kıl
Cehl bendinden anı âzâd it (Hec, b.53)

Göklere sıyt-ı nevbetûñ *irdi*
Şarkdan garba da'vetûñ *itdi* (Hec, b.77)

1.3.2.İçerik

1.3.2.1.Konu

Celîlî, genç yaşlarında bir taraftan olgunluk ve fazilet (üstünlük) elde etmeye, diğer taraftan da bir makam elde etmeye gayret etmektedir. Akranlarını kıskanıp, dostlarının öğütlerini dinleyerek günlerini geçiren şair, isteklerini de elde etmektedir. Ancak, şairin gençliğini gören dostları, onun memleketten ayrılması gerektiğini; “seyr ü sefer”in kendisi için münasip olduğunu söylerler. Günlerini keyfince geçiren Celîlî, memleketinden ayrılmayı daha önce aklına bile getirmediğinden dolayı çok üzülür.

Celîlî, zaman kaybetmeden yola koyulur, sonunda uçsuz bucaksız bir denize ulaşıncı orada bulunan bir gemiye biner. Geminin kaptanı iki gün süren yolculuktan sonra şairi, Hurrem-âbâd'a ulaştırır. Son derece güzel bir şehir olan Hurrem-âbâd cenneti andırmaktadır. Burada kalmaya karar veren şair, etrafını zühtten duvarla çevirir. Şair o şehrin, Cennet-âbâd olduğunu sonradan fark eder. Şehrin içindeki hurilerden birisi ise tarif edilemeyecek kadar güzeldir. Celîlî bu güzeli görür görmez âşık olur. Ne yapacağını bilmez bir hâle gelir. Aşkın tüm hâllerini yaşar, sararıp solar, gözyaşları döker, aklı başından gider, gönlüyle çekişir ve sonunda aşka yenik düşer.

¹¹⁸ Yazma eseri inceleme fırsatı bulamadığımız için yukarıdaki basit kafiye ve redif hatlarının şairden mi yoksa yazım hatasından mı kaynaklandığını bilemiyoruz.

Aşk derdiyle sürekli ağlayıp inleyen şairi, bir dostu (refik-i şefik-ı yârân) hüccesine gelip teskin etmeye çalışır. Celîli, olan biteni, bir gül endamlı güzele âşık olduğunu anlatır. Dost ise bu durumdan sevdiği güzelin haberdar olmadığını öğrenince şaire “kûy-ı dil-dâra” gidip bu durumu sevgilisine açmasını öğütler. Celîli, hemen yola koyulup sevgilisini aramaya gider ancak, ansızın sevdiğini karşısında görünce şairin dili tutulur, bir şey söyleyemez. Celîlî’nin garip hâllerini gören sevgili, şairi deli olarak sanıp kim olduğunu sorar. Dilberin çevresindekiler, onun bir garip olduğunu söylerler ve sevgilinin gül bahçesinde bir bülbül olup olamayacağını sorarlar. Sevgilinin cevabı ise şairi yaralayacak niteliktedir. Zira dilber “sinek, ankanın ahababı olabilir mi?” demiştir. Bu sözler üzerine perişan olan Celîlî’nin yanına dostu gelir. Şair, olan biteni anlatınca, dostu sabretmesi gerektiğini söyler. Ayrıca duygularını sevgilisine yazmasını öğütler, yazacaklarının sevgiliyi etkileyip insafa getirmesi ihtimali üzerinde durur.

Celîlî bir süre sabrettikten sonra sevgilisine mektup yazmaya karar verir. Şair, mektupta duygularını etkileyici sözlerle açıkça ifade eder, sevgilinin güzelliğini över ve kendisini kabul etmesi için yalvarır. Şair, mektup tamamlanınca bir haberciye verir. Haberci dualar edip, mektubu öperek sevgiliye sunar. Sevgili, safran gibi bir kağıtta kara kan gibi yazıları görünce haberciye azarlar ve daha önceki tepkisine benzer bir şekilde “karga ankaya mahrem olur mu?” diyerek Celîlî’yi aşağılar ve ümidini kesmesini söyler. Haberci zehirden daha acı olan bu sözleri işitince olan biteni, şairin derdinin devasız olduğunu anlatır.

Celîlî bu kötü haberi öğrenince derdi depreşir, acılar içinde feryat figan eder, kavuşma hayaliyle yanar yakılır. Ancak, Celîlî de çabalamanın boşuna olduğunu düşünerek kaderine razı olur. Şair, Allah’ın inayetini beklerken kavuşma gerçekleşir. Şair, sevdiğiyle el ele verip bağ bahçe gezip iştret eder. Fakat bir müddet sonra felek kavuşmayı ayrılığa çevirir. Vefasız sevgili her alçağa su gibi akmaya, yönelmeye başlar; onun temizlik perdesine hâlel gelir ve herkesle düşüp kalkmaya başlar. Artık sevgilinin kavuşma bahçesi kargaların makamı hâline gelir ve o, içki kadehi gibi elden ele dolaşmaya başlar.

1.3.2.2.Kişiler

1.3.2.2.1.Bursalı Celilî

Hamidî-zâde Celilî (893 H./1487, M.977/1569 M.), Bursa’da doğmuştur. Bursalı Celilî olarak da bilinen şairin asıl adı Abdülcelil’dir. Doğum tarihi bilinen nadir şairlerden biridir. Sehi Bey ve Latîfî tezkirelerinde Hamidî-zâde Celilî’yi, İznikli olarak göstermiştir. Fakat bu bilgi yanlıştır. Zira şairin babası Anadolu’ya İsfahan’dan gelmiş, önce İstanbul’a yerleşmiş, daha sonra Fatih’in gazabına uğrayarak Bursa’ya gönderilmiştir. Şair de ömrünü Bursa’da geçirmiştir.¹¹⁹

Celilî Türk edebiyatında hamse sahibi olan dördüncü şairdir. Onun hamsesinde *Hüsrev ü Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Gül-i Sad-berk-i Bî-hâr*, *Hecr-nâme* ve *Mehek-nâme* vardır. Ayrıca şairin *Divan*’ından başka henüz ele geçirilememiş olan *Şeh-nâme Tercümesi* ve *Yûsuf u Züleyhâ*’sı da bulunmaktadır. Ancak, *Latîfî Tezkiresi*’nde *Celilî Divanı*’nın, “*Gül-i Sad-berk*” olarak adlandırıldığını belirtmemiz gerekir.¹²⁰ Latîfî, “Zikr olunan iki dâstânından gayrı Gül-i Sad-berk tesmiye olunur Dîvânı vardır. Yüz dâne müntehâb gazeldür ve her gazeli bir divâna bedeldür”.¹²¹ Aynı görüşü İsmail Belîğ’in, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân*’da “Gazeliyyâtta *Gül-i Sad-berg* nâm divânı [...] vardır.”¹²² sözleriyle doğruladığını söyleyebiliriz.

Latîfî, Celilî’nin edebî kişiliği hakkında yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere olumlu bir şekilde bahsetmiştir. Ancak, *Tezkiretü’ş-Şu‘arâ*’da şairin gazellerinin her birinin bir divana bedel olduğundan başka görüşlere de yer verilir. Latîfî, şairin mesnevilerinin, diğer şiirlerinden daha üstün olduğunu, fakat Fars şiirini iyi bilen ve takip eden Celilî’nin *Leylâ vü Mecnûn* ve *Hüsrev Şîrîn* mesnevilerinin Fars şairi Abdullah Hâtîfî’den tercüme edildiğini açıkça belirtir. Latîfî’nin sözlerinden Celilî’nin edebî kişiliği üzerinde Fars şairlerinin oldukça etkili olduğu sonucu çıkmaktadır:

¹¹⁹ Rıdvan Canım, *Latîfî Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ (İncelem-Metin)*, AKM, Ankara, 2000, s.210.; Hüseyin Ayan, “Celilî’nin Hecr-nâme’si”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.14, 1986, s.155.; Orhan Kemal Tavukçu, “Türk Edebiyatında Firak-nâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.10, 2004, s.103-104.; Haluk İpekten vd. (1988) *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s.85.

¹²⁰ Celilî’nin hamsesi içinde yer alan *Gül-i Sad-berk* adlı eserin, aynı adla anılan *Divan*’dan farklı bir eser olmalıdır. Biz söz konusu eserleri karşılaştırma imkânı bulamadığımız için Hüseyin Ayan’ın görüşlerini esas aldık. (bk Hüseyin Ayan, *agm.*, s.156.)

¹²¹ Rıdvan Canım, *Latîfî Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ (İncelem-Metin)*, s.214.

¹²² Kadir Atlansoy, *Bursa Şairleri (Bursa Vefâyât-nâmelerindeki Şairlerin Biyografileri)*, Asa Yay., Bursa, 1998, s.216.

“Manzûmât-ı Fûrsi tamâm tettebbu‘ itmiş tarîk-i nazma mücidd ü tâlib ve mesneviyâtı eş‘ârına gâlibdür. Mesneviyyât-ı Fûrs’dan ekser ‘Abdullah Hâtîfî te’lifâtın tettebbu‘ ider. Kısâ-i Leylî vü Mecnûn’ı ve efsâne-i Hüsrev ü Şîrîn’i anuñ te’lifâtından tercemedür.”¹²³

Latîfî *Tezkiretü’ş-Şu‘arâ*’da “Ammâ şî‘r ile ol kadar müştehir ve eş‘ârı çendân şâyi‘ u münteşir degüldür.”¹²⁴ sözleriyle Celîlî’nin şiirlerinin şöhret kazanmadığını ve fazlaca duyulmadığını belirtir ki bu onun, devrinde tanınmış bir şair olmadığını gösterir. Gelibolu Âlî ise *Künühü’l-Ahbâr* da “Şî‘rde kem-bizâ‘a tarîk-i ma‘rifetde evkâtını zâhirü’l-ızzâ‘a bir kimsedür”¹²⁵ sözleriyle, Celîlî’nin şiirde bilgisinin kıt olduğunu ve şiirle uğraşarak vaktini boşuna harcadığını ileri sürer.

Celîlî’nin çok sayıda eser kaleme almasının temelinde onun yalnızlığı seven divane kişiliği yatmaktadır. Nitekim Latîfî, şairin insanlardan ve sıkıntılardan uzak durduğunu, yıllarını şiirle uğraşarak geçirdiğini söyler:

“Bursa’da ikamet etmiş tahsilden tekâ‘üd itmiş şûrîde hâl ü dîvâne-nakş kişîdür. Halkdan ‘uzleti ve ‘avâikdan ferâgati vardır. Dâ‘imü’d-dehr inzivâ ve ‘uzletde olmagla te’lif ü tahrîre kesret-i iştigâl göstermiş ‘ilm ve ma‘rifet âşüftesi ve fazl u kemâlûñ rubûde ve âlûftesidür”¹²⁶

Şairin toplumdan kopuk yaşantısı onun sonunu hazırlayacaktır. Şair aklî dengesini kaybederek 1569 senesinde vefat etmiştir.¹²⁷

Tarihî kişiliği bir yana Celîlî, *Hecrnâme*’de bir hikâye kahramanı olarak karşımıza çıkar. *Hecr-nâme*’deki olay örgüsü şairin üzerine kurulmuştur. Ancak, eserde Celîlî, tarihî bir kişilikten ziyade, kurmaca bir hikâye kahramanı görünümündedir. Eserde şair, tarihî varlığından soyutlanmış, yalnızca eserin olay örgüsünün bir parçası olarak yer bulmuştur. Şairin çizdiği tip, divan şiirinin klasik âşık tipidir.

Celîlî, delikanlılık çağlarında, dostlarının tavsiyesi üzerine olgunluk kazanmak için bir yolculuğa çıkar. Ancak, bu yolculuk manevî bir yolculuktur. Şair, yolculuğunun sonunda ulaştığı Hürrem-âbâd’da karşısına çıkan güzele ilk görüşte âşık olur. Bu andan sonra şair, tam anlamıyla âşık hüviyetine bürünür. Kontrolünü yitirir, gözyaşı döker, yüzünü yerlere sürer, ne yapacağını bilmez bir hâle gelir:

Çün ki ol serv-i ser-keşi gördüm
Su gibi ayagina yüz sürdüm

¹²³ Rıdvan Canım, age., s.213.

¹²⁴ Rıdvan Canım, age., s.214.

¹²⁵ *Künühü’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı, hzl. Mustafa İsen, AKM, Ankara, 1994, s.155.*

¹²⁶ Rıdvan Canım, age., s.213.

¹²⁷ bk. Mustafa İsen, *Sehî Bey Tezkiresi Heşt-behişt*, Akçağ Yay., Ankara, 1998, s.205.

Dögünüp taşlar ile âb gibi
Yile virdüm gönül habâb gibi

Yaş döküp katre katre jâle gibi
Hâke sürdüm yüzümi lâle gibi

Sundı bir câm sâkî-i gerdûn
Ki şafak gibi tolu bâde-i hûn

Bir ayak sundı ‘ışk sahbâsı
Başuma çıkdı şûr u gavgâsı

Gitdi elden ‘inân-ı her tedbîr
Tevsen-i ‘akl oldı sahrâ-gîr (Hec., b.197-202)

Celilî’nin gönlüyle yaptığı konuşma, şairin aşk anlayışı hakkında fikir verir. Şair, gönlünün dilinden aşka dair görüşlerini dile getirir. Şaire göre aşksız bir insan olamaz; aşksız insan, cansız bir bedenden ibarettir. Kainatın temelinde aşk vardır. Feleğin hareketinin, ay ve güneşin dönüşünün ve yaratılışın nedeni hep aşktır. Özetle her şeyin temelinde aşk vardır ve kavuşmanın yolu aşktan geçmektedir:

‘İşk ile oldı câna çün bünyâd
‘İksuz ola mı gönül âbâd

‘İksuz kimse sanma insândur
Merd-i bî-‘ışk cism-i bî-cândur

‘İşkdur emr-i “Kün fe-kân”a sebeb
‘İşkdur hilkat-i cihâna sebeb

‘İşkdur “Küntü kenz” esrârı
Sırr-ı “Ahbebtü” ‘ışk âsârı

‘İşkdur cünbil-i sipihre sebeb
‘İşkdur seyr-i mâh u mihre sebeb (Hec., b.226-231)

Gönlünden aldığı aşka dair telkinlerden sonra Celilî’nin hayatını aşk yönlendirecektir. Ancak, aşkın etkisiyle sağlıklı düşünemeyen şairin yardımına bir dost yetişir. Onun nasihatleri şairin davranışlarını belirler. Ancak, şairin sevgilisi ile iletişime geçmek için gösterdiği tüm çabalar başarısızlıkla sonuçlanır. Zira o, her âşık gibi divane bir hâl alır, sevgilisini karşısında görünce dili tutulur. Dostunun nasihati üzerine mektup yazmayı denediğinde ise sonuç değişmez. Şair, tüm çabalarının boşa gittiğini görünce kavuşmak için tedbirin yeterli olmadığını anlar ve vuslat talebini sürdürmez. Ancak, Allah’ın inayeti ile birdenbire sevgilisine kavuşur:

Çün ki gördüm piyâde [bir] tedbîr
Olmadı ‘inân-keş-i takdîr

Her ne tedbîr ki eyledüm engîz
Oldı takdîr ile hilâf-âmîz

Gitdi tedbîr-i sa'y u râ-y-ı tâleb
Ser-i ikdâmı kodı pâ-y-ı tâleb

Aña dek kim 'inâyet-i Allâh
Sevk-i dîdâr eyledi nâgâh

Eyledi bî-tekellûf-i esbâb
Feth-i bâb ol Müfettihü'l-ebvâb

Sâye saldı baña hümâ-yı visâl
Şâh oldum zihî gedâ-yı visâl (Hec., b.437-444)

Hecr-nâme'de olay örgüsünün son derece basit olması, hâdiselerin az sayıda ve sığ olmasına neden olmuştur. Bu nedenle eserde Celilî'nin kişilik özelliklerinden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü şair, gerçek kişiliğiyle eserde yer almaz. Onda klasik âşık tipinin tüm özelliklerini bulabiliriz.

Celilî, sevgilisine kavuştuktan bir süre sonra onu kaybedecek, rakiplere kaptıracaktır. Fakat eserde âşığın bu duruma tepki gösterdiğini söyleyemeyiz, o sessizce olanları kabul edecektir. Nitekim eser de bu kabullenişle sona erecektir. Benzer bir durumu şair, sevgilisine kavuşamadığında da görürüz. O pasif bir insandır, başına gelenlere karşı direnmez, tepkisi daima ağlayıp inlemek olur. Sevgilisine kavuşma çabaları ise daima başkalarının akıl vermesiyle gerçekleşir.

Hecr-nâme'de anlatılan hâdiseler o kadar soyut, genel ve klişedir ki anlatılan hâdislerden yola çıkarak Celilî'nin kişilik özellikleri hakkında fazlaca söz söylemek mümkün değildir. Yirmili yaşlardaki bir gencin iç dünyasından izler taşısa da bize göre eserdeki Celilî, klasik bir âşık tipidir ve şairin tarihî kişiliğiyle ilgili ipuçları vermez. Nitekim Celilî'nin eserinde Halilî'nin *Firkat-nâme*'sinden büyük ölçüde yararlandığı düşünüldüğünde, durum daha açık bir şekilde anlaşılır. Ancak, eserde yer alan iç monologlar sayesinde kurmaca bir hikâye kişisi olarak Celilî'nin psikolojisi ve aşk anlayışı hakkında -geleneğin tekrarı mahiyetinde olsa da- fikir edinmek mümkündür.

1.3.2.2.2. Sevgili (Hızır)

Hecr-nâme'de Celilî'nin aklını başından alan dilber de tıpkı şair gibi kurmaca bir hikâye kişisidir. Dilber, mağrur, nazlı, merhametsiz olduğu kadar da güzel sevgili tipidir. O da kendisine özgü özellikleri olan biri değil, tamamen divan şiirinin kurmaca dünyasına özgü klasik özellikleri olan sevgili tipidir. Tarihî gerçeklikle ilgisi, en iyi ihtimalle şairin yüreğini yakan sevgiliyi temsil etmesinden ibarettir. Ancak, *Hecr-*

nâme'de sevgilinin adının "Hızır" olduğu açıkça söylenir. Yüzündeki ayva tüylerinden bahsedilen sevgilinin, şairin sevgilisinin gerçek adı olması kuvvetle muhtemeldir:

Adı Hızır u lebi zülâl-i hayât
Ol hayât âbına hatı zulumât (Hec., b.185)

Sevgili eserde daha ziyade tarifi imkânsız güzelliğiyle yer bulur. O insanın aklını başından alacak kadar güzeldir ve bu güzelliğinin farkındadır. Sevgili mübalağalı tasvirlerle idealize edilmiştir. Bu nedenle âşıklarına karşı ilgisizdir. Kibirli ve nazlı olduğu için âşığı aşağılar ve ona tepeden bakar. Nitekim eserde sevgilinin güzelliğinden sonra en çok öne çıkan yönü kibri ve istiğnasıdır:

Nâzdan gözleri 'itâb-âlûd
'Âşıkun bahtı gibi hâb-âlûd (Hec., b.184)

Sevgili kibirli olduğu kadar saldırgandır da o, yalnızca âşığına ilgisiz kalmakla yetinmez bir de onu alaycı sözlerle aşağılar:

O perî-veş çü hayretüm görmüş
Bu ne dîvânedür diyü sormuş

Nice mâtem tuta bu sînesi çâk
Kim başına koyar sabâ gibi hâk

Yâresi bir zebân-ı hâl gibi
Sûsen-i gülşen-i melâl gibi

Hâke sürer yüzini lâle gibi
Yaş döker katre katre jâle gibi

Saçı kuşlara âşiyâne midür
Kendü Mecnûn gibi nâ-tüvân midur

Bü'l-'aceb şekli var bu dîv gibi
Kendüye söyler ehl-i rîv gibi

Dîv ise bizden anı dûr eyleñ
Dâyire resm idüñ buhûr eyleñ (Hec., b.302-308)

Celilî'nin aşk mektubunu aldığında da sevgilinin tepkisi farklı olmayacak, elçiyi azarladıktan sonra, şairin kavuşma talebini şiddetle reddeder:

Kâsıda hançer-i zebân urdı
Sanki bir tîg-i cân-sitân urdı

Didi güncişk ide mi pervâz
Şol hevâda ki per açar şebbâz

Peşe sîmurga hem-dem olur mı
Zâg 'ankâya mahrem olur mı

Kılmasun berk ü bâr-ı vaslı heves
Ki virilmez bu bâgdan aña has

Ummasun bûyî lâle-haddümden
Mîve-i ter nihâl-i kaddümden

Dirmeye mîve bûstânumdan
Görmeye berk gülîstânumdan

Şâh-ı ümîdi olmaya gül-bâr
Bitüre berk-i sebz yirine hâr

Kâsîd ol nîşi çün ki nûş itdi
Zehr-âlûde sözi gûş itdi (Hec., b.413-420)

Sevgili tipi ile ilgili dikkat çeken hususlardan biri de sevgilinin eserde “sultan (efendi) istiaresi” çerçevesinde çizilmesidir. Sevgili ile ilgili birçok ifadede sevgilinin bir sultan, bir efendi olarak görüldüğünü söyleyebiliriz:

Şey’ü li’llâh eylerem ey şâh
Lutf kıl bâña hasbeten li’llâh (Hec., b.257)

Bulmayınca fakîr-hâl-i tebâh
Kime vîrsün zekâtı sâhib-i câh (Hec., b.287)

Nitekim sevgili ile Celilî arasındaki temel mesele seviye farkıdır. Bu durumu sevgili her defasında hatırlatır:

Didi râğı n’ider gül-i ra’nâ
Mekes olur mı hem-dem-i ‘ankâ (Hec., b.315)

Hecr-nâme’de çizilen sevgili tipi psikolojik derinlikten mahrumdur. O, kelimenin tam anlamıyla bir tiptir. Onun davranışlarını divan şiirinin aşk anlayışı ve âşık-maşuk ilişkisi belirler. Ancak, sevgilinin sebepsiz olarak Celilî’nin vuslat talebine olumlu yanıt vermesi, bir çelişki gibi görünse de kavuşma çok uzun sürmeyecek, sevgili -geldiği gibi- sebepsiz yere şairi terk edecek, kendini başkalarına verecektir. Bu davranış biçimi, sevgili tipinin varoluş sebebidir. Diğer bir deyişle sevgili tipi, vefasız olduğu için divan şiirinin kurmaca dünyasındaki aşk anlayışının bir parçasıdır.

1.3.2.2.3.Refik-i Şefik-i Yârân

Hecr-nâme’de yer alan kişilerden biri de “refik-i şefik-i yârân” olarak adlandırılan Celilî’nin dostudur. Esere birdenbire giren “refik-i şefik”in nereden geldiği, kim olduğu, şairi nereden bulduğu belirsizdir. Onun hikâyeye girişi beklenmedik bir şekilde ansızın gerçekleşir:

Bir refik-i şefik-i yârândan
İşidürmiş bu âh u efgândan

Hücreme hâlûmi sora geldi
Gam u endûhumu göre geldi

Masallara özgü bu tesadüfî karşılaşma eserin kurgusuna göre Hurrem-âbâd’da gerçekleşir. Ancak bu yolculuğun şairin iç dünyasında gerçekleştiği düşünüldüğünde

“refik-i şefik”in âşığın sağduyusunu temsil ettiğini düşünmek mümkündür. Nitekim pasif bir kişilik sahibi olan âşığı harekete geçiren, sevgiliye ulaşması için türlü yollar öneren hep o olmuştur. Önerilerinden ilki şairin sevgiliye duygularını açmasıdır:

Didi ey nâ-tüvân ü haste vü zâr
Sîne-efgâr u u dil-şikestesisin

O ne bilsün seni ki hastesisin
Seng-i hecriyle dil-şikestesisin

Görmeyince mîzâc-ı bîmârı
Kime kılsun tabîb tîmârı

Eyle derd-i derûnuñı takrîr
Ola kim gönline ide te'sîr (Hec., b.284-295)

Refik-i şefik, ikinci olarak şaire duygularını anlatan bir mektup yazmasını öğütler:

Soñra tahrîr eyle bir nâme
Şöyle kim kanlar akıda hâme

Kâğıdı reng-i za'ferân eyle
Çehre-i zerdden nişân eyle

Şerh-i derd-i dil-i hazînüñi yaz
Sıfat-ı âh-ı âteşinüñi yaz (Hec., b.347-349)

Ancak Celilî, onun nasihatlerini dinlese de amacına ulaşamayınca tedbirden vazgeçer. Böylece “refik-i şefik”in eserdeki görevini tamamlanır. Refik-i şefik, ana kahramanın yakın dostu rolünü üstlenen bir tiptir. O, derinlikten yoksundur, sağduyulu davranarak dostuna, sevgiliyle iletişim sağlaması için gerekli olan ancak, herkesin bildiği nasihatlerde bulunmaktan başka görev üstlenmez. Onun aşk konulu mesnevilerdeki diğer “dost” tiplerinden hiçbir farkı yoktur.

1.3.2.2.4. Diğer Kişiler

Hecr-nâme'de yer alan diğer kişiler ise figüran mahiyetindeki kişilerdir. Bunların başında “kâsıd” (haberci) gelmektedir. Haberci, sevgili ile Celilî arasındaki mektuplaşmada aracı rolünü üstlenir. Diğer kişiler ise Hurrem-âbâd'a giden geminin kaptanı, Celilî'ye yolculuğa çıkmasını öneren dostlar ve sevgilinin etrafındaki insanlardır. Söz konusu kişiler içinde sevgilinin etrafındaki insanların Celilî'ye tepkileri beklenenin aksine olumludur. Zira onlar, Celilî hakkında olumsuz görüş bildirmezler. Hatta sevgilinin tüm alaycı ve küçümseyici sözlerine rağmen, Celilî için güzel sözler sarf ederler ve ara buluculuk yapmaya çalışırlar:

Didiler dîv sanmañ âdemdür
Belki kudsîler ile hem-demdür

Bâg-ı dehre nevâ sözinden irür
Savt-ı ‘işret-fezâ sözinden irür

N’ola kûyuñda hoş-nevâ olsa
Bezm-i valsa gazel-serâ olsa

Âsitânuñda bir garîb olsun
Ol gülîstânda ‘andelîb olsun (Hec., b.309-312)

1.3.2.3.Mekân

Hecr-nâme’de yer alan az sayıdaki mekânın tamamı soyut mekândır. Esasen esere konu olan hâdiseler, şairin hayal dünyasında gerçekleştiği için mekânlar da tabîî olarak kurmaca mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Hecr-nâme’de yer alan kapalı mekânlar arasında Celili’nin hücre, Hürrem-âbâd’daki cami, kale ve evler gelmektedir. Ancak, söz konusu kapalı mekânlar tamamen dekoratif mahiyettedir. Diğer bir deyişle bu mekânlar, şairin hâdiselerin cereyan etmesi için gerekli gördüğü mekân ihtiyacını karşılama görevini üstlenir. Söz konusu mekânların olay örgüsü üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Hürrem-âbâd’daki cami, kale ve evlerle ilgili tasvirler ise şehir tasvirinin bir parçası olarak eserde yer bulur ve tamamen dekoratiftir. Bu mekânların eserdeki görevleri, Hürrem-âbâd şehrinin olağanüstü güzelliğini vurgulamak için araç olmaktan öte değildir. Eserde yer alan kapalı mekânlardan biri de Celilî’nin Hürrem-âbâd’a giderken bindiği gemidir. Gemi ile ilgili renkli tasvirler de eserde yaratılmaya çalışılan olağanüstü atmosfere hizmet eder.

Hecr-nâme’de kayda değer tek açık mekân hâdiselerin gerçekleştiği Hürrem-âbâd şehridir.¹²⁸ Eserde yer alan mekân tasvirleri büyük ölçüde Hürrem-âbâd adlı hayalî şehir üzerine kuruludur. Şairin zengin ve renkli tasvirlerle süslediği bu mekân, masalların büyüdü dünyasından kopmuş gibidir. Eserde yer alan diğer açık mekânlar da şehrin tabîî güzelliklerini vurgulamak üzere kullanılır:

Hâssa gül-geşt ü cûy-bârları
Murg-ı zârı vü murg-zârları

Bûtsân u çemenleri dil-keş
Suları cân-fezâ hevâsı hoş

¹²⁸ *Hecr-nâme*’de yer alan bir beyitte Hürrem-âbâd şehrinin içinin huri gibi güzellerle dolu olmasına vurgu yapmak amacıyla “Burası meğerse Cennet-âbâd’mış” denilir. Biz burada geçen “Cennet-âbâd” ifadesiyle Hürrem-âbâd dışında bir yerin kastedildiğini düşünmüyoruz. Şair, söz konusu ifadeyi “cennet gibi şehir” anlamında kullanmış olmalıdır.

Gülşeni pür-şükûfe gûn-â-gûn
San yire inmiş encüm-i gerdûn

Hâki gibi hevâsı müşk-âmîz
Çemeni hoş nesîmi ‘anber-bîz

Gülleri tâze hüsn-i yâr gibi
Kamu faslı olur bahâr gibi

‘İyş u ‘işret yiridür etrâfi
Bâdesi bî-humârdur sâfi (Hec., b.171-176)

1.3.2.4.Zaman

Hecr-nâme’nin, Celilî’nin aşk hayatından izler taşıdığı ön kabulünden hareketle şairin,¹²⁹ *Hecr-nâme*’yi 915 (m.1509-1510) senesinde 22-23 yaşlarındayken kaleme aldığını söyleyebiliriz. Eser merkezli bir değerlendirmede vaka zamanının XVI. yüzyılın başları olduğu söylenebilir. Nitekim mesnevinin sonunda eserin yazılış tarihi açıkça ifade edilmiştir:

Dokuz yüz on beşe irmişdi târîh
Ki silk-i nazma geldi Hecr-nâme

Hazân-nâme hem itsem n’ola nâmın
Gül-i Sad-berk’den soñ yazdı hâme (Hec., b.484-485)

Hecr-nâme’de vaka süresi ise belirsizdir. Celilî, eserdeki hâdiselerin süresi ile ilgili belirgin ifadelerle yer vermez. Eserde “bir iki gün” ifadesi sık sık kullanılan zaman belirteçlerinden biridir:

Bir iki gün ki gıtdi deryâda
İrdi bir şehr-i hurrem-âbâd (Hec., b.159)

Şair belirsiz ve kısa süreleri belirtmek için “bir az müddet, bir zamân, nice müddet” vb. zaman belirteçlerinden de yararlanır:

Kıldum anda ikâmete niyet
Tâ ki şugl eyleyem bir az müddet (Hec., b.177)

Bir zamân sabra eyledüm âhenk
Ya’ni ‘akl ile sulh u ‘ışk ile cenk (Hec., b.355)

¹²⁹ Celilî, *Hecr-nâme*’de yaşadığı aşk acısını anlattığını ve eserinin özgün olduğunu açıkça dile getirse de yüzeysel bir bakışla dahi *Hecr-nâme*’nin Halilî’nin *Firkat-nâme*’sinin eksik bir özeti olduğu görülür. Ancak eserin olay örgüsünün basitliği, aşk gibi genel etrafında dönmesi ve geleneğin, âşık-maşuk ilişkisini işleyen şairlere aynı malzemeyi sunması bu sonucu doğurmuş olabilir. Zira genç bir şairin okuduğu bir eserden etkilenerek, kendi yüreğini yakan bir aşk hikâyesini anlatmak istemesi kadar tabii bir şey olamaz. Nitekim *Heves-nâme*’nin de konusu ve kullanılan pek çok motif *Firkat-nâme* ile benzerlik gösterir. *Firkat-nâme*’nin derin etkisi göz ardı edilmemek koşuluyla, bu durum taklitten ziyade, gelişmekte olan bir geleneğe işaret eder ve tüm klasik edebiyatlarda görülen aynı konunun farklı şairlerce yeniden işlenmesi hadisesini hatırlatır. İki eser arasındaki benzerlikler için bk. Orhan Kemal Tavukçu, “Türk Edebiyatında Firâk-nâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, S.10, 2004, s.89-122.

Şair, eserdeki gerilimi artırmak ve hâdiselerin birdenbire olduğunu belirtmek için “nâgehân, nâgâh” gibi sözcüklerden yararlanır:

Nâgehân gördüm ol meh-i ra'nâ
Oldı gün gibi karşumda peydâ (Hec., b.300)

Aña dek kim 'inâyet-i Allâh
Sevk-i didâr eyledi nâgâh (Hec., b.440)

Heves-nâme’de zaman genel olarak bahar mevsimi olarak tanımlanabilir. Zira Celilî, Hurrem-âbâd’a geldiği zaman şehrin bağ ve bahçelerinden, rengarenk çiçeklerinden bahseder. Şair, sevgilisine kavuştuğunda da onunla bahçelerde gezer, işret meclisleri kurar. Kaldı ki Hurrem-âbâd’ın her mevsimi bahar gibidir:

Gülleri tâze hüsn-i yâr gibi
Kamu faslı olur bahâr gibi (Hec., b.175)

1.3.2.5.Tarih ve Toplum

Hecr-nâme, Celilî’nin aşk yaşamından izler taşısa da eserde anlatılan hâdiseler ve mekânlar büyük ölçüde kurmacadır. Durum böyle olunca eserde tarihî ve toplumsal unsurlara rastlamak mümkün değildir. Bu durumun ortaya çıkmasında eserin kısa tutulmasının da büyük bir etkisi vardır. Eserde arka plânda da olsa tarihî bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Toplumsal konuların esere yansımaları ise dönemin aşk anlayışı ve ikili ilişkilerine dair yüzeysel izlenimlerle sınırlıdır. Kurmaca bir mekân olan Hurrem-âbâd’a dair tasvirler ise şairin yaşadığı şehirdeki gözlemlerine dayanması bakımından silik bilgi kırıntıları olarak kabul edilebilir.

1.3.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Celilî’nin gençlik yıllarında yaşadığı aşk serüveninden esinlenen *Hecr-nâme*’nin yazılma nedeni, öncelikle şairin yaşadıklarını anlatma isteğidir. Celilî, daha eserinin başlarında yaşadığı aşkın neden olduğu perişan hâlden bahseder ve bu hâle gelme nedenini anlatmak ister. Şair, yaşadıklarını önemsediğinden olacak bu acıklı hikâyeyi başkalarıyla paylaşmak hevesindedir. Onun hikâyesinin temelinde ise şikâyet yatmaktadır:

Diñle hoş bir hikâyet eyleyeyin
Ne hikâyet şikâyet eyleyeyin

Diyeyin saña dâg-ı derdümnden
Eşk-i gülün u rûy-ı zerdümnden

Ki neden çehre böyle zerd oldu
Hem-demüm niçün âh-ı serd oldu

Ya neden böyle zâr u mahzûnum
Nice Leylî gamında Mecnûn'um

Ya neden bunca nâle vü feryâd
Nice Şîrîn'e olmuşam Ferhâd

Kankı şûh-ı cihâna dil virdüm
Nice âşûb-ı câna dil virdüm

Gözümün diñmedügi âbı neden
Giceler görmedügi hâbı neden

Gussamun kıssasını şerh ideyin
Şol ki itnâb vire tarh ideyin

İdeyin bir tılsım anda nihân
Ki okındukça âteş ola 'ıyân

Yazayın bir fesâne-i rengîn
K'ola reşk-i nigâr-hâne-i Çin (Hec., b.110-119)

Şair, eserinin sonunda maksadının hâlini anlatmak olduğunu, isterse kendisinde anlatacak efsanenin çok olduğunu söyleyerek eserini neden kısa kestiğini dolaylı olarak anlatır. Şair, eserini yazmaktaki asıl nedenini burada ortaya koyar. O, tercüme ya da taklit değil, özgün bir eser kaleme aldığını açıkça dile getirir:

Ben ki bu Hecr-nâme'yi yazdum
Yazmaga göz sevâdını ezdüm

Sanmañuz Fürsden temettü' itdüm
Gayriler nazmını tetebbu' itdüm

Hâşe lillâh ki müste'âr ola
Şâ'ire müste'âr 'âr ola

Zâde-i tab'-ı nâ-tüvânumdur
Mîve-i şâhsâr-ı cânumdur

Gül-i gülzâr-ı bâg-ı fikrümdür
Lâle-i deşt ü râg-ı fikrümdür (Hec., b.475-479)

Şair, özgün eser yazmaktaki asıl ve genel maksadının ise eserini okuyanların kendisini hayır duasıyla anmaları olduğunu dile getirir:

İltimâsum budur ki ehl-i nazar
Her kaçan k'ideler bu bâga güzer

Eyleyen bu gülün temâşâsın
Seyri der sünbül-i mutarrâsın

Sûseni ile hem-zebân olan
Nergisi ile ser-girân ola

Bâgbânın ide du'âdan yâd
Nâzımın rahmet-i Hudâ'dan yâd (Hec., b.480-483)

Hecr-nâme'nin olay örgüsü son derece basittir. Eser, gittiği şehirde gördüğü güzel bir dilbere âşık olan şairin sevgilisine kavuşmaya çabası ve sevgilisine kavuşup bir süre sonra terk edilmesinden ibarettir. Ancak, bu basit olay örgüsü sırasında şair, aşka ilişkin düşüncelerine yer verir. Şair, Hurrem-âbâd'a geldiğinde çevresini züht duvarıyla çevirir. Ancak, aşkın gelmesiyle adeta zühdün sağlam duvarları yıkılacaktır. Celilî, Hurrem-âbâd'daki güzel dilbere ilk görüşte âşık olur. Böylece şair, okuyucuya aşkın gücünü dolaylı da olsa gösterir:

Zühdden çevreme hisâr itdüm
Der ü dîvârın üstüvâr itdüm

Ne bileydüm ki n'olısar encâm
Ne belâ göriser dil-i nâ-kâm (Hec., b.178-179)

Celilî'nin eserde vermek istediği dolaylı mesajlardan bir diğeri ise aşk karşısında tedbir almanın hiçbir sonuç getirmeyeceğine, Allah'ın inayetini beklemek gerektiğine dairdir. Şair, vuslat için çok gayret etmesine rağmen sevgilisine kavuşamaz. Zira vuslat için gayret gösterip Allah'a sığınmak gerekir. Allah'ın inayeti ulaşırsa kavuşma gerçekleşecektir:

Çün ki gördüm piyâde [bir] tedbîr
Olımadı 'inân-keş-i takdîr

Aña dek kim 'inâyet-i Allâh
Sevk-i didâr eyledi nâgâh (Hec., b.437-438)

Ancak bu kavuşma uzun sürmeyecek sevgili, Celilî'yi terk edip başkalarıyla düşüp kalkmaya başlayacaktır. Böylece şair, bu hâdisenin ışığında eserinin tezini ortaya koyacaktır. Dünyânın düzeni böyledir. Tebrik de sövüp sayma da hayatın gerçeğidir. Bazen kavuşma bazen ayrılık olur. İnsan bazen rahat eder bazen de sıkıntı çeker:

Böyle[dür] bu cihânuñ âyîni
Biledür âferîn ü nefrîni

Gâh vuslat olur gehi fûrkat
Gâh râhat irür gehi mihnet (Hec., b.466-467)

1.3.3.Üslûp

1.3.3.1.Anlatım Teknikleri

1.3.3.1.1.Tasvir

Yaklaşık beş yüz beyit olan *Hecr-nâme* hacimsiz bir eser olmasına rağmen zengin tasvirlerle örülmüştür. Zaten eserde hâdiseden ziyade tasvirler ağırlıktadır. Olay örgüsü oldukça sığ olan mesnevinin asıl kıymeti tasvirlerden kaynaklanmaktadır. Şair hemen her fırsatta renkli tasvirlerle girer. Daha eserin başlarında şair yazacağı eserin çeşitli özelliklerini hayalinde canlandırır. Şairin hayalinde canlandığı eser, çiçeklerle bezenmiş bir bahçe gibi rengârenktir:

Sünbül-i ter hat-ı şiyâhı ola
Harfler sebze vü giyâhı ola

Sürhü gül-zârdan hikâyet ide
Lâciverdi çemen rivâyet ide

Her elif ser-keş ola serv gibi
Nokta pervâz ide tezerv gibi

Tâ ola dâg-ı zerd-i gül-zârı
Çemen-i sînemüñ nümûdârı

Servler anda dūd-ı âh olsun
Sîne peykânları giyâh olsun (Hec., b.120-124)

Eserde gemi, deniz, şehir, sevgili gibi çok sayıda kişi, mekân ve nesne tasvirleri soyut ve mübalağalıdır. Örneğin, Celilî karşısına çıkan denizi birbirinden ilginç ve mübalağalı hayallerle tasvir eder:

Bir ‘aceb bahr-ı bî-kerân gördüm
San zemîn üzre âsumân gördüm

Nükte-dân fikri gibi bî-pâyân
Reşk-i deryâ-yı kulzüm-i ‘ummân

Sanki Tûfân-ı Nûh seyl-âbı
Dehr kâmina zehr-i cüllâbı

Fi’l-mesel her habâbı bir gerdûn
Katresi bahr-ı Kulzüm ü Ceyhûn

Dimezem cûy-bâr-ı Ceyhûndur
Ki zemîn üzre ‘aks-i gerdûndur (Hec., b.143-147)

Celilî, söz konusu deniz üzerindeki gemiyi de benzer bir şekilde soyut ve renkli tasvirlerle okuyucuya aktarır. Tıpkı diğer örnekte olduğu gibi bu tasvir de gözlemden

ziyade şairin hayal gücüne dayanır. Gemi tasvirinde dikkat çeken bir husus da timsah, ejder, fil gibi çeşitli hayvanların benzetme ögesi olarak kullanılmasıdır:

Bir gemi var idi hilâl gibi
Bahr-ı ahzâr yüzinde hâl gibi

Nice keştî ki bâd-pâyidi
Hey nice bâd-pâ sabâyidi

Kûh-peyker velî sebük-reftâr
Bâd-peymây lik kûh-vekâr

Fil-tendür velî ‘ukâb-şitâb
Pîl-bân aña bâd u sahrâ âb

Gögsi üzre yürür san ejderdür
Bî-ser ü pâ sabâya hem-serdür

Gerçi ebr-i siyâh-sûretdür
Lîk berk-i ‘acûl-hey’etdür

Gûyiyâ tahtdur Süleymânî
Kim yel olmışdı bende-fermânı

San neheng-i muhit-i a‘zamdur
Tu‘mesi ol sebebdan âdemdür (Hec., b.149-156)

Eserde yer alan başlıca mekân tasviri ise “Hurrem-âbâd” adlı muhayyel şehirdir. Şehir öylesine idealize edilmiştir ki okuyucu kendisini bir masal dünyasının içinde bulur. Hurrem-âbâd şehri yeri, göğü, havası, evleri, camisi, akarsuları, bahçeleriyle cennetten bir parçadır:

Hurrem-âbâd kim aña bedâl
Görmemiş çeşm-i pâsbân-ı Zühâl

Dimezem âsumândur aña hisâr
Burc u bârûsı âsumâna medâr

Âsumân gibi şâmihu’l-erkân
Kûh-mânend râsihu’l-bünâyân

Nice şehir ol ki Mısr-ı sânidür
Mısr sultânı pâsbânıdur

Cennet-âbâd kasrdan ma‘mûr
Der ü divârı lû’lû-i mensûr

Evlerinüñ binâsı mermerden
Nice mermer ki dürr ü gevherden

Ferşler anda levh-i sîmîndür
Zârlar nakş-ı hâne-i Çîndür

Mermeri su gibi musaffâdur
Sanki âyîne-i mücellâdur

Câmi‘i ehl-i zühde hısn-ı hasîn
Nice hısn-ı hasîn ka‘be-i dîn

Her kapısı behište bir hoş râh
Yazılı Lâ ilâhe illâllâh (Hec., b.160-170)

Eserde kişi tasvirleri ise oldukça sınırlıdır. Şair, yalnızca Hurrem-âbâd'daki güzelleri ve kendisini tasvir etmekle yetinir. Söz konusu tasvirlerde, diğer tasvirlerde olduğu gibi, kişiler soyuttur ve idealize edilerek anlatılmıştır. Eserde aşağıdakine benzer şekilde sevgiliye yönelik tasvirler çeşitli vesilelerle tekrarlanır:

Cennet-âbâd imiş meger ol şehir
Tolı hûr-ı semen-ber-i gül-çehr

Serv-i bâlâlar ü sehî-kadler
Lâle-sîmâlar ü semen-hadler

Var idi içlerinde bir meh-veş
Gûyiyâ bir Nihâl idi ser-keş

Ne nihâl âfitâb-ı evc-i kemâl
Nûr-ı hüsnîyle dehr mâl-â-mâl

Nâzdan gözleri 'itâb-âlûd
'Âşıkun bahtı gibi hâb-âlûd

Adı Hızr u lebi zülâl-i hayât
Ol hayât âbına hatı zulûmât

Bâg-ı ruhsârı gülşen-i Rıdvân
Sâye-i servi 'ömr-i câvidân

Sidreye serv-i kaddi baş egmez
Hûr eline su koymaga degmez

Leblerinden 'akîk-i nâb hacil
Dişlerinden dūr-i hoş-âb hacil

Gonçedür lîk gonçe-i gûyâ
Servdür lîk serv-i gül-sîmâ

Tûtî-reftâr lîk kebk-hırâm
Kebk-reftâr lîk tûtî-fâm

Nahl-i kaddi ki gülşen-ârâdur
Bâg-ı hüsn içre serv-i ra'nâdur

Kâmetin sanma serv ya şimşâd
Bâg-ı ümmîde nihâl-i murâd

Gülşen-i hüsninün şükûfesi çok
Güllerinün velî benefşesi yok

Fitne-engîz çeşm-i câdûsı
Şîr-i 'âlem zebûn-ı âhûsı

Mürdeye cân virür tekellümde
Cânı dü-nîm ider tebessümde

Teni başdan ayaga nûr gibi
Degül insân var ise hûr gibi (Hec., b.180-196)

Eserde yer alan bir diğer kişi tasviri ise Celilî ile ilgilidir. Şair, aşkın kendisini fiziksel olarak ne hâle getirdiğini anlatırken esasen divan şiirinin klasik âşık tipini çizer:

Ruhları oda urdı hırmenümi
Yakdı hâkister eyledi tenümi

Oı hat u hâl ü kâkül-i hoş-bû
Alnuma yazdı bir kara yazı

Câna tâb irdi âfitâbından
Velî ‘ışk tutdı ‘ışk tâbından

Yüzümüñ rengi za‘ferân oldu
Gülşen-i ‘işretüm hazân oldu

Başuma sebze gibi koydum hâk
Sînemi gonçe gibi kıldum çâk (Hec., b.205-209)

Hecr-nâme’de, Celilî ile ilgili tasvirlerden biri ise “refik-i şefik”ın dilinden okuyucuya aktarılmıştır. Tasvirde özgün bir taraf bulunmamakla birlikte, tasvirin sunuluş biçimi anlatıma renk katar. Benzer bir şekilde Celilî ile ilgili tasvirlerden biri de sevgilinin dilinden okuyucuya aktarılmıştır.¹³⁰ Aşağıdaki beyitler refik-i şefikin dilinden yazılmıştır:

Görürürem dil-şikeste olmuşsin
Dâg-ı ‘ışk ile haste olmuşsin

Za‘fdan kâmetüñ hilâl olmuş
Ruhlarıñ zerd ü eşküñ al olmuş

Derd u gamdan hayâle dönmişsin
Nâleden târ-ı nâle dönmişsin (Hec., b.268-270)

Hecr-nâme’de mekân, kişi ve nesne tasvirlerinin yanı sıra ruhsal tasvirlerle de yer verilir. Bu tasvirler tamamen Celilî’ye yöneliktir. Şair, söz konusu tasvirlerde hislerini ve yaşadığı aşkın ruhunda uyandırdığı yansımaları anlatır:

Sundı bir câm sâkî-i gerdûn
Ki şafak gibi tolu bâde-i hûn

Bir ayak sundı ‘ışk sahbâsı
Başuma çıkdı şûr u gavgâsı

Gitdi elden ‘inân-ı her tedbîr
Tevsen-i ‘akl oldu sahrâ-gîr (Hec., b.200-202)

Eserde şair, yaşadığı acıların kendisinde bıraktığı ruhsal ve fiziksel etkileri sık sık tekrarlar. Örneğin, aşağıdaki bölümde Celilî, sevgilisinin kendisine kayıtsız kalması ve küçümsemesi sonucu düştüğü hâli anlatır:

Ser-be-ser şem‘ gibi yandı tenüm
Kan yirine oda boyandı tenüm

¹³⁰ Sevgilinin dilinden Celilî’nin tasviri için bk. “1.3.2.2.2.Kişiler” Bölümü.

Düşdi âhum şerâresi hâke
Çıkdı dūd-ı figânım eflâke

Girü dil-haste vü hazîn oldum
Hem-dem-i âh-ı âteşin oldum

Yine âheng eyledüm sâzum
Çıkdı nüh-perdeden ser-âgâzum

Yine oldum melâmet ü rüvâ
Zâr u ser-geşte vâlih u şeydâ (Hec., b.335-339)

1.3.3.1.2.Özetleme

Celilî, *Hecr-nâme*'nin asıl konusunu anlatmaya başlarken konuya giriş mahiyetinde kendisinden bahseder. Eserin bu bölümünde şair, mümkün olduğunca genel ve kısa bir şekilde kendisini tanıtır. Şair, o ana kadar yaşadıkları hakkında özet bilgiler vererek okuyucuyu anlatacağı asıl konuya hazırlar:

Kesb-i fazl u kemâl eyler idüm
Kasd-ı câh u celâl eyler idüm

Hoş alurdum zamânedan kâmi
Geçürürdüm bu resme eyyâmı (Hec., b.130-131)

Yine eserin başlangıcında şair, eserinin içeriğini ana hatlarıyla özetleme yoluna gider. Anlatacağı hikâyeye dair bilgiler vererek okuyucunun anlatacakları üzerinde yoğunlaşmasını sağlar.¹³¹ *Hecr-nâme*'de özetleme tekniği, şairin gerekli gördüğünde sözü uzatmamak maksadıyla da kullanılır. Örneğin şair, aşk acısını anlatırken özetleme tekniğinden yararlanır:

Nice bunuñ gibi figân u âh
Kim şererden tolardı micmer-i mâh

Eyler idüm visâlden nâ-kâm
Şâm tâ subh u subh-dem tâ şâm (Hec., b.263-264)

1.3.3.1.3.Sahneleme

Hecr-nâme'de hâdiselerin okuyucunun gözleri önünde cereyan ettiği sahneler oldukça az sayıdadır. Bu durumun ortaya çıkmasında eserin tasvir ağırlıklı ve hacimsiz olmasının yanı sıra olay örgüsünün de son derece basit olması temel etkindir. Ancak, Celilî, basit hikâyesini anlatırken sahneleme tekniğinden yararlanmıştır.

¹³¹ bk. "1.3.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları" Bölümü

Hecr-nâme'de yer alan sahnelerin hemen hemen tamamı Celilî'nin gözünden aktarıldığı için doğal olarak hâdiselerin merkezinde şair yer almaktadır. Bu nedenle eserdeki sahnelerin hemen hepsinde taraflardan birisi daima şairdir. Ancak, bir sahnede şairin yer almadığını görürüz. Söz konusu sahnede Celilî'nin yazdığı mektubun sevgiliye götürülmesi anlatılır.¹³²

Celilî, sahneleri oluştururken genellikle tasvir, diyalog gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Ancak, eyleme dayalı olmayan söz konusu sahneler, tasvirler ve uzun konuşmalar arasında adeta kaybolur gider. Eserde yer alan en belirgin sahneler, Hurrem-âbâd'a geliş, sevgiliyi ilk görüş, şairin gönlüyle çekişmesi, bir dostun nasihati, sevgiliyle ilk karşılaşma, sevgiliye mektup sunulması ve sevgilinin tepkisidir. Aşağıdaki sahnede, sevgilinin hakir görmesi sonucu Celilî'nin acı çektiği sırada bir dostunun gelip onu teskin etmesi ve ona nasihatte bulunması anlatılır:

Hâlûmi çün refik gûş itdi
Acıyup bahr gibi cûş itdi

Didi çâre ne câna cebr eyle
Bir iki gün belâya sabr eyle

Sabr ile irdi Yûsuf'a Ya'kûb
Buldı dil derdine şifâ Eyyûb

Soñra tahrir eyle bir nâme
Şöyle kim kanlar akıda hâme

Çün gördüm kelâmını ma'kûl
Eyledüm her nasihatini kabûl (Hec., b.341-354)

1.3.3.1.4. Diyalog/ İç Monolog

Hecr-nâme'de eyleme dayalı sahneler genellikle diyaloglardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Celilî, yaşanan az sayıdaki hâdiseyi diyaloglar yoluyla okuyucuya aktarır. Eserde yer alan diyaloglarda konuşma dilinden eser yoktur. Diyaloglarda sade ve akıcı bir dilden yararlanıldığını söylemek mümkün değildir. Ancak, diyalogların eserin dilinin kısmen sadeleşmesini sağladığını söyleyebiliriz.

Diyaloglarda “dedim-dedi” anlatım kalıbından yararlanır. Fakat bu diyaloglar tarafların uzun konuşmalarından oluşur. Yaklaşık kırk beyit süren aşağıdaki diyalog, Celilî ile refik-i şefik arasında geçmektedir:

Didi âyîn u 'âdete geldüm
Ya'ni resm-i 'ıyâdete geldüm

¹³² bk. “1.3.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı” Bölümü.

Yiter itdûñ figân u nâle vü âh
Yiter itdûñ cihânı dūd-ı siyâh

Bize şerh eyle şerha-i sîneñ
Tâze kıl dâg-ı derd-i dirîneñ

Ki niçün böyle zâr u mahzûnsın
Nice Leylî gamından Mecnûnsın

Zahmuña merhem-i şifâ görelüm
Yüregüñ derdine devâ görelüm

Fıkr ü rây ile idelüm tedbîr
Görelüm kim ne gösterür takdîr

Didüm ey fazl-ı lutf-ı rahmânî
Nefesüñdür nesîm-i rûhânî

Ten-i rencûrumuñ şifâsı sözüñ
Derdlü gönölümüñ devâsı sözüñ

Nefesüñde nesîm-i rahmân var
Ki dilüñde hadîs-i cânân var

Eyledüñ çün ki hâlûmi teftîş
Dîñle takrîr ideyin kem ü bîş

Bir gül-endâma mübtelâ oldum
Ki hazân yaprağı gibi soldum

Didi ey nâ-tüvân ü haste vü zâr
Sîne-figâr u dil-şikeste vü zâr

Ol ne bilsün seni ki hastesisin
Seng-i hecriyle dil-şikestesisin

Gün gibi ‘ışk-ı pâküñi şerh it
Subh-veş dilde çâküñi şerh it

Göñlüñüñ söyle derd ü gussasını
Kıl hikâyet bu gussa kıssasını¹³³

Eyle derd-i derûnuñı takrîr
Ola kim gönline ide te’sîr (Hec., b.267-295)

Hecr-nâme’de yer alan iç monolog örneklerinden birisi, şairin kendi gönlüyle karşılıklı olarak konuşmasıdır. Şair, bu iç monoloğunda aşka düşmesine sebep olarak gördüğü gönlüyle uzun uzun tartışır. İç monolog tekniğinde “dedim-dedi” kalıbının kullanılmaması farklı bir özellik olarak dikkat çeker:

Göricek hâlûmi ziyâde harâb
Eyledüm gönlüme hitâb-ı ‘itâb

¹³³ *Hecr-nâme*’nin neşredilen metninde dize “Kıl hikâyet bu kıssa gussasını” biçiminde okunmuştur. Ancak kafiye ve anlam bakımından yukarıdaki okuma şeklinin daha uygun olacağını düşünüyoruz. (bk. Hüseyin Ayan, “Celîlî’nin *Hecr-nâme*’si”, s.167.

K'ey hevâ vü heves elinde zebûn
Nice mecnûnsın "El-cünûnu fûnûn"

Yiridür diñse saña dîvâne
Kim melâmetle olduñ efsâne

Bir perî-veş cemâle meyl itdûñ
Gözlerüm çeşmesini seyl itdûñ

Eyleyen bu belâları sensin
Hâşe li'llâh ne dost ne düşmensin

Bilmezem kime ideyin feryâd
Dâd u feryâd senden ey bî-dâd

Dil işidüp sözümi viridi cevâb
Ki baña eyleme hitâb-ı 'itâb

Çün işitdüm gönül hitâbını
Vech-i ma'k ul ile cevâbını (Hec., b.212-239)

Eserde yer alan diğer iç monolog ise şairin kendisine seslendiği, feryat ettiği bölümdür. Bu bölümde şair, diğer bölümlerden farklı olarak "bülbul-i bahâr-ı suhan" olarak nitelendirdiği, kendisine hitap eder. Aşağıdaki beyitler söz konusu iç monologdan alınmıştır:

Söyle ey bülbul-i bahâr-ı suhan
K'oldı nev-reste lâle-zâr-ı suhan

Bize bâg-ı visâlden söyle
Gül-i hüsn-i cemâlden söyle

Bülbul-i bûstân-ı 'işret ol
Murg-ı destân-serây-ı vahdet ol

Eyle efsâneye girü âgâz
'Ömr kûtehdür itme kıssa dîrâz (Hec., b.427-436)

1.3.3.1.5.Mektup

Celîlî, *Hecr-nâme*'de bir anlatım tekniği olarak mektuptan bir sahnede yararlanılmıştır. Şair, "refik-i şefik" olarak adlandırdığı dostunun tavsiyesi üzerine sevgilisine bir mektup yazar. Eserde şairin iletişim aracı olarak mektuptan yararlanması, üslûba katkı sağlayan bir unsur olmakla birlikte mektubun dolaylı olarak değil de doğrudan doğruya şairin dilinden ve sevgiliye hitaben yazılması son derece önemlidir. Zira şair manzum olarak yazdığı mektubu, eserine aynen yerleştirir, yalnızca mektup tasviriyle yetinmez. Aşağıda görüldüğü üzere şair, mektup tekniğinden yararlanarak anlatıma renk katar:

Yazdum evvel ki ey gül-i ra'nâ
Vey sehî-serv-i gülîstân-ârâ

Gül gibi zîb-i ‘âlem ol dâyim
Serv-veş sebz ü hurrem ol dâyim

Ben ki zencîr-i ‘ışk esîriyem
Kulle-i kûh-ı derd şîriyem

Gönlümi ‘ışk dâg dâg itdi
Köhne deşt idi tâze bâg itdi

‘İşretüm subhı geçdi şeb irdi
Nice şeb rûz-ı bu’l-‘aceb irdi

Nergisün gibi ey yüzi gül-zâr
Kaldı bu kûşede gönül nâ-çâr

Gözlerün gibi nâ-tüvân oldum
Bir siyâh-tâli‘-i cihân oldum

Nâhunum zahmı şekl-i dâl oldı
Gam-ı ebrün ile hilâl oldı

Kirpigün urdı cânuma bir tîr
Hey nice tîr zehrden şemşîr

Nokta hâlün çü bî-hurûf irdi
Kevkeb-i bahtuma husûf irdi

Kâkülün oldı çün ‘abir-efşân
Silkdüm gerd-i hûşden dâmân

Gam-ı zülfüñle dûd-ı âhumla
Yürürüm tâli‘-i siyâhumla

Tâ gül-i tal‘atun fûrûzândur
Lâle-veş dâg-ı sîne sûzândur

Serv-veş hâk-i râha serkeşsin
Gül gibi ‘andelîbe âteşsin

Gül gibi hüsnüñe gurûr itme
Vasldan ‘andelîbi dûr itme

Hazer it bülbülün figânından
Bu bahârün sakın hazânından

Sakın andan ki sahn-ı gül-zâruñ
Meskeni ola her has ü hâruñ

Gülşen-i külhan ide âteş-i âh
Ola her şâh-ı sebz dûd-ı siyâh

Çemen-i bâğı ide hâkister
Lâleler anda ola ahker

Ola her berk pâre-i âteş
Her şükûfe şerâre-i âteş

Çün Süleymân-ı hüsnsin dâd it
Nûr-ı mazlûmı lutf ile yâd it

Kâse-i sirke oldu mâl-â-mâl
Hâk-i kûyuñla eyleme pâymâl

Cân-ı şîrîni yakma hecrüñ ile
Telh-kâm itme zehr-i zecrüñ ile

Çarhı yakar şerâre-i âhum
Gâfil oturma kasrda mâhum

Ben niyâz eyledükçe nâz itme
Cevrüñi çok vefâñı az itme

Valsa ırgür habîb çün sensin
Eyle dermân tabîb çün sensin (Hec., b.366-391)

1.3.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Celîlî'nin aşk hikâyesini anlatan otobiyografik bir eser olarak *Hecr-nâme*'de kahraman anlatıcıdan yararlanılmıştır. Şair, başından geçen manevî yolculuğu ve aşkı anlatırken hâdiseleri tamamen kendi bakış açısından ve dilinden okuyucuya aktarır. Bu nedenle Celîlî, eserde kendi varlığını gizleyemez. Öyle ki eser, okuyucuya seslenişle başlar:

Diñle bir hoş hikâyet eyleyeyin
Ne hikâyet şikâyet eyleyeyin

Diyeyiñ saña dâğ-ı derdümnden
Eşk-i gülğün u rûy-ı zerdümnden (H, b.110-111)

Şair, mesnevinin hemen her yerinde çeşitli vesilelerle okuyucuya ya da kendisine seslenmek suretiyle anlatıcı ile eser arasında bulunması gereken mesafeyi adeta sıfır noktasına getirir:

Bu durur hâl-i zârum ey hem-dem
Var ise yarama meded merhem (Hec., b.340)

Söyle ey bülbül-i bahâr-ı sühan
K'oldı nevreste lâle-zâr-ı sühan

Bize bâğ-ı visâlden söyle
Gül-i hüsn ü cemâlden söyle (Hec., b.427-428)

Şair kimi zaman da sözü uzattığı için kendi kendine seslenir ve asıl konuya geri dönmesi gerektiğini kendisine hatırlatır:

Eyle efsâneye girü âgâz
'Ömr kûtehdür itme kıssa dırâz (Hec., b.436)

Celîlî, bizzat yaşamadığı bir hâdiseyi ise kendi görmüş gibi anlatmayı tercih eder. Bu durum eserde bir sahne için de olsa hâkim bakış açısının kullanıldığını gösterir.

Zira şair, kendi gıyabında gelişen ve işiterek öğrendiği mektup sunma hâdisesini öğrenilen geçmiş zaman kipiyle anlatmak yerine, kendi dilinden dolaysız olarak aktarır:

Turdu kâsıd sabâ gibi çâlâk
Akdi ol serve su gibi bi-bâk

İrdi çün hâk-i âsitânına
Bûlbûl-i 'ışk gülîstânına

Didiler yâra irdi bir kâsıd
Gonçe-veş var elinde bir kâgıd

Âşinâdan nişân getürdüm dir
Yâra berk-i hazân getürdüm dir

Görelüm nâmesini okıyalum
Ger icâzet olursa okıyalum

Kendi nâm u nişânını görelüm
Soñra berk-i hazânını görelüm

Virdi destûr çün perî-peyker
K'irdi ol kâsıd-ı füsûn-küster

Çün du'â kıldı 'ömr ü devletine
Nâme-yi öpdî sundı hazretine

Çün perî-çehre açdı tûmârı
Gördi efsûn-ı mu'ciz-âsârı

Kâsıd ol nîşi çün ki nûş itdi
Zehr-âlûde sözi gûş itdi

Kıldı takrîr mâcerâyı aña
Didi ol derd-i bî-devâyı aña (Hec., b.393-421)

1.3.3.3.Dil

XVI. yüzyılın başları gibi erken bir dönemde yazılan *Hecr-nâme*'nin dili, mesnevinin başlangıcındaki mesnevilere özgü kalıp bölümler istisna tutulursa sade sayılabilir. Şair, besmele, tevhit, naat gibi bölümlerde ağıdalı, asıl konunun anlatıldığı bölümlerde ise sade bir dil kullanır. Arapça beyitler ve iktibaslarla ağırlaşan giriş bölümünde sık sık Farsça terkiplerden yararlanır:

Kuhl-ı "Mâ-zâg sürme-i 'aynuñ
Sürme-i çarh gerdi na'leynüñ

Leyletü'l-Kadr mûy-ı hoş-bûyuñ
"Ve'd-duhâ" na't-ı rûy-ı dil-cûyuñ

Şeh-nişinüñ nişîmen-i "Lev-lâk"
Mesnedüñ çâr-bâliş-i eflâk

Şeh-süvâr-ı semend-i temkînsin
Husrev-i heft-kişver-i dînsin

“Kâbe kavseyn menzil-i “Ednâ”ñ
 “Li-ma‘allâh” mansıb-ı vâlân (Hec., b.72-76)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere asıl konunun anlatıldığı bölümlerde dil, -tahkiyeye dayalı bir eser olması nedeniyle- oldukça sadedir. Ancak, bu görece sadeliğin sınırlarını mesnevi geleneği belirler. Zira en sade bölümler dahi Arapça ve Farsça sözcüklerle örülmüştür. Burada belirleyici olan eserdeki yabancı asıllı sözcüklerin şiir dilinde yaygın olarak kullanılmasıdır. Örneğin, aşağıdaki beyitler, yabancı asıllı sözcüklerle kurulmuş olsa da ortalama divan şiiri okuyucusu için sorun teşkil etmez:

Çâr u nâ-çâr ‘azm-i râh itdüm
 Derd-i dilden bir iki râh itdüm

Gider idüm hezâr mihnet ile
 Gâm-ı yârân u dâg-ı hasret ile

İster iken dür-i girân-mâye
 Çıka geldüm kenâr-ı deryâyâ

Bir ‘aceb bahr-ı bî-kerân gördüm
 San zemîn üzre âsumân gördüm (Hec., b.140-143)

Hecr-nâme’de dilin kullanımı ile ilgili bir husus da hikâyedeki tasvir bölümlerinin Farsça terkiib ve yabancı asıllı sözcüklerle yüklü olmasıdır. Bu bölümlerde şair ikili, üçlü Farsça terkiplerden yararlanır. Aşağıdaki beyitler mektup tasvirinden alınmıştır:

Gonçe-veş içi top tolu hûn-âb
 Lâle-veş pür-şerâr-ı âteş-i tâb

Nûsha-i hecr ü şerh-i dâg-ı firâk
 Safha-i derd ü berk-i bâg-ı firâk

Cedveli eşk-i târînuñ şerhi
 Hatı sîne-figârinuñ şerhi (Hec., b.405-408)

1.3.3.4.Edebî Sanatlar

Temsilî ve dolaylı anlatımdan hoşlanan Celilî, eserinde kişi, olay ve nesneleri birer masal unsuru gibi anlatmayı tercih eder. Mübalağalı ve soyut tasvirlerle süslenen *Hecr-nâme*’de başta teşbih olmak üzere birçok edebî sanattan sıklıkla yararlanılmıştır. Bunda şairin tasvirlerde gözlemden ziyade hayal gücünü kullanmasının büyük etkisi vardır. Beyitler genellikle benzetmeler üzerine kurulmuştur. Bilhassa teşbih-i belîğ örneklerine sık rastlanır. Şair, “ züht duvarı, nasihat kadehi, tedbir dizgini, akıl atı, güzellik bahçesi, kavuşma meclisi” gibi soyut kavramlarla somut varlıklar arasında

benzerlik ilgisi kurmaktan son derece hoşlanır. Örneğin, aşağıda yer alan ilk beyitte dostlarının nasihatini dinlemesi ile ilgili olarak “kadeh-i pend”, ikinci beyitte ise aklının yerinde olmaması ile ilgili olarak “inân-ı tedbîr” ve “tevsen-i ‘akl” terkiplerini kullanır:

Kadeh-i pendî çün ki nûş itdüm
Ferahumdan hurûş u cûş eyledüm (Hec., b.296)

Gitdi elden ‘inân-ı her tedbîr
Tevsen-i ‘akl oldı sahrâ-gîr (Hec., b.202)

Eserde sık kullanılan edebî sanatlardan biri de telmihtir. Şair, aşk konusunu ele aldığı için divan şiirinde aşkla özdeşleşmiş Leyla, Mecnun, Ferhat, Şirin gibi mitolojik kişilere sıklıkla göndermeler yapar. Ancak Nuh, Süleyman, Yusuf, Eyüp gibi dinî-tarihî kişilikler de birer telmih ögesi olarak eserde yer bulur:

Sabr ile irdi Yûsuf’a Ya’kûb
Buldı dil derdine şifâ Eyyûb (Hec., b.344)

Bununla birlikte eserde iktibas sanatına da yer verilir. Ayet ve hadis iktibasları genellikle tevhit, naat ve medh-i çâr-yâr içerikli bölümlerde yer alır:

Vâkıf-ı râz-ı küntü kenz oldur
Nükte-perdâz-ı küntü kenz oldur (Hec., b.65)

Hecr-nâme’de az sayıda yer verilen edebî sanatlardan bir olan rücu‘ya güzel bir örnek bulunmaktadır:

Var idi içlerinde bir meh-veş
Gûyiyâ bir nihâl idi ser-keş

Ne nihâl âfitâb-ı evc-i kemâl
Nûr-ı hüsnîyle dehr mâl-â-mâl (Hec., b.182-183)

1.3.4.Sonuç

Bursalı Celilî’nin *Hecr-nâme* adlı eseri gerek içerik gerekse biçim açısından Halilî’nin *Firkatnâme*’sinden son derece etkilenmiştir. Celilî, her ne kadar ısrarla özgünlük iddiasında bulunsa da *Hecr-nâme*’de anlatılan hâdiseler ve hâdiselerin gelişim şekli *Firkat-nâme*’yle birebir örtüşür. Hatta *Hecr-nâme* ilk bakışta *Firkatnâme*’nin özeti görünümündedir. İlk sergüzeşt-nâme olarak bilinen *Firkat-nâme*’nin daha sonra yazılacak olan eserler üzerinde etkili olması tabiidir. Nitekim bu etki az ya da çok otobiyografik eserlerin büyük bir kısmında hissedilir. Eserin konusuna baktığımızda olay örgüsünün son derece basit olduğunu görürüz. Her iki eserde de gittiği şehirde karşılaştığı güzele âşık olan gencin, sevgilisine kavuşma çabaları ve kısa süren kavuşmanın ardından terk edilmesi anlatılır. Görüldüğü üzere olay örgüsünün orijinal bir tarafı yoktur. Zaten Halilî de eserini kişisel yeteneğini kullanarak ayrıntılarla

zenginleştirmiştir. Celilî'ye gelince şair, *Firkat-nâme*'de anlatılan hikâyenin çatısını kendi sanatçı kişiliğine göre yeniden yoğurmuştur.

Bununla birlikte *Hecr-nâme* ile *Firkat-nâme* arasında bazı farkların olduğunu da belirtmek gerekir. Her şeyden önce *Hecr-nâme* ve *Firkat-nâme*'de anlatılan hikâyeler farklı bir şekilde sonuçlanır. *Hecr-nâme*'nin sonunda sevgili, Celilî'yi terk edip, rakiplerle birlikte olur. Eser, şairin bu durumu kabullenmesiyle son bulur. Oysa *Firkat-nâme*'de sevgili, Halilî'yle içki meclisinde buluştuktan sonra, bir daha gelmemek üzere gider. Bu durum eserlerde verilen mesajlar üzerinde de etkili olur. Zira *Firkat-nâme*'de anlatılan aşk hikâyesi, mecaz ve göndermeler sayesinde tasavvufî bir çehreye bürünür. Halilî her ne kadar mecazî bir aşkı konu etse de, eserde söz konusu mecazî aşkın hakikî aşka giden bir yol olduğunu okuyucuya ima eder. Oysa *Hecr-nâme*'de hiçbir tasavvufî mesaja yer verilmemiştir. Nitekim eserde verilen ana mesaj da dünyanın insanı bazen mutlu bazen mutsuz ettiği, bu nedenle mutluluğun sürekli olmayacağı yönündedir. Okuyucu eserden, en iyi ihtimalle, dünya güzellerinin vefasız olduğu sonucunu çıkarır. Birbirinden farklı bu iki mesaj, aralarındaki konu benzerliğine rağmen iki eseri, hâdiselere bakış açıları yönünden birbirinden ayırır.

Eserler arasındaki belirgin farklardan biri de hâdiselerin yaşandığı mekânlardır. *Firkat-nâme*'de İznik, İstanbul gibi gerçek mekânlar konu edilirken *Hecr-nâme*'de anlatılan hâdiseler Hurrem-âbâd adlı muhayyel bir şehirde geçer. Bu durum ilginç bir tezat teşkil eder. Zira *Hecr-nâme* kurmaca bir dünyada dünyevî bir aşkı anlatırken; *Firkat-nâme* gerçek dünyada masalsı bir aşkı anlatır. Halilî'nin kurmaca unsurlarla süslediği hâdiseler eserini masallaştırırken, kurmaca mekânlardan yararlanan Celilî, eserindeki olağan hâdiselere masalsı bir hava katar.

Gerçekten de Celilî'nin kurduğu muhayyel mekân eserde ön plâna çıkar. Şairin, zengin tasvirlerle süslediği bu mekân, *Hecr-nâme*'ye mistik bir görünüm kazandırır. *Hecr-nâme*, *Firkat-nâme*'den tasvirlerden sık yararlanması bakımından da ayrılır. *Firkat-nâme* hacimli bir eser olmasına rağmen eserdeki mekân tasvirleri, kısa tabiat manzaralarıyla sınırlı kalır. Oysa *Hecr-nâme*'de yer alan mekân tasvirleri oldukça zengindir. Bu durum yalnızca mekân tasvirleriyle sınırlı kalmaz. Eserde kişi ve nesne tasvirleri de yoğun olarak kullanılmıştır. Zaten *Hecr-nâme*'nin asıl kıymeti zengin ve renkli tasvirlerde saklıdır.

Ayrıca Celilî, tasvir dışında başka anlatım tekniklerinden de yararlanır. Şair, -tıpkı *Firkat-nâme*'de olduğu gibi- diyalog, iç monolog, mektup gibi çeşitli anlatım tekniklerine yer vererek eserine renk katar. Celilî, eserinin tamamını kahraman

anlatıcıdan yararlanarak anlatır. Ancak, burada belirtmemiz gereken husus, kahraman anlatıcının hâkim (olimpik) bakış açısına sahip olmasıdır.¹³⁴ Celilî'nin, kendi zihninde yarattığı bu kurmaca dünyada gıyabında gelişen hâdiseleri dahi bilmek istemesi tabii bir durumdur.

Hecr-nâme'nin şüphesiz en eksik tarafı, başta şairin kendisi olmak üzere eserde yer alan kişilerin özgün bir taraflarının olmamasıdır. Hikâyeye konu olan kişilerin kendilerine özgü hiçbir özellikleri yoktur. Âşık, sevgili, rakip ve ara bulucu olarak adlandırabileceğimiz ana kahramanlar, divan şiirinde sık rastladığımız türden klişe tiplerden ibarettir. Bu durum Celilî'nin dolaylı anlatımından kaynaklanmaktadır. Şairin, yaşadığı aşkı, temsili olarak anlatmayı tercih etmesi, eserde yer alan kişileri simgeleştirdiği gibi, eseri gerçeklikten büyük oranda koparmıştır. Nitekim eserde tarih ve toplumsal hayata dair hemen hiçbir unsura yer verilmemiştir.

1.4.Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî

1.4.1.Biçim

Mesnevi biçiminde yazılan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin ana metni dokuz yüz beyitten fazladır. Ancak, esere monte edilen ve şairin hayatıyla dolaylı olarak ilgisi bulunan *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* adlı manzum-mensur hikâye ve şairle tek bağlantısı yalnızca şaire ait olması olan *Fâl-nâme-i Murgân*'la birlikte eserin hacmi neredeyse iki katına çıkar. Hatta diyebiliriz ki söz konusu eserler, sergüzeşt-nâmenin asıl metninden çok daha uzundur. *Külliyât-ı Za'îfî*'de yer alan bu eserlerin yaprak numaraları eserlerin hacmi hakkında fikir verir.¹³⁵ Eserin 135a-149a yapraklarında bulunan *Der Beyân-ı Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* yaklaşık on beş yaprak ve 149a-152a yapraklarında bulunan *Fâl-nâme-i Murgân* yaklaşık dört yapraktır. Yaklaşık bin beyit süren sergüzeşt-nâmenin asıl metni ise yaklaşık on yapraktır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî klasik mesnevi tertibine tam olarak uygun değildir. Besmele ile başlayan şiir, münacatla devam eder. Şair, daha sonra doğumundan başlayarak hayatını (sergüzeştini) anlatmaya başlar. Eserde klasik mesnevilerdeki diğer

¹³⁴ Oysa Halilî, *Firkat-nâme*'de hikâyenin çatısını kahraman anlatıcının dilinden aktarmakla beraber, farklı anlatıcılardan da yararlanılarak anlatıma çeşitlilik katmıştır.

¹³⁵ Burada söz konusu edilen *Külliyât-ı Za'îfî*, şairin kendi el yazısıyla kaleme aldığı Topkapı Sarayı Revan 822 numarada kayıtlı olan nüshadır.

bölmelere rastlamayız. “Hâtime vü Güften-i Pend ü Mev‘ize vü Târîh” başlıklı bölüm ise eserin başlarında yer alır. Söz konusu bölümün, hâtime görevini üstlendiğini söylemek mümkün değildir.

Eserde mesnevi dışında farklı nazım şekillerine yer verilmemiştir. Ancak, eserde farklı türlerden yararlanılmıştır. Örneğin, “Hâtime vü Güften-i Pend ü Mev‘ize vü Târîh” başlıklı bölüm mev‘ize, nasihat-nâme ve tarih manzumesidir. “Mansıb u Câh Za‘îfî’ye İnên El Virmedügi Çün Ticâreti Ma‘âşına Sebeb Kılmak İstedi” başlıklı bölüm ise şikâyetnâme sayılabilecek bir bölümdür. Zaiîfî, eserinde Mehmet Paşa için yazdığı on beyitlik bir methiyeye yer verir. Methiyeye herhangi özel bir başlık ya da bölümle ayrılmaz. Bu kısım şairin hitâbı gibi monolog şeklinde verilir ve klasik mesnevi tertibine uygun olarak eserin ilk bölümlerinde yer almaz.

Asıl konunun anlatıldığı kısımda her hâdise müstakil bölümlerde anlatılır. Söz konusu bölümlerin her birine başlık verilmiştir. Eserde yer alan başlıklar “Muhammed Paşa Mevlânâ Za‘îfî’ye Kâzî-‘askerden Seferde Mansıb Minnet İtdi” örneğinde görüldüğü üzere genellikle kurallı ve uzun cümlelerden oluşur. Hatta bazı başlıklar, ilgili bölümün özeti mahiyetindedir. Söz gelimi eserdeki bölümlerden birinin başlığı, “Gühüz Dagında Yüzer Boyı Mikdârı Birden Kılavuz ve ‘Ali Beg Kar Üstinden Gührüz Suyına Düşüp Kârbân Ol Karañu Gecede Bî-dermân ve Bî-râh Kaldukda Hak Te‘âlâ Mevlânâ Za‘îfî Bulara Sebeb-i Halâs Etdüğünüñ Beyânıdır” şeklindedir. Eserdeki bölüm başlıkları, anlatılan konuyu açıklasa da başlıklarda, birkaç kelimeliyle sağlanması gereken öz anlatımı çoğunlukla bulamayız. Ancak, “Matla‘-ı Dâstân, İki Münâsib Hikâyet” gibi bazı başlıklar teknik bakımından daha başarılıdır. Başlıklarla ilgili dikkat çeken diğer bir husus ise başlıkların tamamına yakınının Türkçe olmasıdır. Eserde nadiren yer alan “Âmeden-i Resûl Ez-ân Ekâbir” ve “Der Beyân-ı İhsân-ı Ekâbir” gibi kısa başlıklar ise büyük ölçüde Farsça’dır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de şair aruz vezninin sağladığı ahenkten azamî düzeyde yararlanmıştır. Yer yer görülen imale hatalarına rağmen aruzun eserde başarılı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Nadiren zihafli beyitlere de rastlanır. Örneğin, aşağıdaki beyitte “vâdî” sözcüğünün ikinci hecesi zihafli okunmalıdır:

Makâmı vâdî-yi kühsârlardur
Revân her dagda bîñarlardur (KSZ., v.132b)

Eserdeki bir çok beyitte ise -öncelikle Türkçe sözcük kullanmaktan kaynaklanan- zihafli hecelere rastlanmaktadır:

Bu hâletde idüm kim bir seher-gâh
İçerü girdi bir devletlü nâgâh (KSZ., v.133a)

Sen *dahı* ger diler iseñ ni‘met
Arka *idin* ki *bulasın* hürmet (KSZ., v.133b)

Ben didüm âşinâ kanı *baña*
Ki *vesile ola* varam *aña* (KSZ., v.133b)

Baña sedd-i ramak iç ilde sultân
Virürdi kılmaz *idi* şöyle giryân (KSZ., v.152a)

Eserde aruz vezninin kullanımı ile ilgili olarak dikkat çeken özelliklerden birisi de eserin tamamında iki farklı veznin kullanılmasıdır. Zaiî, mesnevisinde “mefâîlün me fâîlün feûlün” ve “feilâtün (fâilâtün) mefâîlün feilün (fa‘lün)” kalıplarını kullanılmıştır. Şair, “Der Bahr-ı Hezec-i Müseddes” ve “Der Bahr-ı Hafif-i Müseddes” gibi başlıklarla eserindeki vezin değişikliklerini okuyucuya belirtir. Zaiî’nin iki yerde yaptığı vezin değişikliği, tek vezin kullanmanın getireceği monotonluğu kısmen kırar. Eserde kullanılan iki vezinden “mefâîlün me fâîlün feûlün” kalıbı, diğerinden daha fazla bölümde uygulanmıştır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de tüm kafiye çeşitlerine yer verilmekle birlikte, en çok zengin kafiye kullanılmıştır. Ancak, yarım kafiye sıklıkla yer verilmesi dikkat çeker. Eserde, kafiye kullanımında “göz için kafiye” anlayışı hâkimdir. Şair azımsanamayacak sayıdaki beyitte kafiyenin sağladığı ahenkten yeterince yararlanamaz. Aşağıdaki beyitlerde kullanılan kafiye sözcükleri arasında ahenk, yok denecek kadar azdır:

Nazar idüp çü şevketin *gördüm*
Dest bûs idüp ayagın *durdum* (KSZ., v.134a)

Geçdi bir gün ü iki gün üç *gün*
Ne gümüş geldi *baña* ne *altun* (KSZ., v.134a)

Baña dâ‘im ‘ivâz bu *hidmetiçün*
İnşa‘allâh idi gümüş *altun* (KSZ., v.134a)

Pes istedüm haber *yoldaşlardan*
Didiler dutdı herkes kûyde *mesken* (KSZ., 154a)

Başuñ kaldurma dağlar gibi *göge*
Çü sahrâ alçak ol il tâ kim *oña* (KSZ., v.154b)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de cinaslı kafiye de sıklıkla yararlanılmıştır:

Fakar nârı yüregüm *yaka yaka*
Dutuşmuşdum anuñla *yaka yaka* (KSZ., v.133a)

Çü açup okıdum mektûbı *dürdüm*
‘Avâkıb fikr idüp bir lahza *durdum* (KSZ., v.152b)

Hemîn senden olursa çâre *olur*
Ve illâ cümlemüz bu dağda *ölür* (KSZ., v.154b)

“Biz-siz, sen-ben” gibi kolayca bulunabilen kafiye sözcükleri bir yana, kulak tırmalayan uyaklara da yer verilmiştir. Nadiren kafiyesiz beyitlere de yer verilir.

Uşda bulduñ bu kere *devleti* sen
Çekme gam irdüñ uşda *‘izzete* sen (KSZ., v.134a)

Uralı bahr-ı cûduñ mevcini *sen*
Boyumca ni‘mete müstagrakum *ben* (KSZ., v.158b)

Eserde redif diğer mesnevilere oranla daha az kullanılmıştır. Yalnızca kelime, yalnızca ek ve ek almış kelime biçiminde rediflere yer verilmiştir. Ancak, en sık kullanılan redifler ek biçimindedir. Rediflerde dikkat çeken diğer bir husus da genellikle Türkçe sözcük ve eklerin kullanılmasıdır:

İzzet ehli vü hayli ragbetlû
Hâce idüm ‘aceb mehâbetlû (KSZ., v.133a)

Kimi nefsin aña izâfet *ider*
Lût u pût-ile hoş ziyâfet *ider* (KSZ., v.133a)

Sanki begdür ‘azîz ü hürmetlû
Efseri vü libâsı kıymetlû (KSZ., v.133b)

Didüm iy söze danışık *olmaz*
Gündüzün şem ‘de ışıq *olmaz* (KSZ., v.133b)

Hele sa‘yumla ihtimâm *itdi*
Bir kitâb okıyup tamâm *itdi* (KSZ., v.134a)

Hemîşe ‘izz ü rif ‘atde olasın
Safâ vü ‘îş vus‘atda olasın (KSZ., v.155a)

1.4.2.İçerik

1.4.2.1.Özet

Yugoslavya Makedonyası’nda dünyaya gelen Beliğ, daha çocuk yaşta babasının sayesinde ilimle meşgul olmaya başlamış, babasının çevresindeki ilim adamlarından dersler almıştır. Şair, daha sonra Üsküp’e gitmiş, eğitim hayatını buradaki Kadı Bedreddin’den dersler alarak sürdürmüştür. Yirmi yaşına kadar kelam, sarf, nahv, hikmet, mantık, fıkıh gibi pek çok ders gören Beliğ, çeşitli medreselerde eğitimini sürdürmüş, önce Bursa’ya oradan da İstanbul’a gitmiştir. Şair, İstanbul’daki altıncı ayında Sahn-ı Semân medresesine girmiş, burada dört yıl müddetince usul, fıkıh, tefsir, meanî, hadis, bedi, beyan gibi ilimleri okumuştur. Cemaluddin Ali Efendi’nin öğrencisi olan Zaîfî, ondan *Tefsîr-i Keşşâf* okur. Şairin artık en büyük sıkıntısı fakirliktir. Bu nedenle mansıp elde etmeyi bekler.

Şair, ilmî ve ahlâkî olarak iyi görevleri hak etmesine rağmen, akranları kadar girişken olmadığı için önemli bir mevkiye gelememiştir. Akranlarının kimisi müderris, kimisi reis kimisi ise kadı olmuştur. Oysa şair hâlâ danışment olarak geçimini sürdürmektedir. Kendisine destek olacak bir hâmîsi olmadığı için çok üzülen şair, Abdüsselam Bey adlı devletliyle görüşmeye karar verir. Şair, Abdüsselam Bey'in oğlu için gelen ders teklifini, para kazanmak ve bir mansıp elde etmesinde kendisine destek olması ümidiyle derhal kabul eder ve ertesi gün Ahmet Çelebi'ye ders vermeye başlar.

Zaifî, mansıp hayaliyle bütün gücünü oğlanı talim ettirmeye harcar. Ancak, günler geçmesine, hatta bir kitap bitirmelerine rağmen hiç para alamaz. Şair Abdüsselam Efendi'nin verdiği sözü bir gün tutacağı ümidiyle dersleri sürdürür. Günler bu şekilde geçerken altı yedi kitap bitirirler. Şair derslere devam ederken bir gün bir adam gelip, Abdüsselam Efendi'nin selamını getirir ve hocanın dileğinin ne olduğunu sorar. Utanıp ne diyeceğini bilemeyen şair, bir şey istemeye cesaret edemez, durumu beyin takdirine bırakır. Bir süre sonra bey, şairi çağırır ve oldukça fazla bahşış verir. Şair üç yıl süren bu talimler sırasında oldukça iyi para kazanır.

Ancak Zaifî, bir makam sahibi olamayınca, beylerden ümidini keser ve Allah'a sığınır. O, fakirliğine rıza göstererek her çağırılan yere gitmemeye başlar. Şair, günlerini ilimle iştilal ederek geçirir; tatil zamanlarında ise dostlarıyla sohbet eder. Allah'a kulluk yaparak aylarını geçirirken padişahın emriyle bütün danışmentlerin mülazım yapılmasına karar verilir. Bu arada Müftü Ali Çelebi vefat edince, şair de dahil bütün şakirtler sahipsiz kalır. Bu boşlukta şair tasavvufa yönelir, tasavvuf ehliyle sohbet eder. Günlerini sohbet, halvet ve zikirle geçirir.

Bu sohbetlerden birinde ahabları şairden bir hikâye yazmasını ister. Şair, bunun üzerine *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk* adlı oldukça uzun manzum-mensur bir hikâye yazar.¹³⁶ Hikâye, şairin dostları tarafından çok beğenilir. Şair, bir de *Fâl-i Murgân* kaleme alır. Dostları, şairin çok kısa zamanda bu kadar başarılı bir eser kaleme almasına hayranlık duyarlar.

Bu arada Sultan Süleyman'ın danışmentlerin mülazım olması fermanı hükmünce Zaifî de mülazım olur. Mülazım olanların çoğu, çabalarıyla ve elbette ki hâmîleri sayesinde müderrislik, kadılık gibi önemli mevkilere gelirler. Kendisine destek verecek kimsesi olmayan şair ise yedi yıl boyunca mülazım olarak kalır. Zaifî, ancak yedi yıl sonra Vardar Yenice'sinde yirmi akçeyle müderris olarak görevlendirilir. Şair, iki yılını

¹³⁶ *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk*'un geniş özeti için bk. "1.4.3.5.Montaj" Bölümü.

burada öğrencileri okutarak geçirir. Bir gün şair, medresesinde oturup ilimle meşgul olurken içeri hızla bir haberci girer ve şaire bir mektup getirir. Diyarbakır Beylerbeyi Mehmet Paşa'dan gelen mektupta Mehmet Paşa, sevgilerini bildirdikten sonra, padişahın sefere çıktığını ve sefer başarılı olursa dönünce kendisinin mevkiini yükselteceğini müjdelir ve hemen kendi evine gelmesini ister.

Şair, hemen İstanbul'a gider. Padişah Acem ülkesine gidince Zaifi de orduyla birlikte gemiye biner ve daha sonra Sivas'a gider. Zaifi'ye Sivas'ta kalması söylenir. Şair, Sivas'tayken ordu Tebriz, Ucan, Hemedan ve Bağdat'a girer. Sultan Süleyman Necef'i ve Bağdat'ı fetheder. Bir süre sonra Zaifi'ye mektup gelir. Mektupta Mehmet Paşa, Zaifi'ye Sivas'ta bıraktığı hizmetçilerle birlikte hemen yanına gelmesini bildirir. Mehmet Paşa, mektupla birlikte yol harçlığı olarak altın da gönderir. Şair, hemen hazırlıklara girişir ve yola koyulur; zorlu bir yolculuktan sonra paşaya ulaşır. Şairin perişan hâlini gören Mehmet Paşa, yolculuğunun nasıl geçtiğini sorunca, Zaifi anlatmaya başlar:

Kafile hâlinde yola koyulan Zaifi'nin yolculuğu, kışın çetin koşulları nedeniyle yavaş ilerler. Kar atların karnına kadar yükselmiştir. Bu şekilde akşama kadar ilerlerler. Bir köye vardıklarında, oradakiler tipi olduğunu, yollarının dağdan geçtiğini ve daha fazla gitmemeleri gerektiğini söylerler. Gece olunca kafile yoluna devam eder ancak, altı karış karla kaplı yollarda yaya olarak yalnızca bir fersah yol alabilirler. Çok zahmetler çekerek bir köye ulaşırlar. Köyde bir çiftçinin evine girerler. Şair, köyde kalmayı düşünürken oradaki bir delikanlı rehberlik yapabileceğini söyleyince yola koyulurlar. Rehberin peşine takılan kervan biraz ilerledikten sonra atlardan biri yere yıkılır. Herkes hayvanın başından kuyruğundan tutarak kaldırmaya çalışırlar. Yolculuk boyunca herkes takatini yitirip yerlere düşmeye başlar; düşe kalka ilerler. Atların ilerlemesi için yere keçe döşerler. Şairin yorgunluktan ve soğuktan eli ayağı tutmaz olur. Sığınacak bir mağara bile yoktur. Bu arada gece olup hava iyice sertleşince Zaifi eşyaları bırakarak yola devam etmeyi teklif eder. Başka çareleri kalmayan insanlar her şeyi orada bırakıp yola devam eder. Kar yolları kapatmıştır. Şair, beraberlerinde getirdikleri kebab şişini kullanarak yolu bulmaya çalışır. Dizlerinin üzerinde yürüyerek ilerlerler. Tam ümitlerin tükenmeye başladığı bir anda karşılına dört adam çıkar. Gelenleri, daha önceki geçtikleri köyden rehberlik etmek üzere göndermişlerdir. Rehberlerin eşliğinde (Sivas'a bağlı) Kurdkulağı Köyüne varırlar. Köyde bir eve girerler. İçerisinin sıcaklığı şairi kendine getirir. Kafiledeki herkes birer eve yerleşir.

Sabah olunca hava iyileşir. Yolda bıraktıkları eşyalardan bulabildiklerini geri getirirler. Tekrar yola koyulan kervan, Turna Çayı yoluyla Malatya'ya ulaşırlar. Daha sonra gemiyle Fırat'ı geçen kabile Gölcük'e varır. Gölcüktekiler yollarının üzerinde ulu bir dağın bulunduğunu, dağın ortasında ise bir han olduğunu söylerler. Ancak, tufan ve kardan dolayı handa yiyecek olmayacağını, eğer yollarına devam edeceklerse çok azık almaları gerektiğini, eğer bunu göze alamıyorlarsa bir ay Gölcük'te kalmaları gerektiğini söyler. Atların yemlenmesi bitince geceleyin rehber eşliğinde yola koyulurlar. Gühüz Dağı'nda ilerlemeye başlarlar. Yolculuk esnasında tatsız bir hadise gerçekleşir. Kervandaki Ali Bey ve kılavuz yüz insan boyu uçurumdan aşağı yuvarlanarak çayın içine düşerler. Dört beş minare yüksekliğindeki bu uçuruma yaklaşmak bile mümkün değildir. Gözlerinin önünde iki adam soğuk suya batıp çıkmakta, can çekişmektedir. Kafiledekilerin olan biteni seyretmekten başka elinden bir şey gelmez. Bir adım atsalar onlar da uçuruma yuvarlanacaklardır.

Rehbersiz kalan kabile, soğuk ve karanlık gecede Zaifi'nin öncülüğünde ilerlemeye başlar. Herkes üzüntülü ve şaşkındır. Ne yapacaklarını bilmez hâldeki insanlar Zaifi'den medet umar. Şair, biraz dolandıktan sonra suyu geçmekten başka çareleri olmadığını söyler. Şair atını suya sürer ve korku dolu dakikaların ardından üçüncü denemesinde yolu bulur. Bu esnada uçuruma yuvarlanmış olan rehberi ve karşıda titremekte olan Ali Bey'i görür. Bu duruma çok sevinir. Kılavuzla birlikte sudaki eşyaları çıkarır. Daha sonra Zaifi, kafileye rehberlik ederek onları suyun karşısına geçirir. Suya düşen adamları da alıp sabaha kadar yürüyerek yola devam eder. Sabah güneş doğduğunda dağın başına varırlar. Biraz daha yürüdüklerinde etrafı karla çevrili hana ulaşırlar. Ancak, kuş uçmaz kervan geçmez bu yerdeki bakımsız hanı geçip yola devam ederler. Dağın alçak yerlerine geldiklerinde kafiledeki herkes sevinir. Bir çiftçinin evinde dinlendikten bir gün sonra Amid'e (Diyarbakır) ve paşaya ulaşırlar.

Şair bu şekilde yolculukta başından geçenleri anlatınca, Paşa çok şaşırır, Zaifi'yi teselli eder. Aslında Acem ülkesinde savaşta yaşadığı sıkıntıları anlatmak isteyen paşa, şairin çektiği sıkıntıları duyunca susmayı tercih eder. Ancak, olan olmuştur; şair sağ salim geldiğine göre artık dinlenmesi gerekmektedir. Zaifi, paşanın, kendisi için hazırlattığı eve gider. Sevinçten yerleri öpen şair, bahara kadar burada kalır, fıkıh ve nahiv öğrettiği paşanın ihsanlarıyla yaşamını sürdürür.

Bir süre sonra bahar gelir. Etraf yeşilliklerle ve kuş sesleriyle dolar. Hava ısınmaya başlamış, yollarda çamur kalmamıştır. Şartlar sefer için uygun hâle gelince paşa, on yedi bin askeriyle sefere niyet eder. Bu arada Sultan Süleyman, Bağdat'ı alıp

kışı orada geçirmiş, Şah Tahmasb ise can derdine düşüp kaçmıştır. Şahın askeriyle Tebriz'e gittiği haberinin gelmesiyle, gelişmelerden kış koşulları nedeniyle haber alamayan paşa, Zaiî ve askerleriyle birlikte yola düşer. Erzincan, Bitlis, Ahlat, Söğüt yoluyla Erciş'e ulaşırlar. Buradan esir almak üzere asker gönderilir. Bu arada sultanın, dağ tarafından gelip kendi ordusuyla birleşmesini emreden fermanı Mehmet Paşa'ya ulaşır. Esir almak üzere gönderilen askerler de gelir ve şahın Tebriz'den kaçtığını haber verir. Paşa, bu haber üzerine Tebriz'e girer. Şehir terk edilmiş, evler dükkânlar boşalmış, hiç kimse kalmamıştır. Ordu Tebriz'den geçip dağa varır. Padişahın emriyle dağa doğru toplu hâlde ilerleyen ordu, dağın tepesine geldiğinde ovada kurulmuş olan padişah otağını ve karargâhı görürler. Ordu karargâha doğru ilerler ve iki ordu birleşir.

Bu arada Mehmet Paşa, Kazaskerden Zaiî için bir mansıp talep eder. Paşa, şairi uzun uzun övdükten sonra zaten yedi yıl yanında mülazımlık yapması dolayısıyla onu tanıdığını söyler. Kazasker, paşadan Zaiî'yi kendisine göndermesini ister. Ancak, şairin ümitleri boşa çıkacaktır. Zira kazasker, sefer sırasında şairin tayin yerine gitmesinin zor olduğunu, sebepsiz yere molla 'azletmesinin mümkün olmadığını, Anadolu'ya döndüklerinde ona bir mansıp vereceğini söyler. Bu duruma paşa da şair de son derece üzülsün de belli etmemeye çalışırlar. Şair, mansıp elde edemeyince paşanın hizmetinde çalışmaya devam etmek zorunda kalır.

Sultan Süleyman, Mehmet Paşa'yı Tebriz'e gönderir, kendisi de şahın peşine düşer. Paşa, Tebriz'de kırk gün müddetince adaletle hükmeder. Kış yaklaşıncı padişah Tebriz'e gelir. Çevresindekilerin ricası üzerine Tebriz'i yakıp yıkmaktan vazgeçen sultan, Anadolu'ya gelir. Ordu Amid'e ulaşır. Zaiî de Anadolu'ya gitmek ister ancak, ansızın hastalanması nedeniyle Amid'den öteye geçemez. Şairin hastalığı iki ay sürer. Bunun üzerine Mehmet Paşa, sultandan kendisi için Anadolu mansıbını elde ettiği gibi, Amid'deki Ziyâiyye medreseni günlüğü otuz akçe ile Zaiî'ye almayı başarır.

Mehmet Paşa Anadolu Beylerbeyi olunca, hastalığı devam eden Zaiî'yi görmek ister. Şair de Amid'den çıkıp Kütahya'ya gider. Çok hasta olan şair, Mehmet Paşa'nın yanına gelir ve bir süre sonra iyileşir. Bir gün ansızın gelen ulak, paşanın Rumeli beylerbeyliğine atandığı, padişahın sefere çıkmayı düşündüğü ve bu nedenle paşayı İstanbul'a çağırdığı müjdesini getirir. Şair, medreseden elde ettiği geliri az bulmasından dolayı, Mehmet Paşa ile birlikte İstanbul'a gitmeye karar verir. Ticaretle uğraşmaya niyetlenen Zaiî, tüm parasıyla kumaş satın alır.

Kumaşları İstanbul'a götüren Zaiî, bir cuma günü Ayasofya Cami'ine namaz kılmaya gider. Dönüş yolunda evinin soyulduğunu öğrenir. Zaiî, eve gittiğinde tüm

sandıkların boşaltıldığını, evde kitaplardan başka bir şey kalmadığını görür. Ancak, bu durumdan paşayı haberdar etmez. Şairin elinde avucunda bir şey kalmayınca tekrar mülazım olmak için bir ahabından borç alarak Sultan Süleyman'ın Körfez seferine katılmaya karar verir. Ordu Frenk, Arnavut illerine doğru yola çıkar. Zaifi de mülazım olarak Mehmet Paşa'yla birlikte gider. Yol üstündeki Kratova'ya uğrarlar. Şairin burada yaşayan kardeşi hasta ve fakir düşmüştür. Bu durumu gören Zaifi, yol masraflarından kalan iki yüz akçenin yarısını, üç yıldır görmediği kardeşine verir. Zaifi hemen soluğu -yaşadığı soygun vakasından sonra birden bire zenginleşen- Molla Sinan'ın yanında alır. Birlikte tuz ekmek yediklerini, yola parasız devam edemeyeceğini söylese de Molla hiçbir tepki vermez ve bir daha şaire yüzünü göstermez. Ancak, bir süre sonra molla, bir adam yollayarak şaire üç akçe gönderir. Şair, paranın yeterli olmadığını bildiği hâlde sefere devam eder. Bu arada ordu Alavonya'yı alır. Padişah, Mehmet Paşa'yı da Frenk'e gönderir. Zaifi ise kazaskerle birlikteyken bir ara kazasker, şaire daha önce nerede müderris olduğunu sorar. Sohbet esnasında kazasker, şaire yalnızca yirmi beş akçeyle Plevne medresesini verebileceğini söyler. Parasız pulsuz kalan şair, daha fazlasını koparamayacağını kazaskerin ekşi suratından anlayınca mecburen teklifi kabul eder.

Zaifi, Balkan Dağları'nı aşarak Plevne'ye ulaşır. Plevne halkı şairi saygıyla karşılar. Şair burada müderrislik görevini yürüttüğü sırada halk, veba karşısında ne yapmak gerektiğini sorar. Şair *Sabrü'l-mesâ'ib* vakfiyesini tercüme eder. Bu arada yolda kazaskerin azledildiği haberi ulaşır. Diğer yandan Mehmet Paşa ise pek çok kaleyi zaptettiği için İstanbul'a döndüğünde vezir olur.

Zaifi Plevne'de medrese işleriyle uğraştığı sırada bir atlı gelir ve şairin Vardar Yenicesi'ndeki Ahmed Bey Medresesi'nde otuz akçe ile görevlendirildiği haberini verir. Burada bir sene geçiren şaire bir gün paşadan mektup gelir. Paşa, şairi özlediğini, bu nedenle İstanbul'a gelmesini yazmıştır. Şair, derhal İstanbul'a gider. Paşa, şairden medreseyi bırakıp İstanbul'a gelmesini rica eder ve ona başka bir mansıp bulmaya çalışacağını, böylece birlikte olabileceklerini söyler. Şair, bu teklifi kabul eder ve kazaskere mülazım olur. Bir yıl müddetince kazaskere hizmet eder. Sultan Süleyman Edirne'ye gidince şair de devlet erkânıyla birlikte gider. Sonunda sultan, Edirne'deki Hacı Hasan-zâde medresesini otuz akçe ile şaire verir. Zaifi, burada iki yıl eğitim öğretim işleriyle meşgul olur. Ancak, paşaya sürekli azledilmekten bıktığını söylese de, şair, buradan da azledilmekten kurtulamaz.

1.4.2.2.Kişiler

1.4.2.2.1.Zaîfî

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'nin yazarı ve ana kahramanı olan Zaîfî'nin hayatı ile ilgili olarak Hasan Çelebi'nin *Tezkiretü 'ş-Şu'arâsı*, Âşık Çelebi'nin *Meşâirü 'ş-Şu'arâsı*, *Beyanî Tezkiresi* ve Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-Ahbâr*'ı gibi biyografik kaynaklarda sınırlı bilgiler verilmiştir. Onun hayatı hakkındaki doyurucu bilgileri ise bizzat kendisine ait olan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* adlı eserinden öğreniriz.

Asıl adı Mehmed bin Evrenos bin Nûreddîn bin el-Fâris el-Ma'denî el-Kratovâvî olan Zaîfî'nin namı Pîr Mehmed'dir. Rumeli'nin Kratova kasabasında doğmuştur. Biyografik kaynaklarda şairin doğum ve ölüm tarihi hakkında bilgi verilmemiştir. Ancak, Gönül Alpay, 950 (1543-44) yılında yazdığı *Nigâristân* adlı eserinde Zaîfî'nin elli yaşında olduğunu bildirmesinden hareketle onun doğum tarihinin 900 (1494-95) olduğunu belirtir. Şairin ölüm tarihi ise 964 (1556-57) yılında yazılan *Külliyat*'tan hareketle yaklaşık olarak tahmin edilebilir. 964 yılında 64 yaşında olan Zaîfî, bu tarihten sonra ölmüştür.¹³⁷

Zaîfî'nin hayatına dair bilgileri burada tekrarlamak istemedik. Zira özetini verdiğimiz *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*, şairin hayat hikâyesi ile ilgili en geniş bilgi veren başvuru eseridir. Bu bilgilere ek olarak Zaîfî'nin hayatının son dönemlerinde İznik Medresesi'nde müderrislik yaptığını ve buradan emekliye ayrıldığını söyleyebiliriz.

Zaîfî'nin edebî kişiliği ile ilgili olarak söylenecek sözlerin başında onun velut bir şair olduğu gelir. Şairin *Bâğ-ı Behişt*, *Gülşen-i Simurg*, *Kitâb-ı Nigâristân* ve *Hadîka-i Sebzistân*, *Bostân-ı Nasâyih*, *Sergüzeşt-i Za'îfî*, *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'şûk*, *Fâl-nâme-i Murgân*, *Gülşen-i Mülûk*, *Sabrü'l-Mesâyib*, *Risâle-i İmtihâniyye*, *Risâle-i Vücûdiyye*, *Risâle-i Cevher-nâme*, *Sûret-i Vakfiye-i İbn-i Mihâl 'Ali Beg* ve *Münşe'ât* adlı manzum ve mensur eserleri *Külliyât-ı Za'îfî* de toplanmıştır.¹³⁸

Biyografik kaynaklarda Zaîfî'nin edebî kişiliği ile ilgili olumlu görüşlere yer verilir. *Künhü'l-Ahbâr*'da “kuvvet-i tab'la nümûdâr ve sözleri pesend ü tahsîne sezâvârdur”¹³⁹ denilen şair için, Kınalı-zâde Hasan Çelebi *Teşrifâtü 'ş-Şu'arâ*'da

¹³⁷ bk. Gönül Alpay Tekin, “Zaîfî Külliyyatı'nın Yeni Bir Nüshası Hakkında”, *Journal Of Turkish Studies*, V.2, Cambridge, 1978, s.121, sonnot 1.

¹³⁸ Söz konusu eserler hakkında bilgi için bk. Gönül Alpay Tekin, agm, s.107-125.; ayrıca bk. Kamil Akarsu, *Rumelili Za'îfî Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, MEB Yay., İst., 1993, s.27-31.

¹³⁹ *Künhü'l-Ahbâr*'ın *Tezkire Kısmı*, hzl. Mustafa İsen, AKM, Ankara, 1994, s.238.

“tekellüfsüz ve tasallüfsüz (övünmekten ve zerâfet iddiasında bulunmaktan uzak)”¹⁴⁰ sözlerini sarf eder. *Künhü'l-Ahbâr*'da yer alan “Şi'r u inşâda fenn-i Fûrs'den dahi 'ilmi vü 'ameli mukarar imiş”¹⁴¹ sözlerinden şairin, Fars dili ve edebiyatına olan vukufunu öğreniriz. *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nde ise Zaifi'nin şiirlerinin sade olduğu belirtilir.¹⁴² Nitekim Kamil Akarsu da şairin *Divan*'ındaki şiirlerin sohbet havasında yazıldığına değindikten sonra şu sözlere yer verir: “Devrinin tahsilli, kültürlü hatta âlim zevâtı arasında bulunmasına rağmen Zaifi, belki bir sohbet adamı olmasından belki taşrada çok uzun yıllar kalıp halkla hemhâl olmasından, belki de her iki sebeple divan şiiriyle halk şiiri arasında bir ortak şiir ve ortak zevk temsilcisi sanatkârdır.”¹⁴³

Zaifi'nin kişilik özelliklerini büyük ölçüde sergüzeşt-nâmesinde buluruz. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*, şairin hayat hikâyesinden ibaret olduğu için eserde Zaifi'yi her yönüyle müşahede edebiliriz. Şair, eserinde çelişkilerini, hayat ve insanlar karşısındaki duruşunu, yaşadığı değişimleri açıkça okuyucuya anlatır. Bu nedenle eserden hareketle şairin kişiliği hakkında önemli bilgiler ediniriz. Onun fikrileri sürekli değişmektedir. Şairin edindiği her tecrübe, hayat hakkındaki fikirlerini değiştirmiştir. Örneğin, önceleri mübalağa ile övdüğü, ekabiri daha sonra yermiştir.¹⁴⁴

Zaifi her şeyden önce devletine ve padişahına yürekten bağlı biridir. Şair, haksızlığa uğradığını düşünse de yaşadığı sıkıntıları, hiçbir zaman padişaha bağlamamış, daima ondan hürmetle bahsetmiştir:

Hemîn bîçâre ben kaldum mülâzım
Efendiye pes insâf oldu lâzım

Dimiş kılsun du'âyı irt e gice
Yeñi câ köhneye olsun Yeñice

Edüp pes 'arz-ı sultân-ı cihâna
Ne didi kim bilür ol ulu hâna

Vukû'ı üzre hâlüm kılsa i'lâm
İderdi şâh baña çok in'âm

Beni dest-i şeh atmazdı kenâra
Uçurmazdı olur olmaz diyâra (KSZ, v.152a)

¹⁴⁰ Kamil Akarsu, *age.*, s.17.

¹⁴¹ *Künhü'l-Ahbâr*'ın *Tezkire Kısmı*, s.237.

¹⁴² *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, *hızl.* Haluk İpekten *vd.*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988, s.542.

¹⁴³ Kamil Akarsu, *age.*, s.22.

¹⁴⁴ *bk.* “1.4.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları” Bölümü.

Zaîfî, başına gelen her hâdiseyi tevekkülle karşılamış ve Allah’a sığınmıştır.¹⁴⁵ Şairin, kaderci bir tarafı vardır. Olumsuz hâdiselere karşı kaderci bir yaklaşım sergiler. Örneğin, şairin, suya düşerek ölümden dönen ancak, bu sefer de ıslak elbiselerinden dolayı soğuktan donmaktan korkan adama söyledikleri, onun kaderci kişiliğini açıkça ortaya koyar:

Didüm korkma ki bu iş bizde olmaz
Ecelsüz dinde bir âdem ölmez

Yazılmışda yuyulmuş yokdur aslâ
Ecelden öndin ölmüş yok kat’a (KSZ, v.154b)

Zaîfî pasif biri değildir, amacına ulaşmak için elinden geleni yapar. O, mansıp elde etmek için seferlere katılacak, hasta olduğu hâlde hâmişinin yanına gidecektir. Ancak şair, tüm çabalarına rağmen bir mansıp elde edemeyince yine kaderine razı olur:

Geçenden geç gam-ı ferdâyı çekme
Bu gün artuk dile gam tohmın ekme

Gelür her ne ise çün başda yazı
Bugün yarın için pes çekme kaygu (KSZ, v.156a)

Zaîfî daima girişimlerini sürdürür, ticaretle uğraşmayı bile dener. Malları çalınınca girişimi sonuçsuz kalan şair, bu hâdiseden sonra da çabalarını sürdürür ve Edirne’de bir müderrislik elde eder. Şairin bu görevi de çok sürmeyecek iki sene sonra buradan da azledilecektir. Sergüzeşt-nâme, şairin Edirne müderrisliğinden azledilmesiyle sonuçlanır. “Ama Külliyyât’taki mektuplardan, *Kitâb-ı Bâğ-ı Bihişt*’in Sebeb-i Te’lif bölümündeki ifadelerden ve tezkirelerden, Zaîfî’nin 50 akçe yevmiyeli İznik Medresesi’nde müderrislik yapıp tekâüd olduğu”¹⁴⁶ anlaşılmaktadır. Bu durum, gayretlerini sürdüren Zaîfî’nin bitmek tükenmek bilmeyen sabrını ve azmini gözler önüne serer.

Şair, tüm hırslarına rağmen, insancıl taraflarından bir şey kaybetmemiştir. Sefer vesilesiyle gittiği Kratova’da kendi ihtiyacı olduğu hâlde kalan son parasını fakir düşen kardeşiyle paylaşmaktan çekinmez:

Yolumdı ugradum Kratova’ya ben
Sıla hem lâzım olmuşdu mu’ayyen

Gideli üç yıl olmuş idi baña
Sıla vü harçlık için vardum aña

Hemîn iki yüz akçem kalmış idi
Kalan yollarda hep harc olmuş idi

¹⁴⁵ bk. “1.4.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları” Bölümü.

¹⁴⁶ Kamil Akarsu, *Rumelili Za’îfî Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, MEB Yay., İst., 1993, s.15.

Fakîr olmuş bürâder vardı gâyet
Ki bîmâr olmuş imiş bî-nihâyet

Esirgeyüp yüz akçe virdüm aña
Üleşdük nisfi aña nisfi baña (KSZ, v.157b)

Zaifi, XVI. Yüzyıl Osmanlı toplumunun seçkin kesimi olan ilmiye sınıfının yaşadığı sıkıntıları kendi şahsında dile getirmiştir. Medreselerde görev alabilmek için her türlü sıkıntıya göğüs geren şair, bu amaç için sefere gitmeyi, hatta hasta hâlinde Mehmet Paşa'yı ziyaret etmeyi dahi göze alır. Her ne kadar dalkavukluğu beceremediğini söylese de o, iltimasa muhtaç olarak yaşayan Osmanlı memurun tipik örneğidir.

1.4.2.2. Diğer Kişiler

Zaifi'nin çocukluk yıllarından başlayarak ilerleyen yaşlarına kadar geçen uzun zamanı anlatan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de tabîi olarak çok sayıda kişiden bahsedilir. Şair, eserine hiçbir kurmaca unsur katmadan gerçek hayatını anlattığı için *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'deki kişilerin tamamı tarihî kişiliklerdir. Eserde öncelikle devrin ilmiye sınıfından ve devlet adamlarından bahsedilmiştir. Örneğin, devrin müftülerinden bir olan Zenbelli Alâeddin 'Alî el-Cemâlî Efendi'den övgüyle bahsedilir:

Cemâlüddîn 'Alî müftî vü mollâ
Ki fetvâsına dîmedi kimse lâ (KSZ, v.133a)

Devlet adamları arasında en çok söz konusu edilen ise Sofu Mehmet Paşa'dır. Şairin hamisi olan Sofu Mehmet Paşa onun çeşitli görevlere getirilmesi için gayretler göstermiştir. Nitekim eserde paşadan sık sık övgüyle bahsedilir. Eserde Mehmet Paşa'nın devlet kademelerindeki yükselişinin belli ölçülerde de olsa şairin yaşamına olumlu etkileri olduğu gözlenir. En azından şair hayatının büyük bir kısmında paşanın himayesini görmüş, hiç değilse ona mülazımlık yapmıştır. Başarılı bir devlet adamı olan Sofu Mehmet Paşa, Rumeli beylerbeyi olmuş, daha sonra Kanunî'nin de dikkatini çekerek vezirliğe kadar yükselmiştir. Sofu Mehmet Paşa "şaire uygun işler arayacak ve onu özlediğini belirtecek kadar samimî bir dosttur."¹⁴⁷ Ancak, paşanın yardımları bile ilmiye sınıfındaki rekabet ortamında her zaman yeterli olamayacaktır. Nitekim paşa, Zaifi'nin son görevinden azledilmesine engel olamayacaktır. Aşağıdaki beyitler Mehmet Paşa'nın Zaifi'ye azil haberini verdiği bölümden alınmıştır:

¹⁴⁷ Kamil Akarsu, *age.*, s.16.

Gelür zillet kişiye gâh devlet
Giyer hil'at geh âdem yir lett

Sa'âdet kişi bulmaz gâh u bi-gâh
Gehi mansıbdâ olur 'azl olur gâh

Rakâbe oldı ol çün vaz gel sen
Ferâgat hoşdur meşgüllukdan

Geçüp pes medrese vü dersden ben
'Adüvv-i 'azle geydüm hûd u cevşen (KSZ, v.158b)

Mehmet Paşa, Abdüsselam Bey gibi velinimet konumundaki kişiler, daha ziyade güçleri ve zenginlikleri açısından konu edilmiştir. Söz konusu kişiler genellikle idealize edilmiştir. Örneğin, Defterdâr Abdüsselam Bey'in haberini getiren haberci bile peri yürüyüşlü, melek seslidir:

Nâgehân geldi bir perî-reftâr
Âdemî-sûret ü melek-güftâr (KSZ, v.134a)

Eserde yer alan ilginç kişilerden biri de Molla Sinan'dır. Molla Sinan'ın, ticaretle uğraşması konusunda nasihatlerine kulak veren Zaîfî, kendisine iyilik yapıldığını sanırken ihanete uğrar. Zira mal hırsıyla hırsızlık yapacak kadar alçak bir adam olan Molla Sinan, şairin İstanbul'a getirdiği tüm kumaşları çalar. Şair, bu durumu Molla Sinan'ın birden bire zenginleşmesi sonucu fark edecektir¹⁴⁸:

Didüm ben hâli ne Mollâ Sinân' uñ
Didi hoşdur sürer zevkin cihân uñ

Bir ev tahtânî fevkânî yapup hoş
Gehî gûyâ oturur gâh hâmûş

Düşürmiş müflisâne ba'zı mâlı
Biraz andan perîşân oldı hâli

Eyitdüm habbeye degüldi mâlik
Neden oldı binâ râhına sâlik

Didi kıldı nasîhat cümle 'âlem
Velî kimse sözün dutmadı bir dem

Dir efendi benüm ben bende anuñ
Eger mâl anuñ ise ben de anuñ (KSZ, v.157b)

Molla Sinan, daha sonra Kratova'da Zaîfî'nin karşısına çıkacaktır. Parasız kalan Zaîfî, refah içinde yaşayan Molla Sinan'ı bulup yaptıklarını yüzüne vurur ve ondan para ister. Utancından ağzını açıp tek bir söz söyleyemeyen adam, şaire yüz vermeden çekip gider. Birkaç gün sonra bir adamını gönderip üç yüz akçe gibi az bir para yollar. Şair,

¹⁴⁸ Eserde Molla Sinan'ın hırsızlığa karıştığı açıkça söylenmemiş, yalnızca ima edilmiştir.

tabîî olarak kendisine bunca kötülüğü dokunan Molla Sinan'la ilgili olumsuz ifadelerle yer verir:

Didüm pes bulup ol Molla Sinan'ı
Unutduñ mı ya yog olası nânı

Benümle yimedüñ mi hiç tuz etmek
Revâ mı baña çak böyle iş itmek

Belâ çekdüm ne çekdümse az eger çok
Belâ başı bu şimdi harçlıgum yok

Sefer eyleyümez harclıksuz âdem
Gidemez yola nakdı olmayan hem

Agız açup dimedi eyü yavuz
Sanasın taşdur kim söylemez söz

Gehi kızardı vü gâhî kızardı
Hayâsından agardı geh bozardı

Yanumdan kaldurup pâ çekdi dâmen
Yüzün göstermedi bir dahı rûşen

Gulâmdur uyup İblîs'e kaçdı
Ayag sivri imiş yire geçdi

Pes üç yüz akçe kılmış baña irsâl
Getüren didi dut bu üç yüzi al

Ki ayruk habbeye kâdir degüldür
Vü bâkî akçañuz hâzır degüldür (KSZ, v.157b)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî de çeşitli vesilelerle şairin hayatında yer bulan daha çok sayıda kişiden bahsedilir. Farklı zamanlarda şairin hayatına giren önemli önemsiz pek çok kişi eserde yer alır. Ancak, bunların büyük bir kısmı yalnızca ismiyle ya da mesleğiyle anılır. Söz konusu kişiler hakkında herhangi bir bilgiye yer verilmez. Bunlar daha ziyade şairin hayatında geri planda kalan ayrıntılardan ibarettir.

1.4.2.3.Mekân

1.4.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî de Mehmet Paşa'nın ve Zaiîfî'nin evleri, padişah otağı, kazasker çadırı, bir köylünün evi (hâne-i dihkân), dağdaki han, cami, medereseler gibi çeşitli kapalı mekânlar yer verilir. Ancak, bu mekânlar tamamen dekor mahiyetindedir. Şairin hayatının çeşitli dönemlerinde yaşadığı ya da bulunduğu bu mekânlar çoğunlukla ismen zikredilir. Bu nedenle söz konusu mekânlar dair hemen hemen hiçbir ayrıntıya

yer verilmez. Şair, yıllarını geçirdiği medreseler hakkında bile hiçbir ayrıntıya yer vermez. O, medreseleri mekândan ziyade para kazanılan birer kurum olarak görür:

Var idi anda bir medrese ma'mûr
Ziyâ'yye nâmı ilde meşhûr

Otuz akça anuñ yevmiyyesidi
Bu vech üzre idi defterde kaydı (KSZ, v.156b)

Eserde söz konusu edilen padişahın otağı ise somut bir mekândan ziyâde pâdişahın ihtişamını sergilemek isteyen şairin mübalağalı övgülerine konu olan yarı soyut bir mekândır. Ancak, eserde hâdiselere konu olan mekânlara da yer verilir. Örneğin, meşakkatli bir yolculuk sırasında ulaştığı köydeki ev, şair için oldukça önemli bir mekândır. Zira Zaîfî bu ev sayesinde soğuktan, hatta donarak ölmekten kurtulur. Çok üşüyen şair, sıcak evi gül bahçesi gibi algılar:

O şahs ile varup pes kûye irdüm
Niçe ibrâm ile bir eve girdüm

Çü irdüm anda ben tennûr-ı nâra
San oldı gark bu ten nûr-ı nâra

Yakar koysañ içine ger demür taş
Şitâda fâkihedür likin âteş

Kül eder yakduğı cismi ger âteş
Sovukda kalmışadur lîk cân-bahş

Sovuk derdine dermân nârdur nâr
Şitâdadur gülistân hûb gülzâr

Biraz ten yumışup cân oldı râhat
Sovuk derdinden irdi cisme sıhhat (KSZ, v.153b)

1.4.2.3.2.Açık Mekânlar

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de yer alan açık mekânlar genellikle şehirlerdir. Eserde çok sayıda şehre yer verilmesindeki temel neden şairin hareketli yaşamıdır. Yaşadığı azil ve tayinler nedeniyle hayatı yolculuklarla geçen Zaîfî, tabîi olarak çeşitli şehirlerde bulunmuş, hayatını anlattığı eserinde de bu mekânlara yer vermiştir. Buna bir de padişahla gidilen seferler eklenince söz konusu edilen şehirlerin sayısı artmaktadır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de çok sayıda şehre yer verilmesine rağmen bu mekânlar hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Eserde şairin seferler ve tayinler nedeniyle çıktığı yolculuklar sırasında gördüğü Anadolu'daki ve Anadolu dışındaki şehir, kasaba ve köyler ismen zikredilir. Malatya, Sivas, Diyarbakır, Kütahya, Bitlis, Ahlat, Erciş, Kurdkulağı Köyü, Gühüz(Gührüz) Dağı, Gölcük, Pilevne, Avlonya,

Kratova, Vardar Yenicesi, Hemedan, Bağdat, Tebriz, Ucan, Necef, Isfahan bu mekânlar arasında yer alır.

Seferler nedeniyle bahsedilen şehirler tamamen siyasî olarak algılanan mekânlardır. Söz konusu mekânlar, ordunun kazandığı zaferleri gösteren fethedilmiş yerlerdir. Bu nedenle şehirler coğrafi, kültürel ve diğer yönleriyle değil, yalnızca harita üstündeki adlarıyla yer bulur. Eserde çok az sayıda şehre dair bilgi verilir. Bu bilgiler de birkaç beyitle sınırlıdır. Örneğin, Tebriz şehri, halkının bâtıl meshepli olması yönüyle ele alınır:

Çü Tebrîz âdemidi halk-ı bâtıl
Degüldi bâzı hiç islâha kâbil (KSZ, v.156b)

Sergüzeşt-nâmede yer alan açık mekânlar arasında dağ, ırmak vb. açık mekânlar da bulunmaktadır. Söz konusu mekânların bazıları, yukarıda bahsedilen şehirlerin aksine coğrafi mekânlar olarak değerlendirilir. Şair, bu mekânları yaptığı yolculukların güçlüğünü göstermek için kullanır. Hâdiselere yön veren söz konusu mekânlar, hâdiselerin bir parçası hâline gelir. Örneğin, Diyarbakır yolculuğu sırasında kafilenin aşması gereken karlı dağlar ve yollar, anlatılan hâdiselere zemin hazırlar. Fırat, Turna Çayı, Balkan Dağları, Gühüz(Gührüz) Dağı Erzin Dağları, söz konusu açık mekânlar arasında yer alır.

1.4.2.4.Zaman

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de şair, çocukluğundan itibaren hayatını anlatmaya başlar. Şair doğum yeri ve ailesi hakkında kısaca bilgi verdikten sonra hayatını anlatır:

Çü dört yıl dört ay on gün yaşa irdüm
Elîf bâ tâ vü sâ olmuşdı virdüm (SKO, v.132b)

Zaîfî, eserinde dört yaşından başlayarak yaşlılık çağlarına kadar geçen sürede yaşadığı hâdiselere yer verir. Eserin sonunda “Safer 7 sene 962” kaydı yer almaktadır. Zaîfî'nin doğum tarihinin yaklaşık 900 senesi olduğu düşünüldüğünde, eserdeki vaka süresinin, şairin hayatının neredeyse tamamını kapsadığını söyleyebiliriz. Zira şair, 964 yılı civarında hayata gözlerini yummuştur. Bu da göstermektedir ki *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* yarım asırdan fazla bir süreyi kapsamaktadır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de az sayıdaki bazı hâdiselerin tarihleri belirtilirken, bazı hâdiselerinse vaka süreleri söylenir. Böylece hâdiselerin zamanını aşağı yukarı tahmin etmek mümkündür. Bununla birlikte eserde yer verilen savaşlar ve seferler de

vaka zamanını bulmak için önemli bir ipucudur. Örneğin, aşağıdaki beyitte şair, kesretten vazgeçip vahdete yönelmesini ay ve günüyle ifade eder:

Kim su'âl itse terk-i kesretten
Yâ cevâb ister ise hicretten

Yıl dokuz yüz yigirmi¹⁴⁹ dokuz idi
Dahı dokuz ay olsa otuz idi (KSZ, v.134b) (30 rebi' 929/1523)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de yer alan tüm hâdiselerin vaka sürelerine yer verilmemiştir. Eserdeki bazı vaka süreleri tam olarak belirtilirken bazıları yuvarlak ifadelerle dile getirilmiştir. Örneğin, aşağıdaki beyitten şairin, Vardar Yenicesi'nde iki yıl müderrislik yaptığını öğreniriz:

Oturup anda şugl itdim yedi yıl
İdüp ta'lîm her tullâb-ı kâbil (KSZ, v.152a)

Aşağıdaki beyitte ise Zaîfî, yedi yıl müddetince mülazım olarak kaldığını belirtir:

Mülâzım yedi yıl oldum fütâde
Çekerdüm kılet-i zâd u zavâde (KSZ, v.152a)

Aşağıdaki beyitten yola çıkarak ise Zaîfî'nin, ekabirden birinin oğluna üç yıl süresince ders verdiğini söyleyebiliriz:

Gerçi bu üç yıl içre çekdüm renc
Lîk cem' eyledüm 'acâ'ib genc (KSZ, v.134b)

Yukarıda belirttiğimiz üzere *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de bazı hâdiselerin süresi yuvarlak ifadelerle verilmiştir. Örneğin, aşağıda yer alan beyitlerde vaka süresi belirsizdir:

Zamân çok geçmedi mollâ-yı zî-hilm
Vefât eyledi ol ser-çeşme-i 'ilm

Bu ahvâl üzre oldum niçe eyyâm
Baña bir gece yârân itdi ibrâm (KSZ, v.135a)

Eserde gün içindeki zaman dilimleri de belirtilir. Şair yaşanan hâdiselerin akşam, sabah ya da geceleyin gerçekleştiğini belirtme ihtiyacı duyar. Ayrıca bazı hâdiselerin hangi mevsimde gerçekleştiği de belirtilir. Şairin bu tür bilgiler vermesi, anlatılan hâdiselerle ilgilidir. Söz gelimi baharın gelmesi, padişahın sefere çıkmasıyla, kışın şiddeti ise yolculuğun güçlüğüyle ilgili olarak anlatılmıştır. Bilhassa yolculuğun anlatıldığı bölümlerde hâdiseler günü gününe aktarılır:

¹⁴⁹ Robert Anhegger, kısmen yayımladığı metinde “yigirmi” sözcüğünü “yirgirmi” biçiminde okumuştur. bk. Robert Anhegger, “16. Asır Şairlerinden Za'îfî”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.IV, S.1-2, 30 Kasım 1950, s.142.

Hem ol gün cemre düşmişdi hevâya
Ki olmuşduk süvârân bâd-pâyê

Hevâda mermi kuvvet vardı tende
Dürüşdi anda süst oldu bedende

Kar at karnında idi irdi pes şâm
İrişdük bir kûye bî-vakt ahşâm

Didiler daglardur yollaruñuz
Dipidür kar sag u sollaruñuz

Degüldi kimsemüz bu rehden âgâh
Reh-i bî-râha ‘azm eyledük seher-gâh (KSZ, v.153a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî de şairin hayatı kronolojik olarak anlatılmakla birlikte zamanda geriye dönüşlere yer verilir. Örneğin, Zaîfî Diyarbakır’a ulaşınca Mehmet Paşa ona yolculuğunun nasıl geçtiğini sorar. Bunun üzerine şair, eserin hacmiyle kıyaslandığında oldukça uzun sayılabilecek üç bölümü bu konuya ayırır. Şair iki yüzden fazla beyitte yolculuk sırasında yaşadıklarını, geriye dönüş yöntemiyle anlatır.

1.4.2.5.Tarih ve Toplum

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî de tarih ve toplumsal yaşama dair çeşitli bilgilere yer verilmiştir. Zaîfî, hayatıyla dolaylı ya da doğrudan ilgili olan siyasî gelişmelerden ve devlet müesseselerinden söz etmiştir. Bunların başında şairin de bizzat katıldığı savaşlar gelmektedir. Bu bölümlerde bazen hâdiseler ayrıntılı olarak aktarılır. Örneğin, eserde Sultan Süleyman’ın Acem seferiyle ilgili tarih araştırmalarına kaynaklık edecek ayrıntılara yer verilmiştir. Siyasî hâdiselerin içinde en ilgi çekici olanı şüphesiz tehcir hâdisesidir. Padişah, Tebriz halkını “halk-ı bâtl” olarak gördüğünden Tebriz’i yakıp yıkıp Anadolu’ya geçmeyi düşünse de çevresindekilerin ricası üzerine bu teşebbüsünden vazgeçer. Böylece Tebriz yıkılmaktan kurtulur. Ancak, Sultan Süleyman batıl mezheplerinden dolayı Tebriz halkını Anadolu’ya sürer:

Çü Tebrîz âdemi ydi halk-ı bâtl
Degüldi bâzı hiç ıslâha kâbil

Diledi yaka Tebrîz’i vü yıka
Harâb ide vü andan Rûm’a çıka

Şefâ‘at itdiler ashâb-ı Sultân
Anuñ çün olmadı Tebrîz vîrân

Çü bâtl mezhebin Sultân gördi
Revân Tebrîz halkın Rûm’a sürdi (KSZ, v.156a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de küçük memurların devlet büyüklerinin iltimasına muhtaç yaşamı gözler önüne serilir. Geçinmek için bir zengine ya da mansıp elde edebilmek için bir devlet büyüğüne sığınmak gerekmektedir. Mansıp elde etmek son derece zordur. Örneğin şair, mansıp elde edebilmek için kışın zorlu Diyarbakır yolculuğuna çıkar ve Acem seferine katılır. Şair, hâmîsi Mehmet Paşa'nın ricacı olması sayesinde bir mansıp elde eder:

Var idi anda bir medrese ma'mûr
Ziyâ'îyyedi nâmı ilde meşhûr

Otuz akça anuñ yevmiyyesidi
Bu vech üzre idi defterde kaydı

O medreseyi sultân sultân hazretinden
Baña Paşa alıvermişdi rûşen

Ol esnâda anı sultân-ı 'âdil
Anadolu'ya Paşa eyledi bil (KSZ, v.156b)

Şairin maddî sıkıntıları, ticaretle uğraşmayı bile denemesi, o dönemde âlimlerin kıymetinin yeterince bilinmediğini gösterir. Şair, daha gençlik çağlarında geçinebilmek için özel ders vermek zorunda kalır. Şair, Abdüsselam Efendi'nin oğluna verdiği derslerin karşılığı olarak aldığı parayı ve hediyeleri, eserinde ayrıntılı olarak anlatır. Böylece dönemin özel ders ücretleri hakkında fikir ediniriz:

Baña şehriyye sâliyâne ile
Cübbe yevmiye vü imâme bile

Günde bir akça altı pul yedi haşv
Oldı fehm it ki yok kalemde sehv (KSZ, v.134b)

Zaîfî, hayatını anlatırken görev yaptığı medreselerden söz eder. Şair, söz konusu medreselerden bahsederken müderris yevmiyelerinden, okutulan kitaplardan ve dönemin önemli hocalarından bahseder. Örneğin, aşağıdaki beyitte belirtilen eserler XVI. yüzyılda medreselerde okutulan kaynaklar hakkında fikir verir:

Meşârik Şerh-i tecrîd ü Metâlî
Didüm Sadrü'ş-şeri'a hem Tevâlî' (KSZ, v.152a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de siyasî hâdiseler ve devlet müesseseleri dışında, toplumsal hayatla ilgili çeşitli unsurlara da yer verilir. Bunlar genellikle anlatılan hâdiselerin arka plânında gizlidir. Örneğin, eserde müjdeli bir haber getiren ulaklara hediye verilmesi geleneğini müşahade edebiliriz. Paşa, Rumeli Beylerbeyliğine atandığını duyunca kesenin ağzını açar:

Pes ol muştuciya pâşâ-yı ekrem
Tamâm ikrâ idüp kıldı mükerrem

Doyıla vü katar esb üştür ester
Virüp giydürdi hil‘atlar mücevher

Hem aña virdi ol niçe biñ altun
Define buldı an yâ mâl-ı Kârûn (KSZ, v.156b)

Eserde toplumsal yaşamla ilgili olarak dile getirilen unsurlardan biri de hırsızlık hadisesiyle karşılaşan o dönem insanının davranışlarıyla ilgilidir. Aşağıdaki beyitte ifade edildiği üzere soyguna uğrayan kişi ya remilci (falcı) ya da subaşıdan yardım umar:

Olur pâmâl ugrıdan kalan mâl
Ki subaşı alur soñın ya remmâl (KSZ, v.157a)

Yine eserden hareketle o dönemde sakalın önemi ve nasıl olması gerektiği hakkında bilgi sahibi oluruz:

Sakal olur çün yaraşığı çün erüñ
Bir dutamdan ziyâdesin giderüñ (KSZ, v.133a)

Eski tıpta kan aldırmanın pek çok hastalığa iyi geldiği kabul edilirdi. Biz Zaifî’nin sözlerinden hacamatın, göz ağrısı için de uygulandığını öğreniriz. Yolculuk sırasında sürekli beyaz kara bakmaktan kervandakilerin gözleri rahatsız olur. Bunun çaresi olarak fasd (hacamat) yoluna başvurulur:

Kamu ugradı derd-i çeşme el-hak
Ki aldı göz nûrın ak kara bakmak

Kimi hoş oldu fasda itmedin kasd
Kimi olmadı itmeyince ol fasd (KSZ, v.154a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za’îfî’de şairin, yükseklikle ilgili kullandığı ölçüler oldukça ilginçtir. Örneğin, uçurum için “yüz âdem boyu” ya da “dört beş minâre” gibi ifadeler yer verilir:

Çeküp atın ‘inânın gördüm aga
Yüz âdem boyı uçurumdan aşaga (KSZ, v.154a)

Aña varmaga yok hiç bir çâre
Ki tûlı var ola dört beş minâre (KSZ, v.154a)

Eserde Diyarbakır Paşası Mehmet Beg’in on yedi bin askerinin tamamının Kürt olduğu belirtilir. Anadolu’da yaşayan Türkmenler için “Türk” sözcüğünün küçümseme amacıyla kullanıldığı o dönemlerde bölge insanı için övgü dolu sözlere yer verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum tarihî, toplumsal ve kültürel olarak ortak genleri paylaştığımız doğulu insanlarımızın, mazide ortak bir gayeye hizmet ettiğini göstermesinin yanı sıra, hâl ve istikbâl için örnek alınacak bir tablodur:

Müselleh on yedi biñ cengî âdem
Hemîn cem’ itdi Pâşâ-yı mükerrerem

Kamu Kürd âdemîsiydi bu merdân
Bahâdur her birisiydi bir aslan (KSZ, v.155a)

1.4.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî’de “sebeb-i te’lif” bölümüne yer verilmemiştir. Ancak, şair sergüzeştini anlatmaya başlarken eserin yazılış nedenine dair ipuçları verir. Her şeyden önce şairin hayatı “güzel hikâyet”tir. Diğer bir deyişle şair, hayat hikâyesini anlatılmaya değer bulur. İkinci neden ise şairin anlattıklarından, okuyucuların kendilerine ders çıkaracağını düşünmesidir:

Bunı sanmayasız rivâyetdür
Sergüzeştüm güzel hikâyetdür

Gûşuñı dut latîfe vü kıssa
Diñle kim var saña dahı hisse (KSZ, v.133a)

Bu durum şairin mesaj kaygısı taşıdığını ortaya koyar. Eser “kıssadan hisse” mantığı üzerine kurulmuştur. Gerçekten de şair, kıssa anlatmakla yetinmemiş, hisseyi de okuyucuya bizzat kendisi sunmuştur. Zaiifî, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*’de yaşadığı hemen her hâdiseden çıkardığı hisseyi okuyucuyla paylaşır. Örneğin, Gölcük’teyken yola devam etme konusunda kararsız kaldıklarında, tüm tehlikelerine rağmen yola devam eder. Şair bu kararı alırken şu mesajı verir:

Varur âdem kaza geldükde karşu
Getürür çok ferah kişiye kaygu

Gelecek gussa için çekmegil gam
İrecek şenlik için olma hürrem

Ki dâ'im her gamuñ soñı ferahdur
Ferah soñında nitekim terahdur (KSZ, v.154a)

Eser bu türden hisselerle doludur. Şair, her yaşadığını bir tecrübe olarak okuyucuya aktarır. Bu nedenle şairin verdiği mesajlar yaşadığı tecrübeler nedeniyle değişir ve birbiriyle çelişebilir. Örneğin Zaiifî, başta insanın sırtını birine dayamasını tavsiye ederken daha sonra tevekkül edip Allah’a sığınmak gerektiğini, kimseye güvenmemek gerektiğini söyler. Eserde yer alan iki hikâyede insanın başarılı ve mutlu olabilmesi için arkasını bir devlet büyüğüne dayaması gerektiği öğütlenir. Birinci hikâyede şu beyitlere yer verilir:

Tâcir eydür beni işit yoldaş
Akçadur akça ma'rifet kardaş

Bu cihân zevki budur ancak bu
Kalan endîşedür kalan kaygu

Sende dahı var ise devlet u hûş
Bir ekâbir ayagına var düş

Âsitânesin idinüp mesned
İde gör gussa seyline anı sed

Dâmenini dutup anuñ muhkem
Bekle kapusını otur epsem (KSZ, v.133b)

İkinci hikâyede de benzer bir şekilde bir büyüğe sırt dayamak gerektiği mesajı verilir:

Sen dahı ger diler iseñ ni‘met
Arka edin ki bulasın hürmet (KSZ, v.133b)

“Hâtıme vü Güften-i Pend ü Mev‘ize vü Târîh” başlıklı bölümde ise şair, dünyanın geçiciliği üzerinde durur ve insanın, Karun kadar malı olsa da bir gün tükeneceğini söyler. Arif olan dünya malına aldanmayıp Allah’ın verdiklerine kanaat etmelidir. İsteklerini beyden değil , Allah’tan istemelidir:

İmdi ol hattı göricek aña
Çeşm-i ‘ibretle bakuban taña

Mâldan kimse behremend olmaz
Baña kalmadı saña da kalmaz

Bu bezmde kim içdi câm-ı ferah
Ki şikest olmadı elinde kadeh

Ne ‘acebdür zamânenüñ hâli
Kimse gamdan olunmadı hâlî

‘Ârif iseñ cihâna aldanma
Aldanup hasret odına yanma

‘Âkil iseñ tevekkül evine var
Beg kapusına varmagıl zinhâr

Adı vardur ekâbirüñ adı
Bularuñ dillerindedür dadı

Hûb güftâr u taşrası¹⁵⁰ mevzûn
İçi pürdür velik sihr u efsûn

Yüze gülüci âdem aldayıcı
Durmaz ‘ahd itdügine yalancı

Kimseden korkmayup üşenmez iken
İdinürler yalanı san ‘at u fen

‘Ad[l]le begler ikâmet eyleseler
Hoş idi istikâmet eyleseler

¹⁵⁰ Robert Anhegger, “taşrası” sözcüğünü “turresi” biçiminde okumuştur. bk. Robert Anhegger, agm, s.142.

Var imiş içlerinde ‘âlimler
Rûz sâim gicede kâimler

Kendüye ‘adli san‘at idinmiş
Halka ihsânı hil‘at idinmiş

Lîk ben gördüğüm budur ki didüm
Niçe eyyâm yanında bile idüm

Bil ki degme kişide sıdk olmaz
Yâddan kimseler vefâ bulmaz

Döne döne bu hokka-bâz-ı felek
Aldadı aldar adamı bî-şekk

Koma genc-i kanâ‘atı elden
Zikr-i Hakk’ı gidermegil dilden

İy Za‘îfi Hudâ’dan iste müdâm
Beglere dahı ol virür bil kâm (KSZ, v.134b)

Şair adeta mesaj vermek için fırsat kollar. Yaşadığı her olay, gördüğü her nesne şair için hikmetlerle doludur. Örneğin şair, karlı dağlardan ovaya indiğinde dağ ve ovayı düşünerek, dik başlı ve mağrur olanların başına gelecekler konusunda başta kendisi olmak üzere insanları uyarır:

Dagıtma hâtıruñ ‘akluñı devşür
Ki ululuk bir Allâh’a yaraşur

Başuñ kaldurma dağlar gibi göge
Çü sahrâ alçak ol il tâ kim oña

Ser-efrâz olduğu için ‘âlem-vâr
Degül başından eksük dağlaruñ kar

Başın gökde dutup olduğu çün serd
İrer dağlar başına âfet-i berd (KSZ, v.154b)

Zaifî, eserde paraya ve mala tamah edilmemesi gerektiğini öğütlerken aslında kendiyle çelişir. Zira o, kazancına hiçbir zaman kanaat etmez. Şair, aşağıdaki beyitlerde mala tamah etmenin yanlış olduğunu söylemesine rağmen, eserde hep daha fazlasını isteyen hırslı bir kişi olarak karşımıza çıkar:

Tama‘la mâla uzatma elüñ çek
Yalancı olma ol her sözde gerçek

Tama‘ âdem yüzine getürür kir
Tama‘dan tam‘a-i şemşîr olur şîr

Tama‘ şîr-ile sakın olma yoldaş
Ki senden alısardur ‘âkıbet baş (KSZ, v.156b-157a)

Şair, Mehmet Paşa'nın dilinden de mesaj verir. Paşa, yolculuk sırasında şairin çektiği sıkıntılardan hareketle her sıkıntının sonunun rahatlık olduğunu, sıkıntı çekmeden mal sahibi olunamayacağını söyler:

'Usurda dâ'im olmaz kim ola 'abd
Yüsürler ola 'usruñ soñı minba'd

Belâ çekilmeyince yinmez bal
Elem çekilmese girmez ele mâl (KSZ, 155a)

Ancak, Zaiî yalnızca çabalamanın amaca ulaşmak için yeterli olmadığını düşünür. Şair, Allah nasip etmedikten sonra zorlamayla hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceği mesajını verir:

Cihânda güc-ile gökçeklik olmaz
Mukarrer şebnem ile câh dolmaz

Ele girmez güc-ile devlet ü câh
Mukadder itmeyince anı Allâh

Açılmaz bâb-ı devlet güc-ile pes
Güc-ile gökcek olmaz hiç bir kes (KSZ, 157a)

1.4.3.Üslûp

1.4.3.1.Anlatım Teknikleri

1.4.3.1.1.Tasvir

Vaka anlatımına dayı olan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* tasvir bakımından oldukça zayıf bir eserdir. Eserde çok sayıda mekân ve kişiden bahsedilmesine rağmen, söz konusu kişi ve mekânların büyük bir kısmına dair tasvire yer verilmemiştir. Bilhassa kişi tasvirleri oldukça sınırlı ve yüzeyseldir. Bu durumun ortaya çıkmasındaki temel sebep, şairin mekân ve kişiden ziyade hâdiseler üzerinde durmasıdır. Bununla birlikte tasvir bölümleri, edebî eserlerde büyük ölçüde şairlerin kabiliyetlerini sergiledikleri bölümlerdir. İhtimaldir ki Zaiî, bu kabiliyetini eserine monte ettiği *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'sûk* adlı manzum-mensur hikâyesinde sergilediği için eserinde tasvir kabiliyetini sergilememiştir. Hakikaten de *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'sûk* büyük oranda İstanbul'a dair zengin tasvirlerle örülmüş kurmaca bir aşk hikâyesidir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî de yer alan kişi tasvirleri içinde en dikkat çeken şairin kendini tasvir ettiği bölümdür. Zaiî, eserinin girişinde kendi kişisel tasvirine yer verir.

Kendisini çocukluktan itibaren tanıtır. Özellikle ikinci bölümde şair fizikî, ahlâkî ve sosyal durumunu da tasvir eder. Şairin kendisini anlatırken tecrit etmesi, anlatıma renk katar:

Bir zamânda Sitanbul içre fakîr
Okuyup şugl ider idi bu hakîr

Âlim idi musâhibüm ‘âmil
Hem-nişîn olmadı baña câhil

Gayret altında ölürüz hâşâ
Dimeüz câhile begüm pâşâ

İzzet ehli vü hayli ragbetlü
Hâce idüm ‘aceb mehâbetlü

Medrese ehli kamu dânişmend
Su gibi içerdî başuma sevgend

Bir büyük molla cübbelü hâce
Yakalu başı kubbelü hâce

Rîş ü destâr ile mu‘allakdur
Sanasın kim hâce muzallakdur

Hilyesi hoş mehâsini mahbûb
Lihye halvâ vü görgi gâyet hûb

Sakal olur çün yaraşığı çün erüñ
Bir dutamdan ziyâdesin giderüñ

Bir güzel kişi gölgesi gökçek
Yok yalan bir sözinde hep gerçek

Sûfî fısıldusını teh şunda
İşidürdüñ salınsa ger bunda

Şöyle korkar başın gören câhil
Nitekim bâzdan bir alay çil

Kimi korkar kimisi hürmet ider
Kimi ‘izzet kimisi hidmet ider

Hele bir yaraşuk kişidür bu
İstemez uyur iken etmek su

Lakabıdur Zâ‘îfî lîk kavî
Yire urur güreşse nerre devi

Mollâ yanında var idi kadrüm
Baş idi âli pâyede sadrüm (KSZ, 133a)

Şair aynı yöntemi eserin ilerleyen bölümlerinde de tekrarlayacak, kendisini paşanın dilinden kazaskere övgü dolu sözlerle tasvir edecektir:

Degüldür ‘ilm ehli bu riyâbâf
Ki dokuyup sata eyle ura lâf

Olupdur ehl-i ‘ilm içinde medâris
Ki ta‘lîm ide vü ola müderris

Var üstâdum benüm ‘ilm ile mevsûf
Degül meçhûl vardur nâmı ma‘rûf

Kemâlât u fazâ’il birle zîver
Bulup bu vasf ile dürr zâtı cevher

Diyânet sâhibidür ehl-i takvâ
Sıdıkdur bu degül kizb üzre da‘vâ

Şedâ’id çekdi çok işbu seferde
Komaduk biz ki ola râhat hazardsa

Sizüñ ma‘lûmuñuzdur anı tavsîf
Ne hâcet eylemek biz size ta‘rîf

Yedi yıl size olmışdur mülâzım
Biz anı size vasf itmek ne lâzım (KSZ, 156a)

Şair veliînimeti konumundaki kişileri daima idealize etmiş, onları mübalağalı tasvirlerle methetmiştir. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde Beylerbeyi Mehmet Paşa’nın tasvirine yer verilmiştir. Eserdeki bu türden tasvirler genellikle kısadır:

Pes irdüm ulu ‘izzet mahfiline
‘Utârid nitekim meh menziline

Yüzi nûrından oldı dil münevver
Hatı ‘itrından oldı cân mu‘attar

Ferah virdi hoş enfâs-ı nefîsi
Celîsi oldum âhır hem enîsi (KSZ, 152b)

Şair, yalnızca kişi tasvirlerine yer vermez, aynı zamanda mektup gibi nesnelerin tasvirine de yer verir. Tasvirler, genellikle mübalağalıdır. Gözlemiden ziyade hayal gücüne dayalıdır. Aşağıdaki beyitlerde haberci ve getirdiği mektup tasvir edilir:

İçeri girdi çün peyk-i revende
Suvâr-ı pâd-pâ bir şahs-ı zinde

Rikâbından zemîn üzre koyup pâ
Elüme sundı bir nâme-i hoş-inşâ

Saçup minkâr-ı terden ‘anber-i huşk
Kalem murgı pür itmiş kâgıdı müşk

Sipîd-endâm u şeker-gû miyân-bend
Fasîh ü hoş-zebân şîrîn çün kand

Çü murg açdı elümde bâl ü şeh-per
Rumûz u nükte pür-zîver ser-âser

Meveddet müşkini dil sengi ezmiş
Pes ol müşk ile kâfûr üzre yazmış (KSZ, 152a-152b)

Mekân tasviri eserde çok sınırlıdır. Şair yedi yılını geçirdiği Vardar Yenice'si ve yolculukları esnasında geçtiği köyler hakkında bilgi vermez. Hatta bazı köylerin adını bile belirtmez. İstanbul ise yalnızca payitaht olarak algılanır:

Reh-i İstanbul'a oldum revâne
İrişdüm pes ol ulu âsitâne (KSZ, 152b)

Erzin, Tebriz, Bağdat gibi çeşitli şehirler eserde zikredilmekle birlikte, söz konusu şehirlerle ilgili tasvire yer verilmez. Örneğin şair, bahara kadar Diyarbakır'da kalmasına rağmen bu şehir hakkında herhangi bir tasvire yer vermez. Zaîfî, savaş nedeniyle terk edilen Tebriz'in ise yalnızca çok güzel bir şehir olduğunu söylemekle yetinir:

Varup Tebriz'e irdi kamu leşker
Ne bir 'avret var idi anda ne er

Yasanmış bir güzel şehir-i mu'azzam
Kamu dükkân u ev hâlî yok âdem (KSZ, 155b)

Eserde yalnızca Diyarbakır yolculuğunun anlatıldığı bölümlerde şair, yolculuğun zorluğunu anlatmak için tabiat tasvirlerine yer verir. Bunlar genellikle gözleme dayalıdır. Şair, kışın çetin koşullarını başarılı bir biçimde okuyucunun gözleri önünde canlandırır:

Ki atlar geçmek için olsun âsân
Nemed dōşedi kar üstine insân

Belâ kûhsârına düşdüm çü yine
Yoruldum gam dagına çıka ine

Yagar kar yel eser tûfân-ı 'âlem
Açuk çıplak dagda ne itsün âdem

El ayak dutmaz oldu pes sovuksan
Kamumuz kaldı dembeste furû-ten

Ne dag kovuğu var kim ola mesken
Ne taş koltuğu vardır ki ola me'men

Ne bir kuy var sığınacak ola bize
Ne yir var berd-i düşmenden girîze

Çıgır yok izi örtmiş kar yagar
Sovukdan kimsede yok pây-ı refât

Ayak kara batar itdukçe refât
Çıkarsam ol birin bu biri batar (KSZ, v.153b)

Eserdeki canlı tabiat tasvirlerinden biri ise Diyarbakır'da baharın tasvir edildiği beyitlerdir. Şairin birkaç beyitle sınırladığı bu tabiat tasviri, alışılmış tarzda başlar ancak, tamamına bakıldığında tasvirin hüner göstermekten ziyade konunun akışı gereği

olduğu görülür. Şair, tabiatın ve havanın güzelliğinden ziyade, sefere çıkmak için uygun koşullara sahip olmasıyla ilgilenir:

Bir az günden bahâr eyyâmı irdi
Güneş ya'ni Hamel burcına girdi

Dolup âvâ-yı murgân ile her bâğ
Çü savt-ı erganûn pür deşt ü her dag

Sadâ-yı vahş u tayr âdemden ey pâk
Virür yangu zemîn çün tâs-ı eflâk

Sadâ yangulanur hoş bâğlarda
Felekler kubbesi veş daglarda

Açıldı baglu gamgîn dil şen oldı
Zemînüñ her biri bir gülşen oldı

Ne balçık var ne toz yollarda şebnem
Gice sakâ olup virdi bize nem

Hevâ hoş mu'tedil yârân muvâfık
Sefer bu demler itse kişi lâ'ik (SZ, 155a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî de yar alan mekân tasvirlerinde subjektif olduğunu görürüz. Şair, bu tasvirlerde psikolojisini gizleyemez. Eşyanın algılanışında şairin ruh hâli etkili olur. Zaiifî, aşağıdaki beyitte, kendisine mansıp vermeyen kazaskerin çadırını tasvir ederken duygularını ortaya koyar:

Çü gördüm çadırı tek göñli ber-gerd
Ki söyler sûret-i hakda suhan serd (KSZ, 156a)

Eserde yer alan tasvirlerden biri de padişahın otağı ve karargâhı ile ilgilidir. Şair, padişahın otağını ve karargâhını mübalağalı sözlerle idealize eder:

Öte yanda var bir hûb sahrâ
Ki mâlâmâl leşkerdi çü deryâ

Otag u haymeler hargâh u büngâh
Felek mânend içinde tâk-i dergâh

Felek burcında bir eyvân-ı 'âlî
Anuñ içinde bir dîvân-ı 'âlî

Kurulmuş bir yüce çetr-i humâyûn
Ki anuñ yanındadır bir kubbe gerdûn

Ki oldur çetr-i şâh-ı rub'-ı meskûn
Süleymân Hân sultân-ı hümâyûn

Ne anuñ vus'at-i tâkına had var
Ne a'dâd-ı sipâha hadd u 'ad var

Yasanmış haymeler fersah be fersah
Döşenmiş san münakkaş nice biñ râh (KSZ, 155b)

1.4.3.1.2.Özetleme

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de şairin yararlandığı anlatım tekniklerinden biri de özetlemedir. Zaîfî, özetleme tekniğini eserin başında kendini tanıtmak ve bazı hâdiseleri kısaca belirtmek için kullanır. Örneğin Zaîfî, eserin başlangıcında eğitim hayatını ayrıntılı olarak anlattığı hâlde, hoca olma sürecini kısaca özetler. Esasen bu bölüm konuya giriş mahiyetindedir ve yaklaşık yirmi yılın özetidir.

Eserde özetleme tekniği kimi zaman tekrara düşmemek için özetlenir. Örneğin, şair, başlangıçta günü gününe ayrıntılı olarak anlattığı, Adüsselam Beg'in oğluna verdiği dersleri, daha sonra özetleyerek geçer. Şair, üç yıl müddetince ders verdiğini birkaç beyitte özetleme yoluna gider:

Üç yıl itdüm oğlına ta'îm
Lîk in'âm kıldı çok zer ü sîm (KSZ, 134b)

Şair Diyarbakır'da Mehmet Paşa'nın tahsis ettiği evde geçen misafirlik dönemini de bir beyitte özetlemeyi tercih eder:

Pes oldum aña nahv u fikh-âmûz
Görüp in'âm u ihsânın şeb u rûz (KSZ, 155a)

1.4.3.1.3.Sahneleme

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'deki bir çok hâdise sahneleme tekniğiyle okuyucunun gözleri önünde sergilenmiştir. Sahneler kimi zaman diyalog ve tasvirlerle süslenmiştir. Özellikle yolculukla ilgili sahneler, merak ve heyecan unsurları ile oldukça başarılı olarak anlatılmıştır. Aşağıdaki beyitler Zaîfî'nin soğuk bir kış gecesi karanlıkta kimsenin girmeye cesaret edemediği ırmaktan geçişini anlatan sahneden alınmıştır:

Ne deñlü eyledüm yârâna ibrâm
Suyı kes geçmege itmedi ikdâm

Didi pes anda olan kamu yârân
Olur senden hekîmâ derde dermân

Zarûrî atı ben ırmaga sürdüm
Mühîb ü tîre-rû bir âb gördüm

Ne bilinür geçit virür mi ol âb
Ne añlanur ki vardur suda girdâb

Görinmez añaru yanı berüden
Degül zâhir su ka'rı karagudan

Kılup nâm-ı Hudâ'yı dilde rûşen
Suya girdüm at-ile ol gice ben

Üzengü çaldı at karnına geldi
Hücûm idüp ü hem ‘aklumu aldı

Yine dönüp kenâra çıkdum ol dem
Velî gayret vücûdum basdı muhkem

Yine tekrâr gitdüm suya fi’l-hâl
Yakın ortasına vardum degül kâl

Yine döndüm gelüp çıkdum kenâra
Yine cânuma gayret urdı yârâ

Üçüncide derûndan didüm Allâh
Hemîn buldum o tîre âbda râh

Girüp geçdüm bu cânibden añaru
Su havfında pür gussa kamu

Biraz dahı añaru vardum ey yâr
Tarîk-i ‘âme girdüm âhir-kâr

Pes anda gördüm ol miskîn kılavuz
Kenara çıkmış ammâ serteser buz

Kılavuz lerzede dem-beste hayrân
‘Ali Beg hod çü berg-i bîd lerzân

Bizüm semtimüze düşmüş kılavuz
‘Ali Beg kalmış ol cânibde pür-sûz

Bularuñ hiç birine gelmemiş mevt
Sahîh ikisi dahı olmamış fevt

Hemân-dem eyledüm ben şükr-i Yezdân
Kılavuza mu‘în oldum ol ân (KSZ, 154b)

1.4.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de çok sayıdaki diyaloga yer verilmiştir. Ancak, bu diyaloglar genellikle çok kısadır. Şair, anlatımı zenginleştirmek için hâdiselerin arasına kısa diyaloglar serpiştirir. Diyaloglarda genellikle “dedim-dedi” anlatım kalıbından yararlanılır. Bununla birlikte “eyitdiler, eydür” gibi kullanımlara da rastlamak mümkündür:

Didüm cân mı ‘azîz size yâhud mâl
Eyitdiler ‘azîzdür cân beher-hâl

Yıkup yüki bırakdum rahtı anda
Ne var esbâb kamusun yabanda

Belî cân isteyen terk eylesün mâl
Na‘îm-i cennet uman atsun a‘mâl

Yürimekdür didüm nâfi‘ bu gice
Harâret def‘ ide tâ bedri hâce (KSZ, v.153b)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de diyalogla birlikte monolog tekniğine de yer verilmiştir. Eserde yer alan monologlar içinde en dikkat çeken şüphesiz Zaîfî'ye ait monologdur. Esasen iki yüzden fazla beyitte anlatılan Diyarbakır yolculuğu bölümü şairin Mehmet Paşa'yla diyalogunun bir parçasıdır. Ancak, söz konusu diyalogda Mehmet Paşa, yalnızca şaire başından geçenleri anlatmasını söyler. Bu nedenle bu bölümü monolog olarak kabul edebiliriz. Nitekim Mehmet Paşa'nın sorusuna şairin verdiği cevap, eserde müstakil bir başlık altında ayrı bir bölüm olarak yer bulur. Şair, mektubu aldığı andan paşanın yanına geldiği ana kadar yolculuk müddetince yaşadığı tüm hâdiseleri anlatır. Aşağıdaki beyitler söz konusu serüvenin başlangıç ve bitiş kısımlarından alınmıştır:

Pes urdum suhan kasrına ben bünyâd
Der ü dîvârın itdüm cümle âbâd

Didüm şol dem ki irdi baña nâme
Ki anı söyletmiş iki dillü hâme

Çü diñledi sözün sem'-i kabûlüm
Kapuña pes murâd oldu vusûlüm

Levâzım neyse kamusun görüp uş
Dutup girdük Kara Amid yolın hoş

Hemîn ol günde pes bu 'abd-i hâmid
Dimâgına irişdi bûy-ı Amid

İkinci günde şehr-i Amid'e kim
Var ise cümle irdük sag u sâlim

Bihamdillâh cemâlûñ gördüm iy dost
Bu ten sen cânsuzdur bir kuru post (KSZ, v.153a-155a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de iç monolog tekniğine de yer verilmiştir. Şair, iç monolog tekniğini gönlüyle konuşmak suretiyle sağlamıştır. Eserdeki iç monologlar, Zaîfî'nin ruh hâlini, duygu ve düşüncelerini yansıtmada başarılı olmuştur. Örneğin şair, arka edinmek istediği Abdüsselam Beg'in evine gittiğinde aklından şunları geçirir:

Göñlüme didüm oldu hâsıl kâr
İstedüğün hemîşe leyl ü nehâr

Uşda bulduñ bu kere devleti sen
Çekme gam irdün uşda 'izzete sen

Kanı 'âlemde çekdüğün zillet
Kanı hücreñde gördüğün killet

Gitdi kamu belâ vü mihnetler
Hakka hamd u senâ vü minnetle (KSZ, v.133b-134a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî’deki bir başka iç monolog örneğinde ise şair, mansıb için himmet umduğu Mehmet Paşa hakkındaki fikirlerine yer verir:

Pes didüm nefşüme ekâbirdür
Çokdur işgâli sanma ki birdür

Eyleyiserdür ol saña in‘âm
Olmaya ki idesin varup ibrâm

Saňa hod eylemiş durur nice ‘ahd
İdiserdür senüñçün ol çok cehd

Sabr kıl eylemegil isti‘câl
İtme ta‘lîmde sakın ihmâl (KSZ, v.134a)

Aşağıdaki beyitlerde şair, Diyarbakır Beylerbeyi Mehmet Paşa hakkındaki düşüncelerini iç monolog yoluyla okuyucuya aktarır. Şair, iç monoloğu “dedim” ifadesinden yararlanarak kullanır:

Çü açup okıdum mektûbı dürdüm
‘Avâkıb fikr idüp bir lahza durdum

Didüm ben bir zemîn ol âsmândur
Gubâr-ı reh ben ol şems-i cihândur

Eşigine kaçan hem-ser olam ben
Ki kadri ‘âlidür bu nüh-felekden

Benem bir hâk-i pâ ol tâze gül-şen
Musavver rûh ol ben bir kuru ten

Yine didüm ki cânâ ten gerekdür
Hemişe rûh bî-gam şen gerekdür

Mesel şemsün yog iken pertevine
Ziyâ her gün virür dervîş evine

Güneşdür bir refi‘ü’ş-şân-ı rûşen
Ne noksân pertevine zerrelerden

Güneş hoş ‘âli kadr iken felek-vâr
İner dervîş evine eylemez ‘âr (KSZ, v.152b)

Şair aşağıdaki örnekte ise hiçbir kalıp ifadeden yararlanmadan kendisine seslenir. Söz konusu iç monolog, şairin iç dünyasını ve düşüncelerini okuyucuya aktarmasında önemli bir araçtır:

Gel imdi zûr itme kendüñe sen
Ma‘âşuñ çün ara bul bir yol Ahsen

Çü döndi ‘aksine çerh-i mu‘allak
Ayak baş oldu vü baş oldu ayak

Çekersin bî-nef‘ germî vü serdî
Görürsin yok yere âlâm u derdî

Kapularda çü sâ'il korsın rû
Seni bilmem deli misin ya uslu

Kapular halkasından dest gitmez
'Aceb bu kim murâduñ dahı bitmez

Çü bitmez maslahat ey mülâzım
Efendiye varup gitmek ne lâzım

Kılursın varduguñ kapuda tapu
Gezersin yok yire sen kapu kapu

Bu dünyâ mihneti çün hüzn-i Ya'kûb
Çekersin her belâda sabr-ı Eyyûb

Murâd el virmez olduñ çünki câzim
Varup gelmeñ ne lâzım ey mülâzım

Dilerseñ olmayasın hiç muhtâc
Dutarsañ sözüm olmazsın dahı ac

Var on biñ akçalık yanuñda altun
Dahı otuz biñ akça evde mevzûn

Meta'a bunda olanını vir hep
Satasın pes Sitanbul'da müretteb

Kumâşa vir o nakd-i pes eve var
Otuz biñ ile dahı eyle bî-zâr

Ma'âşa renci yiter mâye dursun
Sözümü esle 'akıl olma mecnûn

Velî yaz hâsıl u harcuña defter
Ne kim olursa dahl u harc yekser

Ma'âşuñ içün olur bu senüñ bes
Nice minnet efendilere ey kes

Husûsan hâtır-ı sâhib-sa'âdet
Revâ mıdur senün çün çeke şiddet (KSZ, v.157a)

1.4.3.1.5.Montaj

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de yer alan *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk* ve *Fâl-nâme-i Murgân* adlı eserleri montaj kapsamında değerlendirebiliriz. Zira *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'e yerleştirilen bu iki eserin eserin çatısını oluşturan hâdiselerle doğrudan ilgisi bulunmamaktadır. Söz konusu eserlerin şairin hayatıyla olan ilgisi dolaylıdır. Her ne kadar *Kıssa-i Aşkî vü Ma'şûk*'ta Zaifî'nin yaşamından izler bulunsa da eserde anlatılan hikâye büyük ölçüde soyut ve kurmacadır. *Fâl-nâme-i Murgân* ise kuşlarla ilgili fal türü bir eserdir. Zaifî, eserinde hayat hikâyesini anlatırken söz konusu eserleri de dostlarının

ısrarı üzerine yazdığını belirtir ve her iki eseri de mesnevi metnine yerleştirir. Eserlerin ana hikâye ile bağlantısı yalnızca şaire ait olmalarıyla sınırlıdır.

Zaîfî söz konusu iki eserden yararlanarak *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'yi zenginleştirir. Ayrıca eserler, şairin dolaysız olarak anlattığı hayat hikâyesi arasında, okuyucunun soluklandığı birer durak mahiyetindedir. Özellikle *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* hacimli bir eser olması nedeniyle önem teşkil eder. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin çerçeve hikâyesinden daha uzun olan bu aşk hikâyesi, *Firkat-nâme*, *Heves-nâme* ve *Hecr-nâme* ile benzerlikler içermesi bakımından dikkat çeker. Hatta daha da ileri giderek Zaîfî'nin *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk*'u söz konusu üç eserden yararlanarak yazdığını söyleyebiliriz. Zengin tasvirlerle örülmüş olan hikâye İstanbul, Üsküp gibi gerçek mekânlarda geçer. Eserden hareketle İstanbul'un mimarî ve tabîî güzellikleri hakkında önemli bilgiler ediniriz. Ayrıca hikâyenin sonunda seyr ü sülûkun mertebeleri ayrıntılı olarak anlatılır.

Eser Aşkî'nin doğumu ile başlar. Aşkî bir gece rüyasında bir güvercin görür. Güvercin onu Mekke'ye uçmaya davet eder. Güvercinin himmetiyle birlikte kanatlanıp uçarak Kabe'ye giderler, kutsal mekânları ziyaret ederler. Daha sonra güvercin, güzeller güzeli bir mahbuba dönüşür. Şair, rüyasında gördüğü bu mahuba âşık olur. Uyandığında mahbubu çevresinde göremez. Aşk ateşiyle yanıp kül olan Aşkî, Üsküp'e gider orada doğanın güzelliklerinde Allah'ın cemalini seyrederek. Bu arada ansızın yanından bir güzel geçer. Aşkî her tarafı arasa da güzeli bulamaz. Araştırmaları sonucunda mahbubun oturduğu muhiti öğrenir. Şair, bir yıl müddetince gece gündüz ağlayıp feryat ederek burayı Kâbe gibi tavaf etmeye başlar.

Bir gün onun bu perişan hâlini gören bir pir, Aşkî'yi sohbete davet eder. Birlikte yürüdükten sonra ihtişamlı bir bahçeye gelirler. Bahçe içinde bir köşk vardır. Aşkî buranın hasretiyle yandığı mahbubunun köşkü olduğunu öğrenir. Bir süre sonra Ma'sûk işve ve vakarla onların yanına gelir. Kalpten kalbe bir yol olduğu için Ma'sûk, Aşkî'nin sâdık bir âşık olduğunu anlar ve ona sevgi gösterir. Çeşit çeşit yiyecek ve içeceklerle sofralar kurulur. Kâfûrî kadehlerle şarap içerler. Gitme vakti gelince Aşkî, ayaklarını sürüyerek oradan ayrılmak zorunda kalır. Ancak, takip eden zamanda Aşkî'nin muhabbeti şiddetlenir. Kendini kaybeden Aşkî, kendisine verilen nasihatleri dinlemez, rezil rüsva olur. Mahallenin ayak takımı toplanıp Aşkî'yi taşlarlar. Aşkî küçük çocukların taşlamasıyla yaralanır. Öyle perişan bir hâle gelir ki görenler şaşkınlık içinde kalır. Ma'sûk, Aşkî'nin bu hâllerini görünce kendini gizler ve muhitini terk eder. Başka bir şehre giderken Ma'sûk'un kafilisine haydutlar saldırır, zaten sıkıntılı geçen yolculuk

daha da kötü bir hâl alır. Herkes bu felaketlerin Aşkî'nin ahından kaynaklandığını düşününce Ma'sûk geri dönmeye karar verir ve sağ salim ulaşırsa Aşkî'yi ziyaret edeceğine yemin eder. Ma'sûk'un bu yemini üzerine yollar açılır ve Üsküp'e geri dönerler.

Ma'sûk seferdeyken iyice deli divaneye dönen Aşkî, bir gün Allah'ın inayetiyle iyileşir. Eski dostlarıyla sohbet etmeye, toplum içine çıkmaya başlar. Bir gün yine sevdiğinin yolunu gözlerken rüzgâr sevdiğinin saçlarının kokusunu getirir. Bir süre sonra karşıdan kafilenin geldiğini görür. Ma'sûk atın üstünde ihtişamlı bir şekilde onun yanına gelir ve sefer sırasında ettiği yemini hatırlayıp onun hatırını sorar. Köşkünün kapısına kadar onunla sohbet eder.

O günden sonra iki sevgili sohbet etmeye, görüşmeye devam ederler. Ancak, Aşkî'nin bu mutluluğu uzun sürmeyecektir. İkisinin yakınlaşmasını çekemeyenler, Aşkî'nin mazisini unutmaması gerektiğini, onun gibi bir deli divaneye gezmenin kendisine yakışmayacağını, hakkında dedikodu çıkacağını söylerler. Bu türden karışık sözlerle aklı karışan Ma'sûk durumdan Aşkî'yi haberdar edince, sevdiğinin zarar görmesini istemeyen Aşkî derhal şehri terk eder ve İstanbul'a gider.

Günlerce ayrılık ateşiyle yanıp tutuşan Aşkî, bir gün toz bulutu içinde nurlu bir yüz görür. Bu kişi, şarka gittiği için uzun zamandır görüşemediği eski bir dosttur. Birbirine kavuşan iki dost başlarından geçenleri anlatırlar. Aşkî, Üsküp'e gitmekte olan dostuyla bir mektup gönderir. Mektupta haset edenlerden yakınan Aşkî, sevgilisinden kendisini unutmamasını ister.

Aşkî tekrar yola koyulur. Bir gece bir misafirhaneye girer. Orada Ma'sûk'un hizmetkârlarından birini görür. İş acele olan hizmetkâr, etesi sabah Aşkî'nin verdiği mektubu Ma'sûk'a ulaştırır. Bu arada Aşkî sevgilisinin hasretiyle göz yaşları dökerek yolculuğuna devam eder. Nehirler, köyler ve şehirler geçip İstanbul'a ulaşır. Şaşkınlık içinde İstanbul'u ve halkını seyreder. Sultan Ahmed Camii, imaretler, darüşşifa, Semaniyye Medresesi ve Ayasofya Camii'ni hayranlıkla izler. Deniz kenarına gelen Aşkî, insan kalabalığını seyreder. Bir kayığa binip Galata'ya geçer. Birkaç gün boyunca İstanbul'u gezen Aşkî, buradaki güzellere aldanmaz. Onun aklında hep sevdiği vardır. Sabah rüzgârıyla dertleşir, sevdiğinden haber getirmesini bekler.

Aşkî'nin İstanbul'da olduğunu duyan eski bir dostu onu aramaya başlar. Adam, bir süre sonra Aşkî'nin izini bulur. Aşkî'yi hücreinde perişan bir hâlde bulunca, ilaçlar ve tıp konusunda mahir olan bu zat, onun derdinin aşk olduğunu hemen anlar. Aşkî'ye bir yudum su verir. Aşkî kendine gelir ve ayağa kalkıp dostuyla sohbet etmeye başlar.

Dostu, onun derdine ilacın fayda sağlamayacağını, tek çarenin Ma‘şûk’a haber götürmek olduğunu söyler. Bunun üzerine Aşkî hararetle bir mektup yazar. Haberci derhal yola koyulur, dağlar aşarak Üsküp’e ulaşır. Nazik bir dille icazet isteyip sevgilinin kasrına girer, saygıyla mektubu verir. Ma‘şûk, mektubu bazen tebessüm ederek bazen acıyarak okur. Orada bulunanlar mektubun inşa üslûbuna hayran kalırlar. Haberci, Aşkî’nin perişan hâlini anlatıp, sevgiliden mektuba bir cevap yazmasını isteyince Ma‘şûk, derhal bir cevap yazar. Mektubu alan haberci derhal Aşkî’ye ulaştırır.

Ma‘şûk mektupta Aşkî’nin hâlini hatırladıktan sonra, kendisini güzeller sultanı olduğunu, merhamet ettiği için cevap yazdığını, Üsküp’e gelmemesi gerektiğini söyler. Kendinden geçen Aşkî o andan sonra mektubu elinden düşürmez, defalarca okur. Günlerini hasretle geçiren Aşkî, nerede bir din büyüğü, bir şeyh görse dua istemeye başlar. Aşkî, bir gün büyük bir tarikat şeyhinin hankâhına gider ve hâlini anlatır. Şeyh, onun derdinin dermanının Eyüp Ensârî’de olduğunu, onun ruhaniyetinden yardım istemesini söyler.

Bu arada bahar biter, doğanın güzelliği kaybolur. Aşkî, doğanın bu hâlini görüp Allah’tan af diler, yalvarıp yakararak hanesine gelir. Aşkî, karşılaştığı haberciden Ma‘şûk’un yaptıklarından pişman olduğunu, ayrıca sevgilisinin çok hasta olduğunu öğrenir. Derhal bir “ıyâdet-nâme” yazarak sevgilisine gönderir. Ma‘şûk, Aşkî’nin mektubundan son derece etkilenir ve mizacına sağlık, rahatlık gelir. Bu duruma köşkteki herkes sevinir, haberciye ve Aşkî’ye minnettar olurlar. Kurbanlar kesilip, başta haberci olmak üzere halka ihsanlarda bulunurlar.

Bütün bunlar yaşanırken Aşkî, sevgilisinin aşkıyla acılar içinde kıvrınmakta, sevgilisinden gelecek bir haberi gözmektedir. Şair perişan hâldeyken Eyüp Ensârî’nin ruhaniyetiyle müşerref olmak için türbeleri gezerken bir gece bir hankâhta namaz kılar. Gece yarısı nurlu kandil altında bir grup derviş halka hâlinde Allah’ı zikretmekte, mescidin bir tarafında bir pir tespih çekmektedir. İlahî cezbeye kapılan ve hidayete ulaşan Aşkî, gözyaşları içinde pirin ayağına kapanır ve ona biat eder.

Bu arada haberci bir iki gün dinleneyim derken hasta olur. Birkaç ay süren bu hastalık döneminden sonra kendine gelince derhal Ma‘şûk’un yanına gider. Ancak, bu arada Ma‘şûk ölmüştür. Matem evindekiler olan biteni haberciye anlatır: Ma‘şûk habercinin getireceği mektubu beklemiş, mektup gelmeyince kaygılanmış ve “Beni görmeden gitmez” diyerek onu bulmak üzere dört bir yana adamlarını salmıştır. Hatta kendisi bile haberciye aramaya çıkmış ancak, onu bulamayınca hastalığı nüksetmiş ve

bir hafta zarfında ölmüştür. Bunu öğrenen haberci acılar içinde kalır, Ma‘şûk’un mezarını ziyaret ettikten sonra Aşkî’yi bulmak üzere yola koyulur.

Haberci İstanbul’a ulaştığında Aşkî’yi bulamaz. Uzun bir araştırmanın sonucunda Şeyh Sünbül Efendi’nin hankâhında bir derviş görür. Hâl ve hareketlerinden dervişin, Aşkî olduğunu anlayan haberci, olan biteni anlatır. Aşkî, sevgilisinin ölüm haberi üzerine ağlayıp feryat eder, hırkasını parçalar. Bu durumu öğrenen şeyh, derhal Aşkî’nin yanına gelir ve göğsüne vurup onu teskin eder. Aşkî, rüyasından başlayarak olan biteni tüm ayrıntısıyla şeyhe anlatır. Şeyh, Aşkî’ye nasihatlerde bulunur. Bu dünyanın geçici olduğunu, dünya nakşının gerçek olmadığını, gerçek sevgilinin cemâl-i hakikî olduğunu anlatır. Şeyh, Aşkî’ye ifrat ve tefrite gitmeyip orta yolu tutmasını öğütleyerek sonu olmayan (zevalsiz) güzeli sevmesini söyler.

O günden sonra Şeyh Sünbül Efendi, mecazî aşkını hakikî aşka çevirmek için, Aşkî’nin manevî terbiyesi ile meşgul olur. Günden güne kemâle ermeye başlayan Aşkî, taklitten tahkike ulaşır, on iki yıl müddetince şeyhine hizmet eder. İşe nefsini temizlemekle başlayan Aşkî, tarikatın mertebelerini teker teker aştıktan sonra seyr ü sülûkunu tamamlayarak insan-ı kâmil olur.

1.4.3.1.6.Mektup

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de kullanılan anlatım tekniklerinden biri de mektuptur. Eserde yer alan her iki mektup da farklı bir kişi tarafından yazılmıştır. Şair mektup tekniğini kullanarak farklı anlatıcılardan yararlandığı gibi, başkasının dilinden kendi övgüsüne de yer verir. Örneğin şair, Mehmet Paşa’nın Diyarbakır Beylerbeyiyken yazdığı mektubu, yine paşanın dilinden aktarılır:

Ser-i nâme benâm-ı pâk Yezdân
Ki oldur cümle ins ü cinne sultân

Bu mevcûdât u ekvân mübdi’i ol
Bu mahlûkât u devrân münşi’i ol

Dürûd ol cümle ‘âlem ef‘âlına
Cemi‘en enbiyâ vü mürselîne

Sabâ peykile irsâl oldı ey zât
Bu cânibden hedâyâ-yı tahiyyât

Selâm olsun saña ta‘zîmle
Hezâr ikrâm u yüz tekrîmle

Vusûl-i nâmeden soñra dahı siz
Direng itmeñ ol ilde irişüñ tîz

Ki Sultân-ı cihân u rub‘-ı meskûn
Sefer ‘azmindedür şâh-ı humâyûn

Bula çün bu hayrile encâm
Göresiz çok fevâ'id çok ikrâm

Dutasız çünki gûş-ı hûş bize
Terakkîler ola mansıbdâ size

Efendiye biz ikrâm eyledük bol
Sizi pes bu sebebden kıldı ma‘zûl

Diyâr u dâri teşrîf it demûñle
Müşerref hânemüz kıl makdemûñle (KSZ, v.152b)

Eserde yer alan ikinci mektup da bir anlatım tekniği olarak kullanılmış ve Mehmet Paşa'nın dilinden yazılmıştır:

Çü sâl oldı nısıf pes geldi safha
Ki müşkîn-hâme yazmış sim-levha

Ki baña pâdişâhum kıldı ihsân
Beg eyledi Haleb mülkine Sultân

Çü bir hafta bu üslûb üzre gitdi
Diyârbekr'e beglerbegi itdi

Pes imdi nâme çünkim ola vâsıl
Bu ildedür size maksûd hâsıl

Ki erkân bundadur divân bunda
Kamu a'yân u hem a'vân bunda

Bir az altun da irsâl eyledüm ben
Anı yol harclığın idinesin sen

Çü yok tafsîle hâcet kıldum icmâl
Dürtüş itmeyesin gelmekde ihmâl

Hem anda olan esbâb u gulâmân
Kamu gelsün sizûñle bile olan (KSZ, v.152b-153a)

1.4.3.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Zaifi'nin hayat hikâyesini ele alan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*, kahraman anlatıcının dilinden yazılmıştır. Bu nedenle eserde yer alan hâdiseler tamamen şairin duygu ve düşüncelerine göre okuyucuya aktarılmıştır. Şairin bu subektif bakış açısı, kişilerin algılanışında da etkili olmuştur. Eserde yer alan kişiler ya idealize edilmiş ya da yerilmiştir. Örneğin, şairin hâmîsi Mehmet Paşa için övgü dolu sözlere yer verilirken, şairi dolandıran Molla Sinan ve kendisine mansıp vermeyen kazasker hakkında olumsuz sözlere yer verilir.

Zaîfî, eserinde kimi zaman kahraman anlatıcının subjektifliğini kırarak anlatım tekniklerinden yararlanmıştır. Örneğin şair, mektup tekniğinden yararlanarak anlatıcı değişikliği yapmış, böylece farklı bir anlatıcıdan yararlanarak hem farklı bakış açısından yararlanmış hem de eserin anlatımına renk katmıştır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî’de kahraman anlatıcıdan yararlanmakla birlikte Zaîfî, bazen kendini tecrit ederek anlatıma renk katmıştır. Örneğin şair, anlatıma renk katmak için eserin giriş bölümünde hâkim bakış açısından yararlanır. Aşağıdaki beyitlerde şair, kendisini farklı bir anlatıcının dilinden anlatmaktadır:

Eyyühâ’n-nâs u ma‘şerü’l-ihvân
İşidüñ bu hikâyeti yârân

Bunı sanmayasız ri vâyetdür
Sergüzeştüm güzel hikâyetdür

Gûşuñı dut latîfe vü kıssa
Diñle kim var saña dahı hisse

Bir zamânda Sitanbul içre fakîr
Okuyup şugl iderdi bu hakîr

Hele bir yaraşuk kişidür bu
İstemez uyur iken etmek su

Lakabıdur Za‘îfî lik kavî
Yire urur güreşe nerre devî (KSZ, v.133a)

Kahraman anlatıcı olarak Zaîfî, eserde kendisini gizleyemez. Şair, hâdiseleri anlatırken araya girerek çeşitli yorumlarda bulunur ya da duruma uygun hikayeler anlatır. Eserde yer alan hikâye ve yorumlar, şairin hâdiselerle ilgili düşüncelerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Şairin hâdiselerin anlatımı sırasında yaptığı yorumlar atasözleri ile desteklenen son derece veciz ifadelerdir. Örneğin, Molla Sinan’la ilgili bölümün başlarında şair, mala mülke tamah etmemek gerektiğine dair sözler sarf eder. Bu ifadeler daha sonra gelişecek hâdiselerin ipucu niteliğindedir. Nitekim Molla Sinan şairi dolandıracak, onun tüm mal varlığının yok olmasına neden olacaktır. Aşağıdaki beyitler hâdiseleri anlatmadan önce şairin yaptığı yorumlardan bazılarıdır. Bu yorumlar, daha sonra anlatılacak olan olumsuz hâdiseleri bilen bir anlatıcıya işaret eder:

Tama‘la mâla uzatma elüñ çek
Yalancı olma ol her sözde gerçek

Tama‘ âdem yüzine getirür kir
Tama‘dan tam‘a-i şemşîr olur şîr

Tama‘ bünyânın uran oldı magbûn
Tama‘ kapusın açan oldı Kârûn (KSZ, v.156b)

Eserde yer alan iki hikâyeyi de şair, karşısında bir dinleyici kitlesi varmış gibi anlatır. Aşağıdaki beyitler söz konusu hikâyelerin ilk beyitleridir:

Diñle bir kişi var-idi câhildi
Tâcir idi ziyâde bâtıldı (KSZ, 133b)

Saňa ben bir hikâyet eyleyeyin
Kulagın dut rivâyet eyleyeyin (KSZ, 133b)

Zaifî, yalnızca hikâyelerde değil, eserdeki tüm hâdiselerin anlatımı sırasında okuyucuya seslenir. Karşılıklı konuşma üslûbuyla yazılan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî*’deki bu türden seslenişler eseri halk anlatı geleneğine yaklaştırır:

Diyeyin her birisini saňa ben
Şemseddîn Bedre[d]dîn halife iken (KSZ, v.133b)

Ol kadar kim hisâb ile olmaz
Defter ile kitâb ile olmaz

Hele biñde birin saňa diyeyin
Defter üslûbı üzre hoş sayayın (KSZ, v.134b)

Çü buldı Fâl-i Murgân böyle encâm
İşit kim nicedür bâkî serencâm (KSZ, v.152a)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî’de anlatıcı belirli geçmiş zamandan yararlanır. Ancak, şair, gıyabında gelişen ve işiterek öğrendiği hâdiseleri öğrenilen geçmiş zamanla aktarır. Bu durum eserde anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olmadığını gözler önüne serer:

Dimiş kim müftî-yi mevlâ müretteb
Mülâzım kıla dânimendlerin hep (KSZ, v.152a)

Dimiş kılsun du‘âyı ırte gice
Yeñi câ köhneye olsun Yeñice (KSZ, v.152a)

1.4.3.3.Eleştirel Anlatım

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî’de şair, kendi hayat hikâyesinden hareketle ilmiye sınıfının yaşadığı zorluklara değinmiştir. Şair, uğradığı haksızlıkları dile getirmiş, toplumun değer yargılarını sorgulamış, kimi zaman da ilişki içine girdiği yüksek tabakadan insanların eleştirilerine yer vermiştir. Esasen şairin kişisel sorunları gibi görünen bu meseleler, toplumun tamamını ilgilendirmektedir. Şair, kendi sorunlarını anlatırken esasen mensubu olduğu ulema sınıfının sorunlarını da dile getirmiştir. Örneğin, Zaifî, toplum için insanın değil de makamın önemli olmasını eleştirir. Makam sahiplerine efenim, sultanım diye hitap edilirken kendisine “talışman hoca”¹⁵¹ denmektedir. Şair, halkın danışment sözcüğünü alaycı olarak kullandıklarını söylemiş

¹⁵¹ Robert Anheger, “talışman” sözcüğünün “danışment”in halk ağzındaki şekli olduğunu belirtir. bk. Robert Anheger, *agm.*, s.139, dipnot 1.

ve bu durumdan şikayet etmiştir.¹⁵² Zaîfî'ye göre insanlar parası çok olana hürmet etmekte, ilim sahibine değer vermemektedir. Zira halk için tek marifet paradır:

Olmuşlar adları ey benüm cânım
Kimi efendi kimi sultânım

Baîa ammâ hitâb iden kişi
Be talışman hâce dimekdî işi

Bulur ol kim libâsı var 'ismet
Akçası çok olanadur hürmet

Kalmadı ehl-i 'ilme ragbet hîç
Eylemez oldılar mahabbet hîç

Ma'rifet halk içindedür akça
Mâl u gılmân civârı bâg bâğçe (KSZ, v.133b)

Şair ekâbiri Hâtîme vü Güften-i Pend ü Mev'ize vü Târîh" başlıklı bölümde riyakârlık, güvenilmezlik ve hilecilikleri yönünden eleştirir. Zenginler, güzel sözlerle ve vaatlerle insanları kandırmakta ancak, işleri bittiğinde verilen vaatlerin boşa çıktığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle şair, ekabire güvenmeyip, yalnızca Allah'tan yardım dilemek gerektiğini anlatır.¹⁵³

Eserde yer alan bir sahnede ise şair, toplumsal eleştiriye güzel bir örnek verir. Diyarbakır yolculuğu sırasında köyde kalmak isteyen Zaîfî ile, oradaki bir köylü arasında geçen konuşma, halkın ulemaya bakış açısını ortaya koyar. Adamın sözleri ilimle iştigâl edenlere yönelik bir eleştiridir:

Didüm bustânda bitmez cân-ı âdem
Degüldür kelle-i merdüm kelek hem

Hoş olunca hevâ sabr it duralum
Pes andan râh tedbîrin görelüm

Tebessümle didi ol merd-i bî-râh
Sever oturmak ehl-i 'ilm her gâh

Eteğine çeküp çün kûh pâyı
Vakâr ile geçürler yıl u ayı

Ne sovk şiddetin görürler ey yâr
Ne ıssı zahmetindendür haberdâr (KSZ, v.153a)

¹⁵² Kamil Akarsu, eserde geçen "talışman" sözcüğü ile ilgili olarak farklı bir yorum getirir. Konuyla ilgili beyitlerin Akarsu'nun görüşünü desteklediğini söyleyemeyiz. Zira şair söz konusu sözcüğü bir küçümseme ifadesi olarak kullanmıştır: "Zaîfî, [...] kimselere [...] boyun eğmediğini, müderrisliğinde de talebeler üzerinde korku ve hürmet uyandırdığını [...] söyler. Talebe arasında nâmının "talışman (muhtemelen delişmen) hoca" olduğunu ifade ederken, karakter yapısını tespit konusunda ip uçları vermektedir." bk. Kamil, Akarsu, *Rumelili Za'îfî Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, s.12.

¹⁵³ bk. "1.4.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları" Bölümü.

“Mansıb u Câh Za‘îfî’ye İñen El Virmedügi Çün Ticâreti Ma‘âşına Sebeb Kılmak İstedi” başlıklı bölümde ise şair, kendi akranlarının yüksek mevkilere geldiğinden, hatta öğrencilerinin öğrencisi olanların bile kendisinden fazla para kazanmasından dolayı yakınıır. Makamı ve parası olmayanların, ilim ehli olanların kıymet görmemesinden şikâyet eder:

Çü gördüm virmedi el mansıb u câh
Çeker tûl-ı emel bu ‘ömri kûtâh

Gezer akrân ‘âlî pâyelerde
Makâm-ı dil-güşâ hoş sâyelerde

Ne akrân kâdî oldu degme oglân
Benüm şâkirdümün şâkirdi olam

Kimün elli kiminün dahı artuk
Gelüri mansıbından var benüm yok

Bu eyyâm ehl-i ‘ilme yok ragbet
Hemîn var mansıb u mâla mahabbet

Bulur mansıbla bir câhil şeref-nâm
Olur bî-mansıb ehl-i ‘ilm bî-kâm

Şeref mansıbla bulur şimdi âdem
Olur bî-mansıb olan hor pür gam

Bu ‘unvân-ı menâsib gibi ‘unvân
Kişiye hoş gelmez iy nighbân

Şunuñ kim câhı yok korlar gerüye
Çekerler mansıb ehlin ilerüye

Gelür şîrîn her talhı kamuya
Ne yire varsa dirler gel berüye (KSZ, v.157a)

1.4.3.4.Dil

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’nin dili oldukça sadedir. Bu durum eserde yer alan bölümlere göre değişiklik göstermez. Örneğin, eserin başlangıcında yer alan münacat bölümünde bile anlaşılır bir dil kullanılmıştır:

Hudâyâ tevbe bâbın kıl küşâde
Ki vardur cürmümüz hadden ziyâde

Bize rahmet kapunı kılma mestûr
Açup dil hânesini eyle pür-nûr

Uyar tevhîd şem‘in cân içinde
Ko cânı şu‘le-i îmân içinde

Keremden fazluñı kıl bize tevîk
Tarîk-i Hakkı dilde eyle tahkîk

‘Aceb bî-çâre kalmışam mededsüz
‘Înâyet kıl ki cürmüm ‘adedsüz

Ben ol mûrum ki bir kem zerreden kem
Degül bir cürmüme denk iki ‘âlem

Günâhum dağlar gibi büyükdür
Bu cism-i nâ-tüvânüm üzre yükdür (KSZ, v.132b)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî’de Arapça ve Farsça kelimelere yer verilmekle birlikte, bunlar büyük oranda divan şiirinde yaygın olarak kullanılan, tanıdık kelimelerdir. Ayrıca Farsça terkiplerin az kullanılması eserin dilinin daha da sade bir hâl almasını sağlar. Eserde Farsça zincirleme tamalamalara yer verilmemiş, anlatım konuşma diline yakın bir dille sağlanmıştır. Eserin çeşitli yerlerine serpiştirilmiş kısa diyaloglar da dilin sadeleşmesinde önemli etkindir. Eserde tasvirî ve mecazî anlatıma fazlaca yer verilmemesi, tasvire yer verilen bölümlerin ise gözleme dayalı olması bu durumun ortaya çıkmasında bir başka önemli etkindir. Zaten *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî* büyük oranda kafiyeli cümlelerden ibarettir. Nesre yakın olan bu üslûp, eserin edebî hüviyetine büyük ölçüde zarar vermiştir. Aşağıdaki bölüm “Za‘îfî İstanbul’a Gelüp Yine Diyâr-ı ‘Acem’e gittiğin Beyân Eyler” başlıklı bölümden alınmıştır:

Reh-i İstanbul’a oldum revâne
İrişdüm pes ol ulu âsitâne

Pes irdüm ulu ‘izzet mahfiline
‘Utârid nitekim meh menziline

Yüzi nûrından oldı dil münevver
Hatı ‘itrından oldı cân mu‘attar

Ferah virdi hoş enfâs-ı nefîsi
Celîsi oldum âhir hem enîsi

‘Acem milkine ‘azm itdüm çü hünkâr
Şu leşkerle ki pür sahrâ vü kuhsâr

Sülûk itdüm olar râhına bende
Çü geçdüm bahri keştî ile ben de

Süvâr oldum getürdiler baña esb
Mükemmel rahtı ihsândı degül kesb

Şütûr hayme vü hidmet-kârlarla
Yöneldük ‘asker ile pes ol ile

Yeñiçeri yürisün gayr yoldan
Didi şeh gitdiler pes sag koldan

Emir çün böyle oldı fahr-ı nâsa
Agayile irişdük pes Sivas’a (KSZ, v.152b)

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de dilin kullanımı ile ilgili bir husus da deyim ve atasözlerinden sıklıkla yararlanılmasıdır. Zaîfî'nin, deyim ve atasözlerini sık kullanması, eserin sade ve samimî bir dile kavuşmasını sağlamıştır:

Didüm iy sözde danışık olmaz
Gündüzim şem'de ışık olmaz (SZ, 133b)

Şu kim tok ola vü olmaya muhtâç
Ne bilsün kûşede ne gam çeker aç (SZ, 156a)

Daha önce belirttiğimiz üzere Zaîfî, eserinde yaygın olarak kullanılan Arapça Farsça kelimelere yer vermiştir. Bununla birlikte eserdeki münacat bölümünde dördü Arapça, ikisi Farsça yazılmış beyitler de bulunmaktadır. Bu beyitler, eserini oldukça sade bir dille yazan şairin birikimini gösterme çabasının ürünü olmalıdır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de eski Anadolu Türkçesine özgü kullanımlara rastlarız. Eser XVI. yüzyılda yazılmasına rağmen, gerek gramer gerekse kullanılan kelimeler bakımından, eski Anadolu Türkçesi özelliklerini korumaktadır. Şair, Arapça ve Farsça kelimelerden başka “aňaru, karagu, öñdin” gibi, Türkçe arkaik kelimelere de yer vermiştir:

Eyleyiserdür ol saña in'âm
Olmaya ki idesin varup ibrâm (SZ, v.134a)

Sabr kıl eylemegil isti'câl
İtme ta'lîmde sakın ihmâl (SZ, v.134a)

Girüp geçdüm bu cânibden aňaru
Su havfından velî pür gussa kamu (KSZ, v.154b)

Yazılmışda yoyulmuş yokdur aslâ
Ecelden öñdin ölmüş yok kat'â (KSZ, v.154b)

1.4.3.5.Edebî Sanatlar

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî nesir ülûbuna yakın bir tarzda kaleme alındığı için eserde edebî sanatlara çok fazla yer verildiğini söylemek mümkün değildir. Eser, gücünü anlatım şeklinden ziyade, anlattığı hâdiselerden aldığı için edebî sanatlardan asgarî düzeyde yararlanılmıştır. Ancak, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de her edebî eserde görülebilen, gerek dilin doğasından gelen gerekse şairin hayal ve anlatım gücünün eseri olan edebî sanatlara belirli ölçüde yer verilmiştir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de benzetmeye dayalı sanatlar, tabîî olarak diğer sanatlara oranla daha fazla kullanılmıştır. Özellikle ulakların tasvir edildiği bölümlerde teşbih ve istiarelerden yararlanılır. Ancak, söz konusu teşbih ve istiarelerin orijinal bir tarafı olduğunu söylemek mümkün değildir:

Nâgehân geldi bir perî-reftâr
Âdemî-sûret ü melek-güftâr

Pes elif kâmetini lâm itdi
Didi hem beg saña selâm itdi (KSZ, v.134a)

Aşağıda beyitte ise şair, sözü köşke benzeterek teşbih-i belîğ sanatını ustaca kullanmıştır:

Pes urdum ben suhan kasrına bünyâd
Der ü divârın itdüm cümle bünyâd (KSZ, v.153a)

Aşağıdaki beyitlerde ise soğuk hava, teşhis edilerek elinde hançer, zırhlı bir düşman askeri gibi hayal edilmiştir:

‘Adûv-i dîndür berd iy bürâder
Urur yahdan sakın ey dost hançer (KSZ, v.153a)

Sabâh olup çün irdi rûz-ı rûşen
Bırakdı cevşenini berd-i düşmen (KSZ, v.154a)

Aşağıdaki beyitte ise çiğ tanesi, su dağıtan bir insana benzetilerek teşhis sanatına yer verilmiştir:

Ne balçık var ne toz yollarda şebnem
Gice sakâ olup virdi bize nem (KSZ, v.155a)

Aşağıdaki beyitte ise “ak ya saru” ifadesiyle gümüş ve altının bir özelliği söylenerek mecaz-ı mürsel sanatına yer verilmiştir:

Lîk kim gelse taşradan içeri
Getürü sanur idüm ak ya saru (KSZ, v.134a)

Aşağıdaki beyitlerde tabiat olayları güzel birer nedene bağlanarak hüsn-i talil sanatından yararlanılmıştır. Söz konusu hüsn-i talil örnekleri, tabiatı usatca gözlemleyip gördüklerinden ibret verici sonuçlar çıkarmış bir şairin kabiliyetini ortaya koyan veciz örneklerdir:

Ser-efrâz olduğu için ‘âlem-vâr
Degül başından eksük dagların kar

Başın gökde dutup olduğu çün serd
İrer daglar başına âfet-i berd (KSZ, v.154b)

Görüldüğü üzere *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’de edebî sanatların kullanımı sınırlıdır. Eserdeki edebî sanatlar, genellikle sıradan benzetmeler üzerine kuruludur. Bununla birlikte eserde edebî sanatlarla örülmüş son derece veciz ifadeler de yer verilir. Az sayıdaki bu beyitler gerek söylenişleri gerekse anlamları itibariyle atasözü niteliğindedir. Şair, bu tür ifadelerle anlatımını desteklemiş, yaşadığı hâdiseleri, atasözleri ve veciz ifadelerle yorumlamıştır:

Didüm iy söze danışık olmaz
Gündüzün şem‘de ıfık olmaz (KSZ., 133b)

Her emirdür çü vaktine merhûn
Olma maksûda çü irmeseñ mahzûn (KSZ, 134a)

Kıymetüñ cevherüñ bilür sarrâf
Ben ırakdan ne hâcet urmak lâf (KSZ, 134a)

Gazab vakti sögen baht u günine
San itdür yangunda ürür ünine (KSZ, 154b)

Degül er sürçe idüp serçeden havf
Daru ekmez iden kes serçeden havf (KSZ, v.158b)

1.4.5.Sonuç

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî gerçek yaşamı konu alan bir mesnevi olmasının yanı sıra, ünlü divan şairi Zaîfî’nin hayat hikâyesini aydınlatması bakımından son derece önemli bir eserdir. Zaîfî, eserinde hayatının çocukluk yıllarından yaşlılık dönemine kadar tamamını anlatmıştır. Ancak eserde, şairin hayatında önemli addettiği hâdiselere yer verilmiştir. Diğer bir deyişle Zaîfî, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’de hayatının geçim derdiyle ilgili kısımlarını öne çıkarmıştır.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî şairin yalnızca hayat hikâyesinden ibaret değildir. Şair, geçim mücadelesini anlatırken hayatını şekillerndiren çeşitli siyasî ve toplumsal hâdiselerden de bahsetmiştir. Biz eserde Zaîfî’nin hayatıyla birlikte o dönemde yaşanan savaşlar ve seferler hakkında da bilgi sahibi oluruz. Öyle ki şairin bizzat katıldığı seferler sırasında verdiği bilgiler, tarih araştırmalarına kaynaklık edebilecek ayrıntılar içerir. Bununla birlikte şairin hayat hikâyesinden hareketle, Osmanlı devletinin ve Osmanlı halkının ulema sınıfına bakışı hakkında bilgiler ediniriz. Zaîfî’nin yaşadığı sıkıntılar ise küçük Osmanlı memurunun iltimasa muhtaç yaşamını gözler önüne sermesi bakımından önemlidir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî “kıssadan hisse vermek” maksadıyla yazılmış bir eserdir. Bu nedenle eserde şair, yaşadığı hâdiselerle ilgili çeşitli yorumlar bulunur. Bu yorumlar, genellikle okuyucuya yönelik nasihatler içerir. Bu nedenle *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’yi bir yönüyle nasihat kitabı olarak da değerlendirmek mümkündür. Şair, okuyucuya yaşadıklarıyla ilgili nasihatlerde bulunurken, toplumda gözlemlediği aksaklıkları ve uğradığı haksızlıkları da dile getirmedi edemez. Şairin bu türden yakınmaları, ilk bakışta kişisel şikâyetler gibi görünse de, aslında tüm topluma yönelik eleştirilerdir. Zaîfî, eserinde mensubu olduğu ilmiye sınıfının sorunlarını hakkıyla dile

getirmiştir. Bu nedenle *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* biraz da eleştiri kitabı olarak görülmelidir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî şairin hayat hikâyesinden ibaret olduğu için belirli bir olay örgüsünden mahrumdur. Şair, hayat hikâyesinin önemli gördüğü kısımlarını oldukça sade bir dille aktarır. Eser, kimi zaman kafiyeli ve vezinli bir düzyazı havasına bürünür. Bu durum şairin biçimden ziyade anlattığı konuyu önemsemesi ile ilgilidir. Eserde hâdiselerin anlatımında ve tasvirlerde edebî kaygı gözetilmediği için şair, kimi zaman kuruluğa düşer. Bu nedenle şair, eserine renk katmak için çeşitli yollar dener.

Zaîfî, eserinde mektup, diyalog, iç monolog gibi tekniklerden, atasözleri ve deyimlerden yararlanılarak eserin anlatımına renk katmıştır. Bununla birlikte şairin eserinde yerleştirdiği *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* ve *Fâl-nâme-i Murgân* adlı eserler *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin bir çeşit mecmu'a şeklinde görünmesine neden olmuştur. Ancak, bu eserlerin şairin hayatıyla dolaylı olarak ilgili olması söz konusu eserlerin önemini ortaya koyar. Özellikle *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* adlı manzum-mensur hikâye Za'îfî'nin hayatından izler taşır. Ayrıca *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk*, tasvir bakımından oldukça sık olan eserin bu eksikliğini gidermede şaire yardımcı olur. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin ana hikâyesinde ihmal edilmiş olan mekân tasvirlerini *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk*'ta mensur da olsa ayrıntılı olarak buluruz. Zira *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk*'ta İstanbul'un çeşitli mimarî ve tabîî güzelliklerine dair zengin tasvirlerle yer verilir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de yer alan *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* adlı kurmaca hikâye *Firkat-nâme Heves-nâme* ve *Hecr-nâme*'den izler taşır. Zaîfî muhtemelen söz konusu mesnevileri okumuş ve hikâyesini yazarken bu eserlerden ister istemez yararlanmış olmalıdır. Zira *Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk* okunduğunda her üç eseri hatırlatan unsurlara rastlarız. Ancak Zaîfî, söz konusu üç eserde gördüğü eksikleri kendi hikâyesinde büyük ölçüde gidermiş, kurgunun verilen mesaja uygunluğu bakımından her üç eserden de daha başarılı olmuştur.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî başka eserlerden etkilendiği gibi, daha sonra yazılacak olan hâtıra türü sergüzeş-nâmelere de örnek teşkil etmiştir. Özellikle *Mihnet-Keşân*'da *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin silik de olsa etkilerine rastlamak mümkündür. Keçeci-zâde İzzet Molla, hiç değilse Zaîfî'nin konuyu işleyiş şeklinden yararlanmış olmalıdır.

Hatırlanacağı üzere sergüzeş-nâmeleri tasnif ederken otobiyografik eserler ve hâtıralar şeklinde ikiye ayırmıştık. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'nin çatısını oluşturan hikâye, şairin hayat hikâyesi olduğu için eseri hâtıra grubu sergüzeş-nâmeler kapsamında değerlendirmiştik. Ancak, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'ye monte edilen

Kıssa-i Aşkî vü Ma ‘şûk adlı kurmaca aşk hikâyesinin, *Firkat-nâme* ve *Heves-nâme* ile benzerliği dikkate alındığında eserin kurmaca ağırlıklı aşk hikâyeleri ile aynı grupta değerlendirilmesi gerektiği sonucu ortaya çıkar. Bu açıklamaların ışığında, her iki grup sergüzeşt-nâmenin özelliklerini de bünyesinde barındırması nedeniyle, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî* nin sergüzeşt-nâmeler içinde özel bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

1.5.Makâlât -ı Varvarî Ali

1.5.1.Biçim

Makâlât-ı Varvarî Ali, yüz yetmiş beş beyittir. Mesnevi biçiminde yazılan eserde, klasik mesnevilerde yer alan bölümlere ve bölüm başlıklarına rastlamayız. Bilindiği üzere mesnevilerde tevhit, münacat, naat, methiye, sebep-i telif gibi bölümler bulunmaktadır. Ancak, *Makâlât-ı Varvarî Ali*’de söz konusu bölümleri müstakil olarak bulmak mümkün değildir. Şair bu bölümlerin bazılarını, eserinin geneline yaymayı tercih etmiştir. Söz gelimi eserin ilk yedi beyti münacat niteliğindedir. Şair, eserini bir padişaha sunmadığı için müstakil bir padişah methiyesi yazmak yerine, sergüzeşt-nâmenin çeşitli yerlerinde, devrinde yaşadığı altı padişahın cülusu ve ölümleri vesilesiyle övgü dolu beytlere yer vermiştir. Şairin kendi sergüzeştini hikâye ettiği bölümler de müstakil başlıklarla ayrılmamıştır.

Makâlât-ı Varvarî Ali, aruzun “Me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün fe û lün” kalıbı ile yazılmıştır. Şairin, aruz veznine tam anlamıyla hâkim olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira eserde aruz kullanımında divan şiirinde sıklıkla rastladığımız aruz kusurlarına yer verilir. Eserde nispeten sade dil kullanılması nedeniyle şair, kimi zaman imaleli beytlere yer vermek zorunda kalmıştır. İmaleler genellikle Türkçe sözcük ve eklerde görülür.¹⁵⁴:

Görüp bir kerkesi saldı havâya
İdüp sayd anı düşürdi ovaya (MVA, b.30)

Emek-dâr u dilîr u dil-fezâdur
Ne deñlû iltifât itseñ sezâdur (MVA, b.33)

¹⁵⁴ Aruz vezninin kullanımı ile ilgili verilen beyitlerde imaleli heceler *italik* ; zihafli heceler **koyu** puntolarla gösterilmiştir.

Sığındım Hakk’a bir gün ben dürüşdüm¹⁵⁵
Atup kendüm öbür *yanına* düşdüm (MVA, b.52)

İmaleli beyit örneklerini çoğaltmak mümkündür. Bununla birlikte eserde divan şiirinde önemli vezin kusuru olan zihafa yalnızca iki beyitte rastlanmıştır. Aşağıdaki beyitlerde yalnızca zihafı heceler koyu olarak yazılmıştır:

Benüm bâzum **hûb** *idi niçesinden*
Kebûter per dökerdi pençesinden (MVA, b.25)

Bu *hâli* gördüğünce Şeh Murâd Hân
Virürdi dört **kîse** akçe vü kaftân (MVA, b.116)

Sergüzeşt-nâmede yer alan diğer zihaf örneği ise sözcüğün, “Edirne” yerine “Edrine” biçiminde okunmasıyla telafi edilmektedir:

İki kez Edirne’ye bile gitdüm
Yanınca av idüp hizmetler itdüm (MVA, b.26)

Sergüzeşt-nâmede kafiye kullanımı ise oldukça ilginçtir. Eserde tüm kafiye çeşitlerine yer verilmekle birlikte, genellikle zengin ve cinaslı kafiye tercih edilmiştir. Hatta eserde zengin kafiye sonradan en sık kullanılan kafiye biçiminin cinaslı kafiye olduğunu söyleyebiliriz:

Öñünde çarhacılıkla **giderdim**
Otağını kurup hizmet **iderdim** (MVA, b.118)

Sergüzeşt-nâmede yer alan redifler ise sınırlı sayıdadır. Kullanılan redifler genellikle ek durumundadır:

‘Aceb sırdur gınâ olmazsa ‘anâs**ız**
‘Aceb hikmet bal olmaz belâs**ız** (MVA, b.17)

Bihamdillâh togancı oldum **andan**
Olup mesrûr kâm aldum cihâ**ndan** (MVA, b.25)

Eserde kelime biçiminde redif kullanımına da rastlarız. Ancak, aşağıda yer alan beyitte redif kullanımıyla yetinilmiş, kafiye yer verilmemiştir. Bu tür hatalı kullanımlar, eserin teknik bakımdan kurslu görünmesine neden olmaktadır:

Gehî tâvus-sıfat cevân **iderdüm**
Üç atı sıçrayup pür-tâb **iderdüm** (MVA, b.49)

Aşağıda yer alan beyitte kafiyelelerin, aynı anlamdaki sözcüklerden oluşması dikkate değer bir durumdur:

¹⁵⁵ Varvarî’nin sergüzeşt-nâmesinin tıpkı basımını yapan İ.H.Ertaylan’ın makalesinde, eserin tanıtımı yapılırken verilen örnek beyitler arasında yukarıdaki beyit de bulunmaktadır. Ancak Ertaylan beyitte “dürüşmek” yerine “vuruşmak” sözcüğünü tercih etmiştir. Biz, “çabalamak, sebat etmek, mücadele etmek” anlamlarına gelen “dürüşmek” sözcüğünün daha uygun olduğunu düşünüyoruz. (bk. Ertaylan, 1948, s.166)

Varup Bağdâd'a andan 'asker-ile
Kuşatdık kal'ayı hep leşker-ile (MVA, b.102)

1.5.2.İçerik

1.5.2.1.Konu

Bosna'da fakir bir ailenin çocuğu olan Varvarî, yokluk içinde yaşayıp günlerini geçirmekte, geleceğinin ne olacağını bilmemektedir. Bu sırada Sultan Mehmet, devşirme çocuk toplanmasını emreder. Devşirme toplayan görevlilerin bir kolu da Bosna'ya gelip, Varvarî'yi götürür. Başına neler geleceğini bilmeyen Varvarî, ağlasa inlese de fayda etmez. Görevliler, şairi İstanbul'a getirirler.

Şair, başlabgıçta iki akçe yevmiyeyle dört sene çalışır. Ancak, Sultan Ahmet tahta cülûs edince Varvarî'yi Saray-ı Has'daki büyük odaya aldırır. Burada edep erkânı ve hizmet etmeyi öğrenen şair, on yıl can u gönülden hizmet eder. Daha sonra padişahın doğancısı olan Varvarî, onunla birlikte iki kez Edirne'ye gider. Doğan avcılığını çok seven padişahla birlikte ava çıkar, ona hizmetler eder.

Bir gün ava çıkan padişah, bir akbaba görür. Varvarî'nin eğittiği doğan, diğerlerinden daha iyi avcı olduğu için, onu akbabanın üzerine salar. Doğanın akbabayı avlayıp ovaya düşürmesine çok sevinen padişah, Varvarî'ye muradının ne olduğunu sorar. Bunun üzerine Varvarî, büyük odada -her türlü lütfu hakeden- emektar bir kulunun olduğunu, onun "seferî" olmasını istediğini söyler. Varvarî'nin isteğini kabul eden sultan, söz konusu emektarı, seferî olarak atayıp, ona kaftan verir.

Sultan Ahmet Hakk'ın rahmetine kavuşunca hilâfet, Sultan Mustafa'ya geçer. Varvarî, Sultan Mustafa'ya da hizmet eder. Onun devrinde de ihsana kavuşur. Sultan Mustafa'dan sonra tahta çıkan Sultan Osman Gazi ile de iyi ilişkiler kuran Varvarî, onun yakın çevresinden ayrılmaz. Varvarî, kimi zaman fırsat düşünce padişahın önünde güreş tutar, kimi zaman da tavus gibi etrafta dolaşır. Hatta bir gün saray içinde has odanın önünde bulunan bir kuyunun üzerinden atlar. Bu öylesine büyük bir kuyudur ki kimse üzerinden atlamaya cesaret edememiştir. Onun bu atlayışını görenler şaşkınlıktan kendilerini alamazlar.

Bu esnada Hotin'e gaza olur. Padişah, Varvarî'yi hizmet için yanına emreder. Birlikte doğan avına çıkarlar. Sürekli padişahın lütfuna mazhar olan Varvarî'nin itibarı giderek artar. Sultan, onu hatt-ı şerîfle gönderip beyleri çağırarak için yaveri olarak kullanmaya başlamış, bu durum onun devlet adamları arasında muteber görülmesini

sağlamıştır. Öyle ki beyler, ağalar onun sözünü tutmaya başlamışlardır. Savaş sonrası memlekete dönünce padişah, onu hazine odasında görevlendirir. O sene “büyük çıkma” olur ve Varvarî’ye sipahilik ihsan edilir. Şair, İstanbul’da bir kaç gün misafir olduktan sonra Şam’a gider. Ancak o, Şam’dayken İstanbul’da karışıklık çıkar ve Sultan Osman şehit edilir. Tahta Sultan Mustafa’nın geçtiğini öğrenen Varvarî, soluğu İstanbul’da alır. Sipahilerin Sultan Osman’a yaptıklarını işitince, dirliğini bırakıp sipahilikten ayrılır ve elli akçe ile sultanın verdiği göreve başlar.

Daha sonra Mısır’a giden Varvarî, yeniçeri ağası olur. Bir süre burada çalışan şair, tekrar İstanbul’a döner. Sultan, Varvarî’nin avcılık konusunda mahir olduğunu işitince, onu atmacıbaşıklık vazifesiyle yanına alır. O günlerde halk arasında her gün çeşitli hâdiseler, karışıklıklar ortaya çıkar. Ancak, Sultan Mustafa bunları bertaraf etmesini bilir. Varvarî Sultan Mustafa ile birlikte pek çok ava gider. Sonunda şahincibaşıklık vazifesine getirilir. Dört yıl bu görevi ifa eden Varvarî, daha sonra sipahi ağalığına getirilir ve sultanın fermanıyla Bağdat seferine çıkar, Hüsrev Paşa komutasında Acem şahı ile gazalar yapar ve çok kereler Kızılbaş ordusunu yenilgiye uğratırlar. Hatta bir keresinde Zor şehrine gidip, Acemler’i yenilgiye uğratırlar. Orada birkaç gün dinlenirken Mihribân’ı düşmanın bastığı haberi ulaşır. Bunun üzerine Hüsrev Paşa yardım için asker gönderir.

Varvarî de altı bin askerle Mihribân’ı korumakla görevlendirilir. Bayrama üç gün kala Kadir gecesinin sabahı altmış bin Kızılbaş askeri baskın yapar. Çok kanlı bir savaş olur. Kızılbaş askerleri sayıca fazla olmasına rağmen kahramanca çarpışan Osmanlı askerleri başarılı olur. Kızılbaş askerlerinin birçoğu öldürülürken, çok sayıda da esir alınır. Daha sonra Hüsrev Paşa Emedan’ı basıp, Hemedan’a yönelir. Pek çok şehri yakıp yıkan Osmanlı askeri, Acem şahının hükümdarlık alanını daraltır. Oradan Bağdad’a ulaşan Osmanlı askeri, Bağdat Kalesi’ni kuşatırlar. Kırk gün süren kuşatma çetin geçer ancak, kalenin fethi mümkün olmaz. Ordu, kırkıncı gün kale kuşatmasından vazgeçip Musul ovasına yönelir.

Varvarî, Acem seferi müddetince gösterdiği başarılar nedeniyle Kıbrıs beylerbeyliği vazifesine terfi ettirilir. Kıbrıs’ta altı ay hükümet ettikten sonra bir husumet neticesinde görevinden azledilir. İstanbul’a döndüğünde padişah Varvarî’nin hâlini anlayıp, ona Adana mansıbını ihsan eder. Adana’da bir yıl görev yapan şair, tekrar Kıbrıs’ta görevlendirilir. Bir yıl sonra Diyarbakır’a gider. Ancak, Mehmet Paşa Varvarî’yi Maraş valiliğine getirir.

Varvarî'nin Maraş valiliği sırasında Revan'a sefer düzenlenir. Vavarî de Sultan Murat Han'la birlikte yola koyulur. Sultanın lütfu ile ona, orduda "dümдарlık" vazifesi verilir. Varvarî'nin görevi ordunun arkasını muhafaza etmektir. Yolda üç defa Kızılbaş askeriyle karşılaşsa da Varvarî, vazifesini hakkıyla yerine getirir. Bu durumu gören Sultan Murat, Varvarî'ye dört kese altın ve kaftan hediye eder.

Revan fethi gerçekleşince, Varvarî padişahın otakçıbaşılığına getirilir. Varvarî çarhacılık göreviyle ordunun önünde gidip, sultanın otağını kurmaktadır. Tebriz seferi müddetince sancak açıp, mal ve ganimet getiren Varvarî, ordunun en seçkin sınıfı olan çarhacılık vazifesini sürdür. Sultan Murat, sefer sonrası Van'a geldiğinde Varvarî'ye tekrar Kıbrıs mansıbını verir. Kısa zamanda üçüncü kez kendisine valilik nasip olan Varvarî, bir yıl bu vazifeyi ifa ettikten sonra padişah, kendisine Anadolu mansıbını ihsan eder.

Bu sırada asker toplanıp Bağdat seferi için yola koyulur. Sultanın emriyle Varvarî de eyalet askerleriyle birlikte sefere katılır. Sultan Murat, bizzat ordunun başına geçip askeri Bağdat'a yürütür. Ordu Bağdat'a ulaştığında savaşa girilir. İkinci gün Varvarî'ye maiyetindeki orduyla saldırması emredilir. Varvarî kale surlarına hücum ettiği sırada vurulur ve kanlar içinde kalır. Bu durumu işiten Sultan Murat lütfederek, Varvarî'nin tedavisi için cerrah gönderir. Bu arada savaş devam etmektedir. Her gün düşmanın hâli daha da zorlaşır. Sultan Murat savaş meydanına at sürüp Acem şahını yenilgiye uğratar. Kuşatmanın kırkuncu günü Bağdat fethedilir; otuz bin Kızılbaş askeri öldürülür. Sultan Murat savaş esnasında hizmetlerini gördüğü Varvarî'ye Rumeli mansıbını ihsan eder.

Varvarî Anadolu'da hem beylerbeyliği hem de müfettişlik görevini yürütür. Bütün Rumeli'ni teftiş etmekle yükümlüdür. Bu sırada Arnavutluk (İlbasan)'ta karışıklık çıkar. İsyancılar kısa zamanda ayaklanıp iki kadıyı şehit ederler. Bu haberi alan Sultan Murat, Varvarî'yi isyancıların üzerine gönderir. Varvarî Arnavutluk'ı eşkiyadan temizler. Varvarî, Anadolu'yu gezip müfettişlik vazifesini ifa ederken Sultan Murat'ın vefat haberi gelir.

Sultanın yerine tahta Sultan İbrahim geçince, Varvarî görevinden azledilir. Fakir düşen Varvarî, padişaha hâlini arz edince kendisine, Manisa Sancağı arpalık olarak verilir, daha sonra Van mansıbı verilir. Bir buçuk sene Van'da görev yaptıktan sonra tekrar azledilir. İstanbul'a dönünce hâlini duyan padişah, Varvarî'ye Anadolu mansıbını ihsan eder. Anadolu'da vazifesini ifa ettiği sırada Köprülü Mehmet Paşa, Varvarî'nin hâlini işitip padişahı ikna eder ve Bosna valisi olmasını sağlar. Böylece Varvarî Ali

Paşa'nın kırk üç yıllık sıla hasreti sona erer. Çoban olarak ayrıldığı memleketine vali olarak geri döner.

1.5.2.2.Kişiler

1.5.2.2.1.Varvarî Ali Paşa

Varvarî Ali Paşa'nın hangi tarihte doğduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak onun, Sultan III. Mehmet (s.t.1595-1603) devrinde Bosna'dan devşirildiği düşünüldüğünde XVI. yüzyılın son yıllarında doğduğunu söyleyebiliriz:

Meger Sultân Mehemmed Hân-ı devrân
Gulâm cem'ine bir gün itdi fermân

Çıkup Bosna iline dahı bir kol
Mübaşir oldı oğlan cem'ine ol

Beni de aldılar giryân u nâcâr
Bilimezdim n'olısar 'âkıbet kâr (MVA, b.12-14)

Varvarî Ali Paşa, eserinde dört sene Galata'da hizmet ettiğini söyler. Şair, III. Mehmet'in sekiz yıl süren saltanatının son dört yılını İstanbul'da idrak etmiştir. Bu sırada Sultan III. Mehmet (ö.1603)'in yerine I.Ahmet (s.t.1603-1617)'in tahta geçmesi, Varvarî'nin 1599 yılında Bosna'dan İstanbul'a getirildiğini gösterir:

İki akçe vazîfe itdiler pes
Oturdum dört sene ben anda bîkes

Bu esnâda çün irdi emr-i Sübhân
Civâr-ı rahmete nakl itdi sultân (MVA, b.15-16)

Bununla birlikte Sultan I. Mehmet ve II. Murat devrinde kabul edilen devşirme kanunu gereği çocukların yedi, sekiz yaşlarında toplandığı¹⁵⁶ düşünüldüğünde Varvarî'nin, 1599 senesinde yedi sekiz yaşlarında olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda Varvarî Ali Paşa'nın doğum tarihinin 1591 ya da 1592 olması kuvvetle muhtemeldir.

Varvarî Ali Paşa, "Boşnak olup doğum yeri Batı Bosna'da Dalmaçya'ya yakın Prozor kazasına tâbi Varvar köyüdür".¹⁵⁷ Fakir ve köylü olmaları dışında Varvarî'nin, ailesi hakkında hiçbir bilgiye sahip değiliz. Ancak o, yazdığı sergüzeşt-nâmesiyle hayatının kilometre taşlarını dile getirmiştir. Sergüzeşt-nâmeden hareketle onun hayatını, merhale merhale yükselişini öğreniriz. O, III. Mehmet, I. Ahmet, I. Mustafa, II. Osman, IV. Murat ve Sultan İbrahim devrinde yaşamış ve -Sultan Mehmet istisna

¹⁵⁶ Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, C.I, s.445.

¹⁵⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.III, s.229.

sayılırsa- adı geçen tüm padişahlara askerî ve idarî pek çok hizmetlerde bulunmuştur. Eğitimi ve özel hayatı hakkında bilgi sahibi değiliz. Ancak, onun devşirme olması bize ipucu vermektedir. Osmanlı devlet teşkilatı gereği devşirme olarak acemi ocağına getirilen çocukların belirli bir eğitimden geçirildiği bilinmektedir. Bununla birlikte şair, Sultan Ahmet devrinde Saray-ı Has hizmetine alınır. Burada kendisine on yıl müddetince âdâb ve erkân öğretilir.

İdüp andan serây-ı hâsa fermân
Beni aldı büyük odaya sultân

Baňa öğretdiler âdâb u hizmet
Ebeddür âdeme esbâb-ı ‘izzet

Oturak oldum on yıl cân u dilden
İderdüm hizmetüm geldükce elden (MVA, b.22-24)

Kaldı ki sergüzeşt-nâmesinden de anlaşılaçağı üzere bir eser vücuda getirebilecek kadar edebî birikim ve kabiliyete sahiptir. Bununla birlikte Osmanlı Devletinin idarî ve askerî teşkilatının çeşitli kademelerinde görev alan Varvarî için hayatın bizzat kendisi okul mahiyetindedir. Sultan Ahmet devrinde saray hizmetine giren Varvarî, on yıl eğitim aldıktan sonra doğancılık vazifesine getirilir. Sultan Osman döneminde ilk olarak hazine odasında görevlendirilen şair, daha sonra sipahi olur ve Şam’da görevlendirilir. Sultan Mustafa ise Varvarî’yi yeniçeri ağalığı vazifesiyle Mısır’a gönderir. İstanbul’a döndüğünde atmacacıbaşı ve şahincibaşı olur. Daha sonra sırasıyla sipahi ağalığı; Kıbrıs, Adana ve tekrar Kıbrıs beylerbeyiliği görevini ifa eder. Diyarbakır mansıbıyla görevlendirildikten sonra Maraş Valisi, Musul seferinde dümдарlık, Revan fethinde otakçılık, çarhacılık vazifesini yerine getirdikten sonra Kıbrıs valiliği ve Anadolu mansıbını elde eder. Son olarak Rumeli Beylerbeyiliği ve müfettişliği görevine getirilir. Sultan İbrahim döneminde ise Manisa Sancağı ve Van mansıplarından sonra Anadolu’da vali olur. Daha sonra sırasıyla Adana ve Bolu Sancağı’nda görev alır. Varvarî Ali Paşa’nın 1642 yılında elli yaşlarındayken Köprülü Mehmet Paşa’nın tavsiyesiyle memleketi Bosna’ya vali olarak atanmasıyla sergüzeşt-nâme tamamlanır.

Varvarî Ali Paşa’nın ölümü ise oldukça trajiktir. Sergüzeşt-nâmede onun son olarak Bosna’ya vali olarak atandığını görürüz. Oysa tarih kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre Varvarî’nin sergüzeşti devam eder. Zira, onun Sivas’ta çıkardığı isyanın bastırılması (1647) ile, Bosna’ya vali olarak atanması (1642) arasında geçen beş yıllık zaman dilimi hakkında bilgimiz yoktur. Ancak, Bosna’dan sonra Varvarî tekrar

Anadolu'ya gelip çeşitli görevlerde bulunmuştur. Zaten Uzunçarşılı, Varvarî'nin o tarihlerde Sivas valiliği yaptığını belirtir.¹⁵⁸

Varvarî Ali Paşa, Sivas valiliği görevini yürütürken Sultan İbrahim'in bayram harçlığı -gibi keyfî- talebini, vilayetin gelir gider dengelerini gözeterek özürle reddeder. [Bu durum padişahla Varvarî arasındaki iplerin gerilmesine neden olur.] Bunun üzerine Sultan İbrahim, İbşir Paşa'nın güzel eşini İstanbul'a getirmesini isteyince ipler tamamıyla kopar. Böylece tarihimizde "Varvar Ali Paşa isyanı" olarak adlandırılan hâdis vuku bulur. Sultan İbrahim Varvarî'nin üzerine tüm karşı çıkmalarına rağmen dostu İbşir Paşa'yı gönderir. Varvarî, dostu İbşir Paşa'ya mukavemet etmeyip Tokat'a hareket eder. Padişah, bu sefer Kaman Beylerbeyi Köprülü Mehmet Paşa'yı görevlendirirse de Köprülü ve Afyon Sancağı mutasarrıfı Hüseyin Paşa, Varvarî Ali Paşa'ya yenilir ve esir düşerler. Ancak, İbşir Paşa'nın anî baskını ile esir paşalar kurtarılır ve ferman gereği Varvarî Ali Paşa, İbşir Paşa tarafından öldürülür.¹⁵⁹

Uzunçarşılı, Varvarî'nin isyanı için 1647 (Hic.1057) senesini vermektedir ki bu tarih -isyanın akabinde hâdiselerin hızla gelişmesi nedeniyle- paşanın ölüm tarihine delalet eder. Nitekim kaynaklar, isyanının bastırılması ve Varvarî Ali Paşa'nın öldürülmesi için 20.05.1648 tarihini verir. Varvarî Ali Paşa'nın, 1592 yılında doğduğunu kabul edersek elli beş, elli altı yaşlarında öldüğünü söyleyebiliriz. Zaten Varvarî, sergüzeşt-nâmesinin son beyitlerinde memleketinden ayrı kırk üç yıl geçirdiğini açıkça ifade eder:

Du'âsıyla iderken iştigâli
Beni Bosna iline itdi vâlî

Olup kırk üç yıl içre ana vâsıl
Sıla itdüm murâdum oldı hâsıl (MVA, b.168,169)

Tarih kaynaklarında Varvarî Ali Paşa'nın hayatı ve kişiliğine dair az da olsa bilgi verilmektedir ancak, onun kişilik özellikleriyle ilgili temel kaynak sergüzeşt-nâmesidir. Sergüzeşt-nâmede dile getirilen hâdiseler ve Varvarî'nin hâdisler karşısındaki tutumu, onun psikolojisi, dünya görüşü ve fizikî özellikleri hakkında ipuçları vermektedir. Fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Varvarî Ali, devşirme olmak üzere Bosna'dan İstanbul'a getirilir. Başına geleceklerden habersiz olan şairin ilk tepkisi ağlayıp sızlanmak olur. Galata'dan saraya getirilen şair için burada geçen ilk dört sene alışma devresi olarak değerlendirilmelidir. En alt seviyedeki hizmetlerde iki akçe karşılığı çalışmak, vatanında ayrılmış bir çocuk için kolay

¹⁵⁸ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.III, s.229.

¹⁵⁹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *age.*, s.229, 230.

olmayacaktır. Bu dönemde şairin yaşadığı yalnızlık psikolojisi ve mutsuzluk eserinde hissedilir:

Beni de aldılar giryân u nâçâr
Bilimezdim n'olısar 'âkıbet kâr

Getürdiler Galata'dan sarâya
Nice geldüğümü bilmem oraya

İki akçe vazîfe itdiler pes
Oturdum dört sene ben anda bîkes (MVA, b.14-16)

Sıkıntı çekilmeden mutluluğa kavuşulamayacağını bilen şair, tüm güçlüklerle katlanarak sabırla vazifesini yerine getirir.

'Aceb sırdur gınâ olmazsa 'anâsız
'Aceb hikmet bal olmaz belâsız (MVA, b.17)

Sabır ve azim, Varvarî'nin kişiliğinin temel özellikleri arasında yer alır. O, kendisine verilen tüm vazifeleri hakkıyla yerine getirmekle birlikte, karşısına çıkan fırsatları da değerlendirir. O, fizikî özelliklerini dahi kullanmasını bilir. Kendisini göstermek isteyen şair, fırsat düştükçe kâh padişahın önünde güreş tutarak kâh atların üzerine sıçrayıp onları takatsiz bırakarak meziyetlerini sergilemekten çekinmez. İsmail Hikmet Ertaylan'ın da belirttiği üzere o, "Sultan Ahmet'e doğancılıkla kendisini beğendirdiği gibi Sultan Osman'a da pehlivanlıkla kendisini beğendirmiş"¹⁶⁰ tir. Varvarî'nin dikkat çekme isteğini ve azmini tüm davranışlarında açıkça görebiliriz. Hayatını tehlikeye atıp kuyunun üzerinden atlaması bunun en basit örneğidir:

Dilâverlik iderdüm makdeminde
Güreş tutar-idim fırsat deminde

Gehî tâvus-sıfat cevân iderdüm
Üç atı sıçrayup pür-tâb iderdüm

Husûsâ bir kuyu var-idi anda
Sarây içinde has ota öñinde

Yoğ-idi zehresi bir pehlivânuñ
Ki bir kez sıçraya üstinden anuñ

Sığındım Hakk'a bir gün dürişdüm
Atup kendüm öbür yanına düşdüm

Ta'accüb eyledi hep ehl-i 'ibret
Ki virmişdür baña Hakk böyle gayret (MVA, b.48-53)

Varvarî, azmi sayesinde çevresindeki devlet büyüklerinin ilgisini çekmeyi başarır. Hangi vazifeye getirilirse görevini hakkıyla yerine getirir. Sarayda sıradan

¹⁶⁰ İsmail Hikmet Ertaylan, "Varvarî Ali Paşa", *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.2, S:3-4, İstanbul, 1948, s.167.

hizmetlerden, doğancılığa kadar çok sayıda görev üstlenen şair, padişah ve çevresindekilerin takdirini kazanır. Bu durum onun çevresiyle iyi ilişkiler kurmada sağladığı başarıyı gösterir. Hayatı müddetince altı padişahın¹⁶¹ hükümetini idrak eden Varvarî, hemen hepsinin belli ölçüde takdirini kazanmış, yeni gelen sultanlarla uyum sorunu yaşamamıştır. Onun azmi ve gayreti, insanî vasıflarını kaybetmesine neden olmamıştır. O, önemli bir mevki elde etmediği hâlde eski dostunu unutmaz. Varvarî'nin yetiştirdiği doğan, padişahın işaret ettiği akbabayı avlayınca kendisinden muradının ne olduğu sorulur. Ancak o, elde ettiği bu ilk imkânı eski dostu için kullanmaktan çekinmez. Varvarî'nin şefaatiyle dostu saraydaki büyük oda hizmetinden seferliliğe getirilir. Varvarî, dostunun dileğinin yerine getirilmesi için aracılık yapmanın kendisi için en büyük mutluluk olduğunu düşünür. Zira ona göre, bu geçici dünyada insan ancak, yaptığı iyilikle kalıcı olacaktır:

Didüm var bir kuluñ büyük odada
Seferî eyleyüp ırgür murâda

Ricâmuz oldu pes makbûl-ı sultân
Seferî idüp anı virdi kaftân

Niyâz ehline yiter bu sa'âdet
Geçe ahbâbı hakkında şefâ'at

Garaz budur fenâ dünyâda dâim
Ola eylük-ile her kişi kâim (MVA, b.32-36)

Varvarî'nin vefa duygusunu padişahlarla olan ilişkilerinde de görmek mümkündür. O, tüm padişahlarla iyi ilişkiler kurmuş ancak, vefat eden padişahları da hayırla yâd etmesini bilmiştir. Ancak, bu durum tüm padişahlar için geçerli değildir. Söz gelimi III. Mehmet'in ölümü üzerine şair, olumlu ya da olumsuz bir görüş bildirmez. Varvarî'nin bu yaklaşımı muhtemelen memleketinden koparılıp gurbete getirilen bir çocuğun psikolojisinden kaynaklanmaktadır.

Ayrıca Sultan Osman'ın şehit edilmesi üzerine Varvarî, ilk kez elde ettiği önemli bir mansıbı bırakarak İstanbul'a gelmiştir. Sultanın şehadetinde sipahilerin rolü olduğunu öğrenince dirliğini bırakarak askerlikten ayrılmıştır. Bu durum da onun kişiliği hakkında önemli ipuçları vermektedir:

¹⁶¹ İsmail Hikmet Ertaylan, "Varvarî Ali Paşa" adlı makalesinde "Yaşadığı müddetçe, Osmanlı İmparatorluğu tahtına yedi padişahın geldiğine şahit olan[...]" ifadesine yer vermiştir. Ancak eserde Varvarî'nin, yalnızca altı padişahla olan münasebetlerine yer verilmiştir. Sanırım burada dikkatten kaçan nokta, Sultan I. Mustafa'nın saltanatının iki dönemden oluşmasıdır. Sultan Mustafa'nın üç ay süren birinci saltanat döneminden sonra tahta II. Osman geçmiş, onun şehit edilmesinden sonra I. Mustafa'nın bir yıl dört ay sürecek olan ikinci saltanat dönemi başlamıştır. Ertaylan'ın, Sultan Osman'dan sonra tekrar tahta geçen Sultan Mustafa'yı sehven, II Mustafa olarak değerlendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Nasîb olmuş o sultâna şehâdet
Virilmiş Mustafâ Hân'a hilâfet

Hudâ rahmetler ide aña dâîm
Du'âsı tâ kıyâmet ola kâîm

Baňa çün bu haberler virdi gayret
Sıtanbul'a hemân itdüm 'azîmet

Sipah itdigi ahvâli işitdüm
Bragup dirliğüm gâyet iş itdüm

Teferruk eyleyüp çıkdum sipehden
Vazîfem elli akçe oldu şehden (MVA, b.67-71)

Varvarî, güç durumlara düştüğü zamanlarda dahi insanî vasıflarından ve güçlü kişiliğinden taviz vermez. Bu durumu onun siyasî hayatında da müşahade edebiliriz. Örneğin Sultan İbrahim'in keyfî olarak bayram harçlığı istemesi üzerine Varvarî'nin verdiği cevap dikkat çekicidir. O, "Ben bu kadar parayı nereden vereyim; yol keserek halkın malını mı alayım?" diyerek mübaşirleri geri gönderir.¹⁶²

Varvarî, İbşir Paşa'nın zevcesinin talep edilmesi meselesinde de benzer bir tepki gösterir. "Sultan İbrahim, İbşir Paşa'nın güzel bir zevcesi olduğunu duyarak onu İstanbul'a getirmek istemişse de Varvarî Ali Paşa: 'Bir müsliminin nikâhlısını nasıl başkasına teslim edeyim' diye bu isteği de reddetmiştir".¹⁶³ Varvarî'nin padişaha dahi karşı gelerek doğru bildiği yolda ilerlemesi onun sağlam karakterini ortaya koyar. Sonuç olarak Varvarî Ali Paşa, dürüstlüğü, doğruluktan ayrılmayan yapısı, cesareti ile bir karakter heykeli olarak karşımıza dikilir.

1.5.2.2. Diğer Kişiler

Sergüzeşt-nâmede Varvarî Ali Paşa dışındaki kişilerin başında padişahlar gelmektedir. Ancak, bunlar genellikle Varvarî ile bağlantıları ölçüsünde eserde yer bulmuştur. Varvarî, yaşamı müddetince altı padişahın saltanatına tanık olduğu için eserinde az ya da çok onlar hakkında bilgiler vermiştir. Varvarî'nin sultanlar hakkında söylediği sözler genellikle vefat etmeleri ya da tahta çıkmaları vesilesiyle olur. Bunlar da genellikle klasik methiye kalıplarının dışına çıkmaz. Ancak, şairin kimi padişahlarla ilişkileri daha yakın olduğu için bunlar hakkında değişik bilgilere ulaşabiliriz.

¹⁶² İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.III, s.229.

¹⁶³ *age.*, s.229.

Sergüzeşt-nâmede padişahların üstlendiği rol genellikle ihsanda bulunmak, nadiren de görevden azletmektir. Bu durum, onların Varvarî'nin yaşamına biçim vermelerine neden olmuştur. Eserin konusuna genel olarak baktığımızda yalnızca Varvarî'nin görevlerinin konu edilmesi, padişahları sergüzeşt-nâmenin merkezine oturtmaktadır.

Makâlât-ı Varvarî Ali'de şairin, devrini idrak ettiği tüm padişahlarla iyi ilişkiler içinde olduğunu görürüz. Sultan Ahmet'e yakın hizmetler gören Varvarî'nin sözlerinden, padişahın doğan avcılığından hoşlandığını ve hayır işlerini seven, cömert bir insan olduğunu öğreniriz:

Çıkardı bazîlerle sayd-gâha
Doğan avı gelürdi hoş o şâha (MVA, b.27)

Kerem-kânı mürüvvet sâhibiydi
'Aceb hayrât ü birre tâlibiydi

Zamânında olan hayrât-ı 'azmi
Zuhûra gelmedi turdukça dünyâ

Deminde olmadı hiç kimse dil-teng
Meger mutrib elinden inleye çeng (MVA, b.41-43)

Sultan Osman'ın dikkatini çekmek için her fırsatı değerlendiren Varvarî, onunla da iyi ilişkilerini sürdür. Eserde cömert birisi olduğu söylenen Sultan Osman'ın, insanlar arasında en çok fakirleri sevdiği belirtilir:

Severdi cümleden gâyet fakîri
Huzûrından gidermezdi hakîri (MVA, b.47)

Sultan Murat için de benzer ifadelere yer verilmekle birlikte, onun daha ziyade kahramanlığı üzerinde durulur. Söz gelimi Cem haşmetli olarak tavsif edilen Sultan Murat'ın, Bağdat Seferi'nde ordusunun başında bulunduğu ve sultanın atını bizzat savaş meydanına sürerek şahı yendiği vurgulanır:

Şeh-i kişver-güşâ 'azm itdi bi'z-zât
Yürütdi 'asker-i İslâm'ı kat kat (MVA, b.125)

O şâh-ı Cem-haşem kendüsi bi'z-zât
Sürüp meydâna at itdi şehi mât (MVA, b.133)

Varvarî, "Deli İbrahim" olarak bilinen Sultan İbrahim içinse "zıllullah, kutb-ı dünya" gibi ifadelere yer verir. Şair, Sultan İbrahim'in "okuduğu dua ile ülkeyi ihya ettiğini" söyleyerek, onun sıra dışı davranışlarını velîlikle bağdaştıracak kadar zariftir. Eserde ayrıca, Sultan İbrahim'in memlekette asayiş sağladığı belirtilir ve onun devrinde yapılan fetihler konu edilerek haşmetli bir padişah tablosu çizilir:

Odur zıllu'lllâh kutb-ı dünyâ
Du'âsıyla ider bu mülki ihyâ

'Aceb emn ü amân oldu deminde
Koyun kurd-ile gezdi devletinde

Eridi toz gibi havfından a'dâ
Fethler rûz u şeb olmakda peydâ

Kırala tîgini ger itse fermân
Kızıl almada eyvâ kopar ol ân (MVA, b.146-149)

Makâlât-ı Varvarî Ali'de Sadrazam Köprülü Mehmet Paşa'dan da bahsedildiğini görürüz. Köprülü Mehmet Paşa, Varvarî'nin Bosna'ya vali olmasını sağlayan kişi olarak sergüzeşt-nâmedeki yerini alır. Varvarî, Mehmet Paşa'nın dergâhının kimsesizlerin "medar-ı devleti" olduğunu belirtir. O, Varvarî'nin hâlimden haberdar olup, Bosna'ya vali olması için padişaha tavsiyelerde bulunan bir hâmî, bir dost olarak gösterilmiştir:

Mehemmed Paşa kim dergâhı anuñ
Medâr-ı devletdür bî-kesânuñ (MVA, b.165)

Olup ahvâl-i zârumdan haberdâr
İdermiş terbiyyet sultâna her bâr

Du'âsıyla iderken iştigâli
Beni Bosna iline itdi vâlî (MVA, b.167-168)

Eserde yer alan diğer sadrazam ise Hüsrev Paşa'dır. Varvarî, Hüsrev Paşa komutasında seferlere çıktığı için eserde onu, bu yönüyle ele alır. Sergüzeşt-nâmede aslan çehreli olarak tavsif edilen Hüsrev Paşa'nın kahraman tabiatı üzerinde durulur:

İdüp Hüsrev Paşa ile gazâlar
'Acem şâhına virdük çok cezâlar (MVA, b.81)

Hemân ol kahramân-ı şîr-peyker
Aña imdâd içün gönderdi 'asker (MVA, b.84)

Sergüzeşt-nâmede yer alan kişiler, tamamen Varvarî Ali Paşa'nın bakış açısıyla anlatılmıştır. Şair, söz konusu kişilerle olan ilişkisinin seviyesine göre onlara eserinde yer vermiştir. Ancak, ele alınan kişilerin devlet büyüğü olmaları, onlarla ilgili söylenen sözlerinin sınırlı kalmasına neden olmuştur. Sözgelimi tahta çıktığında Varvarî'yi azleden Sultan İbrahim için dahi olumsuz bir ifadeye yer verilememiştir. Ayrıca eserde figüran mahiyetindeki tiplere de yer verilmiştir. Bunları askerler, saray çalışanları, adı belirtilmeyen bir ahbap, isyancılar vb. olarak sıralayabiliriz.

1.5.2.3.Mekân

Makâlât-ı Varvarî, Varvarî Ali Paşa'nın yaklaşık elli yıllık serüvenini ele aldığı için eserde çok sayıda mekâna yer verilmiştir. Bu mekânlar içinde hiç şüphesiz en fazla yer edenler ise şehirlerdir.

1.5.2.2.1.Kapalı Mekânlar

Sergüzeşt-nâme'de yer alan kaplı mekânların başında saray gelmektedir. Varvarî Bosna'dan getirildikten sonra İstanbul'da sarayda hizmet eder. Eserde yer alan kapalı mekânların tamamı sarayda yer alır. Sultan Osman, Varvarî'yi Saray-ı Has'ta büyük odaya alır. Varvarî burada on yıl adap erkân öğrenir ve sultana yakın hizmetlerde bulunur. Sergüzeşt-nâmede saraydaki has oda önünde yer alan bir kuyunun varlığından söz edilir. "Üzerinden atlamaya hiçbir pehlivanın cesaret edemezdi" mealindeki sözlerle kuyunun büyük olduğu vurgulanır. Sarayda yer alan Hazine odası da Varvarî'nin Hotin Seferi sonrasında Hazine odasına çağırılması vesileyle konu edilir:

Dogancılıkla kıldı baña ihsân
Hazîne odasına itdi fermân (MVA, b.59)

Makâlât-ı Varvarî Ali edebî bir metin olmasının yanı sıra bir tarih metnidir. Eserin tarihî özellikleri, özellikle mekânlar dile getirildiğinde daha belirgin bir biçimde görülebilir. Eserde kullanılan mekânlar tamamen siyâsî coğrafyalardır. Diğer bir deyişle söz konusu edilen mekânlar çoğunlukla ülke, bölge, şehir ve kale adlarıdır. Geniş Osmanlı coğrafyasının pek çok vilayetinde görev yapan Varvarî Ali Paşa, sergüzeşt-nâmesinde görev yaptığı tüm şehirleri eserinde dile getirmiştir. Kırk üç yıllık bir zaman dilimini konu edindiği için eserde çok sayıda şehre ve bölgeye yer verilmiştir. Ancak, bu mekânlar tamamen dekor mahiyetindedir. Mekânların hemen hiçbir özelliği dile getirilmez. Eserde konu edilen mekânların büyük bir çoğunluğu, Varvarî Ali Paşa'nın görev yerlerini ve siyâsî mevkiini gözler önüne sermek için işlevsel olarak kullanılmıştır. Varvarî Ali Paşa'nın idarî memuriyetle görevlendirildiği yerler ile ilgili hiçbir malumat verilmemiştir.

1.5.2.3.2.Açık Mekânlar

Makâlât-ı Varvarî Ali'de yer alan açık mekânların başında şehirler gelmektedir. Eserde bahsedilen en önemli şehirlerden biri Bosna'dır. Zira eser Bosna'da başlayıp,

yine orada tamamlanmıştır. Varvarî Ali Paşa -esere göre- kırk üç yıllık gurbet hayatı müddetince Osmanlı coğrafyasının çeşitli bölgelerinde görev yapar. Bosna’da başlayan sergüzeşt, adeta destanlara has bir üslûpla dile getirilir. Okuyucu, eseri okurken şehirleri, ülkeleri soluk almadan geçer. Bütün bu hâdiseler Bosna’ya doğru akan bir sel gibidir. Eserin başlangıcında Bosna’da yedi sekiz yaşlarında bulduğumuz Varvarî, devşirilerek İstanbul’a getirilir. Bundan sonra gelişecek olaylar Varvarî’yi tekrar Bosna’ya taşıyacak birer duraktan ibarettir. Nitekim eserin sonunda Bosna’ya vali olarak tayin edilen Varvarî, memuriyet hayatının ve tabii ki eserin hedefinin Bosna olduğunu aşağıdaki dizelerle gözler önüne serer. O, kırk üç yıl sonra çoban olarak çıktığı memleketine sultan(vali) olarak döner:

Du‘âsıyla iderken iştigâli
Beni Bosna iline itdi vâlî

Olup kırk üç yıl içre ana vâsıl
Sıla itdüm murâdum oldı hâsıl
* * *

Hakkuñ lutfı çün irişse bir kuluna
İder çûbân iken sultân iline (MVA, b.168-171)

Eserde yer alan bir diğer önemli şehir ise İstanbuldur. Bosna’da başlayıp Bosna’da biten *Makâlât-ı Varvarî Ali*’nin merkezinde İstanbul yer almaktadır. Çeşitli görevlerle faklı şehirlere giden Varvarî, hemen her görev değişiminde İstanbul’a gelmektedir. Bu nedenle eserde İstanbul, hareket noktası olarak yer alır. Bosna’dan İstanbul’a getirildikten sonra bir süre doğancılık gibi görevler alan Varvarî, sipahi olunca İstanbul’da birkaç gün misafir olur. Şair, bu beytinde İstanbul’un her yerini ibretle seyrettiğini belirtir. Şair Şam’dayken karışıklığın çıktığını ve Sultan Osman’ın şehit edildiğini haber alır. Bunun üzerine derhal İstanbul’a döner. Varvarî, Mısır’da yeniçeri ağalığı yaptıktan bir süre sonra yine İstanbul’a gitmiş, Sultan Mustafa’ya ile görüşmek suretiyle merkezde kalmayı başarmış ve padişahın atmacacıbaşısı olmuştur. Eserde İstanbul “der-i dîvân” biçiminde de dile getirilir. Nitekim Varvarî, Van’daki görevinden azledilince “der-i divan” a yüzünü sürdüğünü belirtir.

Bununla birlikte eserde bazı şehir ve ülkeler yalnızca ismen zikredilir. Varvarî, padişahla birlikte çıktığı seferler sırasında bir çok şehirden geçer. Ancak, söz konusu şehirlere dair hemen hiçbir bilgiye yer vermez. Hotin, Bağdat, Zor, Mihriban, Emedan, Hemedan, Dergezin, Arnavutluk (İlbasan), Musul ve Revan Varvarî’nin askerî görevle bulunduğu mekânlar arasında yer alır.

Barış zamanlarında ise Varvarî idarî ve diğer görevleri nedeniyle Osmanlı devletinin çeşitli bölgelerinde ve şehirlerinde bulunur. Ancak, söz konusu şehirlere dair

hemen hiçbir bilgi verilmez. Kıbrıs, Mısır, Manisa Sancağı, Edirne, Bolu, Adana, Van, Maraş ve Diyarbakır bu mekânlar arasında yer alır.

Sergüzeşt-nâme’de yer alan şehir, vilâyet vb. mekânlar dışında “sahra” ve “deş” ten bahsedilir. Mihriban Savaşı’nda savaşın şiddeti, “ovalara cesetler dizildi, düşman kafaları tepe gibi yığıldı” gibi sözlerle anlatılır:

Dizildi küşteler sahrâ vü deşte
Ser-i a’ dâ yığıldı püšte püšte (MVA, b.94)

Eserde yer alan diğer açık mekân ise “av yeri”dir. Şair, Sultan Ahmet’in doğan avcılığından hoşlandığı ve kuşçularla av yerlerine gittiğini dile getirir:

Çıkardı bazilerle sayd-gâha
Togan avı gelürdi hoş o şâha (MVA, b.27)

Sergüzeşt-nâmede dile getirilen bazı mekânlar ise dolaylı anlatım aracılığıyla, estetik amaçlı olarak kullanılır. Varvarî’nin yaşam hikâyesiyle ve hâdiselerle doğrudan hiçbir ilgisi yoktur. Bunlardan ilki “Kızılma”dır. Kızılma bilindiği üzere Roma karşılığı olarak kullanılmaktadır. Sultan İbrahim’in methedildiği beyitlerde onun fermanının gücü ile ilgili olarak söylenen “krala kılıcını ferman etse, Kızılma (Roma)’da o anda eyvah nidası kopar” ifadesi kapsamında estetik amaçlı olarak dile getirilir:

Kırala tîgini ger itse fermân
Kızıl almada eyvâ kopar ol ân (MVA, b.149).

Şair, mekânı benzer biçimde, Sultan İbrahim’i methettiği bir sonraki beyitte de dile getirir. Bu beyitte de sancağının gücü ve etkisi ile ilgili olarak Hind, Hitâ ve Çin söz konusu edilir:

Çekerse re’yi rây-ı Hind’e râyet
Hitâ yetmez ider Çin’e sirâyet (MVA, b.150)

1.5.2.4.Zaman

Makâlât-ı Varvarî Ali, Varvarî’nin Bosna’dan devşirmek suretiyle İstanbul’a getirildiği 1599 senesinde başlayıp, 1642 senesinde Bosna’ya vali olarak tayin edilmesiyle sona erer. Eserde vakaların tarihleri, genellikle Osmanlı padişahlarının cülusu ve vefâtı ile okuyucuya bildirilmiştir. Sözgelimi Varvarî’nin Bosna’dan İstanbul’a getirildiği tarih olarak Sultan Mehmet dönemine işaret edilir:

Meger Sultân Mehmed Hân-ı devrân
Gulâm cem’ine bir gün itdi fermân (MVA, b.12)

Eserde yer alan tüm hâdiseler Sultan Osman'dan başlayarak Sultan İbrahim'e kadar altı padişahın saltanat dönemi ile ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Bu sayede hâdiselerin hangi tarihlerde gerçekleştiği büyük oranda anlaşılmaktadır. Eserde konu edilen seferler ve savaşlar da bazı hâdiselerin tam olarak ne zaman gerçekleştiği hakkında fikir vermektedir. Örneğin, Bağdat ve Revan Seferleri, eserin tarihi hakkında fikir veren başlıca hâdiselerdir.

Sergüzeşt-nâmede kimi zaman vaka tarihini tam olarak bulmamızı sağlayacak ayrıntılara yer verilir. Örneğin, Mihriban Savaşı sırasında gerçekleşen düşman baskının zamanı “bayrama üç gün kala, Kadir gecesine kavuşan günün sabahı” olarak dile getirilir:

Var-idi 'ide üç gün ittifâkî
Kim olmuşduk şeb-i kadre mülâkî

Gelüp altmış biñ a'dâ sürh-serden
Hemân-dem basdılar bizi seherden (MVA, b.86-87)

Şairin kendisi ile ilgili hâdiseler için de vaka zamanın belirttiğini görürüz. Örneğin Varvarî, Bağdat kuşatmasına ağır yaralanmasının, kuşatmanın ikinci günü gerçekleştiğini belirtir:

Olup Bagdâd'a 'asker cümle vâsıl
Hudâ lutf itdi maksûd oldu hâsıl

İkinci gün fakîre olupdı fermân
Şürû' itdüm kattâl u harbe ol ân (MVA, b.127-128)

Eserde vaka zamanı ile birlikte yer alan diğer bir unsur da vaka süresidir. *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de vaka süresi kırk üç yıldır. Nitekim eserin son beyitlerinde bu durum açıkça ifade edilir:

Olup kırk üç yıl içre ana vâsıl
Sıla itdüm murâdum oldu hâsıl (MVA, b.169)

Eserde genellikle vakaların tam tarihini tespit etmek mümkün değildir. Daha önce belirttiğimiz üzere vakaların yaklaşık olarak dönemleri okuyucuya bildirilir. Bu tür beyitlerde şair, “Meğer bir gün”, “bir gün”, “ol yıl” , “ol sâl”, “bu esnada”, “bir kaç gün”, “biraz gün” ve “bu esnada” gibi belirsiz zaman ifadelerine yer verir. Bu tür beyitlerde hem tarihi hem de vaka süresini tam olarak tespit etmek mümkün değildir.

Ancak, *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de yer alan bazı hâdiselerin gerçekleşme süresi dile getirilmiştir. Varvarî idarî, askerî ve diğer nedenlerle bulunduğu yerlerde kaldığı süreleri açık biçimde ifade etmiştir. Böylece okuyucu, eserin vaka süresinin -kırk üç yılının tamamını olmasa da- büyük bir kısmını takip etme fırsatı bulur. Örneğin

Varvarî, aşağıdaki dizelerde Sultan Murat'ın hizmetinde dört yıl şahincibaşılık vazifesini yürüttüğünü söyler:

Pes oldum dört yıl ol hizmetde kâîm
Tekârrüb kesb iderdüm aña dâîm (MVA, b.169)

Sergüzeşt-nâmede vaka süresi ile ilgili olarak diğer örnek ise Bağdat Seferi'nin süresine ilişkindir. Eserden, Osmanlı ordusunun kuşatmanın kırkıncı gününde geri dönüp Musul Ovası'na yöneldiğini öğreniriz (MVA, b.105). İkinci Bağdat seferi için de benzer bir durum geçerlidir. Varvarî, seferin kırkıncı gününde Bağdat'ın fethedildiğini bildirir:

Olup kırkıncı gün fethi müyesser
Otuz biñ sürh-ser virdi kamu ser (MVA, b.134)

Varvarî, aşağıdaki beyitte ise Anadolu'da geçirdiği süre ile ilgili olarak “Nice günler ve geceler geçirdim” demek suretiyle bir zaman belirteci kullansa da eserdeki zaman belirteçlerinin keyfî kullanımı geçirilen süre hakkında tam olarak fikir vermez:

İkinci def'a oldum anda vâlî
Geçürdüm niçe eyyâm u leyâlî (MVA, b.158)

1.5.2.5.Tarih ve Toplum

Makâlât-ı Varvarî Ali, edebî bir eser olmanın yanı sıra tarih metni olması dolayısıyla, toplumsal yaşamla birlikte savaş gibi tarihî olaylara da sahne olur. Her ne kadar bu iki olgu iç içe geçmiş olsa da *Makâlât-ı Varvarî Ali*, pek az eserde rastlanabilecek seviyede tarihî hâdiselerle örülmüştür. Bunda sergüzeşt-nâmeye konu olan şahsın devlet adamı hüviyetinin bulunması, temel neden olarak kabul edilebilir. Eserde toplumsal yaşama dair bilgilerden ziyade, devletin işleyişi ve tarihî olaylara dair bilgiler yer almaktadır.

Makâlât-ı Varvarî Ali'de Osmanlı tahtına geçen altı padişahın dönemini müşahade etme imkânı buluruz. III. Mehmet'den başlayarak Sultan İbrahim'e kadar -kimi zaman Varvarî'nin de dâhil olduğu- önemli hâdiseler eserde yerini alır. Bunların başında padişahların tahta çıkması gelmektedir. Sırasıyla altı padişahın cülusu eserde kronolojik olarak sıralanmış, hatta hükümeti sekteye uğrayan Sultan Mustafa'nın her iki saltanat dönemi de eserde dile getirilmiştir. Sultan Osman'ın şehit edilişi eserde yer almış, olay karşısında olumsuz tavır takınılarak o dönemde hâdisenin nasıl karşılandığı hakkında fikir verilmiştir (MVA, b.64-68).

Makâlât-ı Varvarî Ali'de seferler ve savaşlar sıklıkla bahsedilen konular arasında yerini alır. Hotin, Revan ve Bağdat seferleri bunlar arasında yer alır. Eser, kırk

üç yıllık bir zaman dilimini kapsadığı için çok sayıda sefer ve savaş eserde yansıma bulmuştur. Hüsrev Paşa komutasında yapılan birinci Bağdat Seferi'nin başarısız olması, kuşatmanın otuz dokuz gün sürüp kırkinci gün dönülmesi gibi, tarih kaynaklarıyla örtüşen, çok sayıda tarihî olay eserde dile getirilmiştir:

Müyesser olmadı çün fethi anuñ
Rızâ virdik kazâsına Hudânuñ

İdüp kırkinci günde andan 'avdet
Musul sahrâsına itdik 'azîmet (MVA, b.104-105)

Hakikaten eserde verilen bilgilerin tarih araştırmalarıyla paralel olduğunu söyleyebiliriz. Eserde ikinci Bağdat kuşatmasının kırk gün sürdüğü belirtilir ki bu da tarih kaynaklarıyla uyuşur:

Olup kırkinci gün fethi müyesser
Otuz biñ sürh-ser virdi kamu ser (MVA, b.134)

Eserde tarih araştırmalarına ışık tutacak diğer bir yön de tarih kitaplarıyla çelişen bilgiler ya da tarih kitaplarında yer almayan teferruatlardır. Örneğin, eserde 5 Mayıs 1630 da gerçekleşen Mihriban Savaşı'na dair çeşitli bilgiler verilir. Söz konusu sefere dair verilen bilgiler arasında Hüsrev Paşa'nın, -içinde sipahi ağası olarak Varvarî Ali'nin de bulunduğu- altı bin eri muhafız olarak göndermesi de yer alır. Tarih araştırmalarında Zeynel Han'ın yaptığı baskında Acem ordusunun kırk bin askerden oluştuğu belirtilir¹⁶⁴ Oysa Varvarî Ali Paşa Acem ordusunun altmış bin askerden oluştuğunu belirtir

Gelüp altmış biñ a'dâ sürh-serden
Hemân-dem basdılar bizi seherden (MVA, b.87)

Sergüzeşt-nâmede dile getirilen Arnavutluk isyanı ise kaynaklarda rastlayamadığımız bir hâdisedir. Bağdat kuşatması sonrasında büyük yararlılık gösteren Varvarî Ali Paşa'ya Rumeli beylerbeyliği ve müfettişliği görevi verilir. Bu sırada İlbasan (Arnavutluk)'da bir isyan çıkar. İsyancılar, iki Osmanlı kadısını şehit eder. Padişah, ayaklanmayı bastırmak üzere Vavarî Ali Paşa'yı görevlendirir. Varvarî de isyanı bastırır ve bölgeyi eşkıyadan temizler:

Meger kim İlbasan'da çok eşirrâ
İderlermiş fesâd âyîn-i icrâ

Çok 'isyân eylemişler az zamânda
Bir iki kâdî öldürmüşler anda

İrüp sem'-i humâyûna bu ol sâl
Fakîri pâdişâh itmişdi irsâl

¹⁶⁴ Necdet Zeybek, Kemal Kara, Adım Adım Osmanlı Tarihi ve Padişahlar Albümü, C.II, s.263.

Eşirrânuñ çoğını bî-bâk
Ol ili eşkıyâdan eyledim pâk (MVA, b.136-139)

Sergüzeşt-nâmede yer alan toplum ve devlete dair bir diğer konu ise mesleklerdir. Eserde “şahincibaşılık (MVA, b.78), doğancılık (MVA, b.25)” gibi saray hizmetleri ve “sipah ağalığı (MVA, b.80), yeniçeri ağalığı (MVA, b.72), otakçıbaşılık (MVA, b.117), çarhacılık (MVA, b.118), dümdarlık (MVA, b.114)” gibi askerî rütbe ve mesleklerle ve üst düzey idarî memurlukların işleyiş biçimine dair ipuçlarına yer verilir. Söz gelimi Varvarî Ali, daha doğancılık vazifesini yürütürken padişaha yakınlığı dolayısıyla ordudaki bey ve ağalar tarafından muteber sayılıp, sözü dinlenir bir kişi olmuştur:

Beni hatt-ı şerîfle gönderürdi
Tabura begleri fermân iderdi

Bu resm-ile idüp anda gazâlar
Tutarlardı sözüm begler agalar (MVA, b.56-57)

Yine eserde sipahiliğin makbul bir meslek olduğuna dair görüşler bildirilir:

Ki zîrâ var-idi ragbet sipâha
Sipeh makbûl idi ol padişâha (MVA, b.61)

Ayrıca eserde “büyük çıkma, oturak olma, gulam cem’i, cihad” gibi çeşitli terimlere rastlarız ki bunların eserdeki kullanımları, söz konusu terimlerin anlaşılmasına belirli ölçüde katkı sağlar. Bunlar içinde “büyük çıkma”nın önemli bir yeri vardır. Kaynaklarda “büyük çıkma” için şu açıklamalara yer verilir:

“Padişahın cülusu münasebetiyle saraydaki koğuşlar arasında yapılan nakiller hakkında kullanılır bir tabirdi. Diğer zamanlardaki nakillere ‘küçük çıkma’ denilirdi. Acemi oğlanlarının yakışıklıları ayrılarak Edirne Sarayı ve İstanbul’da Galatasaray ve Atmeydanında İbrahim Paşa Sarayı dairelerinde tahsil ve terbiye gördükten sonra içlerinde kabiliyetlileri Topkapı Sarayı ağasının arzı üzerine saray hizmetine geçirilir ve iç halkı denilen saray acemilerinin en aşağı koğuşu olan küçük odaya kaydedilirdi. Sonra münhal vuku buldukça bunların kıdemlileri bir yukarı odaya verilmek suretiyle silsile yürütülürdü. **İşte bu silsilenin alelâde ihtiyaç üzerine olmayıp cülus münasebetiyle yürütülmesi büyük çıkma sayılırdı.** Büyük çıkmada mühim tebeddüller vuku bulurdu. Çünkü eski padişahın adamlarının çıkarılması ve yeni padişahın adamlarının alınması yüzünden hizmetlerde mühim değişiklikler olurdu.”¹⁶⁵

Makâlât-ı Varvarî Ali’de yukarıda bahsedilen hâdiselerin tamamına rastlarız. Eserde Sultan Ahmed ve Sultan Osman devrinde meydana gelen “büyük çıkma”lar söz konusu edilir. Nitekim Varvarî, Sultan Ahmed’in cülusu ile vuku’ bulan büyük çıkma sayesinde “büyük odaya” terfî etmiştir:

Culûs idüp çü giydi tâc-ı ‘izzet
Büyük çıkma içün virdi icâzet

¹⁶⁵ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, C.I, s.251.

İdüp andan serây-ı hâsa fermân
Beni aldı büyük odaya sultân (MVA, b.21-22)

Sultan Osman devrindeki büyük çıkmada ise Varvarî, sipahi olmaya hak kazanır. Ancak, burada söz konusu edilen “büyük çıkma”nın, padişahın cülusu nedeniyle olduğu belirtilmemiştir. Hatta padişah, 1621 senesinde Revan seferine çıkmış, beraberinde Varvarî’yi de doğancı olarak götürmüştür. Sefer sonrasında Varvarî “Hazine Odası”na terfii etmiştir:

Bu esnâda gazâ oldı Hotîn’e
Beni emr itdi sultân hizmetine

Çü ‘avdet eyledi ol şâh-ı kışver
O yolda oldum ihsânına mazhar

Dogancılıkla kıldı baña ihsân
Hazîne odasına itdi fermân

Büyük çıkma olup ol yıl kamuya
Sipâhilikle çıkdum ben kapuya (MVA, b.54-60)

Sultan Osman’ın 1618 senesinde tahta çıktığı ve “büyük çıkma”nın 1621 senesindeki Hotin Seferi sonrasında yapıldığı göz önüne alınırsa, “büyük çıkma” olarak tabir edilen nakil ve terfii işlerinin “yalnızca padişahların cülusu nedeniyle yapıldığı” görüşüne şüpheyle bakmak gerektiği sonucu ortaya çıkar. Yine *Makâlât-ı Varvarî Ali*’de farklı padişahların devrinde Varvarî’nin görevini ve mevkiini koruduğu, hatta terfi ettiği düşünüldüğünde, yukarıda dile getirilen görevlerde görülen değişikliklere istisna teşkil eden durumların olduğu söylenebilir.

Sergüzeşt-nâmede tarihî ve sosyal hayata dair rastladığımız bir diğer bilgi ise savaşta yararlılık gösteren askerlere çeşitli ödüllerin verilmesidir. Örneğin Varvarî, ilk idarî görevi olan Kıbrıs Beylerbeyliği’ni, Bağdat Seferi’ndeki askerî hizmetlerinden dolayı elde etmiştir. Ayrıca Revan Seferi’nde dümdarlık vazifesini hakkıyla yerine getirdiği için Sultan Murat, Varvarî’ye dört kese akçe ve kaftan hediye eder. Padişahların sefer günlükleri incelendiğinde hakikaten kaftan, akçe vb. hediyelerle başarılı komutanların teşvik edildiği görülür:

Görünüp yolda üç def’a Kızılbaş
Hudâ nusret virüp aldık dil ü baş

Bu hâli gördüğünce Şeh Murâd Hân
Virürdi dört kîse akçe vü kaftân (MVA, b. 115-116)

Makâlât-ı Varvarî Ali, devşirme sisteminin işleyişi hakkında da önemli bilgiler vermektedir. Nitekim İsmail Hikmet Ertaylan konuyla ilgili değerlendirmesinde şu görüşlere yer verir:

“Bir derleme oğlanı, mevcut terbiye usulleriyle, kırk üç sene sonra, bir fakir çocuk olarak çıktığı memleketine, kudretli bir vâli olarak gidiyordu ki, derleme teşkilâtı iyi işlediği zamanlarda, adeta sihirli değnek mahiyetinde imiş.”¹⁶⁶

Varvarî Ali Paşa’nın ifadesiyle devşirme sistemi onu, “çoban iken, iline sultan” yapmıştır (MVA, b.171). Ancak, fakir bir çobanı sultan yapan devlet sisteminin, Varvarî’nin sonunu hazırlaması trajik bir durumdur. *Makâlât-ı Varvarî Ali*’de dile getirilen hadiseler tarihî hâdiseler olduğu için eserde toplumsal yaşamdan ziyade, devlet yaşamına dair bilgilere yer verilmiştir. Eserde gelenek göreneklere ve günlük hayata dair bilgilere rastlayamayız.

1.5.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Makâlât-ı Vârvarî Ali’de sebep-i te’lif bölümüne yer verilmemiştir. Ancak, gerek eserin başlangıcında gerekse satır aralarında eserin yazılış nedenine dair ipuçları bulunmaktadır. Varvarî Ali Paşa’nın eserini yazmasının temel nedeni yaşadıklarını anlatılmaya değer bulmasıdır. Şairin hayatı gerçekten de ilgi çekicidir. O, çoban olarak ayrıldığı memleketine vali olarak dönmüştür. Şair bu ilginç hikâyeyi başka insanlarla paylaşmak ister. Eser, bu düşünceyle başlar ve yine aynı düşünce ile son bulur. Daha eserin başlangıcında yer alan münacatta şair, Allah’ın hikmetlerini sıralarken O’nun fakiri esirken, emir ettiğini; zelilken aziz ettiğini söylerken aslında birazdan anlatacağı kendi hikâyesini düşünmektedir:

Esîr iken emîr ider fakîri
Zelîl iken ‘azîz ider hakîri

Kara taşdan akıdur âb-ı hayvân
Kamu ‘âlem garîk-i bahr-ı ihsân

Nevâlî çeşmesi her yerde cârî
‘Atâsı neş’esi eşyâda sârî

Anuñ eltâfına yokdur nihâyet
Anuñ ihsânıdır bî-hadd u gâyet (MVA, b.4-7)

Makâlât-ı Vârvarî Ali’de hâdiseler o kadar hızlı gelişir ki şair, Osmanlı devlet kademelerindeki yükselişini hızlı bir şekilde anlatır. Eser, âdeta beklenen sona ulaşılacak için yazılmıştır. Şair, eserin sonuna ulaşmak için sabırsızlanmaktadır. Nitekim Varvarî, yaşadığı hâdiselerle ilgili hemen hiçbir ayrıntıya girmeden, eserini

¹⁶⁶ İsmail Hikmet Ertaylan, “Varvarî Ali Paşa”, *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, s.170.

sonuçlandırır. Eserin sonunda da Allah'ın lutfu bir kuluna erişirse onun, çobanken memleketine sultan olacağı belirtilir:

Hakkuñ lutfi çün irişse bir kuluna
İder çûbân iken sultân iline (MVA, b.168-171)

Görüldüğü üzere şair, yaşadığı sıra dışı hayat hikâyesini okuyucuyla paylaşmak istemiştir. Böylece insanlar onun ibret verici hayatından ders alacaklardır. O, yaşamı boyunca yükselmek için mücadele vermiştir. Şair, bu mücadelesini anlatırken çeşitli ara mesajlar vermiştir. Örneğin, şair çektiği sıkıntıları anlattıktan sonra, araya girer ve sıkıntı çekilmeden mutluluğa ulaşamayacağını bir hikmet olarak okuyucuya bir hikmet olarak sunar:

‘Aceb sırdur gınâ olmazsa ‘anâsız
‘Aceb hikmet bal olmaz belâsız (MVA, b.17)

Şair, padişahın kendisine tanıdığı imkânı bir dostu için kullandığında ise ahabına yardım etmenin insan için en büyük saadet olduğu yorumunu yaparken, okuyucuya kıssadan hisse vermek ister:

Niyâz ehline yiter bu sa‘âdet
Geçe ahabı hakkında şefâ‘at

Garaz budur fenâ dünyâda dâim
Ola eylük-ile her kişi kâim (MVA, b. 35-36)

1.5.3.Üslûp

1.5.3.1.Anlatım Teknikleri

1.5.3.1.1.Tasvir

Vaka anlatımına dayalı bir eser olan *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de tasvire nadiren yer verilmiştir. Eserde genellikle Varvarî'nin aldığı görevler sıralandığından şehir, ülke vb. dış mekânlar çoğu zaman adları anılmak suretiyle birer kelimeyle dile getirilmiştir. Varvarî Ali Paşa'nın kırk üç yıllık sergüzeşti yüz yetmiş beş beyte sığdırıldığı için eserde, tasvirler de olabildiğince kısa tutulmuştur. Eserde gerek mekân gerekse kişi tasvirleri yok denecek kadar azdır.

Sergüzeşt-nâmede yer alan mekânlarla ilgili en belirgin tasvir, Mihriban Savaşı sonrasında savaş alanı ile ilgilidir. Dağlar, ovalar düşman cesetleriyle dolmuş; düşman

askerlerinin başları tepeler gibi yığılmıştır. Kızılbaşların akan kanlarından savaş meydanı, lale bahçesine dönmüştür:

Dizildi küşteler sahrâ vü deşte
Ser-i a'dâ yığıldı püšte püšte

O yerler lâle-zâr oldu seherden
Kızıl kan akdı yere sürh-serden (MVA, b.94-95)

Şair, söz konusu savaş sahnesi kapsamında Osmanlı askerlerinin tasvirine de yer verir. Kahraman askerler ellerine kılıç alınca her biri birer aslana dönüşür. Dünya “Allah Allah” sesleri ile öylesine doludur ki adeta kıyamet kopmuştur. Bu dehşetli tablo karşısında Zühre hayretten sazını, Merih ise kılıcını bırakmıştır. Bu öylesine heybetli bir savaştır ki görmüş olsalar Sam ve Neriman dahi hayretler içinde kalacaklardır. Her mızrak bir ejderhaya dönüşmüş ve düşmanın bağrını neşter gibi delmiş; düşmanların feryadı göğe yükselmiş, dünyayı “el aman!” sesleri kaplamıştır:

Dilâverler ele alınca şemşîr
Hemân-dem her biri oldu birer şîr

Sadâ-yı Allah Allah toldı dünyâ
Sanasın kim kıyâmet oldu peydâ

Düşürdi Zühre sâzın hayretinden
Koyup Mirrîh tigin hayretinden

O cengi görse ger Sâm u Nerîmân
Olurdu heybetinden deng ü hayrân

Olupdı elde her nîze bir ejder
‘Adûnuñ bağrını deldi çü neşter

Dizildi küşteler sahrâ vü deşte
Ser-i a'dâ yığıldı püšte püšte

O yerler lâle-zâr oldu seherden
Kızıl kan akdı yere sürh-serden

Çıkup feryâd-ı düşmen âsumâna
Sadâ-yı el-amân toldı cihâna (MVA, b.89-96)

Varvarî, eserinde nadiren yer verdiği tasvirlerde -yukarıdaki beyitlerde de görüleceği üzere- oldukça başarılıdır. Savaş meydanı savaşın şiddetini gözler önüne serecek biçimde çizilmiştir. Benzer bir durumu birinci Bağdat fethinin konu edildiği beyitlerde de bulmak mümkündür. Şair, Bağdat kuşatmasını okuyucuya kısa ve idealize edilmiş bir tablo biçiminde sunar:

Varup Bagdâd’a andan ‘asker-ile
Kuşatdık kal’ayı hep leşker-ile

Tüfeng u top sadâsından be-her ân
Feleklerde melekler oldu hayrân (MVA, b. 102-103)

Eserde onlarca şehir konu edilmesine rağmen söz konusu edilen yerler hakkında hiçbir malumata yer verilmemiş, dolayısıyla da mekânlar tasvir edilmemiştir. Dikkat edilirse yukarıda sıraladığımız tasvir örnekleri esasen vakanın sahnelenmesinden ibarettir.

Sergüzeşt-nâmede kişi tasvirine de nadiren yer verilmiştir. Eserde yer alan kişi tasvirleri, genellikle padişahların tasvirleridir. Bu tasvirler tamamen methiyelerin klişeleşmiş kalıp ifadelerinden ibaret olup, fizikî tasvirden uzaktır. Görüleceği üzere bu tip beyitlerde tasvirden ziyade, ahlakî vasıfların tanıtımı ve yöneticiliğin övgüsü yapılmıştır. Örneğin, aşağıdaki dizelerde Sultan Ahmet'in devlete şan verdiği, cömert ve mürüvvet sahibi olduğu belirtilir. Onun yaptığı hayırlar, o güne kadar kimse tarafından yapılmamıştır. O, halkının mutluluğu için çalıştığı için onun devrinde hiç kimsenin gönlü daralmamış, hatta mutribin elindeki çeng bile inlememiştir:

Anuñ gibi bu mülke virmedi şân
Ne deñlü geldi dehre pâdişâhân

Kerem-kânı mürüvvet sâhibiydi
'Aceb hayrât ü birre tâlibiydi

Zamânında olan hayrât-ı 'uzmâ
Zuhûra gelmedi turdukça dünyâ

Deminde olmadı hiç kimse dil-teng
Meger mutrib elinden inleye çeng (MVA, b.40-43)

1.5.3.1.2. Özetleme

Makâlât-ı Varvarî Ali'de şairin kullandığı temel anlatım tekniği özetlemedir. Şair, "Tasvir" bölümünden anlaşılacağı üzere eserinde ayrıntılara yer vermemiştir. Bu nedenle vaka olabildiğince kısa biçimde özetlenmek suretiyle okuyucuya aktarılmıştır. Bu durum, şairin anlatımda önceliği hâdiseleri aktarmaya vermesinden kaynaklanmaktadır.

Sergüzeşt-nâmede birkaç sahne istisna edilirse anlatım, genellikle özet biçiminde gerçekleştirilmiştir. Söz gelimi Sultan Murat'ın şahincibaşılık vazifesini yürüten Varvarî, ona dört yıl hizmet etmiş ve sipahi ağalığına terfî etmiştir. Ancak, eserde Varvarî'nin dört yıllık hizmetine dair -beraber çok av yapmaları dışında- hiçbir ayrıntıya yer verilmez:

O şâhuñ çok şikâr itdüm katında
Olup şâhînci başı devletinde

Pes oldum dört yıl ol hidmetde kâim
Tekârrüb kesb iderdüm aña dâim

Sipâh ağalığını idüp ihsân
O şeh kıldı beni Bagdâd'a fermân (MVA, b.78-80)

Benzer bir durumu Varvarî'nin has odaya alınışında da görürüz. Şair yalnızca Sultan Ahmet'in kendisini has odaya aldığını, orada on yıl müddetince adap ve erkân öğretilmesini belirtir. Tahkiyeye bu kadar müsait olan bir konuyu şair üç beyitte tamamlamıştır. Diğer bir deyişle on yıl, üç beyitte akar gider. Şair on yıl müddetince sarayla içli dışlı olduğu hâlde hiçbir hâdiseyi anlatmayı tercih etmez. Okuyucunun saray hayatına dair meraklarını gidermeyen Varvarî, aldığı eğitim ve terbiyeye dair hiçbir malumata da yer vermez:

İdüp andan serây-ı hâsa fermân
Beni aldı büyük odaya sultân

Baňa öğretdiler âdâb u hizmet
Edebdür âdeme esbâb-ı 'izzet

Oturak oldum on yıl cân u dilden
İderdüm hizmetüm geldükce elden (MVA, b.22-24)

Varvarî, aşağıdaki beyitte İstanbul'da birkaç gün misafir olduğunu ve şehrin her yerini ibretle seyrettiğini söyler. Dikkat edilirse şair, hayretle seyrettiği şehir hakkında tek bir sözcük dahi sarf etmez:

Olup bir kaç gün İstanbul'da mihmân
İderdüm her yerin 'ibretle seyrân (MVA, b.62)

Şair, bir sonraki beyitte yolunun Şam'a düştüğünü söyler. Ancak, aşağıdaki beyitte görüleceği üzere şair, "cây-ı latîf" diye tavsif ettiği Şam hakkında da bilgi vermez:

Yolum düşdi benüm Şâm-ı şerîfe
Teveccüh itdüm ol cây-ı latîfe (MVA, b.63)

Savaş ve seferler dışında yaşanan olaylara dair hiçbir ayrıntıya yer vermeyen Varvarî, elli yıllık memuriyetinde gezdiği onlarca şehir ve ülkenin adını anmakla yetinir. Konunun ayrıntılarını "1.5.2.2.1.Mekân" bölümünde dile getirdiğimiz için şairin, bu yerleri ne ölçüde ele aldığına bir örnek vermekle yetineceğiz. Varvarî'nin bir buçuk yıl müddetince Van'daki yaşamını ne kadar kısa biçimde dile getirdiğini gösteren aşağıdaki beyitler konunun anlaşılması için yeterli olacaktır:

Tasarruf itdüm arpalıkla anı
Pes andan pâdişâhum virdi Van'ı

Oturdum bir buçuk yıl anda kâmil
Olurdum şer' u kanûn ile 'âmil

Çü ma'zûl oldum andan yola girdüm
Yüzüm sürüp der-i divâna irdüm (MVA, b.154-156)

Özetleme, esasen asıl vakanın bütünlüğünden kopmadan, okuyucunun bilmesi gereken hâdiselerin, kısa anlatımına dayalı bir anlatım tekniğidir. Çoğu hâdisenin kısaca anlatıldığı *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de özetleme, ağırlığını hissettiren, eserin geneline hâkim bir anlatım tekniği olarak karşımıza çıkar.

1.5.3.1.3. Sahneleme

Vaka aktarımına dayalı bir eser olan *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de özetlemeden sonra en sık kullanılan anlatım tekniği sahnelemedir. Eserde şair, tahkiyeye dayalı anlatımın ağırlığını üstlenen çeşitli sahnelerden yararlanarak eserine, kısmen edebî bir hüviyet kazandırmıştır.

Eserde dikkat çeken husus, sahneleme tekniğinden yararlanılarak ayrıntıları dile getirilen hâdiselerin merkezinde Varvarî'nin bulunmasıdır. Her ne kadar eserin tamamında Varvarî kendisinden bahsetse de söz konusu sahneler, bu hâllerıyla şairin önceliklerini ve önemseydiği hâdiseleri, okuyucuya göstermesi bakımından önemlidir.

Makâlât-ı Varvarî Ali'de yer alan sahneler oldukça kısadır. Vaka anlatımı ve özetleme dışında yer alan bu sahnelerde söze, genellikle “meğer bir gün, meğer, bu esnada” gibi ifadelerle başlanır. Eserde yer alan sahneler aşağıda sıralanmıştır:

Varvarî'nin Bosna'dan devşirilmesi	b. 9-16
Varvarî'nin doğancı olup av esnasında yaşadıkları	b.25-33
Varvarî'nin kuyunun üzerinden atlaması	b.50-54
Mihriban Savaşı	b.83-97
II.Bağdat Seferi ve Varvarî'nin yaralanması	b.124-134

Örnek olması bakımından Varvarî'nin doğancı olup av esnasında yaşadıklarının anlatıldığı sahneye aşağıda yer verilmiştir:

Çıkardı bazilerle sayd-gâha
Togan avı gelürdi hoş o şâha

Benüm bâzum hûb idi niçesinden
Kebûter perr dökerdi pençesinden

Meger bir gün o şeh çıkıdı şikâra
Togan aldı elümden âşikâre

Görüp bir kerkesi saldı havâyâ
İdüp sayd anı düşürdi ovaya

Bakup ol dem didi söyle murâduñ
Baña ‘arz eyle ahvâl-i fuâduñ (MVA, b.27-31)

1.5.3.1.4.Diyalog

Makâlât-ı Varvarî Ali'de bir anlatım tekniği olarak diyaloga yalnızca bir sahnede yer verilmiştir. Ancak, buradaki diyalog anlatım tekniği, gerek halk edebiyatında gerekse Divan edebiyatı'nda kullanımına rastladığımız “dedim-dedi” ifade kalıbından yararlanmak suretiyle gerçekleştirilir. Müracaayı andıran bu yöntemde diyalog “dedim” ve “dedi” sözcükleri vasıtasıyla sağlanır. Aşağıda yer alan sahnede padişahın, başarısını ödüllendirmek istediği Varvarî ile olan diyaloguna yer verilmiştir:

Bakup ol dem **didî** söyle murâduñ
Baña ‘arz eyle ahvâl-i fuâduñ

Didüm var bir kuluñ büyük odada
Seferî eyleyüp ırgür murâda

Emek-dâr u dilîr u dil-fezâdur
Ne deñlü iltifât itseñ sezâdur (MVA, b.31)

1.5.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Makâlât-ı Varvarî Ali'de, “kahraman-anlatıcı” nın bakış açısıyla yazılmıştır. Öz yaşam öyküsü olan sergüzeşt-nâmede genellikle birinci kişi (ben) anlatıcı kullanılmıştır:

Dilâverlik iderdüm makdeminde
Güreş tutar-idim fırsat deminde

Gehî tâvus-sıfat cevân iderdüm
Üç atı sıçrayup pür-tab iderdüm

Husûsâ bir kuyu var-idi anda
Sarây içinde has ota öñinde

Yoğ-idi zehresi bir pehlivânuñ
Ki bir kez sıçraya üstinden anuñ

Sıgındım Hakk’a bir gün ben dürüşdüm
Atup kendüm öbür yanına düşdüm (MVA, b.48-52)

Eserde kimi zaman birinci çoğul kişi (biz) anlatıcının kullanıldığını da görürüz. Bunlar genellikle savaş gibi toplumsal düşüncenin bireyselliğe galebe çaldığı durumlarda görülür. Acem ordusunun baskın yapması, Bağdat seferi gibi konular anlatılırken bu tür kullanımlara rastlarız. Örneğin, aşağıda yer verdiğimiz Bağdat seferine dair beyitler, bu duruma örnek teşkil eder:

Yakup yıkdık çü vardık Dergezin’e
Komadık şâha bir yer kim gezine

Urup dîn seyfini bî-bâk ü pervâ
Resûlûñ sünnetini itdik ihyâ

Şurûtın eyledik icrâ cihâduñ
Okutduk hutbesin Sultân Murâduñ

Varup Bagdâd'a andan 'asker-ile
Kuşatdık kal'ayı hep leşker-ile (MVA, b.99-102)

Eserde anlatıcının vaka ile olan bağlantısı görülen geçmiş zaman ve öğrenilen geçmiş zaman kiplerinin kullanımı ile sağlanmıştır. Şair yaşamadığı, başkasından öğrendiği hâdiseleri aktarırken öğrenilen geçmiş zaman kipini kullanır. Bu durum genellikle padişahların vefat haberini aldığı anda kullanılan bir yöntemdir. Ayrıca işitilen bazı hâdiselerin aktarımında da öğrenilen geçmiş zaman kipinden faydalanılır. Örneğin Arnavutluk'ta çıkan isyanı anlatırken şair bu yöneme başvurur. Ancak, -üçüncü beyitte görüleceği üzere- Varvarî'nin, hâdiseye dahlinin olduğu kısımlarda da öğrenilen geçmiş zamanın hikâye kipini kullanması, anlatıma zaman açısından derinlik katar:

Meger kim İlbasan'da çok eşirrä
İderlermiş fesâd âyîn-i icrâ

Çok 'isyân eylemişler az zamânda
Bir iki kâdî öldürmüşler anda

İrüp sem'-i humâyûna bu ol sâl
Fakîri pâdişâh itmîşdi irsâl (MVA, b.137-139)

Makâlât-ı Varvarî Ali'de sergüzeşt-nâmelerin yapısı gereği kahraman-anlatıcının dilinden aktarılmıştır. Eser, şairin özyaşam öyküsü olduğu için kahraman anlatıcıdan yararlanmak kaçınılmaz olmaktadır. Kurmaca bir metin olmadığı için sergüzeşt-nâme'de dile getirilen tüm hâdiseler, şairin yaşadığı, duyduğu ya da gözlemlediği hâdiselerdir. Bu nedenle hâdiseler şairin, birikim ve bakış açısından verilmiştir. Bu durum olayların algılanmasında da belirleyici unsur olarak yerini alır. Hâdiselerin algılanışı ve okuyucuya aksettirilişi tamamen şairin bakış açısıyla, diğer bir deyişle subjektif olarak gerçekleşir. Söz gelimi Mihriban'da kazanılan zafer övgü dolu ifadelerle uzun uzun anlatılırken, Bağdat kuşatmasının başarısızlığı Allah'a havale edilir ve kısaca anlatılır:

Müyesser olmadı çün fethi anuñ
Rızâ virdik kazâsına Hudânuñ (MVA, b.104)

Sergüzeşt-nâmede yer alan bazı beyitlerde anlatıcının kendini gizleyemediğini görürüz. Yukarıda sözünü ettiğimiz subjektiflik, hâdiselerin geriye dönük anlatımlarında kendini gösterir. Söz gelimi Varvarî'nin, Bosna'dan devşirildiği yılları anlattığı beyitlerde, neler hissettiğini, hâdiseyi nasıl karşıladığını dile getirirken oldukça başarılıdır:

Beni de aldılar giryân u nâçâr
Bilimezdim n’olısar ‘âkıbet kâr

Getürdiler Galata’dan sarâya
Nice geldüğümü bilmem oraya (MVA, b.14-15)

Ancak, hâdiseyi aktardıktan sonra bugünkü bakış açısını dile getirmekten de geri durmaz. Anlatıcı hâdisi karşısında kendini gizleyemez ve “sıkıntı çekilmeden mutluluğa ulaşamaz” gibi çeşitli yorumlarını okuyucuyla paylaşır:

İki akçe vazî fe itdiler pes
Oturdum dört sene ben anda bîkes

‘Aceb sırdur gınâ olmazsa ‘anâsız
‘Aceb hikmet bal olmaz belâsız (MVA, b.16-17)

1.5.3.2.Dil

Tahkiyeye dayalı bir nazım şekli olarak mesnevilerin dili, diğer nazım şekillerine göre nispeten sadedir. Ancak, mesnevilerde ele alınan konuya göre kullanılan dil ağırlaşır ya da sadeleşir. Vaka anlatımına dayalı otobiyografik bir eser olması dolayısıyla *Makâlât-ı Varvarî Ali*’nin dili oldukça sadedir. Mesnevinin sanat kaygısıyla yazılmaması ve vaka anlatımına dayalı bir eser olması, dilinin daha da sade olmasını sağlamıştır. Eserde çok sayıda yer adının sıralanması, dile getirilen hâdiselerin teferruatlı olmaması da eserin dilinin sade olmasında önemli etkenlerdir. Şair, öz yaşam öyküsünün kırk üç yılını, yüz yetmiş beş beyte sığdırdığından dolayı hâdiseler özet biçiminde aktarılmıştır. Eserde yer alan göz ardı edilemeyecek sayıda beyit, sokaktaki insanın bile anlayacağı seviyedir:

Oturak oldum on yıl cân u dilden
İderdüm hizmetüm geldükce elden (MVA, b.24)

İki kez Edirne’ye bile gitdüm
Yanınca av idüp hizmetler itdüm (MVA, b.26)

Husûsâ bir kuyu var-idi anda
Sarây içinde has oda öninde (MVA, b.50)

Dogancılıkla kıldı baña ihsân
Hazîne odasına itdi fermân (MVA, b.59)

Pes andan soñra Mısır’a niyyet itdüm
Yeñiçeri agalığıyla gitdüm (MVA, b.72)

Bu esnâda sefer düşdi Revân’a
Murâd Hân ile oldum ben revâne (MVA, b.113)

Öñünde çarhacılıkla giderdim
Otagını kurup hizmet iderdim (MVA, b.118)

Yukarıda yer verdiğimiz örneklerde görüleceği üzere Varvarî, eserini konuşma diline yakın bir Türkçe ile kaleme almıştır. Örnek beyitlere dikkat edilirse Arapça ve Farsça hiçbir terkinin kullanılmadığı görülür. Sergüzeşt-nâmede yer alan terkipli ifadeler ise oldukça sınırlı sayıda ve ortalama okuyucunun anlayacağı seviyededir. Bu terkipler daha ziyade “tâc-ı izzet, civâr-ı rahmet, halk-ı âlem, şeb-i fitne” gibi kalıplaşmış ifadelerdir. Eserde nadiren de olsa ikili, hatta üçlü terkiplere rastlamak mümkündür:

Ki oldur hayr-nesl-i Âl-i ‘Osmân
Semiyy-i Ahmed-i mahbûb-ı Rahmân (MVA, b.20)

Benzer bir durumu eserin ilk beyitlerinde de görebiliriz. Sergüzeşt-nâmenin münacat içerikli ilk yedi beyti, eserin diğer bölümlerine göre nispeten daha ağır bir dille yazılmış olsa da, klasik mesnevilerin benzer bölümlerinin diliyle mukayese edilemeyecek ölçüde sadedir:

Senâ vü hamd ü şükr olsun Hudâ’ya
Kim oldur ırgüren râh-ı Hüdâyâ

Odur arz u semâ ehline ma‘bûd
Olur fikrinde ‘âciz cümle mevcûd

Şerîki yok u vezîri yok o şâhuñ
Kuliyuz sıdk-ile ol pâdişâhuñ

Esîr iken emîr ider fakîri
Zelîl iken ‘azîz ider hakîri

Kara taşdan akıdur âb-ı hayvân
Kamu ‘âlem garîk-i bahr-ı ihsân

Nevâlî çeşmesi her yerde cârî
‘Atâsı neş’esi eşyâda sârî

Anuñ eltâfına yokdur nihâyet
Anuñ ihsânıdır bî-hadd u gâyet (MVA, b.1-7)

1.5.3.3.Edebî Sanatlar

Makâlât-ı Varvarî Ali, edebî kaygılarla yazılmadığı için eserde şairin doğrudan anlatıma yöneldiğini görürüz. Bu durum, onu mecazdan uzaklaştırmış, anlatımda kuruluğa düşmesine neden olmuştur. Eserde nadiren yer verilen edebî sanatlar genellikle benzetmelerdir. Bunun dışında anlam ve biçime dayalı edebî sanatlara pek rastlanmaz.

Makâlât-ı Varvarî Ali’de edebî hüviyeti en belirgin biçimde yansıtan bölüm, Sultan Osman’ın şehadetinin dile anlatıldığı bölümdür. Şair, bu beyitlerde oldukça

başarılı bir tablo çizer. Aşağıdaki beyitte Sultan Osman'ın şehit edilmesi, Merih'in ve Akrep burcunun da içinde olduğu bir meclis olarak hayal edilir:

Olup Mirrîh gelüp 'Akreb de rakkâs
O sâ'at kurmuş anda meclis-i hâs

Ne san'atlu kurup kılmış düzenler
O hâli görmemiş dehri gezenler

Nasîb olmuş o sultâna şehâdet
Virilmiş Mustafâ Hân'a hilâfet (MVA, b.65-67)

Varvarî, sergüzeşt-nâmesinde tasvire nadiren yer verdiği için edebî sanatların kullanımı da buna bağlı olarak azalır. Ancak, şairin Mihriban Savaşı'nı anlattığı beyitlerde mübalağa sanatını oldukça başarılı olarak kullandığını görürüz. Şair, savaşın şiddetini anlatırken Zühre'nin sazını, Merih'in ise kılıcını bıraktığını dile getirir. Sam ve Neriman bile savaşın heybeti karşısında şaşırır kalırlar. Askerlerin "Allah Allah" sesleri öylesine şiddetlidir ki adeta kıyamet kopmuştur. Bu öylesine dehşet verici bir tablodur ki dağ, ova, her yer cesetlerle kaplanmış; düşmen kellelerinden tepeler oluşmuş; kan içinde kalan savaş meydanı lale bahçesine dönmüştür. Ayrıca beyitlerde askerler, aslana; savaş meydanı, lale bahçesine; mızraklar ise ejderhaya benzetilmek suretiyle teşbih sanatına yer verilmiştir:

Dilâverler ele alınca şemşîr
Hemân-dem her biri oldu birer şîr

Sadâ-yı Allah Allah toldı dünyâ
Sanasın kim kıyâmet oldu peydâ

Düşürdi Zühre sâzın hayretinden
Koyup Mirrîh tigin hayretinden

O cengi görse ger Sâm u Nerîmân
Olurdu heybetinden deng ü hayrân

Olupdı elde her nîze bir ejder
'Adûnuñ bagrını deldi çü neşter

Dizildi küşteler sahrâ vü deşte
Ser-i a'dâ yıgıldı püşte püşte

O yerler lâle-zâr oldu seherden
Kızıl kan akdı yere sürh-serden

Çıkup feryâd-ı düşmen âsumâna
Sadâ-yı el-amân toldı cihâna (MVA, b.89-96)

Varvarî, Sultan Ahmet devrinde emniyet ve asayişin sağlandığını, herkesin rahat bir biçimde yaşadığını belirtirken, "çengin dahi çalgıcıların elinde inlemediğini" söyler ki bu suretle -klişe de olsa- estetik bir mübalağaya yer verir:

Deminde olmadı hîç kimse dil-teng
Meger mutrib elinden iñleye çeng (MVA, b.43)

Aşağıdaki beyitte “Sultan Murat” ile “güneş” arasında benzerlik ilgisi kurularak kapalı istiare sanatına yer verilmiştir. Bununla birlikte “murâd” sözcüğü cinaslı olarak kullanılmıştır:

Murâd üzre idüp eflâk-i devrân
Tulû‘ itdi ufukdan Şeh Murâd Hân (MVA, b.77)

Eserde sık rastlanan edebî sanatlardan biri de cinastır. Özellikle mesnevide kullanılan kafiye sözcüklerinde büyük ölçüde cinasa yer verildiğini söyleyebiliriz. Aşağıdaki beyitte “zor” sözcüğü, birinci dizede bir şehir adı olarak; ikinci dizede ise “sıkıntı, güçlük” anlamında kullanılmıştır:

Varup serdâr-ı a‘zam şehr-i Zor’a
‘Acem kavmini çekdi hayli zora (MVA, b.82)

Şair, şehir adlarına dayalı cinas kullanımını, “revân” sözcüğü vasıtasıyla da gerçekleştirebilir. Aşağıdaki beyitte “revân” sözcüğü, dizede bir şehir adı olarak; ikinci dizede ise “giden, yürüyen” anlamında kullanılmıştır:

Bu esnâda sefer düşdi Revân’a
Murad Hân ile oldum ben revâne (MVA, b.113)

Makâlât-ı Varvarî Ali’de kullanılan edebî sanatlardan biri de telmihtir. Şair, özellikle padişahlarla ilgili teşbihlerde telmih yoluyla kişilere göndermeler yapar. Sam, Nerimân, Kahramân, Cem vb. tarihî ve mitolojik kişiler, eserde telmih sanatına konu olur. Eserde kimi zaman da darb-ı mesel niteliğinde veciz ifadeler yer verilir. Bu tür ifadeler, genellikle hâdiselerle ilgili olarak yapılan değerlendirmeler kapsamında yer verilir.¹⁶⁷

Makâlât-ı Varvarî Ali’de edebî sanatlar oldukça sınırlı sayıda kullanılmıştır. Bir edebî eserde olmasını beklediğimiz biçim ve anlama dayalı edebî sanatların pek çoğuna yer verilmemiş, bu durum eserin anlatımda kuruluğa düşmesine neden olmuştur. Ancak, yukarıda sıralanan örneklerde görüldüğü üzere şair, kimi zaman edebî sanatlardan yararlanmayı denemiştir. Bu durum hiç şüphesiz şairin edebî kabiliyeti ve eserden ne beklediği ile ilgilidir.

¹⁶⁷ bk. “1.5.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları” Bölümü.

1.5.4. Sonuç

Varvarî Ali Paşa'nın *Makâlât-ı Varvarî Ali* adlı eseri, şairin hayat hikâyesini ele alan küçük bir mesnevidir. Eser şairin, çocukluk yıllarından olgunluk çağlarına kadar geçen yarım asırlık sürede devlet teşkilatında aldığı görevler anlatılmıştır. Şair, kendi yaşam öyküsünü anlatırken arka plânda gelişen siyasî hâdiselere de değinmiştir. Özellikle şairin bizzat katıldığı seferlere dair tarih araştırmalarına kaynaklık edebilecek bilgilere yer verilir. Bununla birlikte eserin ana kahramanı olarak karşımıza çıkan Varvarî Ali Paşa da oldukça önemli bir şahsiyettir. O, "Varvari Ali Paşa isyanı" olarak adlandırılan tarihî hâdisenin merkezinde yer alan önemli biridir. Bu nedenle *Makâlât-ı Varvarî Ali* kıymetini biraz da yazarından almaktadır. Zira Varvarî Ali Paşa'nın hayat hikâyesinin aydınlatılmasında başlıca kaynak şairin kendi eseri olmuştur.

Makâlât-ı Varvarî Ali bir ömrü yüz yetmiş beş beyite sığdırması nedeniyle teknik bir takım aksaklıklar içermektedir. Şair, eserini yazarken biçim ve üslûptan ziyade anlattığı hikâyeyle ilgilendiği için, anlatımda büyük ölçüde kuruluğa düşmüştür. Varvarî, mecaz ve edebî sanatlardan fazlaca yararlanmamış, dolaysız anlatımı tercih etmiştir. Bu nedenle eserde tasvir ve diyalogdan ziyâde, eyleme ve anlatıma dayalı bölümlere yer verilmiştir. Ancak, kafiyeli ve vezinli bir eser olmasının dışında, şairin önemli gördüğü kimi hâdiseleri, çeşitli mecazlarla tasvir ettiğini belirtmemiz gerekir. Varvarî'nin edebî kaygılarla yazmadığını düşündüğümüz *Makâlât-ı Varvarî Ali*, asıl kıymetini verdiği tarihî bilgilerden almaktadır. O, bir edebî bir eser olduğu kadar önemli bir tarih vesikasıdır. *Makâlât-ı Varvarî Ali* sayesinde Osmanlı siyasî tarihi, devlet teşkilatı ve devşirme sistemi hakkında bizzat bir devşirmenin dilinden bilgiler ediniriz.

1.6.Nevhatü'l-Uşşâk

1.6.1.Biçim

Mehmed Dâî'nin *Nevhatü'l-Uşşâk* adlı eseri, -muhtelif nüshalara göre değişiklik arz etmekle birlikte- yaklaşık iki bin dört yüz beyittir.¹⁶⁸ Eser, mesnevi şeklinde yazılmakla birlikte eserde farklı nazım şekillerinden de yararlanılmıştır. *Nevhatü'l-*

¹⁶⁸ *Nevhatü'l-Uşşâk*'ın incelenmesinde Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Hacı Mahmut Efendi 3481, Laleli 1945, Fatih 4139 kayıtlı nüshaları; Topkapı Sarayı Kütüphanesi H.849 ve Milli Kütüphane 06 MK Yz. A 6523/1 nüshalarından yararlanılmıştır.

Uşşâk'ta beş beyitlik bir gazel; biri Farsça olmak üzere dört kıt'a; otuz üç beyitlik bir kıt'a-i kebîre; biri beş, diğeri altı bentlik murabba'-ı mütekerrir¹⁶⁹; yedi bentlik mütekerrir müsemmen; on yedi beyitlik bir kaside; beş bentlik terci'-i bent ve eserin sonunda kısa mensur bir bölüm bulunmaktadır. Ayrıca yalnızca Topkapı nüshasında yer alan beş beyitlik kıta'-i kebire şeklinde yazılmış bir tarih manzumesi vardır.¹⁷⁰ Eserde yer alan farklı nazım şekilleri mesnevinin neden olduğu tek düzelikli gidermiştir.

Klasik mesnevi tertibine uygun olarak besmele ile başlayan eser, tevhit, naat ile devam eder. Bu bölümleri dört halife methiyeleri, Sultan Mehmet'in vafında yazılmış bir methiye ve şairin üstadı Zâkirî vafında yazdığı bir methiye izler. Sebeb-i te'lif yerine ise "Bu Makâle İbtidâ Vaf-ı Hâlümdür Benüm" başlıklı bir bölüm bulunmaktadır. Eserin sonunda ise hatime bölümüne yer verilmiştir. Eserdeki dört halife methiyelerinin müstakil bölümler hâlinde verilmesi dikkat çekicidir.

Nevhatü'l-Uşşâk'ta yer alan bölüm başlıklarında ise genellikle belirli bir anlatım kalıbından yararlanılmıştır. "Bu Makâle Pâdişâh-ı Dîn-i İslâm Vafıdır" ya da "Bu Makâle 'Arz-ı Hâlümdür O Şâh-ı Devrâna" örneklerinde görüldüğü üzere şair, eserinin bölümlerinin tamamına yakını "makâle" olarak adlandırmış ve başlıklarda çoğunlukla "Bu Makâle ..." ifade kalıbından yararlanmıştır. Eserdeki başlıklar nüshalara göre değişiklik arz eder. Basma nüshada başlık sayısının, yazma nüshalara oranla daha fazla olduğunu söyleyebiliriz. Nüshalardaki ortak başlıkların bazıları, küçük farklarla bazıları ise büyük farklarla birbirinden ayrılır. Örneğin ortak bir bölüm başlığı, Laleli'de "Bu Makâle Eş'âr-ı Gül-İzârumdur Benüm", Millî Kütüphane ve Basma nüshalarda "Bu Makâle İntizâr-ı Gül-İzârumdur Benüm", Hacı Mahmut nüshasında "Matlâb-ı İntizâr", Topkapı nüshasında ise "Bu Makâle İntizâr-ı Gül-İzârumdur Benüm" biçiminde farklı yazılmıştır. Eserde yer alan bölüm başlıkları amacına uygun olarak kısa ve açıklayıcı cümlelerden oluşur. XVII. yüzyıl gibi klasik bir dönem olmasına rağmen başlıkların tamamının Türkçe olması dikkat çekicidir.

Hacimli bir eser olmasına rağmen *Nevhatü'l-Uşşâk*'ta içerik ve biçime dayalı bir kompozisyondan söz etmek mümkündür. Şair eserini dört bölüme ayırmış ve dibace mahiyetindeki "Bu Makâle İbtidâ Vaf-ı Hâlümdür Benüm" başlıklı bölümde kitabını dört bölüme ayırdığını belirtmiş ve bölümlerin içeriklerini kısaca özetlemiştir:

Ki dört fasl ola dünyâ-veş kitâbuñ
Nazar iden bile ni'me'l-me'âbuñ

¹⁶⁹ Beş bentlik murabba'-i mütekerrir, Laleli, 84a da "Bu Rubâ'î Ol İki Merhûma Âh Mersiyyedir" başlığı altında verilmiştir.

¹⁷⁰ bk. Topkapı Sarayı Kütüphanesi H.849, 68b.

Ola çün fasl-ı evvel sun'-ı Mevlâ
İdeler kudret-i Hakk'ı temâşâ

Kim ol dîbâcedür hem na't-ı Ahmed
Sahâbe vasfı ile Hân Muhammed

İkinci fasl ola 'îş u şâdî
Hakikatde velî olmaya dâdî

Bu dehrüñ yok durur zevkünde bünyâd
Olşar bir nefes içinde berbâd

Üçüncü fasl ola hem ye's u mâtem
Pes oldur hâl-i 'âlem mâ-tekaddem

Gelen gider konan göçer hemîşe
Cemî'-i nâs hayrândur bu işe

Du'â vü zâr ola dördüncü faslı
Du'âdur çünki her maksûduñ aslı

Du'âdan çekmez el pes olan insân
Du'â ile olur her müşkil âsân (NU, L.9b-10a)

Şair eserini şekillendiren bu dört bölümü, yaşadığı dört hâlle ilişkilendirir.

Bunlar eziyet, aşk, ölüm ve ayrılıktır:

Ki dört fasl olmanuñ budur me'âli
Göñül dört hâlden olmadı hâlî

Biri cevri ü cefâ biri muhabbet
Üçüncü mevt durur dördüncü firkat (NU, L.10a)

Nevhatü'l-Uşşâk aruzun “Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün” kalıbıyla yazılmıştır.

Eserde yer alan diğer nazım şekillerinde ise farklı aruz kalıplarından yararlanılmıştır. Örneğin, eserdeki gazelde “Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün” kalıbı kullanılmıştır. Eserde kullanılan diğer aruz kalıplar ise “Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün”, “Feilâtün feilâtün feilün”, “Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün”, “Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün”dür. Kıt'a-i kebîre ise mesnevinin kalıbı olan “Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün” kalıbı ile yazılmıştır. Görüldüğü üzere şair, farklı aruz kalıplarından yararlanmak suretiyle eserini tek vezninin neden olduğu monotonluktan kısmen kurtarmıştır. Bu “kısmî” çeşitlilik, farklı vezin ve nazım şekillerinin eserin son bölümünde toplanmasından kaynaklanmaktadır. Dâî, eserini sade bir dille yazmasına rağmen aruzu, başarılı denebilecek seviyede kullanmıştır. Sade dilin neden olduğu imaleler göz ardı edilirse, eserde aruzun sağladığı ahenkten azamî ölçüde faydalandığını söyleyebiliriz. Eserdeki hemen her beyitte rastlayacağımız imale kusurlarına aşağıda örnek verilmiştir:

Oturdılar çü tertîb üzre sıbyân
Kimi hîce okurdu kimi Kurân (NU, L.17a)

Yenildi vü içildi nân u ni‘met
İrişdi ‘âkıbet ‘avân-ı rihlet (NU, L.28a)

Karârım kalmadı gündüz ne gice
Neye varur begüm bilmem netîce (NU, T.30a)

Kanı n’itdi felek Nûşîrevân’ı
Tutupdı ‘adl u dâd ile cihânı (NU, T.37a)

Nevhatü’l-Uşşâk’ta yer alan kafiyeelerde genellikle Arapça ve Farsça sözcüklerden yararlanılmıştır. Eserdeki kafiyeeler büyük oranda zengin kafiyeedir. Fakat, diğer kafiye çeşitlerine de yer verilmiştir. Şair, kafiye kullanımında oldukça başarılıdır. Ancak, aşağıdaki örnekte görüleceği üzere eserde nadiren kafiye kusuruna rastlanır. Beyitlerde yer alan “cânum” sözcükleri farklı varlıkları (sevgili ve ruh) karşılamak maksadıyla kullanılsa da sözlük anlamı aynıdır. Bu tür kafiyeleme yönteminin başka beyitte de yer alması, şairin bunu bilinçli olarak kullandığını gösterir:

Gelüp oturdı çün yirine **cânum**
Sürûrumdan yirine geldi **cânum** (NU, L.22b)

Kurıdı kalmadı cismümde **cânum**
Nice kurımasun gelmedi **cânum** (NU, L.27a)

Nevhatü’l-Uşşâk’ta cinaslı kafiyeeden sıklıkla yararlanılması ise dikkat çekici bir husustur:

Halîl’e nârı gül-**zâr** eyleyen ol
Güle bûlbûlleri **zâr** eyleyen ol (NU, L.2a)

Okudı resm-i ma’hûd üzre **dersin**
Didüm aña ki bilmem sen ne **dersin** (NU, L.17a)

Uçup ol tûti-i **gûyâ** kafesden
Kim uçdı murg-ı cân **gûyâ** kafesden (NU, L.17a)

Görürse bûlbûli Türk **serçe** sanur
Kaçan billûri görse **sırça** sanur (NU, L.20a)

Çağırdukça beni şâhum di **lâlâ**
Sözüm tut hâtırum için dime **lâ lâ** (NU, L.23b)

Ne mâni‘ oldı tiz söyleñ **işidem**
Eger mümkün olursa bir **iş idem** (NU, L.26b)

Nevhatü’l-Uşşâk’ta rediften sıklıkla yararlanılmıştır. Redifler genellikle Türkçe kelime ve eklerden oluşur. İkiiden fazla kelimedenden oluşan rediflerin sayısı azdır. Eserde redif kullanımı ile ilgili dikkat çeken diğer bir husus da kimi zaman şairin bir redif sözcüğünü art arda kullanmasıdır. Örneğin şair, aşağıdaki beyitlerin bulunduğu bölümde “aşk” kelimesini beş beyitte redif olarak kullanmıştır. Şairin redifi bu şekilde

tekrarlaması konuya vurgu yapması ile ilgili olmalıdır. Zira bu tür kullanımlar genellikle tasvir yapılan bölümlerde yer alır:

Gel imdi gör irişdi dâver-i **‘aşk**
Kuşatdı hısn-ı kalbi ‘asker-i **‘aşk**

Dikildi sûr-ı dilde râyet-i **‘aşk**
Çalındı gâfil olma nevbet-i **‘aşk**

Musahhar eyledi kalbim şeh-i **‘aşk**
Açıldı gam diyârına reh-i **‘aşk**

Kazâ-yı âsumânîdür dem-i **‘aşk**
Belâ-yı câvidânîdür gam-ı **‘aşk** (NU, L. 13b-14a)

Şairin redifi yukarıda belirttiğimiz şekilde kullanması tesadüfî değildir. Zira eserde farklı bölümlerde bu tür redif kullanımına rastlarız. Örneğin şair, eserde beş beyitte “benzer” redifini peş peşe tekrarlanmıştır:

Nedür ol sîne ak billûra **beñzer**
Başından ayağa dek nûra **beñzer**

Dehânı hokka mercâna **beñzer**
İçinde dişleri dürdâna **beñzer**

Oturse şem’e gitse aya **beñzer**
Edâsı tûtî-i gûyâya **beñzer** (NU, L.12b-13a)

1.6.2.İçerik

1.6.2.1.Konu

Hoca Dâî, mahalle mektebinde çocuklara *Kuran-ı Kerîm* talim ettirmekte, günlerini ibadetle geçirmektedir. Günlerden bir gün Dâî, eşiyle sohbet ederken konu güzellere açılır. Kadın, Dâî’nin mektebindeki öğrencilerden birinin güzelliğini uzun uzun över. Anlatılanlardan son derece etkilenen şair, öğrencisini görmeden âşık olur. Sabah olup mektep açılınca diğer çocuklardan sonra boynunda Mushaf’la söz konusu çocuk gelir. Çocuk, nice yıldır kendisinden ilim tahsil etmesine rağmen Dâî daha önce onun yüzüne bakmamıştır. Şair, anlatılandan beş kat daha güzel olan çocuğu görünce iradesini kaybeder ve âşık olur.

Çocuklar yerlerine oturur ve Kur’an okumaya başlarlar. Her biri sırayla Dâî’nin önüne gelip dersini alıp yerine gider. Sıra sevgiliye gelir, o da ezberini tamamlar. Ancak, Dâî onun yüzünü seyretmek için bir sonraki günün ezberini de yaptırır. Ezber tamamlanınca kuşluk vakti çocuğu salar. Şair, giden sevgilinin ardından baka kalır ve

öğle olmasını beklemeye başlar. Öğleyin sevgili diğer çocuklarla birlikte sınıfa gelip yerine oturunca Dâî çok mutlu olur. Dâî, öğrencilere beyitler okutur. Aşka dair bir beyit okunurken şair, kendini tutamayarak âh eder. Bu durumu fark eden çocuk, çekinmez ve yakınlık gösterir. Bunun üzerine Dâî gizlice sevgisini dile getirir.

Bir gün Dâî sevgilisine, artık kendisine efendi dememesini bundan sonra kendisinin ona efendi demek istediğini söyler. Hatta daha da ileri giderek elini öpmemesini, efendi o olduğuna göre artık kendisinin el öpmek istediğini söyler. Şair, sevgilisine karşı duyduğu hislerini dile getirir. Ancak, bu sırrı saklaması konusunda çocuğu uyarır. Çocuk, tebessüm ederek başının ucuyla işaret eder. Dâî, sevgilisinin lutf edip yüzüne bakması üzerine çok sevinir.

Yine bir gün Dâî, sevgilisine aşkın can evinin tutuşturduğunu, ayrılık anlarında çok acı çektiğini, yolunu gözlediğini ve onu doyasıya görmek istediğini söyler. Şair, bahar mevsiminin geldiğini, tabiatın canlandığını, her yerin cennet gibi olduğunu anlatır. Böyle bir zamanda mektep köşesinde tıklıp kalmak yerine birlikte kır gezisine çıkmayı teklif eder. Dâî'nin yakarışlarına kayıtsız kalamayan sevgili, dilediği zaman gezmeye gidebileceklerini söyleyince ertesi gün için sözleşirler. Şair, bu gizli konuşmanın ardından öğrencilere seslenerek ertesi gün onları gezmeye götüreceğini duyurur. Buluşacakları gezinti yerini söyler. Bu haberi duyan öğrenciler son derece sevinirler.

O gece, ertesi gün sevgiliyle buluşacaklarını düşünmekten şairin gözüne uyku girmez. Onun da kendisini sevdiğini, düşünerek mutlu olur. Sevgilisinin kendisine değer vermesinden hoşnut olan Dâî mutluluktan kah ağlar kâh güler. Sabırsızlanan şair, bir an önce sevgilisine kavuşmak ve ayağının tozuna yüzünü sürmek istemektedir. Bu düşüncelerle sabah olur.

Şair, sabah erkenden gerekli malzemeleri almak üzere yola düşer. Hazırlıkları yaptıktan sonra, sözleştikleri yere gider ve beklemeye başlar. Buluşma vakti geldiği hâlde kimse ortalıkta görünmeyince şair kaygıya kapılır. Ancak, çocukların uyuya kaldıklarını düşünerek kendini teskin etmeye çalışır ve sabırsızlığı nedeniyle kendine kızar. Sevgilisinin verdiği sözü tutacağından emindir. Şair, bu düşüncelere kapılmışken çocukların geldiğini görür. Fakat sevgilisinin, gelenlerin arasında bulunmadığını gören şairin yüreği ağzına gelir. Hemen koşup kalabalığı karşılar ve neden sevgisini beraberlerinde getirmediklerini sorar. Çocuklar, sevgilinin evine uğradıklarını ancak, annesinden onun çok hasta olduğunu öğrendiklerini söylerler. Sevgilinin gece ateşlendiğini öğrenen Dâî, bir kenara çekilip gözyaşı dökmeye başlar. Ağlamaktan

sapsarı kesilir, vücudunu bir titreme alır, hiçbir şey yemek istemez. Çocuklara “Siz eğlenin, yiyin için, benim ağzımın tadı yok” diyen Dâî, sevgilisinin hasretiyle acı çekerken hâlinin gizlemeye çalışmaktadır. Aşkın insana ne kadar acı verdiğine dair düşüncelere dalan şair, yanında getirdiği *Yahya Divanı*’nı okumaya karar verir. Şair divandan rasgele bir yaprak çevirir ve karşısına çıkan gazeli okur. Kendi hâlini anlatan bu gazeli ezberler ve sürekli tekrarlayarak kendini teskin etmeye çalışır.

Dâî kendi içine kapanıp şiirle meşgul olurken, zaman geçmiş, gitme vakti gelmiştir. Herkes yemiş içmiş, kalanlar ise bölüşülmeye başlanmıştır. Şair, kalan yiyeceklerin bir miktarını çocuklardan birine verip, selamıyla birlikte sevgilisine götürmesini ve onun durumunu öğrenip kendisini orada karşılamasını söyler. Şairin maksadı yalnız kalmaktır. Zira yol boyunca ağlayıp feryat eder. Dâî evine vardığında ne yapması gerektiğini düşünür. Biraz çiçek alıp sevgilisini ziyaret etmeye karar verir. Sevgilinin evine vardığında kapı eşiğe gizlice yüzünü sürdükten sonra kapıyı çalar. Çocuğun durumunu sormaya geldiğini söyleyince içeriye davet edilir. İçeride çocuğu görür ve üzgün bir şekilde hâlini sorar. Konuşma esnasında şair, beraberinde getirdiği çiçeği sevdiğinin avucunun içine bırakır. Çocuk, çiçeği usulca cebine bırakır ve tebessüm eder. Şair, vedalaştıktan sonra evine gelir. Hâli anlaşılmaz diye hasta olduğunu söyleyerek bir kenara çekilir.

Bir süre sonra sevgilisinin hasretine dayanamayan Dâî, tekrar onun evine gider. Bu sefer onu, sevgilisi karşılar. Artık iyileşmiş sıtmadan kurtulmuştur. Bu duruma sevinen Dâî, ertesi gün derse katılmasa da mektebe gelmesini ister. Çocuğun, sağlığı el verirse geleceğini söylemesi üzerine şair veda edip oradan ayrılır. Dâî evine geldiğinde derin düşüncelere dalar. O gece gözüne uyku girmez. Şair, ertesi gün sevgilinin gelmemesi ihtimaliyle kıvrılır. Sabah olup da sevgilisini mektepte görünce Allah’a şükürler eder. Onun yüzünü bir kez görmesi şairin yaralarına merhem olur.

Sevgilisine duyduğu aşkın gün geçtikçe şiddetlenmesi üzerine Dâî, bir gün onunla baş başa görüşmek istediğini, ayağının tozuna yüzünü sürmek istediğini söyler. Sevgilinin, bu teklifi hemen kabul etmesi üzerine buluşurlar. Kırılarda birlikte gezerlerken Dâî, elinden tutup sevgilisini kuytu bir kenara çeker ve yüzünün güzelliğini seyretmeye başlar. Tam bu sırada yanlarında biri belirir. El ele yüz yüze oturmakta olan çift, ansızın basılmaları üzerine bir o yana bir bu yana kaçışırlar. Baskın yapan kişi Dâî’nin yakasına yapışıp, çocuğu neden kuytuya çektiğini, onunla ne işi olduğunu, neden çocuğa yalvarıp yakardığını sorar. Dâî’yi azarlayan bu kişi, daha önce sevgilinin vasıflarını anlatan eşinden başkası değildir. Kadın, şairi azarlayarak daha

önce sofı biriyken şimdi neden böyle olduğunu sorar. Dâî ise başına gelen bu işin sorumluluğunu kadına yükler. O, anlattığı için şair aşka tutulmuştur. Kadın “Bahsettimse git sev demedim” diyerek suçu kabul etmez ve bu işten vazgeçmesini, bu yaptığıının kendisine yakışmadığını söyler. Dâî bunu kabul etmeyince kadın, onu sırrı halka duyurmakla tehdit eder. Şair, bu tehditten yılmaz ve sevgilisinden vazgeçmesinin mümkün olmadığını, eğer sırrı halka duyurursa kendisinin eşsiz kalacağını, bağrına taş basmak zorunda kalacağını söyler. Kadın bu duruma nasıl sabredeceğini bilmezken, şair, türlü diller dökerek kadını ikna etmeyi başarır.

Yaşanan bu baskının ardından bir süre sevgili, sırları ortaya döküldüğü için Dâî’nin yüzüne bakmaz. Çocuk yine derslerine gelir ancak, hocasıyla ilgilenmez. Hatta Dâî, onun yüzüne baktığında suratını asar. Dâî’nin iletişim kurma çabalarına kayıtsız kalır. Ancak, bu acıya dayanamayan Dâî bir gün sevgilisini yalnızken yakalar, özürler dileyerek ayağına kapanır. Karısının yanlışlıkla geldiğini, üstelik bu durumun hiçbir sorun yaratmayacağını, kadın ona bir şey söylerse bile kendi bildiğini yapmasını söyler. Onun ağlayıp inlemelerine, yalvarışlarına merhamet eden çocuk, bir miktar yakınlık gösterse de hiçbir şey eskisi gibi olmaz.

İlişkilerinin geldiği noktadan hoşnut olmayan ve hasretle ağlayıp inleyen Dâî, bir süre sonra fırsatını düşürüp çocukla yeniden konuşmayı dener. Onun ilgisizliğinden yakınır ve özrünü neden kabul etmediğini sorar. Şair, tek isteğinin onun ayağına yüz sürmek olduğunu söyler ve ayağına kapanıp yalvarır. Kendini kaybeden şairin aklı başından gider. Çocuk, onun bu hâlden korkar ve sonunda yüzünü Dâî’ye çevirir. Şair kendisine geldiğinde çocuğu karşısında oturup beklerken bulur. Dâî’nin bu perişan hâline merhamet eden çocuk, onun ayağına yapışıp, yüzünü gözünü sürmesine ses çıkarmaz, hatta tebessüm ederek oradan uzaklaşır. Şair, giden sevgilisinin ardından baka kalır, gözyaşı dökmekten kendini kaybeder. Dâî yere kapanıp, gözyaşı döktüğü sırada eşi kapıda belirir.

Kadın, Dâî’nin hâlini sorunca şair, yine onu suçlar ve derdinin tek çaresinin ölüm olduğunu söyler. Dâî’nin perişan hâline acıyan kadın, durumu düzeltmek için ne yapması gerektiğini sorar. Bunun üzerine Dâî, kadından -yaşananlar nedeniyle utanan- çocukla konuşmasını ister. Kadın, çocuğu boş bir yere götürüp olan biteni anlatır. Kendisinden yana rahat olmasını söyledikten sonra Dâî’nin düştüğü durumu anlatır. Artık şairin gözüne uyku girmediğini, ondan ayrı kalırsa öleceğini, hatta onun için ölmeyi bile şeref saydığını söyler. Dâî’den kaçmamasını, o gün yanlışlıkla yanlarına geldiğini, yok yere ondan kaçmaması gerektiğini belirtir. Hatta ona merhamet

etmeyenin Müslüman olamayacağını söyler. Kadın, bu ikna edici konuşmanın ardından bu sırrı saklamasını ve evde tek başına acılar içinde kıvranan hocasının yanına gidip elini öpmesini öğütler.

Kadının sözlerini dinleyen çocuk, Dâî'nin yanına gider. Karşısında ay yüzlü sevgilisini gören şair, Allah'a şükürler eder ve bir daha kendisine kayıtsız kalmaması için çocuğa yalvarır. Kadının telkinleriyle yumuşayan çocuk, Dâî'nin karşısında ellerini kavuşturup yüzüne bakar. Sevgilisinin ilgisinden son derece memnun olan şair, mutluluktan hemen ayağa kalkar ve "Sultanım ayaktayken ben nasıl otururum, buyur sen otur. Ben sana hizmetler edeyim, ne istersen onu yapayım" gibi sözlerle onun sevgisini kazanmaya çalışır. Hatta onu memnun etmek maksadıyla, birlikte gezi yapmayı teklif eder. Çocuğun bu teklifi kabul etmesi üzerine Dâî, tüm dünyaya sultan olmuş gibi sevinçle dolar.

Bir dostunun bağ evine davet etmesi üzerine bir gün Dâî, üç oğluyla birlikte sevgilisini de alarak seher vakti yola koyulur. Güle oynaya yolları aşarlar ve dostun bağına ulaşırlar. Şair, çocukları oyun oynamaları için serbest bırakırken, o ateş yakmak üzere odun toplamaya gider. Gerekli hazırlıkları yapan Dâî, kebabın pişmesi üzerine oradaki birine çocukları çağırmasını söyler. Sofra kurulmuş, herkes yerine oturmuş ancak, sevgili gelmemiştir. Dâî sevgilisini bir köşede oturduğunu görür ve tatlı sözlerle onu sofraya davet eder. Sevgili gelmemekte ısrar edince, onun bu tavrının nedenini öğrenmek üzere yanına gider. Bütün bu hazırlıkları onun için yaptığını, eğer gelmezse hocanın öğrencisine sözü geçmiyor diye kendisini ayıplayacaklarını, hatta bu durumun sırlarının anlaşılmasına bile neden olacağını söyler. Ancak, çocuk gelmeyeceğini, kendisini soranlara ise baş ağrısı olduğunu söylemesini ister. Yalvarıp yakarması fayda etmeyince Dâî çok üzülür ve sofranın başına gider, çocuğun hasta olduğunu söyler. Sofradaki herkesin tek tek gidip çağırmasına rağmen çocuk inadını sürdürür. Herkes yiyip içer karnını iyice doyurur. Bu arada çocuğun payı da ayrılır. Ancak, ziyafetten Dâî'nin payına sıkıntıdan başka bir şey düşmez. Ziyafet bitince vedalaşıp dönüş yoluna koyulurlar. Dâî yolculuk müddetince kendi kendisiyle çekişir durur. Yaptığının yanlış olduğunu, geçici güzellik peşinden koşmasının doğru olmasını ancak, elinden bir şeyin gelmediğini düşünür.

Yine bir gün Dâî, gizlice konuştuğu sevgilisine ilgisizliğinden dolayı yakınır. Daha önce ilişkiye onay verdiği hâlde, şimdi neden araya mesafe koyduğunu sorar. Sevgilinin kendisini reddettiği günden beri acılar içinde kıvrandığını, böyle yapacağına gelip öldürmesini söyler. İstedığinin, yalnızca yüzünü ayağına sürmek olduğunu

yalvarıp yakarak uzun uzun anlatır. Sevgili ise bayrama bir hafta kaldığını, eğer şimdi kendisini mektepten azat ederse bayram günü kendisinin de onu mutlu edeceğini söyler. Çok sevinen Dâî, fırsat düşmemesinden korkarak, çocuktan ayağına yüzünü sürmek için gizlice merhaba demesini ister. Çocuğun teklifi kabul etmesi üzerine Dâî çok mutlu olur. Ancak, bayramın gelmesine daha uzun bir süre vardır. Şair, sevgilisine kavuşmak için gün saymaya başlar, geceleri gözüne uyku girmez, gözyaşı dökmekten hâli perişan olur.

Bayram günü geldiğinde şair, sevgilisine vereceği şekerleri hazırlayıp evinde beklemeye başlar, gözü yolda, kulağı kapı sesindedir. Şair, sevgilisinin gelmeme ihtimaliyle acılar içinde kıvrandığı sırada kapı çalar. Gelenler mektepteki öğrencileridir. Bayram ziyaretine gelen çocuklar birer birer hocalarının elini öperler. Gelenlerin arasında sevgili de vardır ancak, gelmesiyle gitmesi bir olmuştur. Hiçbir şey şairin hayal ettiği gibi olmamıştır. Şair üzüntüden baygın düşer. Kendine geldiğinde karşısında eşini bulur. Onun bu durumunu gören eşi (âşinadan biri), yaptığı hatayı yüzüne vurur. Başına gelenlerin hep kendisi yüzünden olduğunu, sevecekse bari karşılık veren birini sevmesini, geçici güzelliğe aldandığını azarlayarak ve alaycı bir şekilde söyler. Kadının yürek yaralayan bu sözleri Dâî'yi son derece üzer.

Bu arada bayram bitip iki hafta geçmesine rağmen Dâî, sevgilisini göremez. Mektep açılınca diğer çocuklarla birlikte sevgili de gelir ve yerine oturur. Alışılmış olduğu üzere şair, ezber yaptırmak için önüne geldiğinde onun güzelliğini seyrederek. Hatta çocuğa ezberi kasıtlı olarak tekrar ettirir, daha da ileri giderek bayram günü keyif çatmaktan derslerini unuttuğunu söyleyerek kulağını çeker, sopayla dövmekle tehdit eder. Dâî'nin bu kötü muamelesinden korkan çocuk, daha fazla direnemeyerek tövbe eder, her şeyi kabul eder. Kontrolü ele geçiren Dâî, bir daha kendisine bu şekilde davranmamasını, suçunun çok olduğunu söyleyince, çocuk af diler ve bir daha yapmayacağına söz verir. Dâî, özrü kabul etmesine tebessümle karşılık veren çocuğu kuşluk vakti azat eder.

İleriki günler de Dâî'nin hayalini kurduğu gibi gerçekleşmez. Şair, sevgilisinin aşkıyla yanarken, çocuk ilgisizliğini sürdürür. Hatta Dâî'nin yarin ayağını öpme isteğine razı olmaz. Şairin tüm yalvarmaları boşa gider. Gönlüne söz geçiremeyen Dâî, onu her gördüğünde gizlice ayağına yüz sürmek için yalvarırsa da çabaları kâr etmez. Ancak bir gün şair, yalnız yakaladığı sevgilisine seller gibi gözyaşı döküp yalvardıktan sonra, eski günlerden laf açınca onu ikna etmeyi başarır. Evine gelen çocuğa fırsat vermeden ayaklarına kapanır, yüzünü çizmesine sürdükçe yüreği aşk ateşiyle yanar kavrulur.

Çocuk, kolundan tutup zorla Dâî'den ayağını kurtarır, şairin elinden tutup eline bir bayram hediyesi olarak kağıt verir. Bu hediyeye çok sevinen Dâî'nin, sevgilinin ellerini öperek gitmemesi için uzun yakarışlarına çocuk tebessümle karşılık verir ve gitmesi gerektiğini söyler. Çocuk elini çekip, vedalaşır. Giden sevgilinin ardından baka kalan ve onu seyretmeye doyamayan Dâî'nin dünyası kararır, yere düşüp ağlayıp inlemeye başlar.

Ancak, bu günler Dâî'nin en güzel günleridir. Zira sevgili o günden sonra eziyetinin şiddetini giderek artırır. Hocasından yüz bulan çocuk, giderek zabtedilmez bir hâle gelir. Günlerini ağlamak, inlemekle geçiren şairin ise onu şımartmaktan başka elinden bir şey gelmez. Hatta çocuk, artık derslerini bile yapmamaya başlar. Derslerini zorla ezberlemekte, onu da dilinin ucuyla yapmaktadır. Kendisine yeni dostlar edinen çocuğun gözü sürekli dışarıdadır, kuşluk vakti gittiğinde mektebe geri dönmemeye başlar. Bu durumda elinden yalvarmaktan başka bir şey gelmeyen Dâî'nin tüm yakarışları boşa gider. Dâî, sevgilisinin bu eziyetlerine sabredemez hâle gelir ve Allah'a sığınır. Şair, düştüğü aşktan kurtarması için Allah'a sürekli dua etmeye başlar.

Günlerden bir gün Dâî sevgilisini yine yalnızken yakalar. Onun merhametsizliğinden, ona hiçbir sözün kâr etmediğinden yakınır ve aşkını alıp gönlünü geri vermesini ister. Çocuk, onun bu sözlerine üzülür, yüzü kızarır ve ayrılığa gönlü râzı gelmez. Bundan sonra eziyetlere son verdiğini söyler ve Dâî'nin ellerini öperek nazlı nazlı yüzüne bakar. Şair, sevgilisinin birden bire insafa gelmesine son derece şaşırır ve hayra yormak ister.

Bir gün sonra sevgili mektebe gelmeyince Dâî ne yapacağını şaşırır. Kuşluk vakti olmasına rağmen çocuk gelmemiştir. Çocuklar derslerini alıp, evlerine dağılırlar. Dâî korkuya kapılır, gözleri seğirir, kulağı çınlar. Bu durumun hayra alâmet olmadığını düşünürken ansızın sevgilisinin babası çıka gelir. Çocuğun başının ağrıdığını, sabaha kadar harareten vücudunun yanıp tutuştuğunu söyler. Bu durumu işiten Dâî kendini kaybeder, ne yapacağını bilmez hâlde sabahleyin yollara düşer. Talihsizliğine yakınıp gözyaşı dökerek sevgilinin evine gider, kapısının eşiğine yüz sürer. Aklını biraz olsun toplayınca kapıyı çalar. Dâî'yi çocuğun lalası karşılar. Hemen lalaya çocuğun hâlini sorar, içeriye buyur edilir. Laladan geldiğini haber etmesini istese de lala buna gerek olmadığını, ziyaretçilerin gittiğini söyler. Dâî hemen çocuğun yanına oturur, için için Allah'a dualar eder. Sevgili hastalıktan güçsüz düşmüş, yarı baygın bir hâldedir. Dâî hemen nabzını tutup hâlini sorar ancak, sevgilinin sesi soluğu çıkmaz. Hemen orada çocuğun büyük annesi oturmaktadır ve olan biteni anlatır.

Gözyaşı döküp dövünen kadın, bir gün önce eğlenip oynayan çocuğun birden bire hasta olmasına kimsenin akıl erdiremediğini söyler. Çocuk o gece yememiş, içmemiş, gece boyunca yanıp hararetle tutuşmuştur. Çok hasta olmasına rağmen çocuk, sabahleyin Mushaf'ını alıp mektebe gitmek istemiş, babasının tüm karşı çıkmalarına rağmen öğretmeninin kızacağını ileri sürerek gitmekte diretmiş ancak, evde kalmaya mecbur olmuştur. Çocuk evdeyken de yerinde duramamış, gelenlere hizmet etmekten geri durmamıştır. Meğer çocuk, kız kardeşine koltuğunun ağrıdığını, ama anne ve babasının üzülmemesi için bunu gizli tutmasını söylemiştir. Ancak, daha sonra kız, ailesini bu durumdan haberdar etmiştir.

Anlatılanları işiten Dâî, Allah'tan şifa diler. Kadının ağlayıp inlemeye son vermesini, bu şekilde davranmasının hastanın korkmasına neden olacağını, çıkmadık candan umut kesilmeyeceğini söyler. İçi acıdan coşup taşan Dâî, bir süre daha sevgilisinin yanında oturur, onun gül yüzünü seyrederek. Fakat daha fazla sabredemeyerek vedalaşıp kendini sokağa zor atar. Sağa sola bakmadan yolda yürümeye başlar, ağlayıp dövünmekten başka elinden bir şey gelmez. Gözyaşı dökerek sabahı zor eder. Ertesi gün sabah hemen sevdiğinin evine gider.

Kapıyı açan kişi çocuğun gözünü açtığını söyler. İçeriye haber verdikten sonra Dâî'yi buyur eder. Dâî'yi çocuğun babası karşılar. İçeri girdiklerinde çocuk, yatağında yatmaktadır. Dâî, sevgilisini görür görmez başına yapışıp ellerinden tutar. Çocuk önceki gün Dâî'nin ziyaretini dahi hatırlamamaktadır. Hâlini hatırlayan Dâî'ye koltuğunun sızladığını, başının ve boğazının ağrıdığını, gözlerinin yandığını söyler. Dâî ona üzülmemesini, Allah'ın lütfunun çok olduğunu söyler ve Allah'tan şifa diler. O sırada çocuğun büyük annesi ağlayıp sızlanmayı sürdürmektedir. Bu durumdan rahatsız olan çocuk, ölümden korkmamaları gerektiğini, olaksa bunun Allah'ın takdiri olduğunu, gereksiz yere ağlamamalarını söyler. Çocuk, daha sonra gezmek istediğini söyleyerek babasından atı eyerlemesini ister. Babasının, iyileşmesi gerektiğine ve iyileştikten sonra istediğini yanına alıp gezebileceğine, hatta onun için koyun koç alıp keseceklerine dair sözlerinin hiçbir etkisi olmaz. Dâî ise birlikte gitmeyi teklif etse de çocuk kimseyi yanına almadan tek gideceğini ve bir daha gelmeyeceğini söyler. Dâî, dövüp sövmeleri için hakkını helal etmesini söyleyince çocuk, ondan hiçbir kötülük görmediğini ve kendisini gönülden çıkarmamasını söyler. Çocuk, *Kuran-ı Kerim* okumak ister ve *Mushaf*'ını hatıra olarak bıraktığını söyler. Arada bir şuuru giden çocuk, atını eyerlemelerini bayram ve mutluluk vaktinin geldiğini söyler. Çocuk sürekli, daraldığını ve dışarı çıkmak istediğini söyleyerek yollara bakar.

Çocuk, tekrar kendine geldiğinde dualar okur ve annesine işaret edince kadın, oğlunun eline kavun büyüklüğünde üç tane limon getirir. Çocuk limonların bir dosttan geldiğini ve onun için bunları sakladığını söyleyerek Dâî'ye limonları birer birer verir. Bu küçük hediyeği gönlünü hoş tutmak ve kendisini unutmaması için verdiğini belirtir. Yaptıklarını her zaman aklına getirmemesini, kusurlarını affetmesini, kendisini hayırla yad etmesini ister. Çocuk ikinci bir istek olarak daha önce samimi arkadaşlık yaptığı oğullarını getirmesini, onları görmek istediğini söylese de Dâî, çocuğun yanından ayrılmak istemez. Bu arada başta çocuğun annesi olmak üzere bütün aile ve akrabalar gözyaşı dökmetedir.

Çocuğun yanından ayrılmak istemeyen Dâî, annesinin başında dikilmesi üzerine, onları baş başa bırakmak için ayrılmak zorunda kalır. Çocukla vedalaşıp oğullarını hemen göndereceğini söyler. Hemen eve gidip, oğullarını gönderir. Gözyaşları içinde beklerken çocukları bir süre sonra gelir. Mahzun hâlde gelen çocuklara durumun ne olduğunu sorduğunda, çocuklar olan biteni anlatır. Çocuğun hâlinin perişan olsa da şuurunun yerinde olduğunu, söylediği üzere selamını ilettiklerini, selamı sevinçle karşılayan çocuğun da selam söylediğini ve kendisini gönülden çıkarmamasını dilediğini iletirler. Çocuk sürekli dualar okumakta ve gitmek istediğini söylemekte, ağzından ölüm lafını düşürmemektedir. Oğlu yerinde duramaz hâle gelince de kadın çocukları evlerine uğurlamıştır. Bu hâli işitince Dâî'nin sabrı kalmaz, ne yaptığını bilmez hâlde gece karanlığında yollara düşer. Şair, yollarda ağlayıp dövünerek ilerlerken karanlıkta çocuğun babası ile karşılaşır, sesinden kim olduğunu anlar. Çocuğu evde hasta yatarken neden çarşıya geldiğini sorduğunda biricik sevdiğinin ölüm haberini alır. (1057/1647) Çocuğun hastalığı zaman içinde daha da artmış, artık yerinde duramaz hâle gelmiştir. Çocuk sürekli kendini dışarı atmaya çalışmış, ocağa düşmesin diye babası onu kucağına almıştır. Çocuğun hâli o kadar içler acısıdır ki artık ne annesi ne de kardeşi onun yanında duramaz hâle gelirler. Çocuk, can vermek üzereyken yanında kalan babası ve amcasına bakmakta, *Kur'an-ı Kerim* okumaya gücü kalmadığından sürekli "Allah Allah" demektedir. Bu acıklı sahneye baba da dayanmamış ve baygın düşmüştür. Amcası ise onu belinden tutmuş, son kez ağzından Allah sesi duyulmuş, dişini ve omzunu sıkarak ruhunu teslim etmiştir. Evi, ağlama ve feryatlar kaplarken adam, ne yapacağını bilememiş ve kendini sokaklara atmıştır. Sevdiğinin ölüm haberini alınca yüreğine ateş düşen Dâî, sabah olduğunda görüşüp yapılması gerekenleri konuşalım der ve ayrılırlar.

Adam gittikten sonra ayrılık ateşiyle yanan Dâî yüz üstü yere düşer, ağlayıp inler. Şairin dünyası kararır, sabah olunca aklını başına toplar. Allah'tan sabır dilerken sevgilinin babası gelir. Dâî adamı karşısında görünce kendisini çekip çevirir, söylenenlere hoşça cevap verir. Adam, çocuğunun hocasını görünce oğlunu hatırlayarak gözyaşı döker. Şair, adamın evladını kaybetmenin acısıyla söylediği sözlerin her birine teskin edici cevaplar verir. Şair, bu durumun Allah'ın emri olduğunu, herkesin öleceğini ve sabretmesi gerektiğini söylese de adam, oğlu için ağıtlar yakmaktan ağlayıp inlemekten geri duramaz. Daha sonra çocuğun babası, cenaze işlerini onun bildiğini söyleyerek gerekenleri yapmak üzere -orada bulunanları da çağırarak- Dâî ile birlikte yola koyulurlar.

Gözyaşı dökerek eve varırlar. Eve vardıklarında etrafın insanlarla olduğunu, herkesin acıyla gözyaşı döktüğünü görürler. Dâî'yi karşılayanlar, rahmetlinin onun da bir oğlu sayıldığını ve en kıymetli öğrencisi olduğunu söyleyerek ona da sabır dilerler. Bu arada çocuğun annesi, bu yaz oğlunu sünnet ettirmeyi çok istediğini ancak, nasip olmadığını söyler. Kadın bir tülbent getirir ve “sarınsın diye almıştım, bari kefeni olsun” gibi acıklı sözler söyler. Dâî tülbendi kesip biçer ve yensiz yakasız gömleği (kefen) kendi elleriyle hazırlar. Kefeni hazırlayan Dâî, bir yandan ölüyü yıkama (gasil) işine girişmek gerektiğini düşünürken, diğer yandan da sevdiğini yıkarken aklını kaybetmemek ve onca kalabalığın içinde sırlarını ağzından kaçırmamak için Allah'tan sabır dilemektedir.

Dâî sonunda kendini toplar ve Allah'a sığınıp yüreğine taş basarak gasil işine başlar. Etraf kadın, erkek, çocuk, yaşlı, zengin, fakir pek çok insanla doludur. Çocuğu alıp yıkama işleminin yapılacağı yere götürürler. Yorgana sarılı olan çocuğun yüzünü açıp batığında Dâî'nin elinde ayağında kuvvet kalmaz, hemen yere oturur, öyle bir feryat eder ki orada olanlar hayret ederler. Ancak, Dâî kendisini toplayarak yıkama işlemlerine başlar. Dâî, çocuğun üzerindeki örtüyü kaldırdığı an, sırrı ortaya dökülür.¹⁷¹ Dâî göz yaşları dökerek çocuğu yıkarken içinden onun cennete gitmesi için dualar eder.

¹⁷¹ Dâî sevgilisinin acısına dayanamayarak hislerini, gizlediği sırrını haykırmış olmalıdır:

Ne çâre ‘aklumu başa getürdüm
Varup sevbini üstinden götürdüm

Serîr üzre serildi serv-i nâzum
O dem fâş oldu halka gizlû râzum (NU, L, 69b)

Nitekim şair, eserin başlangıcında kendi kendisine seslenerek “sırrının nasıl ortaya çıktığını anlat” der:

Nice aldurduñ elden şâh-bâzuñ
Nice fâş oldu halka gizlû râzuñ (NU, L, 9a)

Gasil işlemleri tamamlandıktan sonra, çocuğun babası kendisini toplayarak cenazenin yanına gelir, oğlunu öpüp yüzünü yüzüne sürer. Dâî ise adama sabır telkin eder ve oğlunun masum olduğunu, cennete gideceğini söyleyerek onu rahatlatmaya çalışır. Onun ardından kardeşi gelir ve çocuğun alnından öper. Onun acı sözlerine karşılık Dâî, bu durumun Allah'ın emri olduğunu söyleyerek yatıştırmaya çalışır. Çocuğun büyük annesi de acıklı sözlerle vedalaştıktan sonra Dâî, çocuğun yanağını okşar ve naşın kapağını kapatır. Cenaze omuzlarda götürülür, etraf o kadar kalabalıktır ki tabuta ancak bir kere dokunmaya imkân vardır. Musalla taşına yatırıldıktan sonra naaşın etrafına insanlar toplanır. Sala okunduktan sonra cenaze namazına başlanır. Dâî cemaate imamlık yapar. Namaz tamamlandığında cenaze mezara defnedilir. Denize bakan mezarın ayak ucuna oturan Dâî, sevgilisinin babasının kucağından kara toprağa koyuluşunu seyrederek. İnsanlar kabrin etrafını çevreleyip dualar okur ve kabrin üzerini toprakla kapatırlar. Kalabalık dağıldıktan sonra Dâî mezarın toprağına yüz sürüp telkinde bulunur. Telkin işi bittikten sonra sevdiği ile vedalaşan şair, bir servi dibinde dizi üzerinde oturur ve kendini kaybederek yüzü üstüne düşer. Bir süre sonra kendine geldiğinde oturduğu yerin göz yaşlarıyla ıslandığını görür, aklını başına toplayıp bir mersiye yazar.

Daî ağlayıp inleyerek evine gelir, yaşadıklarını düşünür. Sevdiğinin artık eziyet etmeyeceğini söylemesinin asıl maksadının veda etmek olduğunu anlar. Onun “feragat etmeyin” derken hayır dua etmesini, söylemek istediğini düşünür. Aşk hastalığından kurtulmanın tek yolunun ölüm olduğunu düşünür. Bu ölüm sevgilisi için hayırlı olmuştur. Zira o masum olarak cennete gitmiş, kendisi yüz karası ile kalmıştır. Dâî, bir yıl müddetince her sabah sevdiğinin kabrini ziyaret eder ve her ziyaretinde Kur'an okur.

Dâî günlerini bu şekilde sevdiği için dua ederek geçirirken acısını sevdiğinin ağabeyi ile paylaşır, yirmi beş yaşındaki bu delikanlı ile, ölen sevgilisine dair konuşurlar. Şair, delikanlıyı gördükçe sevgilisini görmüş gibi olmaktadır. Bir gün delikanlı gelip kardeşinin mezarına taş dikeceklerini, üzerine ne yazmaları gerektiğini sorunca Dâî, bir tarih kıtası yazar. Bu hâdisenin üzerinden bir hafta geçmesine rağmen delikanlı gelmez. Dâî merak edip sorduğunda onun hasta olduğunu öğrenir. Haberi alır almaz yola düşer ve onun evine gider. Eve ulaştığında delikanlıyı selamlıkta uzanmış yataarken bulur. Hâlini sorar, kardeşinin acısına bir de kendisinin acı eklemesini söyler. Ancak, delikanlı da kardeşi gibi ölür. (1058/1648) Ailesi ve Dâî bir kez daha yıkılır. Dâî onun da cenaze işleriyle ilgilenir. Cenaze namazından sonra delikanlıyı kardeşinin yanına gömerler. Dâî delikanlının ölümü için de tarih kıtası ve mersiye yazar. Şair, her

sabah bu iki kabri ziyaret etmeyi âdet hâline getirir. Ancak, yüreği yanan Dâî, sabrı kalmayınca acısını teskin etmek için eserini yazmaya karar verir.

1.6.2.2.Kişiler

1.6.2.2.1.Dâî

Kaynaklarda Dâî'nin hayatı hakkında verilen sınırlı bilgiler Belig, Safâyî ve Sâlim Tezkirelerine dayalıdır. Asıl adı Mehmet olan Dâî, İstanbul Beykoz'da doğmuştur. Beykoz'da kırk seneden fazla sübyan mektebi hocalığı ve imam-hatiplik yapmıştır. Öğrencilerinden birine âşık olmuş, duygularını bin beyitlik *Nevhatü'l-'Uşşâk* (yazılışı:1647) adlı mesnevisinde dile getirmiştir.¹⁷² Şairin ölüm tarihi için *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, h.1071 (1660-1661) senesini¹⁷³, *Nuhbetü'l-Âsâr* h.1070 senesini¹⁷⁴, *Safâyî Tezkiresi* 1070 senesini, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1659-1660 (h.1070) senesini verir. Dâî'nin ailesi hakkındaki sınırlı bilgileri ise *Nevhatü'l-'Uşşâk*'tan öğreniriz. Şair, eserinde kendisini “Dâî ibn-i Receb”¹⁷⁵ olarak takdim eder. Buradan hareketle şairin babasının adının Recep olduğunu öğreniriz. Yine eserde Dâî'nin evli ve üç çocuk sahibi olduğunu belirtilir.

Kaynaklarda Dâî'nin edebî kişiliği hakkında genellikle şairin, öğrencisine âşık olup, duygularını *Nevhatü'l-'Uşşâk* adlı eserinde dile getirdiği belirtilmiştir. *Safâyî Tezkiresi*'nde eserden bölümler verilip eser ana hatlarıyla tanıtılmış ve ayrıca şairin gazellerinden alınan üç beyte yer verilmiştir.¹⁷⁶ Belig ise şairin iki beytine yer vermiştir¹⁷⁷:

“Arz edip sûz-ı gam-ı ‘aşkıyı pervâne biraz
Yandı yakıldı gice şem‘-i şeb-istâne biraz

Pehlivân-ı şerer nâr-ı gamıñla tutuşup
Girdi meydâna göñül cânile merdâne biraz

¹⁷² *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* Dergâh Yay., C.II, İstanbul, 1997, s.185; ayrıca bk. *Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî hzl.* Pervin Çapan, AKM Yay., Ankara, 2005, s.186.

¹⁷³ Haluk İpekten vd. *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988, s.95.

¹⁷⁴ Abdülkerim Abdülkdiroğlu, *İsmail Belig Nuhbetü'l-Âsâr Li Zeyli Zübdetü'l-Eş‘âr*, AKM Yay., Ankara, 1999, s.79.

¹⁷⁵ *Nevhatü'l-'Uşşâk*, Süleymaniye Kütüphanesi L. 94b.; ayrıca bk. *Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî hzl.* Pervin Çapan, s.186.

¹⁷⁶ *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî*, s.186-188.

¹⁷⁷ Abdülkerim Abdülkdiroğlu, *İsmail Belig Nuhbetü'l-Âsâr Li Zeyli Zübdetü'l-Eş‘âr*, AKMB Yay., Ankara, 1999, s.79.

Hârlarla salınır da dem-â-dem şeb-nem
Gece ter düşdi çemende gül-i handâna biraz”¹⁷⁸

Safâyî, ayrıca fazıl ve ârif olarak vasıflandırdığı Dâî’nin, şiiirlerinin “muhyayel”, sözlerinin ise eşsiz olduğunu belirtir:

“Ol ârif-i yegâne ve fâzıl-ı zamâne ‘asrîñ şu‘ârâsından olmagla eş‘ârı muhyayel ve güftârı katı bî-bedeldir.”¹⁷⁹

Kaynaklarda Dâî’nin *Nevhatü’l-‘Uşşâk* adlı bin beyitlik bir eseri olduğu ve eserin 1647 senesinde yazıldığı belirtilir. Ancak, bu bilgilerin yanlış olduğunu söylememiz gerekir. Zira “1.6.1.Biçim” bölümünde de belirttiğimiz üzere eser, yaklaşık iki bin dört yüz beyittir. Eserin 1647 senesinde yazıldığı bilgisine de katılmak mümkün değildir. Zira eserin çeşitli bölümlerinde, anlatılan hadiseler için verilen tarihler 1647 senesi ile çelişmektedir. Örneğin Dâî’nin sevgilisinin ölüm tarihi için 1647 (Gurre-i Zi’l-hicce 1057), çocuğun ağabeyinin ölümü için 1648 (Gurre-i Mâh-ı Muharrem 1058) senesi verilir. Kaldı ki eserde hem tarih düşürülerek hem de açıkça eserin yazıldığı 1059 (1649) yılı belirtilir:

Düşüp yâduma ez âfâk târîh
Be-nâm-ı Nevhatü’l-‘Uşşâk târîh (1059)¹⁸⁰ (NU, L. 94b)

Nitekim eserde anlatılan hâdiseler de 1649 senesini doğrulamaktadır. Olay örgüsüne göre 1647 de Dâî’nin sevgilisi ölmüş ve şair bir sene müddetince onun kabrine gitmiş; 1648 de sevgilinin ağabeyi ölmüş ve şair acısını dindirmek üzere 1649 senesinde de eserini kaleme almıştır.

Kaynaklarda Dâî’nin doğum tarihi verilmemiştir. Ancak, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta anlatılan hâdiselerden hareketle onun doğum tarihini tahmin etmek mümkündür. Elimizdeki veriler, şairin sevgilisinin 1647 de on beş yaşındayken ölmesi¹⁸¹, ilişkilerinin “bin gün”¹⁸² (yaklaşık 3 yıl) sürmesi ve Dâî’nin ilişkiye başladığında kırk yaşında olmasıdır. Bu verilerden hareket ettiğimizde çocuğun ölümünden üç yıl önce 1643 senesinde Dâî’nin kırk yaşlarında olduğu sonucu ortaya çıkar. Kaba bir hesapla şairin 1603-1604 senelerinde doğduğunu söyleyebiliriz.

¹⁷⁸ *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî*, s.188.

¹⁷⁹ *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî*, s.186.

¹⁸⁰ Tarih beytinin yanında verilen tarih yalnızca Topkapı nüshasında yazılmıştır. *Nevhatü’l-‘Uşşâk* Topkapı 66b.

¹⁸¹ *Nevhatü’l-‘Uşşâk* Laleli 84a.

¹⁸² O biñ günde olan ahvâl bir gün

Diyüp duymadı andan ol yüzi gün (NU, L. 85a)

Dâî'nin eserinde anlattığı hâdiseler, şairin hayatının olgunluk çağında gerçekleşir. Kırk yaşında olan şair, yıllardır mahalle mektebinde hocalık yapmaktadır. Günlerini ibadet ve hayır işleriyle geçirmektedir. Hayata dair ihtirasları kaybolmuş olan şair, ne yeme içme peşinde ne de çevresindekilerle ilgilenmektedir:

Cihândan el yumuş idi bu Dâ'î
Olurdum gice gündüz hayra sâ'yı

Salâh-ı zühd idi kârum hemîşe
Dutardum âhiret kaydını pîşe

Yog-idi hâtırumda gayrı efkâr
Okurdum rûz u şeb evrâd u ezkâr

Olup bir mekteb içinde mu'allim
Dimezdi kimse baña lâ nusellim

Dolardı mektebümüñ içine sıbyân
İderdüm anlara ta'lîm-i Kur'ân

Olup beş vaktde mihrâba mülâzım
Bu ma'nâları ancak baña lâzım

Degüldüm halkuñ ag u karasında
Oturmazdum 'avâmuñ arasında

Dilümden zevk ü şâdî gitmiş-idi
Yaşum da erba'îne yetmiş idi

Agarmaga tutupdı yüz sakalum
Yaşarurdu gözüm gidüp mecâlüm

Za'fdan dâ'imâ bîmâr idüm ben
Vücûdumdan dahı bîzâr idüm ben

Yog-idi dilde arzû 'îş u nûşa
Yeterdi rûz u şeb bir nân-ı tûşe

Göñül mâ'il degüldi bu fenâyâ
Hemân ancak likâyâ vü bekâyâ

Bu hâl üzre iderdüm zindegânî
Bu idi bu fakîrûñ hâl u şânı

Gel imdi gör ne hâle ugradum ben
İşitdikde ta'accüb idesin sen (NU, L. 11b-12a)

Görüldüğü üzere şair, ortalama bir Osmanlı insanının yaşam tarzını benimsemiştir. Şair bu mazbut yaşamı sürdürürken eşinin, güzelliğinden bahsettiği bir öğrencisine âşık olur. Burada dikkat çeken husus, şairin daha çocuğu görmeden âşık olmasıdır:

Anuñ hüsnini bu itdükde iş'âr
Kulakdan 'âşık oldum çâr u nâçâr (NU, L. 13b)

Şairin hayatının olgunluk çağında bir oğlan çocuğuna -görmeden- âşık olması onun âşık olma isteğiyle ilgili olmalıdır. Zira dünya ile bağlarını kesip, günlerini ibadetle geçiren Dâî'nin masum bir çocuğa âşık olması, kendi mayasında var olan aşk cevherinin açığa çıkması için yalnızca bir vâsıta ve vesiledir. Diğer bir deyişle şair, çocuğa olduğundan farklı bir anlam yüklemiştir. Nitekim şair, aşkın ne olduğunu bilmemesine, okuttuğu beş yüzden fazla kız ve erkek öğrencinin hiçbirisi ile ilgilenmemesine rağmen bu çocuğa âşık olur:

Ki ta'limümde beş yüzden ziyâde
Dişi vü erkek idüp istifâde

Birinüñ yüzini görmemiş idüm
Göñül virmek nedür bilmemiş idüm

Baňa hiç böyle hâl olmamış idi
Hevâ göñlüme yol bulmamış idi

Bu sevdâ başuma gelmiş degüldi
Bu Dâ'î bu işi bilmiş degüldi (NU, L.17b)

Dâî, âşık olduktan sonra değişmiş, zâhit kimliğinden sıyrılmış ve tamamen aşka yönelmiştir. Onun bu değişimi eserin çatısını oluşturur. Nitekim âşık olduktan sonra şairin hayatı algılayışı değişir. Esasen Dâî'nin günlük yaşamında eskisinden çok farklı bir şey yoktur. Yine mektepte öğrencilerine ders vermeye devam eder. Ancak, daha önce defalarca gördüğü öğrencisi özel bir anlam kazanır. Eserde şairin âşık olduktan sonra çocuğu ilk kez gördüğü sahne bu anlamda önemlidir:

Nice yıllar idi gelüp giderdi
Bu Dâ'î'den 'ilm tahsîl iderdi

İşitmeyince anuñ bu sözünü
Ben anuñ görmemişdüm gün yüzünü (NU, L.13b)

Artık şair tipik âşıktır. Bir âşıқта görülebilecek tüm özellikleri onda görmek mümkündür. Dâî'nin hayatının tek gayesi sevgilisini görmektir. Onunla daha fazla vakit geçirebilmek, onun güzel yüzünü görebilmek için türlü entrikalara girer. Hatta işi, mesleğini suistimal etmeye kadar götürür. Örneğin, sudan bahanelerle çocuğu diğer öğrencilerden daha fazla talim ettirir ya da ders yapmayıp çocukları gezmeye götürür. Hatta sevgilisinin kendisine yüz vermediği dönemde işi şiddet uygulamaya ve sopa vurmakla tehdit etmeye kadar götürür. Aşağıdaki beyitlerde sevgilisinin bayramda kendisini ziyaret etmemesine kızan Dâî'nin, çocuğu azarlaması ve kulağını çekmesi anlatılmaktadır:

Okutdum dersini tekrâr u tekrâr
Ziyâde eyledüm cânımı âzâr

Şu deñlü eyledüm aña cefâyı
Didüm bayrâm günü idüp safâyı

Unıtmışsın göre fi'l-cümle dersin
Seni şimdi dögeyin mi ne dirsın

Yapışdum kulagından dutdum anı
Çok alup ele korkutdum anı

Didüm kaç gündür olmışsın yabânî
Bu gün kalkmak gerek bunuñ tabanı

Unıtmış buña öğretçüklerüm hep
Çıbuk urmayıcak olmaz mü'eddeb (NU, L.44a)

Zaman ilerledikçe şairin aşkı da şiddetini artırır. Başlangıçta yalnızca sevgilisinin yüzünü görmekle yetinen şairin tek amacı sevgilisinin ayağının tozuna yüz sürmektir. Dâî, gururunu bir kenara bırakarak, sevgilisinin ayağına kapanmak için yalvarır yakarır, kimi zaman bayılır. Kırk yaşında, namazında niyazındaki bir mektep hocasının düştüğü bu durum, -günümüz okuyucusu için trajikomik görünse de- aşkın yarattığı etkiyi ve dönemin aşk anlayışını göstermesi bakımından son derece önemlidir:

Yirümden kalkup ol dem itdüm ikbâl
Yüzüme dogrı bakup itdi hoş hâl

Düşüp sürdüm yüzüm pâyüñe yârüñ
Komadum firsatın yarına yârüñ

Yüz sürdükçe yârüñ mûzesine
Yanardı âteş-i 'aşkıyla sîne

Kolumdan dutup eyledi ol dem zûr
Elümden ayagını aldı ol hûr (NU, L. 46a)

Şair, öyle bir noktaya gelir ki aklını yitirir, aşkın esiri olur. Tüm sorumluluklarını unuttur. O, toplumda saygın bir yeri olan üç çocuk babası bir hoca olduğunu unutup tüm riskleri göze alarak sevgilisi ile gezintiye çıkmak ister. Mektep köşelerinde görüşmek ona yetmemektedir. Aşkı arttıkça hep daha fazlasını ister. Aşkı uğruna ailesini bile gözü görmez. Nitekim kendisini sevgilisi ile el ele, göz göze yakalayan karısını bile suçlamaktan geri durmaz.

Esasen Dâî, aşkının şiddetine rağmen gelgitleri olan biridir. Sevgilisinden karşılık bulamadığı zamanlarda kendi içine dönen şair, pişmanlık duyar. Yaptığının yanlış olduğunu farkındadır. Ancak, güçsüz olduğunu ve aşkın karşı konulmaz bir hastalık olduğunu söyleyerek işin içinden çıkar:

Mecâzî 'aşık irmeye murâda
Ola derd ü gamı her dem ziyâde

Ne çâre elde olsa ihtiyârum
Bıragurdum kaçup dâr u diyârum

Ki yokdur zerre deñlü sabra tâkat
Hayâtumdan degül mümkün ferâgat

Ola çün mübtelâ bir derde insân
Yine Hak’dan olur olursa dermân (NU, L. 40a)

Bu durum şairin kaderciliğinden kaynaklanır.¹⁸³ O başına gelenlerin Allah’ın takdiri olduğunu düşünür. Onun cüzî iradesi, Allah’ın çizdiği kaderin yanında çok küçüktür:

Dir iseñ ihtiyârî cüz’î n’oldı
Kazâ-yı Hak yolında cüz’î oldı (NU, L. 22b)

Şair kimi zaman çektiği acılara tahammül edemeyerek Allah’a sığınır. Kalbinden “mâsivâ”yı çıkarması için Allah’a yalvarır. Aşk hastalığından kurtulmanın sefer, sabır ya da ölümden geçtiğini söyleyen Dâî, sefere ve sabra gücü olmadığı için, tek kurtuluşunun ölüm olduğuna inanır:

Beni yoldan kodı ‘aşk-ı mecâzî
Aña ‘âkil virür mi hiç cevâzı

Derûnumdan çıkar gıl-i mâsivâyı
Kabûl eyle İlâhî bu du’âyı

Marîz-ı ‘aşk olan insâna dermân
Ya sabr u yâ sefer yâ hod vire cân

Seferle sabra yok çün bende kudret
Ölüp cânımı virmek cânâ minnet

Gice gam gündüzün gam yaz u kış gam
Nice tâkat getürsün buña âdem

Niyâz-ile koyup hâk üzre başı
Gözümde akıdurdum kanlu yaşı

Gice gündüz iderdüm bu du’âyı
Bu bend-i ‘aşkdan vire rehâyı (NU, L.49b)

Hâdiseler beklendiği gibi gelişmez. Dâî, bu aşktan sevdiğinin ölümüyle kurtulur. Ancak şair, sevgilisinin ölümünü derin bir tevekkülle karşılar. Hatta ölen çocuğun ailesini teskin eder. Ağlayıp gözyaşı dökse de sevdiğinin gasil işlemlerini dahi bizzat kendisi yapar. Eserde yer alan gasil sahnesi şairin masum aşkına gölge düşürecek derecede çirkin hayaller içerir. Örneğin şair, sevgilisinin ölüsünü göz yaşlarıyla yıkarken, yüzünü sabun, sakalını ise lif olarak kullandığını; çocuğun saçlarını kirpikleriyle taradığını söyler ki kurmaca da olsa insanı rahatsız eden bir sahnedir:

Gözümde ebr-veş dökdümde dumû’ı
Hemân dem eyledüm gasla şürû’ı

¹⁸³ Mukadder olan elbette olurmuş
Kişinüñ başına neler gelürmüş (NU, L.12a)

Yüzüm sâbûn rîşüm eyledüm lif
Olam tâ cism-i dil-dârıyla elif

Dökerdüm kûze-i çeşmünden âbı
Derûnundan alurdu âb-ı nâbı

Serîr üzre döküp kâküllerini
Perişân eyleyüp sünbüllerini

Yur idüm anı eşk-i dîdem ile
Tarardum şâne-i müjgânım ile (NU, L.69b)

Dâî'nin platonik aşkı, mecazî aşkla sınırlı kalmaz. Çocuğun ölümüyle birlikte mecazî aşk, ilâhî aşka dönüşür. Ancak, bu değişimi biz okuyucu olarak -zâhitlikten âşıklığa geçişteki gibi- gözlemleyemeyiz. Eser, şairin ölen sevgilisi için yazdığı mersiyelerle ve gözyaşları ile biter. Şairin mecazî aşktan ilâhî aşka yükselişi, bir sonuç olarak okuyucunun önüne konmuştur. Bu hâliyle eserin sonucu eğreti ve zorlama bir sonuç gibi durur. Kaldı ki şairin vardığı nokta af dileyip ilahî aşktan ziyade dünyevî isteklerden el çekmekten ibarettir. Şairin sonuç olarak ulaştığı mertebede, ilahî aşkın coşkunculüğundan eser yoktur. Şair, sıradan bir müslümanın talepleriyle Allah'a yakarır. Sonuç pişmanlık ve Allah'ın mağfiretine sığınmadır:

Olup nâdim elüm çekdüm hevâdan
Arıtdum kalbümü hubb-ı sivâdan

Yüzüm dergâhuña tutdum ilâhî
Kapuñdan itme red bu pür-günâhı

Za'îfem 'âcizem çokdur kusûrum
Zelîlem 'âsiyem yokdur huzûrum

Düşürdi bahr-ı 'isyâna beni nefis
Ki gark itdi unutturdı seni nefis

Hevâ vü nefsile şeytâna uydum
Hatâ itdüm ilâhî şimdi duydum

Cenâbuñda egerçi hor u zârım
Bu işlerde velî bî-ihitiyârım

Yüzüm kara günâhum çok elüm boş
Söze geldükde ammâ sözlerüm hoş

Beni gören sanur kim bir veliyem
Anı bilmez ki bir ahmak deliyem

Eger bende olaydı 'akl-ı kâmil
Muhakkak olmaz idüm böyle gâfil

Cihân içre benüm gibi bir 'âsî
Bulınmaz yoklasan 'âm-ile hâsı

Akar gerçi gözümüñ acı yaşı
Velî pür-ma'siyetdür içi taşı

Benüm kırkından azmış bir günâh-kâr
Olupdur kalbüm 'isyân-ile bed-kâr

Bilürsin kullaruñ işi hatâdur
Senüñ her dem işüñ lutf u 'atâdur

Ümîdüm kesmezem senden İlâhî
Ki sensin cümle mahlûkuñ penâhı

Cenâbuñdan kaçan kim ire fermân
Beni hıfz eyle tâ bulmaya şeytân

Virem îmân u Kur'ân ile cânı
Görem fazluñ ile dâr-ı cinânı

Gelicek ol iki sâ'il melekler
Yine senden budur ol dem dilekler

Mezârumda beni korkutmasunlar
Urup bu şaşkıñı ürkütmesünler

Çü dökdüm gözüñün yaşını bol bol
Benüm bu nevhâmı sen eyle makbûl (NU, L.90a-94a)

Ancak, durum her ne olursa olsun *Nevhatü'l-'Uşşâk*, toplum tarafından mecazî aşktan ilahî aşka yükselişin hikâyesi olarak kabul görmüş olmalıdır ki *Safâyî Tezkire*'sinde eser için "[...] *Nevhatü'l-'Uşşâk* nâm bir kitâb-ı müstetâb nazm edip ziyâde nukûd-ı ma'ârif harc ve gürûh-ı 'uşşâka nice pend ü nesâyıl derc edip 'aşk-ı mecâzı hakîkate erişdiren 'âşık-ı sâdık zümresinden olmuştur"¹⁸⁴ görüşlerine yer vermiştir.

1.6.2.2.2. Sevgili (Mehmet)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta yer alan sevgilinin ismi konunun akışı boyunca belirtilmez. Sevgili için yalnızca "fûlân" sözcüğü kullanılır. Bu nedenle sevgilinin tarihî kişiliği hakkında çok fazla bilgi sahibi değiliz:

Seherde bir araya cem' olasız
Fûlânı varup evinden alasız (NU, L.25a)

Sözümü yohsa fehîm itmedüñüz mi
Fûlânıñ evine gitmedüñüz mi (NU, L.26b)

Ancak, eserin son bölümlerinde yer alan mersiyelerden birinde çocuğun adının Mehmet, ağabeyinin adının ise Mustafa olduğu açıkça belirtilir:

Ey dirîgâ n'itdi gör yine bu dehr-i bî-vefâ
Bir budâg üzre iki gül bitmiş idi pür safâ

¹⁸⁴ *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî*, s.186.

Ugrayup bâd-ı hazâna eylediler ihtifâ
Kanı mahbûbum **Mehammed** kanı dostum **Mustafâ** (NU, L. 84a)

Mehmet'in babasının kim olduğu ise eserde gizli tutulmuş, yalnızca "ibn-i fülân" olarak zikredilmiştir:

Didi mektebde şol **ibn-i fülâna**
Mu'âdil gelmedi devr ü zamâna (NU, L.12b)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta Mehmet'in tarihi kişiliği ile ilgili olarak yalnızca onun Gurre-i zilhicce 1057/1648 tarihinde on beş yaşında öldüğünü belirtir:

Gurre-i zi'l-hiccede âh o ma'sûm-ı pâk
İtdi cânını fedâ Hak'dan idüp lâyiha (NU, L.82b)

Birisi on beş yaşında rûhları gül-zâr idi
Biri yigirmi beş yaşında rûyî sünbül-zâr idi (NU, L.84a)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta Mehmet, canlı bir tip olarak çizilmez. O, oldukça düz, derinlikten yoksun bir tiptir. Çocuk, Dâî'nin yaşadığı mecazî aşk için vasıta işlevi görür. Eserde onun sesini hemen hiç duymayız. O, başlangıçta olan bitene sessizce göz yumar. Onun her şeye göz yumması ve her söyleneni yapması, on üç yaşında küçük bir çocuk olmasından kaynaklanır. O, eserde masumiyetin sembolüdür. Nitekim eserde onun masumluğuna vurgu yapılır:

Didüm aña ne vaktin öldi merhûm
Nice teslim-i rûh etdi o **ma'sûm** (NU, L.62b)

Ki **ma'sûm**dur mahall-i magfiretdür
Saña dahı zuhûr-ı âhiretdür (NU, L.70b)

İder ol şâhide meşhed-i şehâdet
Kim ol **ma'sûm** olupdı ehl-i cennet (NU, L.72b)

Açılmadan solup ol gonce-i ter
Dahı **ma'sûm** [u] pâk idi o dil-ber (NU, L.74a)

Anuñ hakkında gâyet hayr olupdur
Huzûr-ı 'izzete **ma'sûm** gidüpdür (NU, L.81a)

Gitdi on beş yaşında ol mahbûb
Toymadı gencligine ol **ma'sûm** (NU, L.97a)

Mehmet'in davranışları hemen her çocukta görülebilecek türdendir. O, sessiz, saygılı, oyun oynamayı seven bir çocuktur. Ancak, onun davranışlarında aksayan yönler de bulunmaktadır. Zira o, hocasının aşırı ilgisine karşı hiçbir zaman şüpheyle yaklaşmaz. Hatta hocasının gizli konuşmalarına tebessümle onay vermekle kalmayıp onunla gizlice buluşmaya da razı olur. Dâî'nin ayağına kapanma isteklerine karşı çıkması saygısı ile ilgilidir. Zira kendisinden yaşça oldukça büyük, üstelikte hocası

konumundaki birinin yalvarıp yakarmalarını, ayağına kapanmasını fazlaca yadırgamaz.

Onun meseleye yaklaşımı saygı ile ilgilidir:

Didi hâşâ bunı görmem revâ ben
Ayaguma yüzünü süresin sen (NU, L.45b)

Nitekim hocasının ayağına kapanmasına izin vermeyen çocuk, sonunda merhamet eder ve kısa bir süre de olsa hocasının ayağına kapanmasına izin verir. Hatta ayağına kapanan hocasına ‘ıydiyye hediye eder:

Düşüp sürdüm yüzüm pâyüne yârün
Komadum fırsatın yarına yârün

Yüz sürdükçe yârün mûzesine
Yanardı âteş-i ‘aşkıyla sine

Kolumdan dutup eyledi ol dem zûr
Elümden ayagını aldı ol hûr

Yapışdı dostum destiyle deste
Sunup bir kâğıdı destüme beste

Didüm âzâd idüp virdün mi hüccet
Ölince kuluñ olmak câna minnet

Didi idüp tebessüm ile pûziş
Efendi al size ‘ıdiyye bahşiş

Didüm baña cemâlün hoş ‘atâdur
Gözüme hâk-i pâyün tûtiyâdur (NU, L.46a-46b)

Ancak şair, daha ilişkinin başlangıcında sevgilisinin masumiyetini vurgulamak için açıklama yapma ihtiyacı duyar. Çocuğun böyle bir hataya düşmesi, yani hocasının sevgisine olumlu karşılık vermesi, öğrencinin hocasının gözünde ulaştığı yüksek mevkiden kaynaklanmaktadır. Şairin konuyu bu ölçüde gerçekçi bir nedenle açıklaması eserin inandırıcılığını artırır:

Hafice eyledüm ‘arz-ı muhabbet
Kaçınmadı benümle itdi ülfet

Gözüm nûrı nice hatâ itmesün kim
Benüm mahkûmum iken oldu hâkim (NU, L.23a)

Mehmet, yaşı ilerledikçe hocasının bu garip ilgisine karşı duyarsız kalmaya başlar. Dâî’ye mesafeli davranmaya başlayan çocuk, kendisine başka arkadaşlar edinir. Ancak hocasının sert muamelelerinden dolayı tekrar yakınlık göstermek zorunda kalır. O, masum bir çocuktur. Babası yaşındaki bir adamın belki de anlam veremediği davranışlarına maruz kalmış, tüm yaşadıklarına rağmen hocası ile arasındaki bu sırrı sonuna kadar saklamıştır.

Nevhatü'l-‘Uşşâk’ta Mehmet’in fizikî güzelliğinin idelize edildiğini görürüz. O, nur yüzlü, her yönüyle çok güzel bir çocuktur. Çocuğun fizikî güzelliğinin tüm ayrıntılarıyla anlatılması, eserde “masum güzellik” unsuruna ihtiyaç duyulmasından kaynaklanır. İlk defa Dâî’nin eşinin sözlerinden işittiğimiz bu güzellik, Dâî’nin dilinden de tescillenir. Dâî’nin bu masum güzelliği, “nûr”a benzetmesi tesadüfî değildir:

Sabâh oldı açıldı çünki mekteb
Gelüp sıbyân oturdılar müretteb

Kamudan soñra gördüm geldi ol hûr
Boyunda Mushaf-ı nûrûn ‘alâ nûr

Hudâ hakkı efendim budur andum
Hemândem mektebe nûr indi sandum

Mukâbildi baña ta‘yîn mekânı
Nazar itdüm aña çün kim nihânî

Ne görsem didigimden beş ziyâde
Elümden gitdi ol demde irâde (NU, L.13b)

Mehmet psikolojik derinlikten mahrum bir kişidir. Eser müddetince onun ne düşündüğünü, neler hissettiğini öğrenemeyiz. Söz gelimi bağ evine gittiklerinde onun sofraya gelmemesi, eserde karanlıkta kalan hâdiselerden biridir. Şair, bu duruma hiçbir açıklama getirmez. Ancak, olayın anlatılışından çocuğun “naz yapan bir sevgili” olarak gösterilmeye gayret edildiğini söyleyebiliriz:

Hemân dem bendesinden çevirüp rû
Didi biñ şive ile ol cefâ-cû

Sudâ‘ı var anuñ yemek yimez di
Ne ân kim yimege ol yok dimez di

Şu deñlü agladum olmadı gōñli
Nenüñ aşını ister diñle gōñli

Eser itmedi söz ol kalbi taşa
Sovuk su dökdi ol dem pişmiş aş

Ne deñlü itdüm ise ben niyâzı
Beş artuk eyledi baña nâzı

Yürek kopdı agızda kalmadı dad
Agızda dad kor mı böyle bî-dâd

Sözümü dutmadı çün o seng-dil
Beni çün itdi ol me‘yûs teng-dil

Gelüp anlara didüm siz idüñ nûş
Koñ anı kim mizâcı olmamış hûş

Varup her birisi tekrâr u tekrâr
Çagurdılar aña söz itmedi kâr (NU, L.39b)

Eserde nâdiren Mehmet'in davranışlarının nedeni belirtilir. Örneğin, çocuğun ölüm döşeğinde acılar içinde kıvrılırken okula gitmek için çaba göstermesinin hoca korkusundan kaynaklandığını bizzat Mehmet'in dilinden öğreniriz:

Eline varup ol dem aldı Mushaf
Diler kim ide mektebi müşerref

Gelüp babası didi gitme bu gün
Eve âdem gelürse bunda bulun

Didi gitmezsem ider hoca âzâr
Didi ben söylerüm sen olma bî-zâr (NU, L.55b)

Mehmet'in eserde bir hikâye kişisi olarak varlık gösterdiği hâdiselerden biri de ölüm döşeğinde hocasının gönlünü almak için ona üç limon hediye etmesidir. Mehmet, bu çocukça hediyeyi, hocasının yaptıklarını unutup kendisini hayırla yad etmesi için vermiştir:

Meger virmiş aña üç dâne limon
Sanasın her biri bir sarı kavun

Alup sundı birer birer elüme
Tesellî eyledi ol dem dilüme

Didi bir dostdan gelmiş idi bu
Sizün için alı konmuş idi bu

Garaz yâd itmedür ancak görüñ hoş
Efendi eylemeñ bizi ferâmûş

Bu demde iderüz sizden ricâyı
Getürmeñ kalbe her giz mâcerâyı

Eger çi olmuşız hizmetde kâsır
Kerem it olmañuz siz aña nâzır

Ki ben hayf etdüm ise siz idün dâd
Du'â-i hayr-ile eyleñ bizi yâd (NU, L.58b)

Mehmet'in kişilik özelliklerinden biri de ölüm karşısındaki sağlam duruşudur. O, çocuk yaşında ölüm döşeğinde olmasına rağmen ölüme karşı tevekkülle yaklaşır. Çevresindekilerin gözyaşı dökmesine rıza göstermez ve ölümün Allah'ın emri olduğunu söyler:

Bu gözyaşıyla eylersiz baña siz
Ölü diyü mi aglarsız baña siz

Ölürsem emr-i Hak'dur çekmezem gam
Kaluram şükr idem Mevlâ'ya her dem

Kişi ölmek için gelmiş cihâna
Baş agrısı ara yirde bahâne

Kerem it aglama bî-ma'nâ yire
Ecel geldükde bakmaz gence pîre (NU, L.57a)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta çizilen sevgili tipi, görünüşü ve davranışlarıyla masum güzelliği temsil etmektedir. O, Dâî'nin nefsanî duygulardan arınmış aşkı için ideal bir sevgili tipidir. Onun davranışlarındaki tutarsızlıklar tamamen masum bir çocuk olmasından kaynaklanır. Her ne kadar şair, onu zaman zaman merhametsizlikle, eziyet etmekle suçlasa da o, platonik bir aşkı olması gereken duyarsız maşuk tipini hakkıyla temsil eder. Ancak, onun duyarsızlığı, "eziyet edici klasik maşuk tipi" olmasından değil, masum bir çocuk olmasından kaynaklanır.

1.6.2.2.3.Dâî'nin Eşi

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta anlatılan çeşitli hâdiselerde önemli etkisi bulunan Dâî'nin hanımının ismi belirtilmez. Eserde çeşitli vesilelerle konu edilen kadın için "hânudânum", "yabandan değil, evden", "ol kes" gibi belirsiz ifadelerle yer verilir. Biz okuyucu olarak söz konusu kadının Dâî'nin hanımı olduğunu, onun çok sonra söylediği, "Sessizce yerinde otur! Yoksa erkeğin de elinden gider" sözleri sayesinde öğreniriz:

Didüm epsem hemân otur yirüñde
Sakın soñra gider elden erüñ de (NU, L.31b)

Kadının eserdeki yeri son derece önemlidir. Zira iki önemli hâdisede belirleyici rol üstlenir. Bunlardan birinci ve en önemlisi Dâî'nin çocuğa âşık olması için vasıta olmasıdır. O, eşiyle güzeller üzerine sohbet ederken Mehmet'in güzelliğini överek anlatır. Çocuğun güzelliğini o kadar etkileyici bir şekilde anlatır ki Dâî, daha önce defalarca gördüğü, -belki de yüzünü hatırlamadığı- bu çocuğa âşık olur. Şairin daha görmeden çocuğa âşık olması, eserde kadının konumunu yükseltir. Zira Dâî'nin kalbini yakacak aşkın ilk kıvılcımını bizzat eşi çıkacaktır.

Dâî'nin eşinin hâdiselere diğer önemli müdahalesi ise baskın meselesidir. Dâî, sevgilisi ile kır gezisine çıktığında onu bir kenara çekmiş, ele ele göz göze kuytu köşelerde otururken karısı tarafından yakalanmıştır. Eserde her ne kadar meselenin ayrıntısına girilmese de kadının kocasından şüphelendiği ve onu takip ettiği muhakkaktır. Zira bir gezinti yerinin kuytu köşesinde tesadüfen bulunması düşünülemez. Ancak, eserde kadının bu konumu arka plânda kalır, okuyucunun dikkati baskın hâdisesi üzerinde yoğunlaştırılır. Esasen kadının hayatında bir trajedi yaşanmaktadır. Onlarca yıldır bir yastığa baş koyduğu ve üç çocuk verdiği eşi, -manen de olsa- kendisini on üç yaşında bir çocukla aldatmaktadır. Bu bir kadın için hayal bile edilemeyecek kadar kötü bir hâdisedir. Ancak, kadın eşini uygunsuz vaziyette

yakalamasına rağmen yeterli sertliği gösteremez ve sırrı ifşa etmekle tehdit etse de Dâî'yi vazgeçiremez. Bir türlü ikna olmayan Dâî, başına gelenlerden dolayı üstelik bir de karısını suçlar. Bu durumda kadın, ikna olmak(!) zorunda kalır:

Yapışdı yüzüme idüp 'itâbı
Niçün tenhâladuñ ol âfitâbı

Nedür anuñla alısuñ verişuñ
O mahbûb-ile söyle nedür işuñ

Ne işlerdüñ anuñla sen nihânî
Ne söyleşdüñ baña eyle beyânı

Niçün sen yalvarup ana yakarduñ
Niçün gül yüzine anuñ bakarduñ

Şu deñlü eyledi baña serzenişler
Gehi giryân olup geh eylenişler

Yabandan degül idi evden idi
O mahbûbı baña vasf iden idi

Didi baña ne hâletdür bu hâlet
'Aceb bu düş midür yâhud hayâlet

Didüm bilmem düşüm mi yâ hayâlüm
Gice gündüz artmaktadur melâlüm

Didi 'âşık mı olduñ o şûha
Didüm kim 'âşık olmaz öyle rûha

Didi sûfî idüñ sen şimdi n'olduñ
Didüm öyle idüm bâ'is sen olduñ

Didi saña efendi neyledüm ben
Didüm hüsnin baña sen söyledüñ sen

Baña bu iş senüñ sözüñden oldu
Didi baña senüñ gözüñden oldu

Didüm sen dimeseñ ben bilmez idüm
Didi didümse ya var sev mi didüm

Didüm kalbüme sen yakduñ bu odu
Gice gündüz çıkar 'ayyûka dûdı

Didi imdi ferâgat it bu işden
Saña düşmez elüñ çek bu revîşden

Didüm mümkün degül andan ferâgat
Meger kim ola Mevlâ'dan 'inâyet

Didi seni cihâna iderüm fâş
Didüm soñra basarsın bacrına taş

Didi ben nice sabr idem bu hâle
Didüm ben nice sabr idem bu kâle

Didüm epsem hemân otur yirûnde
Sakın soñra gider elden erûn de (NU, L.31a-31b)

Esasen kadının ikna olduğunu söylemek doğru değildir. Zira kadının başka şansı kalmamıştır. Dâî, “Elinden erin de gider” sözleriyle eşini zayıf yerinden vurmuştur. Kadının statüsünün, bağlı bulunduğu erkeğe göre belirlendiği bir toplumda kadın için yapacak çok fazla bir şey bulunmamaktadır. Biraz tehdit biraz da duygu sömürüsüyle karısını ikna eden Dâî, daha da ileri giderek -bir süre sonra- sevgilisi ile ara buluculuk yapmasını isteyecektir. Kadının bu teklifi yadırgamadığı gibi bir de rıza göstermesini “eşe duyulan sevgi” ile açıklamanın yeterli olmayacağı kanaatindeyiz. Görüldüğü üzere kadın, tam olarak acizlik içindedir:

Beni evvelden ugratduñ bu derde
Baña râhat komaduñ sen bu derde

Benüm bu çekdügüm derde ki el-ân
Ecelden gayrı olmaz aña dermân

Didi şimdi ne çâre neyleyeyin ben
Ne dirseñ söyle anı eyleyeyin ben

Didüm senden utanup oldu ol yâd
Yine sen söyle itsün bendesin şâd

Baña bakmaz o sen söylemeyince
Bu derdüm aña şerh eylemeyince

Didi hoş hâtıruñ çün söyleyeyin ben
Kamu makdûrumı sarf eyleyeyin ben

Ola kim rahm ide ol bî-mürüvvet
Sözümdeñ çıkmayup ide muhabbet (NU, L.35b-36a)

Bulunduğu konum göz önüne getirildiğinde kadının, çocuğu ikna etmek için gösterdiği samimi çaba trajikomik görünmektedir. Ancak, şair tüm bu hâdiselerle okuyucuya aşkın gücünü göstermek istemektedir. Bu amaç doğrultusunda Dâî’ye üç çocuk veren kadının eserdeki yeri, ara buluculuktan öteye gitmeyecektir. Kadının çocuğu ikna etmesi bir yana, barıştırmak üzere onu kendi evine göndermesi başka bir dehşet verici hâdisedir. Ancak, kadının, eşinin yaptıklarını “gayr-ı ihtiyarî” olarak görmesi, aşkın gücünü bildiğini ve bu nedenle eşini anlayışla karşıladığını düşündürür:

Çü ‘avdet itdi bir hâlî mekâna
Getürdi mâcerâyı hep miyâna

Elem çekme sakın sen didi benden
Yazukdur gidiyor ol âdem elden

Gözine uyhu girmez subh olunca
O senden fârig olmaz tâ ölince

Anuñ yokdur saña hiç sûy-ı kasdı
Gamuñla bagrına ol taş basdı

Saña şol deñlü itmişdür muhabbet
Yoluñda ölmek aña ‘ayn-ı ‘izzet

Sen andan niçün idersin firârı
Anuñ hâli degüldür ihtiyârı

Saña ne bize olur ne olursa
Senüñ derd ü gamuñla ger ölürse

Saña ben neyledüm n’itdüm ne didüm
Sizüñ ahvâlünüz ben bilmiş idüm

O gün kasda mukârin varmadum ben
Hicâb itme sakın şimden girü sen

Ele al hâtıruñ zinhâr kaçma
Bu râzı sakla hiç kimseye açma

Yüri var öp elin tenhâdur evde
Ki yakmışdur firâkuñ anı oda

Sözüm tut yok mıdur hiç sende îmân
Aña rahm itmeyen olmaz Müslimân

Nice bunuñ gibi sözlerle anı
Tesellî itdi ol şâh-ı cihânı (NU, L.36a-36b)

Her ne kadar olan bitene müdahale etme gücü bulunmasa da kadın, intikamını eşine tarizde bulunarak alır. Eserde kadının bir kişilik olarak varlığını yalnızca bu sahnede görürüz. Acı sözleriyle Dâî’yi yaralamak isteyen kadının, amacına belli ölçüde de olsa ulaştığını söyleyebiliriz. Zira şair, onun sözlerini “ta’rîz u tevbîh” olarak değerlendirir¹⁸⁵:

*İrişdi âşinâdan biri ol dem
Didi yârüñ ile olduñ mı hem dem*

*Murâda vâsıl olduñ mı idüp ‘id
Bu gün dogdı mı karşıñda o hürşid*

*Elin ayaguñ öpdüñ mi o şûhuñ
Olup vuslat safâ itdüñ mi rûhuñ*

*İderseñ ‘âlemde zevkini her ân
Bunuñ gibi nice bayrâm u seyrân*

*Çün olduñ ihtiyâruñla aña kul
Muhaldür her ne iderse saña ol*

*Senüñ ol bende-veş mahkûmuñ iken
Döge söge saña hizmet iderken*

¹⁸⁵ Aşağıdaki bölümdeki italik yazılan beyitler, Laleli nüshasında bulunmadığından dolayı Topkapı nüshasından alınmıştır.

*Saňa bu deňlü nâz itmek revâ mı
Olur mı hüsninüñ ayâ devâmı*

*Gözetmez mi 'aceb ol hakk-ı üstâd
Hukûk-ı sâbıkı itmez mi hiç yâd*

*Hiç âdem eyle bî-rahm sever mi
Yolında baş u cânı terk ider mi*

*Seni ger kor mı ol âdem yirine
Ki sen korsın anı âdem yirine*

*Gözünde çün degül dünyâ vü 'ukbâ
Deger mi ol digil dünyâ vü 'ukbâ*

*Hemân yâ sen misin 'âşık cihânda
Kişinüñ cânı yeter mi yabanda*

*Seni itdi mi bugün yohsa hoş-hâl
Olur mısın yine yolında pâymâl*

*Sever misin dahı cân u gönülden
Ferâgat itme misin sen o gülden*

*İder misin dahı bülbül-veş efgân
Olur mısın yine nâlân u giryân (NU, T.30b)*

*Severseñ bâri sev bir nâzenîni
Saňa itdürmeye âh u enîni*

*Senüñ kadriñ bulup rahm ide saňa
Kul olursan mahaldür sen de aňa*

*Güzel âlemde çün hûyu güzeldür
Sen anı sanma kim rûyı güzeldür*

*Güzellik çün olaydı nakş u sûret
Dahı zibâ yazar nakkâş-ı sûret*

*Şu deňlü eyledi ta'rîz u tevbîh
Kebâb itdi yüregüm deldi çün sîh (NU, L.43a)*

1.6.2.2.4. Diğer Kişiler

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta ana kahramanların dışındaki kişilerin sayısı sınırlıdır. Bunlar genellikle Dâî'nin ve Mehmet'in yakın çevresindeki kişilerdir. Söz konusu kişiler ikinci plânda kalan ve hâdiselere doğrudan müdahaleleri bulunmayan kişilerdir. Mehmet'in babası, büyük annesi söz konusu kişilerin başında gelir. Zira bu şahıslar hâdiselere müdahaleleri bulunmamakla birlikte, şairin hâdiselerin aktarımında yararlandığı önemli kişilerdir.¹⁸⁶

¹⁸⁶ bk. "1.6.3.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı" Bölümü.

Eserde yer verilen kişilerden biri de Mehmet'in ağabeyidir. Yirmi beş yaşında vefat eden Mustafa adındaki bu delikanlı, Mehmet'in yokluğunda Dâî'nin dert ortağı olur. Ancak, o da kardeşinden bir yıl sonra ölecektir:

Gurre-i mâh-ı muharremde 'ukbâya güzer
İtdi târîh Mustafâ rahmetu'llâhi 'aleyh (1058)¹⁸⁷ (NU, L.84a)

Eserde Mustafa'nın ahlâkî ve fizikî güzelliği üzerinde durulur. Şair sevgilisi Mehmet'in acısını ağabeyi Mustafa ile dindirmeye çalışır. Ancak, Dâî'nin Mustafa ile olan yakınlığı arkadaşlık ve dert ortaklığından öteye gitmez. Onun eserdeki varlığı kardeşiyle ilgilidir:

Karındaşı var idi bir perî-rû
Olup bir şîr-i merd-i çâr-ebrû

Ki bir mahbûb yigit idi yaraşık
Olupdı bir koyunda iki âşık

İki gül idi bu bâg-ı fenâda
Biri gonce idi biri güşâde

Birisinûn rûhı sâde gül idi
Birisinûn 'izârı sünbül idi

Cemâline virüpdî hattı zînet
Ki hatt-ile virilmişdi fütüvvet

Yigirmi beş yaşında idi sini
Şeb-i kadre irişüpdî mâh-ı hüsnî

Tekellüm itse ol cennet nihâli
Hicâbından kızarurdu cennet cemâli

Mü'eddeb bir cılasın server idi
Muhabbet idecek bir gevher idi

Severdi cânı gibi kardaşını
Dökerdi hasretinden gözyaşını

Bu Dâ'î-i hakîre geldi nâ-gâh
Añup kardeşigini eyledi âh

Ki çifte serviler gibi her ahyân
Olurduk bâg-ı âlemde hırâmân

Dirigâ rüzgâr-ı mevt esüp pek
Yıkup kardeşçügüm kodı beni tek

Firâkı yakdı bu cân-ı hazîni
Anuñçün iderem âh u enîni

Didüm çokdur sözüñ yârı hoş hû
Ne çâre çünki tulındı o mehrü

¹⁸⁷ Beytin sonunda yer alan tarih, Laleli nüshasında bulunmamaktadır. Bu tarih, Hacı Mahmut ve Topkapı nüshalarında yer almaktadır.

Giden gitdi çü dūr olduk o gülden
Bizi siz bâri çıkarmañ gönülden

Didi ol serv-i bustân-ı fütüvvet
Derûnumda mukarrerdür muhabbet

Velikin iderüz sizden hicâbı
Kıyas itmeñ ki idem ictinâbı

Didüm imdi icâzet saña ey yâr
Hicâb itme gelüp git bize her bâr

Siziñ ile müşerref olduğum ân
Anı görmüşce haz ider dil ü cân

Gam-ı hicrân-ile dil oldu bî-hûş
Kerem eyle bizi itme ferâmûş (NU, L.81b-82a)

Nevhatü 'l-'Uşşâk'ta yer alan diğer kişiler ise olay örgüsünde çok fazla etkisi olmayan figüran mahiyetindeki kişilerdir. Dâî'nin iki oğlu, Mehmet'in aile fertleri, bağ evinin sahibi, mektepteki öğrenciler, cenaze kalabalığı bunlar arasında yer alır. Bu kişi ve topluluklar olay örgüsünün ilerlemesi ve gerekli atmosferin sağlanmasında küçük roller üstlenirler.

1.6.2.3.Mekân:

Nevhatü 'l-'Uşşâk'ta yer alan mekânlar oldukça sınırlı sayıdadır. Dâî, mekândan ziyade olay örgüsüne önem verdiği için mekânlar genellikle arka plânda ve siliktir. Eserde soyut mekânlara da ismen yer verildiği görülür. Örneğin, aşağıdaki beyitte ölüm döşğinde olan çocuğun gözüne “Âlem-i Berzah”ın görüldüğü söylenir:

Görinüp ‘Âlem-i Berzah gözine
Hemân gitsem dir idi kendüzine (NU, L.58a)

1.6.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Nevhatü 'l-'Uşşâk'ta yer alan kapalı mekânların başında Dâî'nin görev yaptığı mahalle mektebi gelmektedir. Şair sevgilisini ilk kez bu mekânda görmüş, yıllarını bu mekânda geçirmiştir. Eserde, önemli bir yeri olmasına rağmen mekteple ilgili hemen hiçbir bilgi verilmemesi dikkat çekicidir. Eserde söz konusu mekânın, içinde hâdiselerin cereyan ettiği bir dekordan ileri gitmediğini söyleyebiliriz. Ancak, eserin basma nüshasında mektebin iki resmine yer verilmiştir.¹⁸⁸ Şairin, mektep için “mekteb bucağı” ifadesine yer vermesi mekân-psikoloji özdeşleştirmesini gözler önüne serer:

¹⁸⁸ Dâî'nin çalıştığı mekteple ilgili olarak bk. “RESİMLER” Bölümü, birinci ve üçüncü resim.

Yeter yandım bu mekteb bucagında
Bilürsün yaraşur her şey çağında (NU, L.54b)

Dâî'nin evi de söz konusu dekor mahiyetindeki mekânlardan biridir. Şair, göz yaşları döktüğü, sabahlara kadar uyumadığı bu mekâna dair hiçbir bilgi vermez. Yalnızca yaşadığı acılarla özdeşleştirdiği evini “gam-hâne” olarak nitelendirir.¹⁸⁹ Şair evini her ne şekilde isimlendirirse isimlendirsün mekânla kendi psikolojisini özdeşleştirmiştir. Ancak, tüm örneklerde şairin psikolojik durumunun kötü olmaması, söz konusu adlandırmaların kimi beyitlerde mekân-psikoloji özdeşleştirmesi dışında tamamen bir ifade kalıbı olarak kullanılması ihtimalini de gündeme getirir:

Gelüp **gam-hâneme** itdüm nüzûli
Tefekkür eyledüm râh-ı usûli (NU, L.29a)

Gelüp **gam-hâneme** dakdum kapuyı
Didüm itmeñ baña bugün tapuyı (NU, L.29b)

Vedâ' idüp o şûh-ı dil-sitâna
Yine **gam-hâneme** oldum revân (NU, L.30a)

Gelüp **gam-hâneme** tenhâ oturdum
Gam-ı hicrânı göñlümünden götürdüm (NU, T.30b)

Gelüp **gam-hâneme** girdüm nihânî
Yakardı nâr-ı gam bu cism ü cânı (NU, L.56a)

Hemân dem yola düşdüm sür'atle
Gelüp **gam-hâneme** biñ mihnet-ile (NU, L.61a)

Gelüp **gam-hâneme** nâlân u giryân
Cihân olup o dem başuma zindân (NU, L.80a)

Oturdum **beyt-i ahzânüm**da tenhâ
Hemân dem geldi cânım ferd ü tenhâ (NU, L.46a)

Eserde yer alan diğer kapalı mekân ise Mehmet'in evidir. Eserde yer alan önemli hâdiseler bu mekânda geçmesine rağmen evle ilgili hiçbir bilgiye yer verilmez. Oysa şair, “Bu Makâle Bâg-ı Ma'hûd Aslımı Eyler Beyân” başlıklı bölümde, sevgilisi ve iki oğlu ile birlikte gittiği bağ evinin geçmişi hakkında hâdiselerle hiçbir ilgisi bulunmayan bilgiler verir:

O bâguñ işit imdi benden aslın
Saña takrîr idem pes bâb u faslın

Dedem tapulamış sâbıkda bir tag
Anı gars idüp itmiş bir güzel bâg

Anuñ içinde envâ'-ı yemişi
Diküp tâ ide evlâdıyla 'îşi

¹⁸⁹ Şair, bir örnekte evi için “beyt-i ahzânüm” ifadesine de yer verir.

Bizüm idi dedem sag iken ol bâg
Oldı ol zamân tag üzre bâg

Eb ü ceddüm hayâtda iken ol dem
Ne demler itmiş idük anda dem dem

Sabâvet ‘âlemi idi ol eyyâm
Mürûr itmişdi soñra niçe a‘vâm

Dedem ‘azm itdi çün dâr-ı bekâya
Fenâ dünyâda kim kaldı bekâya

Budur aslı ki didüm ey yüzi ag
Satıldı gitdi elden ele ol bâg (NU, L.38a)

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta ismen yer verilen kapalı mekânlar da bulunmaktadır.

Örneğin dârü’s-selâm bunlardan yalnızca biridir:

Duhûl itdükde ol **dârü’s-selâma**
Hemân durdı müselmânlar kıyâma (NU, L.71b)

1.6.2.3.2.Açık Mekânlar

Mesire yeri, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta yer alan açık mekânlardan biridir. Fakat eserde söz konusu gezinti yerleri hakkında hiçbir bilgi verilmez. Eserde iki kez gezinti yeri söz konusu edilir. Şair, ne çocuklarla birlikte gittiği piknik yeri ne de sevgilisi ile baş başa gittiği yer hakkında bilgi verir. Yalnızca “fûlân seyrân-geh” ifadesine yer verir:

Fûlân seyrân-gehe togrı varasız
Safâ vü ‘îş u ‘işretler süresiz (NU, L.25a)

Eserde yer alan açık mekânlardan biri de bağ evinin bahçesidir. Şair, söz konusu mekânın doğal güzelliğine dair bir beyitlik de olsa tasvire yer verir:

Bile olmag-ıla ol hûrî-hey’et
O gün olmışdı ol bâg bâg-ı cennet (NU, L.38a)

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta yer alan açık mekânlardan biri de mezarlıktır. Şair, Mehmet’in gömüldüğü mezarlığın denize baktığını, bağ kenarında servilerle çevrili güzel bir yer olduğunu söyler:

Çün açdılar ana bâb-ı riyâzı
Hudâ andan hemîşe ola râzî

Leb-i deryâda bir bâğuñ kenârı
Olup ol serv-i ra’nânûñ mezârı

Ki başınuñ ucı deryâ-yı ‘ummân
Ayagı ucı bir hoş bâg-ı rümmân

Alup etrâfını servîler anuñ
Müzeyyen etmege bâgın cinânûñ

Ki bir mahbûb yirdi ol mezârlık
Aña dirlerdi ol yirde enârlık (NU, L.72a)

Nevhatü 'l-'Uşşâk'ta “çarşı, sevgilinin muhiti, sokak, avlu” gibi açık mekânlara da yer verilir. Ancak, bu mekânlar hakkında bilgi verilmez. Dekor mahiyetindeki bu mekânlar yalnızca ismen zikredilir:

Gezdüm çârsûyî eyledüm âh
Dögerdüm sînemi eylerdüm eyvâh (NU, L.62a)

Düşe kalka varup kûy-ı nigâra
Yürek olmuşdı gamdan pâre pâre (NU, L.54a)

Şu deñlü anda halk cem' olmuş-idi
Sokaklar havlılar hep tolmuş idi (NU, L.68b)

1.6.2.4.Zaman

Nevhatü 'l-'Uşşâk'ta hâdiseler anlatılırken ana hâdiselerin tarihi verilir. Bu hâdiselerin başında eserin başlıca kahramanı olan Mehmet'in ölüm tarihi gelmektedir. Mehmet 1647 senesinde, ağabeyi Mustafa bir sene sonra 1648 senesinde ölmüş, *Nevhatü 'l-'Uşşâk* ise 1649 senesinde yazılmıştır. Eserde verilen bu tarihler, vaka zamanı hakkında net bilgi edinmemizi sağlar. Eserde yer alan ara vakalar ise eserin muhtelif yerlerinde verilen vaka süreleri ile kısmen tespit edilebilmektedir. Söz gelimi şair, yaşadığı aşk serüveninin bin gün sürdüğünü söyler:

O biñ günde olan ahvâl bir gün
Diyüp duymadı andan ol yüzi gün (NU, L.85a)

Eserde genel çerçeve belirgin olmakla birlikte ara vakaların zamanları belirsizdir. Bu nedenle eserde sık sık “bir gün, yine bir gün, o ân, hemân dem” gibi belirsiz zaman ifadelerine yer verilir:

Didüm **bir gün** aña mahfice ey yâr
Cenâbuñdan bir iki minnetüm var (NU, L.23a)

Yine bir gün o şûh-ı dil-sitâna
Niyâz itdüm nihânî yana yana (NU, L.41b)

Yine tenhâ düşürdüm **bir gün** anı
Didüm bu sözleri aña nihânî (NU, L.49b)

Nazar itdüm ana dikkatle **ol ân**
Ne görsem geliyor fi'l-cümle sıbyân (NU, L.26b)

Yüregüm ağzuma geldi **hemân-dem**
Gözüme karañu oldu bu 'âlem (NU, L.26b)

Ancak, şair hâdiselerin gerçekleştiği zaman dilimini büyük ölçüde dile getirir. Bu nedenle ara hâdiselerin gün içinde ne zaman gerçekleştiği “sabâh, akşâm, gece, kuşluk, vakt-i ‘asr, seher” gibi zaman belirteçleriyle vurgulanır:

Sabâh oldu açıldı çünkü mekteb
Gelüp sıbyân oturdılar müretteb (NU, L.13b)

Sebak virdüm bilicek ol perî-zâd
Didüm imdi var ol **kuşluga** âzâd (NU, L.17a)

Çün oldu sevdüğüm **kuşluga** âzâd
Be-gâyet muntazırdı kalb-i nâşâd

Olup öyle **güneş irdi zevâle**
Sevindüm şâdumân oldum bu hâle (NU, L.22b)

İrüp **vakt-i ‘asr** kapandı mekteb
Olup âzâd el öpüp gitdiler hep (NU, L.25a)

Sabâh oldu nihâyet buldı **gice**
İşit imdi neye vardı netîce (NU, L.26a)

Didi **bu gice** kuzum haste oldu
Harâretten o gül ruhsârı soldı (NU, L.27a)

Şu deñlü çekdüm **ol şeb** intizârı
Ki ‘aşk selb itdi elden ihtiyârı (NU, L.26a)

Ki **kuşluk vakti** oldu gelmedi yâr
Hemân-dem oldu mekteb başıma dar (NU, L.53b)

Eserde vaka süreleri genellikle belirsizdir. Bu nedenle şair “gece gündüz, nice eyyâm, nice ahyân, nice günler” vb. ifadelere yer verir:

Bu gamlarda çekildi **nice ahyân**
Didüm ayâ ne yüzden ola dermân (NU, L.33b)

Saña meftûn olalı bu dil ü cân
Gice gündüz işümdür âh u efgân (NU, L.34a)

Ki bilmem çok mı yatdum az mı yatdum
O yire geldüğüm dahı unuttum (NU, L.74a)

Ancak, eserde ara vakaların süreleri nâdiren belirtilir. Örneğin aşağıdaki beyitte şair, sevgilisiyle iki hafta görüşmediğini açıkça dile getirir:

Çün oldu iki hafta bedr-i mâhum
Görinmedi baña gör imdi âhum (NU, L.43b)

Dâî’nin eserde kullandığı zaman belirteçlerinden bazıları ise ay, gün ve mevsimlerle ilgilidir. Örneğin, aşağıdaki beyitte hâdisenin çarşamba ve perşembe günü gerçekleştiği açıkça ifade edilir:

Çihâr-şenbih günü olmışdı âzâd
Sürûr u zevk-ile gitmişdi dil-şâd

Çü penç-şenbih günü açıldı mekteb
Dirildi cümle sıbyân müretteb (NU, L.53b)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta zamanla ilgili bir husus da zamanın göreceliğidir. Eserde süre, vaka süresi kadar, şairin o süreyi algılayış biçimine göre belirlenir. Aşağıdaki beyitte şair, yaşadığı aşk acısının şiddetini vurgulamak için acılar içinde geçirdiği her günün bir yıl sürdüğünü söyler:

Anuñ her bir günü bir yıl kadardur
Anuñ her bir vakti bir cây-ı hatardur (NU, L.48a)

Eserde zamanda geriye dönüşlerden yararlanılır. Şair böylece merak unsurunu artırır. Vaka zamandaki geriye dönüşler kronolojik olarak seyreden hâdiselerin anlatımına renk katar. Eserdeki en belirgin geriye dönüş, çocuğun hastalanma hikâyesinin büyük annesinin dilinden aktarıldığı bölümdür:

Didi çün geldi çâr-şenbih günü ol
Gülüp oynadı bülbül gibi ol

Gice yandı sabâhı kalkdı yine
Libâsın aldı ister kim giyine

Vücûdında olup nev'â sakâmet
Hele aldurmadı ol etdi gayret

Eline varup ol dem aldı mushaf
Diler kim ide mektebi müşerref

Gelüp babası didi gitme bu gün
Eve âdem gelürse bunda bulun

Didi gitmezsem ider hoca âzâr
Didi ben söylerüm sen olma bî-zâr

Oturdı çün duhâ olunca evde
Başına olmuş idi dar evde

Yüzi gâh kızarur gâh agarurdu
Güzel başı ziyâde ağırurdu

Yine çok sevdiğüm gayret iderdi
Gelen ol âdeme hizmet iderdi

Ayag üzre gezindi öyle oldu
Hemân dem öyle oldu böyle oldu

Dimiş koltugum agrur bacısına
Anuñ sabr iderem ben acısına

Dime duymasın anı anam babam
Benüm çün tâ ki anlar çekmesün gam

Didi bacı bu hâli soñra bize
Didüm ben dahı vâki' hâli size (NU, L.55a-55b)

1.6.2.5.Tarih ve Toplum

Konusunu gerçek hayattan almasına rağmen XVII. yüzyıl siyasî hayatının *Nevhatü'l-'Uşşâk*'a yansımadığını söyleyebiliriz. Eser, tamamen Dâî'nin yaşadığı -yaklaşık- üç senelik aşk hikâyesiyle sınırlıdır. Bu nedenle eseri şairin yaşamından bir kesit olarak değerlendirmek gerekir.

Ancak, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta dönemin toplumsal yaşamına dair satır aralarında bazı bilgi kırıntılarına yer verilir. Dikkatli bir okuyucu bu küçük bilgi kırıntılarını rahatlıkla görür. Eserden hareketle dönemin eğitim anlayışı hakkında az da olsa bilgi edinebiliriz. XVII. yüzyılda öğretmen merkezli bir eğitim anlayışının hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bunun belirgin kanıtı derslerin, hocanın önüne gelen öğrencinin ezber yapması şeklinde gerçekleşmesidir. Ayrıca eğitimde şiddete başvurulduğunu müşahade ederiz. Yine eğitim öğretim faaliyetleri ile ilgili olarak, çocukların ikindi vakti hocalarının ellerini öperek okuldan ayrıldıklarını öğreniriz:

Gözüm nûrî nice hatâ itmesün kim
Benüm mahkûmum iken oldı hâkim (NU, L.23a)

İrüp vakt-i 'asr kapandı mekteb
Olup âzâd el öpüp gitdiler hep (NU, L.25a)

Bir başka konu ise hasta birinin yanında ağıt yakmanın, hastayı korkutması nedeniyle hoş karşılanmadığıdır:

Didüm lutf it yanında sagma sağı
Be-gâyet korkıdur bu sağı sağı (NU, L.56a)

Bütün bu bilgi kırıntıları bir yana, toplumsal hayatla ilgili olarak eserden edindiğimiz en önemli bilgiler, “ölünün yıkanması, kefenlenmesi, gömülmesi ve telkin”le ilgilidir. Şair, söz konusu işlemleri tüm ayrıntısıyla anlatılır. Böylece okuyucu sıradan bir cenaze merasimini edebî bir metin olarak okuma fırsatı bulur. Onlarca beyit süren bu bölümlerden telkîn bölümüne aşağıda yer verilmiştir:

Çü gördüm yâri yirde kaldı hâlî
Varup kabrine etdüm rûy-mâlî

Durup vech-i münîrine mukâbil
Ki telkîn eyleyem sordukda sâ'il

Degüldi ol melek muhtâc-ı ta'lîm
Bunuñla itmiş idi rûhı teslîm

Anuñ vird-i zebânı idi her gâh
Dir idi cân u dilden Rabbi'lillâh

Muhammeddür nebîm İslâm dînüm
Ki kıbleme Ka'be'dür Âdemdür yakînüm

İmâmdur kamu hâlümde Kur'ân
Olupdur cümle mü'mînler ihvân

Hudâ farz eylemiş beş vakt namâzı
İde kullar Hudâ'sına niyâzı

Bu sözlerle olan Mevlâ'ya mülhak
Mu'în olmaz mı kabrinde aña Hak

İder mi gayre muhtâc anı Mevlâ
O demde eylemez mi anı gûyâ

Husûsâ tâlib-i 'ilm idi ol hân
Gice gündüz iderdi hıfz-ı Kur'ân

Açılmadan solup ol gonce-i ter
Dahı ma'sûm pâk idi o dil-ber

Dahı med'ûnen olmuş idi merhûm
Şehâdet rütbesin bulmuşdı merhûm

Muhabbet itmiş idi Rabb-ı 'izzet
Anı ma'sûm iken itdi da'vet

Mülevves itmeden çirk-âb-ı dünyâ
İdüp ol pâk dâmân 'azm-i 'ukbâ

Kime olur müyesser bunı itmek
Cihâna pâk gelüben pâk gitmek

Degüldi çün size bu köhne dehre
Anı ugratmadı Hak çevre kahra

İdüp Hak anı olmadan mükellef
Cinânında cemâliyle müşerref

Çü telkîn emrini itdükde itmâm
Kıçın kıçın gerüye etdüm ikdâm (NU, L. 73b-74a)

Eserde gözlemlene imkânı bulduğumuz toplumsal konulardan biri de kadının toplumdaki konumudur. Eserde Dâî'nin hanımının yaşadıkları, kadının toplumdaki yeri hakkında fikir verir. Daha önce belirttiğimiz üzere kadın, eşini on üç yaşındaki bir çocukla uygunsuz bir hâlde yakalamasına rağmen eşinden ayrılmayı düşünemez. Hatta eşini kaybetme korkusuyla, ara buluculuk yapmak zorunda kalır. Bu durum kadının ezilmişliğini ve erkek egemen toplumlardaki mevkiini gözler önüne serer.¹⁹⁰

1.6.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Nevhatü'l-'Uşşâk, Dâî'nin yaşadığı aşk hikâyesini konu edinmekle birlikte asıl konu, eserin yazılış serüvenidir. Zira şair, bir yandan aşk hikâyesini anlatırken, diğer

¹⁹⁰ bk. "1.6.2.2.3.Dâî'nin Eşi" Bölümü.

yandan da eserini nasıl yazmaya karar verdiğini anlatır. Nitekim şair, eserini *Nevhatü'l-Uşşâk*'ı yazmaya karar vermesiyle tamamlar. Diğer bir deyişle bu mesnevi, bir eserin yazılma serüvenini hikâye eder. Şair, sebep-i te'lif görevini üstlenen “Bu Makâle İbtidâ' Vâsf-ı Hâlümdür Benüm” başlıklı bölümde sergüzeştini yana yana anlatmak istediğini söyler. Zira o, yeterince acı çekmiştir. Aşk gizli kalmamalıdır. Kalbinde gizlediği aşkı, çektiği acıları ve yaşadıklarını anlatmalıdır. Yazacağı kitap sayesinde şairin adı, kıyamete kadar aşk ile anılacak ve âşıklar defterine yazılacaktır:

Gel ey dil başla bülbül-veş figâna
Beyân it sergüzeştüñ yana yana

Nihân olmaz cihânda 'aşk-ile meşk
'Ayân it tâ derûnuñ kalmaya huşk

Yeter me'vâ idindüñ gam bucagın
Yeter yakduñ elemle dil ocagın

Bilürsin yok durur bünyâdı cismin
Yüri yaz defter-i 'uşşâka ismin

Nice olduñ gam-ı 'aşka giriftâr
Ne işler geçdi saña cevri-i dildâr

Ne zahm-ı hâr yedüñ ol gül bedenden
Ne kanlar yutduñ ol gonca dehenden

Habîbüñ itdi mi derdüñe emsem
Tabîbüñ urdı mı zahmuña merhem

Nice gark eyledi deryâ-yı hasret
Nice hark eyledi pes nâr-ı firkat

Nice aldurduñ elden şâh-bâzuñ
Nice fâş oldu halka gizlü râzuñ

Nice irdi yoluñ hicrâna âhir
Neler çekdüñ felekde söyle bir bir

Bu deñlü gam ki çekdüñ irta gice
Beyân eyle neye irdi netice

Yazup derd-i derûnuñ bir kitâb it
Reh-i 'aşk içre nâmuñ müstetâb it

Olup 'âlemde bir şîrîn hikâyet
Okunsun hasb-ı hâlüñ tâ kıyâmet

Añılsun 'aşk-ile nâmuñ cihânda
Muhabbet genci kalmasun nihânda (NU, L.9a-9b)

Dâî'nin acıklı aşk hikâyesini okuyanların gözleri dolacak, yürekleri acıyacaktır. Ayrılık derdini çekenler de bu kitabı yanlarından ayırmayacak, bu kitapla kaybettiklerinin acısını dindirmeye çalışacaklardır:

Nevâñî gûş iden ‘uşşâk her dem
Göyinüp özi tola gözleri nem

Kitâbuñ okıyanlar kala taña
Yürekden acıyup rahm ide saña

Olanlar ayrılmak derdine hem-dem
Ayırmaya yanından bunı bir dem

Şu kim aldura yâr-ı nâzeninin
Bunuñla añlaya kalb-i hazînin

Ogul kız alduran baba vü ana
Tesellîler vire bunuñla câna (NU, L.9b)

Şair, *Nevhatü'l-‘Uşşâk* hakkında bilgi verirken eserinin nasihat da içerdiğini açıkça ifade eder. O, kendi aşkını anlatırken diğer taraftan da okuyucuya nasihatlerde bulunacağını, herkesin “kıssadan hisse” alacağını söyler:

İdüp her bâbdan anda makâlî
Nasihatdan dahı olmaya hâlî

Olup rûy-ı mecâzîde bu kıssa
Hakîkat ehli dahı ala hisse

Alup her kes murâdınca nasîbi
Ki şâyed yâd ideler ben garîbi (NU, L.9b)

Ancak, Dâî’nin yukarıda belirttiği yazılış sebebinin dışında, eserin arka plânında şairin kişisel savunması da yatmaktadır. Zira şairin gizlediği sırrı açığa çıkmıştır. Bu sır, her ne kadar masum da olsa toplum tarafından olumlu karşılanacak türden bir ilişki değildir. Bu durumda şaire -yaşadığı aşkı merkeze alarak- mecazî aşkın savunmasını yapmaktan başka bir çare kalmaz.

Şair savunmasını yaparken “genelleme” gibi kurnazca bir yönleme başvurur. Şair, öncelikle yaşadığı ilişkiyi “mecazî aşk” kapsamında değerlendirir ve konuyu daha da genelleyerek aşkın savunmasına girişir. Ona göre aşk, tatmayanların anlamayacağı bir tür hastalıktır ve iyileşmesi mümkün değildir. Aşk, insana elem ve eziyetten başka bir şey vermese de âşık olmak gerekir. Aşk denen bu zorlu yoldan geçmeyen kişi, insan değildir. Hatta âşık olmayan insan, eşekten daha kötüdür. Zira aşk insanı kibir ve iki yüzlülükten uzaklaştırır.

Ne bilsün gitmeyenler râh-ı ‘aşka
Ne bilsün olmayan kul şâh-ı ‘aşka

Ne bilsün başına gelmeyen âdem
Ne bilsün olmayan bu ‘aşka hem-dem

Bu bir renc ü ‘arazdur adıdur ‘aşk
Bir oñılmaz marazdur adıdur ‘aşk

Begüm bu ‘aşk bir deryâ-yı gamdur
Bunuñ her gûşesi renc ü elemdür

Belâ girdâbıdır ‘aşkuñ kazâsı
Helâk itmekdür anuñ muktezâsı

Efendi ‘aşk işi âsân degüldür
Bu rehden geçmeyen insân degüldür

Sözüm yokdur benüm her bî-mezâka
Ne bilsün itmeyenler istizâka

Buyurmuş bu sözi bir merd-i fâ’ik
Eşekden kem durur olmayan ‘âşık

Ne gam redd eylese ‘aşkı mürâî
Ki selb ider bu ‘aşk kibr ü riyâyı (NU, L.14a)

Dâî, yaşadığı aşkı mecazî aşkın, aslında hakîkate giden bir yol olduğunu ancak, bu yoldan hızlı bir şekilde geçmek gerektiğini, gerçek maksat olan ilahî aşka ulaşmaya çalışırken mecazî aşk denilen köprüde manasız yere kalmamak gerektiğini söyler. Şair, kendi aşkını diğerlerinden ayırır ve onları batıl dava olarak değerlendirir. Bu yola pek çok kişi girmiş ancak, yolun sonuna çok az kişi ulaşmıştır. O, bu yolda sevgilinin güzelliğine tamah edenlerin nefislerine yenik düştüğünü, Allah’ın yardımı olmadıkça bu durumu gidermenin çok zor olduğunu; uyanık olup sabırla şeytanın kurduğu tuzaklara düşmeden ilerlemek gerektiğini söyler:

Bilür sâlik olanlar iş bu râzı
Hakîkat şehrine yoldur mecâzî

Velî tizrek geçe olmaya gâfil
Hâtır-nâk olduğunı fehm ide ‘âkil

Dürişüp maksâd-ı aksâya ire
Cisimde kalmaya bî-ma’nâ yire

Bu râha gerçi ugrar hayli kişi
Velî başa iletmış az bu işi

Çoğunuñ etdügi da’vâ-yı bâtıl
Hevâya düşüp olur yolda zâ’il

Eger olursa hüsn-i yâra tâmi‘
Olur tahkîk hevâ vü nefse tâbi‘

Katı müşkildür oñarmak bu kârı
Mu‘în ola meger ol Hayy u Bârî

Ki kendü ide kendüye delâlet
Metâ’-ı sabrı itdürmeye gâret

Bu yolda çok durur zirâ ki sârik
Meger ‘aşkında gâyet ola sâdık

Kurupdur dâmını bu yolda şeytân
Katı müdrik gerek ol demde insân

Anuñ dâmına sayd olmayup ol hîn
Selâmet kurtılursa aña tahsîn (NU, L.14b)

Dâî, ilahî ya da mecazî aşkın insanın kalbinde bulunması gerektiğini, insanın mecazî aşk yoluyla hakikî aşka ulaşacağını, gönül aynası cilalandıkça sevgilinin (Allah'ın) orada yüz göstereceğini, gönül temiz olduktan sonra Allah aşkının orayı mekân edineceğini, özetle mecazın içinde hakikatin saklı olduğunu söyler:

Dimişler niçe 'ârifler bu râzı
Hakikat olmaz-ise olsun mecâzî

Hemân dil bârid olmasun bayagı
Kişinüñ odsız olmazsun ocagı

Mecâza giden isti'dâd hâsıl
Olur taklîd ile tahkîke vâsıl

Mücellâ olsa dil mir'âtı ey yâr
İder bir gün aña yâr 'arz-ı dîdâr

Olnca pâk u tâhir hâne-i dil
Sezâdur hubb-ı Hakk'a ola menzil

Benüm bu sözlerüm gûş iden 'âkil
Nice gayretler ide bunda hâsıl

Sözün kışrını ko maksûd içdür
Mecâz içre hakikat mündericdür (NU, L.15a-15b)

Şair, buraya kadar yaşadığı ilişkiyi genelleyerek mecazî aşkı, hatta daha da ileri giderek aşkı savunur. Oysa onun yaşadığı durum son derece sıra dışıdır. Bu nedenle savunmasının şiddetini artırır. Şair, dolaylı açıklamaların yeterli gelmediğini düşünmüş olacak ki oğlancılık ve eş cinsellik konusunu açıkça dile getirmek zorunda kalır. Şair, “Bâb-ı Sâlis Ehl-i 'İrfâna Nasîhat Evsâfi”¹⁹¹ başlıklı bölümde gönlünde gerçek aşk olanın, sevdiğini iki gözü gibi koruması gerektiğini, onu canı ve “evladı” gibi sevmesi gerektiğini söyler. Zaten yolunda sâdık olan âşığın, kendi cinsiyetinden bile haberdar olmayacağını, sevgilinin güzelliğini seyrettikçe Allah'ın sanatını düşüneceğini, maksadının “seyr-i dîdâr”dan başka bir şey olmayacağını vurgular:

Ki 'uşşâk içre ef'âl-i şefâyi'
Olur tahkîk-i 'aşk baña mâni'

Ola her kimde kim 'aşk-ı hakikat
Aña lâzımdur 'iffetle sadâkat

¹⁹¹ Bu başlık *Nevhatü'l-'Uşşâk* Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmut Efendi nüshası 18a sayfasından alınmıştır.

İde mahbûbına her dem ri‘âyet
İki gözi gibi ide sıyânet

Ki öz cânı gibi hem-zâdı gibi
Muhabbet eyleye evlâdı gibi

Yolında ide şol deñlü sadâkat
Ki kendin bilmeye er mi yâ ‘avrat

Temâşâ eyledikce hüsnüñ anuñ
Tefekkür eyleye sun‘ın Hudânuñ

Murâdı ola ancak seyr-i didâr
Tecâvüz itme pes gayre zinhâr (NU, L.17b-18a)

Şair, âşığın bayramda bir merhabaya kanaat etmesi gerektiğini belirttikten sonra aşkın yalnızca “cemâli teferrüc etmek” olduğunu söyler. Şair, okuyucuyu “önü erkek arkası kadın” olanlara karşı uyarır. Eş cinselliğin kötülüğü üzerine perde-birûnâne sözlerle uzun açıklamalara girişir. Kendisinin hiçbir zaman bu hataya düşmediğini söyler:

Revâ olmaya her nâ-pâk dûnı
Muhabbet eyleyüp olmak zebûnı

Hazer it olma bir müsta‘mele kul
Fevâhiş gibi her şeb yasdana kol

Öñi erkek verâsı ‘avrat ola
Hemîşe öyle hîze la‘net ola

Ne deñlü hûb olursa eyle mef‘ûl
Nazar itme yüzine şomdur ol kul

Benüm rûhum görünce eyle hîzi
Yanında durma tut semt-i girîzi

Ere erlik yaraşur zene zenlik
Er olan hiç ider mi kahpe-zenlik

İderse şehvetüñ ger iktizâyı
Anuñ çün halk idüpdür Hak nisâyı

Te’ehhül eyle emr-i şer‘-ile tîz
Ki şeytân itmeden bir fîtne-engîz

Helâl itmiş ‘ibâdına imâ‘yi
Ki dü-şîze(?) vü bâkire nisâyı

Güzel emr eylemiş ol Rabb-ı ‘izzet
Dahı insân dilersen bîve ‘avrat

Zinâya yokdur Allah’uñ rızâsı
Neden ‘akla gelür erkek zinâsı

İdenler fi‘l-i kavm-i Lût’ı icrâ
İki ‘âlemde ola yüzi kara

Teşebbüh iden ol kavm-i rezîle
Bile haşr ola yarın anlar ile

İşitmedüñ mi kavm-i Lût'ı ol Hak
Ne güne eyledi ihlâk o gün bak

Süvâr olsa kaçan kim bir nere ner
Semâvât-ile 'arş-ı kürsî ditrer

O fi'le mübtelâ olan melâ'în
Olupdur bilki ihvânü's-şeyâtîn

İderler mâye-i insânı itlâf
Ki nesl-i Âdemi iderler isrâf

Atarlar cevher-i nâsı helâya
Düşerler ikisi dahı belâya

Kıyâmetde resûl olmaz şefî'i
İderse her kim ol fi'l-i şenî'i

Ne şüphe fâ'il-i mef'ûl u me'bûn
Olısarlar ikisi dahı mel'ûn

Ba'id olup Hudâ'nuñ rahmetinden
Nasîb olmaz cinânunuñ ni'metinden

Cezâsın rûz-ı mehşerde bulalar
Çatışmış seg gibi rûsvây olalar

Göricek ehl-i mahşer la'n iderler
Cahîme pes o hey'etle giderler

Meger kim ide ol Mevlâ 'inâyet
Ki tevbe eyleyüp ide ferâgat

O fi'l-i nâ-pesendi iden âdem
Rücû' idüp salâha olsa hem-dem

'İbâdâta ne deñlü olsa sâlik
Kerâmâta velî olmaya lâyık

Ba'na ol fi'l-i nâ-meşru'ı Allâh
Müyesser itmedi elhamdülillâh

Ne mef'ûl olmuşam bir kez ne fâ'il
Beni Hak 'ismetine itdi dâhil

Kebâ'îrden dahı hıfz itdi Rahmân
Olur mı 'âlem içre böyle ihsân

Kamu ahvâlüme vâkıfdur Allâh
Sahîhdür bu sözüm vallâh u billâh

Enâniyyet satup gel çekme adum
Edâ'-ı şükr-i ni'metdür murâdum

Riyâyâ haml idüp girme vebâle
Nazar eyle kelâm-ı zü'l-celâle

Ki var mı ‘ismet-i Hak gibi ni‘met
Pes itdüm lutf-ı Mevlâ’yı hikâyet

Bu nazmımda nice kez tab‘-ı nâdân
Hilâfin fehm idüp eylerse bühtân

Giribânın alam rûz-ı cezâda
Eyü kim bellü olur ol arada

Bilür mahfi’z-zamîrüm ehl-i ‘irfân
Ne gam fehm itmez ise anı nâdân

Ne bilür ma‘rifet kadrin edânî
Yine ‘ârif olanlar bilür anı (NU, L.18b-20a)

Dâî’nin savunmasının bel kemiği, “meczâî aşkın içinde hakîkî aşkın gizli olması” düşüncesidir. Nitekim şair, okuyuculara Allah’tan başkasına muhabbetin hata olduğunu söyler. Sevgilinin kendisi de güzelliği de geçicidir. Bir gün onun güzelliği solacak, servi boyu iki büklüm olacak, dişleri dökülecek, yüzünde kara kıllar çıkacaktır. Kısacası geçici olana değil ezeli olana âşık olmak gerekir:

Hatâdur Hak’dan ayruga muhabbet
Anuñ da ya‘ni emrine itâ‘at (NU, L.22a)

Anuñ ne hüsni bâkîdür ne kendi
Tuta ‘âkil olan âdem bu pendî

Olupdur evveli murdâr u nutfe
Olısar âhiri kabr içre cîfe

Olursañ ger ‘izâr-ı yâre mâ’îl
Ki nâ-hoş olsa bir dem ola zâ’il

Dil-i ‘uşşâkı olan sîne-i pâk
Derûnuñ fikr iderseñ ol da nâ-pâk

Ter ü tâze tutan anı dem ola
O demler dahı gide bir dem ola

Sola ol gül cemâlî ola pür pîç
Virür mi dil aña ‘âkil olan hîç

Muhabbet itmek aña ola bönlik
Anuñ hüsni nedür bir iki günlük

Kemân ola bükile serv kaddi
Hazân ola dökile lâle haddi

Çözilüp düşe bir bir dürr-i dendân
Ne şekle giriser ol demde insân

Susuzken ‘ârızı âbına diller
Zuhûr ide yirinde kara kıllar

Ne kudretdür bu kudret it nigâhı
Beyâz ider Hak ol rîş-i siyâhı

Göñüller sayd iden ol çeşm-i ebrû
Dil-i ‘uşşâkı bend iden siyâh mû

Bir iki yıl geçicek bir nazar kıl
Olur ol da bayagı bir kıl (NU, L.41b-42a)

Şair, ayrıca zâhit olduğunu vurgulayarak, dinen kimle olursa olsun zinanın günah olduğunu söyler. Hele bir de erkek zinası aklına dahi gelmeyecek bir iştir:

Tezehhüdden iderseñ idi‘âyı
Efendi senden artukdur bu Dâ‘î (NU, L.16b)

Zinâya yokdur Allah’uñ rızâsı
Neden ‘akla gelür erkek zinâsı (NU, L.19a)

Şair tüm açıklamalarına rağmen içine düştüğü durumun kendisinin elinde olmadığını ısrarla vurgular. Aşkın “bî-ihitiyârî” olduğunu sık sık tekrarlar:

Şu deñlü çekdüm ol şeb intizârı
Ki ‘aşk selb itdi elden ihtiyârı (NU, L.26a)

Kişinüñ elde olsa ihtiyârı
İder mi yok yere âh-ile zârı (NU, L.27b)

Şu deñlü itdüm ana i‘tizârı
Didüm hâlüm degüldür ihtiyârî (NU, L.33b)

Ne çâre elde olsa ihtiyârüm
Bıragurdum kaçup dâr u diyârüm (NU, L.40a)

Benüm elde degüldür ihtiyârüm
Görince ol mehi kalmaz karârüm (NU, L.80b)

Şair, kimi zaman kendisine suç isnat etmesi muhtemel kişilere ya da edenlere yönelik tehditler savurur. Kıyamet gününde iki elinin kendisine iftira edenlerin yakasında olacağını söyler:

Efendi su’-i zann itme bu hâle
Sözüm gûş it sakın girme vebâle

O nâ-ma‘kûlı ger nisbet iderseñ
Helâl itmem baña töhmet iderseñ

Kıyâs-ile iderseñ iftirâyı
İdem rûz-ı cezâda iddi‘âyı

Huzûr-ı Hak’da destimden girîbân
Olam sanma iderseñ baña bühtân

Cemî‘-i ‘ömrüm içre ol bed-ef ‘âl
Müyesser olmadı baña be her hâl (NU, L.17b)

Hatta oğlancılık suçlamasından o kadar rahatsızdır ki aklına gelen her türlü savunmaya girişir. Şair, yaşadığı gerçek hâdiseleri anlattığını defalarca belirtmesine

rağmen¹⁹² *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ın, alegorik bir eser olduğunu bile ima eder. “Bu Makâle Maksad-ı Aksâdur Eyle İstimâ” başlıklı bölümde Dâî, eserindeki temel unsurları tasavvufî birer mecaz olarak okuyucuya sunar. Mektep, dünyayı; sevgili, dünyanın aldatıcı güzelliklerini temsil eder. Bu geçici dünyanın sonu ölümdür, yokluktur. Bu nedenle geçici heveslere kapılmadan, âhiret için hazırlık yapmak gerekir. Şairin mecaz olarak sundukları, esasen eserden çıkarılması gereken derslerdir:

Makâlâtımı gûş idersen ey yâr
İder bu bî-vefâ dünyâyı iş'âr

Mecâzen gerçi kim bir kıssadur bu
Begüm tut sen hakîkat semtine rû

Ki zâhirde bu bir darb-ı meseldür
Hakîkat ehline bir hûb 'ameldür

Kıyâs etme hemân bir kîl u kâli
Bilür ahvâli şol kim ehl-i hâldür

Hakîkatdür efendi yine maksûd
Olupdur çünkü Hak'dan gayrı mefkûd

Bilür 'ârif olanlar bu rumûzı
Kim istidlâl ider habbe künûzı

Yeter bu tâlib-i dünyâyâ mikyâs
Alur pes hisseyi 'ârif olan nâs

Ki mekteb-hâne bu dünyâ-yı dündür
Hemîşe hâceler anda zebûndur

Tolupdur içi insân hem çü sıbyân
Kimi şâdân u handân kimi giryân

Kimi 'âkil ider tahsîl-i 'irfân
Kimi gâfil ider tazyî'-i âvân

Ki vasf itdüm saña ol gül-'izârı
Kim oldur dünyenüñ nakş u nigârı

Mukaddem râm olup itdügi ülfet
Ki kendüsine itdürür muhabbet

Güler yüz gösterüp saña olur kul
Mudârâ ile dil mülkin alur ol

Tamâm idince şehr-i kalbi teshîr
Pes andan soñra başlar çevre bir bir

Gider soñra vücûduñ şehri elden
Kalursın uhrevî sâlih 'amelden

¹⁹² Dâî, okuyucuya “Kulağımla duyup, gözümle gördüklerimi sana bir bir anlatayım” derken anlattığı hâdiselerin gerçekliğini açıkça ortaya koyar:

Kulagumla gözümde gördüğüm ben
Diyem bir bir saña gûş eyle benden (NU, L.11b)

Hevâ vü nefis-ile el bir iderler
Saña âl etmege tedbîr iderler

Saña vâsfeyleyüp dünyâ-yı dünü
İder âhir seni anuñ zebûnı

Ki gelmez dünyenüñ bir işi başa
Sürer yok yirlere tag-ile taşa

Ecel irdükde gel seyr eyle hâli
Neye irer bu dünyânıñ meâli

Öñi cevri ü cefâ vü mihnet u gam
Soñı pes bu cihânıñ ye's ü mâtem

Bu dünyâ-yı denîye olma mâ'il
Olur cânıñ gözine bilki hâ'il

Gözün aç çıkma gel râh-ı edebden
Sakın kalma girüye emr-i Rab'dan

Göñül virme cihân çün bî-vefâdur
Vefâsı dünyenüñ 'ayn-ı cefâdur

Yolup bâl ü perüñ virür ziyâna
Komaz uçmaga cân murgın cinâna

Bu dünyâyâ gelen elbetde gider
Göñüldeñ merd iseñ hubbını gider

N'idersin bu fenâ dehri n'idersin
Soñunda hasret-ile kor gidersin

Kayurduñsa ger âhiret için zâd
Zarûret günlerinde olasın şâd

Eger gâfil bulıñduñsa efendi
Görisersin nice nice gezendi

Cihânıñ nakşına aldanmaz 'âkil
Bilür yokdur soñı virmez aña dil

Kalaylı bir çürük kabdur bu dünyâ
Bilür meyl itmez aña ehl-i 'ukbâ

Anuñ nef'i hemân bir gösterişdür
Sen anı sanma kim bir hoş yemişdür (87b-88b)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta ara mesajlara da yer verilir. Şair kendisini çocukla baş başa yakalayan eşini ikna etmek için dedikoduculuğun kötülünden, ayıpları saklamanın güzelliğinden bahseder. Bu bölümde şair, savunmasını verirken tıpkı aşk konusunda olduğu gibi genelleme yoluna gider. Kendi durumunu, sıradan dedikodu konuları ile aynı kapsamda değerlendirir. Aşağıda söz konusu bölümden örnek beyitlere yer verilmiştir:

Eger dirseñ ki olmayam dil-figâr
'Uyûb-ı nâsa nâzır olma zinhâr

Ki zîrâ halk ‘aybdan olmaz ‘ârî
‘Aybsızdur hemân ol Hayy u Bârî

Niçe bî-‘ayb ola ‘âlemde insân
Ara yirde var iken nefis u şeytân

Sözüm tut ‘âkil iseñ olma gâfil
Elüñ ‘aybın teccüssüden ne hâsıl

‘Ayb-bîn olan olmaya Hudâ-bîn
‘Ayb-bîn olan olmaz kâmilü’ddîn

Husûsâ ol kes ide ‘aybın ihfâ
Revâ mîdur sen anı itmeñ ifşâ

Ne hoş dimiş bu kavli diyen aña
Görürseñ dahı setr it etegüñle

Senüñ dahı ‘uyûbuñ itse Hak fâş
Gelür miydi saña eyü hoş karındaş

Eger ol didügüñ var ise anda
Ki gıybet itmiş olursın ol anda

İşitmedüñ mi bunı etkıyâdan
Eşeddür didiler gıybet zinâdan¹⁹³ (NU, L.32a)

1.6.3.Üslûp

1.6.3.1.Anlatım Teknikleri

1.6.3.1.1.Tasvir

Vaka aktarımına dayalı bir eser olan *Nevhatü'l-‘Uşşâk*, mekân tasviri bakımından zayıf bir eser olarak kabul edilebilir. Eserde yer alan mekânlar sınırlı sayıda olduğu için mekân tasvirleri de buna paralel olarak azdır. Kaldı ki eserde yer alan az sayıdaki mekâna dair tasvirler de yok denecek kadar azdır. Bu durum eserde önemli bir kusur olarak dikkat çeker.

Eserde göze çarpan tek mekân tasviri tabiat tasviridir. Şair, sevgilisini gezinti yapmaya ikna etmek için tabiatın içinde bulundukları bahar mevsimindeki hâlini tasvir eder. Ancak, kısmen gözleme dayalı olduğunu söyleyebileceğimiz söz konusu tasvirde orijinal sayılabilecek herhangi bir hayale yer verilmemiştir:

Bahâr irdi açıldı güldi ‘âlem
Nevâya başladı bülbül dem-â-dem

¹⁹³ Bu beyit Topkapı nüshasının 22b sayfasından alınmıştır.

Donandı sebz hil'atlarla eşcâr
İdüpdür yine Mevlâ sun'ın izhâr

Bezendi sahn-ı 'âlem lâlelerle
Cihânı tutdı murgân nâlelerle

Çemen-zâr içre cûlar cüst ü cûda
Olup sen mâh-rûya dil rubûde

Yoluñda etmek için şâhum îsâr
Dırahtân akçeler itmişdür ihzâr

Olup çayır çimen cennet misâli
Gözümüzde uçar seyrüñ hayâli

Ne var seyr eylesek ey yüzi gül-şen
Kudümünle müşerref olsa gülşen (NU, L.24a-24b)

Mekan-piskolji özdeşleşmesi, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'taki mekân tasvirleriyle ilgili önemli hususiyetlerden biridir. Şairin mekânı algılayışında psikolojik durumunun önemli bir yeri vardır. Söz gelimi şair, sevgilisinin hastalık haberini alınca dünyayı karamsar bir gözle tasvir eder:

Gamâm-ı gam dutupdı âsumânı
Olup encüm anuñ dâg-ı nihânı

Felek aglardı aña sanma bârân
Ki geçdi yire ol hurşîd-i rahşân

Tulındı çün güneş magrib zemîne
Cihân girdi o dem mâtem donına (NU, L.61b)

Sevgilisini yitiren şair için dünya adeta kararmıştır. O hayatı tamamen olumsuz olarak algılar. Hatta şairin bu psikolojisi eşyayı algılayışında temel etkindir. Şair, kendisi ile birlikte dünyanın da yas tutmasını ister:

İrişdi rûz-ı vasluñ gicesi âh
Reh-i firkatde bu dil oldu gümrâh

Felekler üzre etsün ra'd efgân
Döküp gözyaşını ebr-ile bârân

Göñül âhı duhânından çıkup berk
Cihânı nâr-ı firkat eylesün hark

Dögünsün acısın taşlarla deryâ
Tahayyürde kalup mebhût-ı sahrâ

Revân itsün gözi yaşını cûlar
Karâr itmesün itsün cüst u cûlar

Giceler karalar giysün idüp âh
Giribânını çâk etsün seher-gâh

Kasâvetden kararsun katı taşlar
Yüregi üzre koysun tag [u] taşlar

Kamu vahşî sibâ‘ taglara düşsün
İlinden her biri âvâre düşsün

Ser-âgâz itmesün bûlbûl nevâyâ
Kulak ursun bu ‘âşık-ı bî-nevâyâ

Derûnı içre ursun lâleler tag
Hazân olsun kesilsün mîveden bâg

Gelüp meclisler içre sâz figâna
Urup yerden yere başın çegâne

Büküp kaddini çeng ider idi zâr
Görenler zârını iderdi bîzâr

Delüp bagrını ney nâlân olurdu
İşiden nâlesin nâlân olurdu

Dögüp mutrib ile sînesin def
Görince ehl-i meclis oldılar kef

Düşüp ayâga rindân-ı mey-âşâm
Harâm oldu mûdâmî sohbet-i câm

Gam ile nergisün beñzi sararsun
Gözi yaşı ile bağı suvarsun

Sovuklık düşdi ol demde cihâna
Bu hâle aglar idüm yana yana

Kim olmadı bu mâtemden perîşân
Felekler agladı degül ki insân

Görüp bî-dâdını bu rûzgârûñ
Yüzi yirde idi zûlf-i nigârûñ

Bu âzârı felek idince inşâd
Hemân dem mîveden el çekdi şimşâd

Dayanmış kalmış idüm bir cidâra
Derûnum olmuş idi pâre pâre (NU, L.64a-66a)

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta kişi tasvirleri ise mekân tasvirlerine nazaran daha fazla yer bulur. Ancak, kişi tasvirlerinin de doyurucu olduğunu söylemek güçtür. Eserdeki en etraflı kişi tasvirleri ise sevgiliye yöneliktir. Sevgilinin fizikî özellikleri övgü dolu sözlerle anlatılır. Onun yanakları, gözleri, kaşları, boyu, gerdanı, dudakları gibi pek çok güzellik unsuruna yer verilir. İdealize edilen sevgilinin güzelliğinin başkasının dilinden anlatılması -inandırıcılığı artırması nedeniyle- teknik bir başarıdır:

Didi mektebde şol ibn-i fûlâna
Mu‘âdil gelmedi devr ü zamâna

Hudâ hakkı içün aşurı güzeldür
Güzeller içre gâyet bî-bedeldür

Nedür anda olan ol gül yanaklar
Nedür anda olan la‘lîn dudaklar

Nedür anda olan ol çeşm ü ebrû
Nedür anda olan ol ‘anberîn mû

Nedür anda olan sîm gabgab
Nedür anda olan ol sükkerrîn leb

Dehânı hokka mercâna beñzer
İçinde dişleri dürdâna beñzer

‘İzârı mihr-i ‘âlem-tâba beñzer
Yüzi kıble kaşı mihrâba beñzer

Nihâl-i kâmeti tûbâya beñzer
Cemâl-i behçeti havrâya beñzer

Otursa şem‘e gitse aya beñzer
Edâsı tûtî-i gûyâya beñzer

Nedür ‘ârızda ol hâl-i siyeh-fâm
Gümüş micmerde gûyâ ‘anber-i hâm

Levendâne nedür ol tarz u üslûb
Cihânda var mı dur bir böyle mahbûb

Kim olmaz eyle bir fettâna meftûn
Kim olmaz ol saçı leylâya Mecnûn

Kim olmaz eyle bir Şîrîn’e Ferhâd
Kim olmaz eyle Hurşîd’e Ferahşâd

Kim olmaz Vâmık ol ‘Azrâ-‘izâra
Kim itmez sînesini pâre pâre

Ya kim sevmez anuñ gibi civânı
Ya kim virmez anuñ yolına cânı (NU, L.12b-13a)

Eserde yer alan bir ya da birkaç beyitlik sevgili tasvirlerinden başka en geniş tasvir “Bu Makâle Hüsn-i Dildârûñ Kemâlin Vâsf İder” başlıklı bölümde yer alır. Şair, sevgilinin güzelliğinin arkasındaki ilahî yaratıcıyı görür:

Gel imdi diñle bu sırr-ı nihânı
Diyem ol tûtî-i şîrîn-zebânı

Tarâvet gülşeninüñ sebze-zârı
Letâfet bâgınuñ tâze bahârı

Göñül bustânınuñ serv-i revânı
Vücûdum şehrinüñ şâh-ı cihânı

Yeşiller giymiş idi gonçe-veş ol
Kim-idi görüp olmaya aña kûl

Olupdı mâh-ı hüsnî bedr-i kâmil
Henüz olmışdı on beş yaşa vâsıl

Libâs-ı sabr ile ol şâh-ı tûbâ
Be-gâyet olmuş idi hûb u zîbâ

Ne hâletdür ki Mevlâ hüsn ü ânı
Ki biñde bir kulına virmez anı

Bulunmaz sa'y ile 'âlemde üç şey
'Atâ itmez anı her şahsa ol Hay

Biri hüsn ü birisi hûb sûretdür
Biri dünyâda anuñ saltanatdur

Bulunmaz gûşîş ile lutf-ı Hak'dur
'Atâya sanma her kes müstehakdur

Ki mahlûkı olınca böyle ahsen
Var imdi añla bundan Hâlık'ı sen (NU, L.46b-47a)

Eserdeki kişi tasvirlerinden biri de Dâî'nin tasviridir. Şair, bizzat kendi fizikî tasvirine yer verir. Sakalı ağarmaya başlayan, gücü kalmayan ve güçsüzlükten daima hasta olan Dâî, kendini adeta seksen yaşında biri gibi tasvir eder:

Dilümden zevk ü şâdî gitmiş-idi
Yaşum da erba'îne yetmiş idi

Agarmaga tutupdı yüz sakalum
Yaşarurdu gözüm gidüp mecâlüm

Za'fdan dâ'imâ bî-mâr idüm ben
Vücûdumdan dahı bîzâr idüm ben (NU, L.12a)

Nitekim şairin kendisi ile ilgili olumsuz tasvirleri eser müddetince farklı şekillerde tekrarlanır. Şair yaşadığı sıkıntılar nedeniyle hâlinin çok kötü olduğunu mübalağalı tasvirlerle okuyucuya aktarır. Aşağıdaki beyitlerde sevgilisinin gezinti yerine gelmemesi üzerine şairin düştüğü durum tasvir edilmiştir:

Bu sözi çünki anlardan işitdüm
İşit ben dahı gör kim ne iş itdüm

Alup başum çekildüm bir kenâra
Gözümüñ yaşı döndi cûy-bâra

Yüzüm eyvâdan ayva-veş sarardı
Gözüm aklamadan ol dem agardı

Vücûdum ditredi derd ü elemden
Büküldi kâmetüm ham oldı gamdan

Kurıdı kalmadı cismümde cânım
Nice kurımasun gelmedi cânım (NU, L.27a)

Ancak, eserde en sık yer verilen tasvir, şairin ruhsal tasviridir. Eserde yer alan çok sayıdaki ruhsal tasvirler sayesinde şairin psikolojik durumunu açık bir şekilde görme fırsatı buluruz. Eserde yer alan psikolojik tasvirlerde, büyük ölçüde şairin çektiği acılar dile getirilir:

Murâdum ne idi bundan bilüñüz
Kim kalam yollar içre ben yaluñuz

Dögüp sînem idem âh-ile zârı
Ki güm güm ötdürem tâ kûhsârı

Figân u nâlişüm âfâka çıka
Gözümün yaşı ırmag olup aka

İderdüm halk-ı ‘âlemden firârı
Yog idi gönlümün zîrâ karârı

İderdüm her nefes aldukça âhı
Ki zîrâ âhdur ‘aşkuñ güvâhı

Beni gören kişi ‘âkil sanurdu
Yanumda tursa bir dem usanurdu

Degüldi dâ’imâ başumda ‘aklum
Anuñ çün halt iderdüm cümle naklüm

Kulagum hiç işitmezdi kelâmı
Gözüm fark itmezdi hâs u ‘âmı

Olurdu kalbüm beş vakte hâzır
Velî olmazdı kalbüm anda hâzır

Salât-ı subha ger olsa ikâmet
‘İşâ diyü iderdüm ana niyyet

İderdüm gâhî cehr ile kırâ’at
Salât-ı zuhra itdükde imâmet (NU, L.28b)

1.6.3.1.2.Özetleme

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta bir anlatım tekniği olarak özetlemeye nadiren yer verilmiştir. Eserde genellikle şairin yaşadığı acılar anlatılmıştır. Bu nedenle şair, kimi zaman tekrara düşmemek için bazı hâdiseleri özetleme yoluna gider:

Olup bir nice günler zâr u hasret
Hele bir gün düşürdüm yine fırsat (NU, L.35a)

Dâî, bazen sözü kısa kesmeyi tercih eder. Söz gelimi şair, aşağıdaki birinci beyitte sevgilisi ile arasının kötü olduğu bir dönemi, bir beyitte ifade ederken; ikinci beyitte çocuğu ikna etmeye çalışan kadının sözlerini tekrara düşmemek için özetler:

Neye irdi işit imdi serencâm
Yüzüme bakmadı ol nice eyyâm (NU, L.33b)

Nice bunuñ gibi sözlerle anı
Tesellî itdi ol şâh-ı cihânı (NU, L.36b)

Dâî, bir aylık zaman dilimini birkaç beyitte anlatmakla yetinir. Şair, bir ay müddetince geceleri uyumayıp gün saydığını, sabahları da çarşıda gezdiğini ve genel olarak sevgilisinin hasretiyle gözyaşı döktüğünü kısaca dile getirir:

Gel imdi gör yine bu intizârı
İdüp bayrâma dek âh-ile zârı

Temennâ eyleyüp kadr-i visâli
Gidüpdi dîdeden hâbuñ hayâli

Giceler uyumayup gün sayardum
Fîrâkı derdine dermân arardum

Sabâh olsa gezerdüm çârsûyı
Ki şâyed seyr idem ol mâh-rûyı

Başumda hâk gözümde yaş dilde âteş
Havâyıla olup hâlüm müşevveş

Ki çekdüm rûze-i hicrânı bir ay
Vire 'îdiye yüz sürmege ol pây

Gam-ı firkatle dil olup demîde
Ne hâl ise hele irişdük 'îde (NU, T.30a-30b)

1.6.3.1.3.Sahneleme

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta konu edilen hâdiselerin hemen hepsi sahneler hâlinde okuyucunun gözleri önünde cereyan etmiştir. Eser vaka hikâyesi olduğu için eserde çok sayıda sahneye yer verilmiştir. Sahneler müstakil bölümler hâlinde okuyucuya sunulmuştur. Şair, eserdeki sahneleri kurgularken oldukça başarılıdır. Sahnelerdeki başarının temelinde diyalog tekniğinden sıklıkla yararlanılması yatmaktadır.

Dâî, hâdiseleri sahnelerken diyaloglara sık sık yer vermiştir. Böylece okuyucu, kahramanlar arasındaki konuşmaları rahatlıkla takip eder. Sahnelerin mekân tasvirleriyle desteklenmemesi sahnemelerin somut olarak okuyucunun gözünde canlanmasını zorlaştırırken, edebî açıdan eserin eksik kalmasına neden olur. Yine sahnelerin “kulak, dedikoduculuk, ölüm” gibi dolaylı konularla ilgili ara sözlerle kesilmesi eserdeki sahneler arasında kısmen kopukluk yaratır.

Şair, eserdeki hemen her ayrıntıyı hikâye etme gayretinde olduğu için olay örgüsünde büyük değişikliklere neden olmayacak küçük hâdiseler dahi sahneler hâlinde okuyucuya sunulur. Bu durum eserin hacminin artmasına neden olur. Ancak, eserde yer alan kimi sahneler, şairin hislerinin okuyucuya başarılı olarak aktarılmasını sağlar.

Özellikle çocuğun hastalık nedeniyle şuurunu yitirdiği sahneler ve baskın sahnesi acıma, heyecan gibi hislerin başarılı olarak verildiği ve merak unsurunun yükseldiği sahnelerdir. Aşağıdaki beyitler baskın sahnesinden alınmıştır. Dikkat edilirse baskın yapan kişinin kim olduğu merak unsuru olarak korunmuş, hâdisenin sonunda söylenmiştir:

Didüm bir gün aña ey mâh-ı enver
O zîbâ tal'atun günden münevver

Cemâlün nûrını halvetde görsem
Ayaguñ tozına yüzümi sürsem

N'ola didi sevindürdi bu cânı
Buluşdum ol perî ile nihânî

Eline yapışup çekdüm kenâra
Nazar itdüm o sun'-ı Kirdgâra

Teferrüc eyler iken hüsni bâğın
Uzatdı içertü bir kes ayagın

Eli elümde yüz yüze bulunduk
Didüm çok sevdüğüm eyvâh tuyulduk

O gitdi bir yaña vü bir yaña ben
O dem ayrıldı çün cân bedenden

Yapışdı yüzüme idüp 'itâbı
Niçün tenhâladuñ ol âfitâbı

Nedür anuñla alışıñ verişüñ
O mahbûb-ile söyle nedür işüñ

Ne işlerdün anuñla sen nihânî
Ne söyleşdün baña eyle beyânı

Niçün sen yalvarup ana yakarduñ
Niçün gül yüzine anuñ bakarduñ

Şu deñlü eyledi baña serzenişler
Gehi giryâân olup geh eylenişler

Yabandan degül idi evden idi
O mahbûbı baña vasf iden idi (NU, L.30b-31a)

1.6.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta en sık başvurulan anlatım tekniklerinden biri de diyalogdur. Oldukça hacimli olan eserde vakalar genellikle diyaloglar ya da monologlardan yararlanılarak okuyucuya aktarılmıştır. Bu nedenle eserin büyük bir kısmı diyaloglardan oluşur. Diyaloglarla ilgili dikkat çeken temel husus diyalogların oldukça uzun olmasıdır. Şair, eserinde kimi zaman onlarca beyitlik konuşmalara yer verir. Bu konuşmalar genellikle şairin yalvarıp yakarmalarının tekrarından ibarettir ve genellikle monologdur:

Didüm ey merhametlü pâdişâhum
Baña rahm eyle yeter alma âhum

Saňa lâıyk mıdur itmek cefâyı
İdegelmiş iken mihr ü vefâyı

Elem çekme aña ey meh-cebînüm
Görüp rahm itdi ol âh u enînüm

Benüm suçum ne gördüyse eger o
İcâzet virdi şimdi ey perî-rû

Şu deñlü câna ‘aşkun kâr idüpdür
Bu âvâre gönül elden gidüpdür

Dimezsın bu fakîrûñ n’ola hâlî
Gam-ı hicrümle kalmadı mecâli

Elif kaddümi dâl itmiş gamumla
Yazıkdur kıyamam kendü elümle

Güzel başuñ içün olsun efendüm
Halâs it nâr-ı hicrânûñla yandum

Gözümden yaş yirine kan döküldi
Yüregüm togranup bagrum söküldi

Yüzüme togrı bak bir pâdişâhum
Bu işlerde benüm yokdur günâhum

Hatâen gelmiş üstümüze ol kes
Bize nesne dimez sen eyleme ses

Eger saña o bir söz söyler ise
Yine bildüğün eyle her ne ise

Efendüm merhamet eyle kuluña
Yigitceksın sakın gelür yoluña

Saña ben bende oldum hâce iken
Esirge rahm idüp cevır itme igen

Hazer eyle bu âh-ı sûz-nâküm
Yakup yandurmaya bu cism-i hâküm (NU, L.34a-34b)

Eserdeki hemen her bölümde diyalog ve monolog tekniğinden yararlanılmıştır. Ancak, büyük bir kısmı konuşmalarla örülen söz konusu sahnelerde, nadiren “Bu Makâle ‘Arz-ı Hâlümdür O Şâh-ı ‘Âleme”, “Bu Makâle ‘Arz-ı Hâlümdür Şeh-i Devrâna”, “Bu Makâle Yarüme Derd-i Dilüm İş‘âr İder”, “Cevâb-ı Dildâr” gibi başlıklardan yararlanılmıştır.

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta yer alan diyalog ve monologların tamamında “dedim-dedi” anlatım kalıbından yararlanılmıştır. Şair, “dedim” ya da “dedi” ifadesini kullanarak bazen onlarca beyit sürebilen konuşmalara yer verir. Kimi diyaloglar ise beyit beyit ya da dize dize karşılıklı konuşmalar biçiminde gelişir. Söz gelimi aşağıdaki diyalog, Dâî ile sevgilisi arasında geçer:

Şu deñlü eyledüm aña cefâyı
Didüm bayrâm günü idüp safâyı

Unıtmışsın göre fi’l-cümle dersin
Seni şimdi dögeyin mi ne dirsın

Yapışdum kulagından dutdum anı
Çok alup ele korkutdum anı

Didüm kaç gündür olmuşsın yabânî
Bu gün kalkmak gerek bunun tabanı

Unıtmış buña öğretdüklerüm hep
Çıbuk urmayıcak olmaz mü’eddeb

Didi çok sevdigüm etmeyin ayruk
İdeyin tevbe sizün ola buyruk

Didüm ider-iseñ bir dahı böyle
Didi ider isem neylesen eyle

Didüm yandım elüñden ben senün âh
Didi etmeyeyin estagfirullâh

Didüm şâkilerün tutdı cihânı
Didi bühtân iderler añañ anı

Didüm çok suçlaruñ var ben bilürem
Didi afv eyle size yalvaruram

Didüm kangı suçın afv ideyin ben
Didi lutf eyleyüp geç cümlesinden

Didüm hoş öyle olsun aç gözüñi
İderseñ bir dahı tutmam sözüñi (NU, L.44a-44b)

Eserde yer alan diyalogların en orijinallerinden birisi Dâî’nin kendi gönlü ile konuşmasıdır. Şair, gönlünü tecrit ederek onunla konuşur. Esasen “Bu Makâle Göñlüm İle Kâl ü Kîlumdür Benüm” başlıklı bu bölümü iç monolog olarak değerlendirmek gerekir:

Gel imdi gör bu ‘âşık-ı bî-nevâyı
Ne hâle irdi seyr it mâcerâyı

Gözüme girmedi ol gice uyhu
Dir idüm hamdülillâh ol melek hû

Baňa rahm idüp açdı lutfi bâbın
Yapar elbette bu göñlüm harâbın

Severmiş bendesini gül-‘izârüm
Acırmış gûş idicek âh u zârüm

Benüm şefkatlü mürüvvetlü habîbüm
Benüm bu dertlü göñlüme tabîbüm

Gözümüñ nûrı göñlüümüñ sürûrı
‘Azîzüm ‘izzetüm cânüm huzûrı

Vefâ-dârüm şifâ-dârüm efendüm
Göñül bâğunda serv-i ser-bülendüm

Benüm cân-ı ‘azîzümden ‘azîzüm
Leb-i cân-bahş sükkerden lezîzüm

Bilürmiş ‘âşıkın kadrini şâhum
Melâhat göklerinde bedr-i mâhum

Sabâh olsa güneş yüzini görsem
Ayagı tozına yüzümü sürsem

Cemâli şem‘ine yanup yakılsam
Elif kaddüm yolında dâl kılsam

Yine dirdüm düşüm mi yâ hayâlüm
‘Aceb n’ola sabâh olunca hâlüm

Müsâ‘id ola mı yâ Rabb tâli‘
Zuhûr ider mi ki yohsa mevâni‘

Sürûrumdan gâh ağlar gâh gülerdim
Sabâh olsa diyü Hak’dan dilerdüm

Bu gûne eyledüm nâz u niyâzı
Degül âsân efendi ‘aşk bâzî

Bilinmez ‘âşıkun dimekle hâli
Çok olur ‘âşıkun hem kıl u kâli

Dükenmez ‘âşıkun gözinde yaşı
Oñulmaz ‘âşıkun bağrında başı

Hem olmaz ‘âşıkun gözinde uyhu
Hem olmaz ‘âşıkun kalbinde korhu

Efendi ‘âşıkâ kâr eylemez pend
Ki dutmaz ‘âşıkı zencîrden bend

Hudâdan dilerüm her demde ey yâr
Bu ‘aşka olmaya kimse giriftâr

Bu bahr-ı ‘aşka yokdur çün nihâyet
Sadedden çıkma gel eyle ferâgat (NU, L.24a-26a)

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta yer alan anlatım tekniklerinden bir de iç monologdur. Şair iç monologlardan yararlanarak kendi düşünce ve duygularını dile getirir. Dâî iç monolog tekniğinden o kadar sık yararlanır ki okuyucu, şairin iç dünyası ile ilgili etraflı bilgi edinir. Şair, hemen her hâdisle ilgili düşüncelerini iç monolog tekniğiyle dile getirir. Bunlar kimi zaman çok uzun, kimi zaman ise birkaç beyittir. Örneğin aşağıdaki beyitlerde şair, sevgilisini beklerken aklından geçenleri iç monolog tekniği ile okuyucuya aktarır:

Virürdüm kendi kendüme tesellî
Ne gam yirsin ider şimdi tecellî

Uyurlar tâzeler yaz uyhusında
Husûsâ sevdüğüm nâz uyhusında

Gelür şimdi konar ol şâh-bâzum
Salar üstime sâye serv-i nâzum

Ki sabra yokdur ey dil tâkatüñ hiç
Gelür elbette bir gün ir eger giç

Bilürsin saña itmez hilâf-ı vâ'di
Ferâmûş eylemez etdügi 'ahdi

İderken dil ile bu güft u gûyı
İşitdüm nâgehân bir hay huyı (NU, L.26a-26b)

Aşağıda yer alan beyitler ise şairin kendi kendini sorguladığı bir iç monologdur:

Duyurmadum bu hâli kimseye ben
Ne zahmetler çeküpdür cân ile ten

İderdüm **kendü kendüme** şütümü
Der idüm kim görün bu baht-ı şümü

Yog imiş 'âşika gülmek cihânda
Yeg imiş 'âşika ölmek cihânda

Ki gelmez 'âşikuñ bir işi başa
Urursa taş başa başı taşa

Hemân hüsrân imiş 'aşkuñ me'âli
Nedâmet imiş âhir 'aşk hâli

Kişinüñ elde olsa ihtiyârı
İder mi yok yere âh-ile zârı (NU, L.28a)

Şair, iç monolog tekniğinden yararlanırken genellikle “didüm, dir idüm” gibi ifade kalıplarıyla birlikte “kendü kendüme” ifadesine yer verir:

Dir idüm kendü kendüme bu hâlet
Degüldür Tañrı hakkı iyi 'alâmet

Göñül bahr-ı gama müstagrağ iken
Suâl itmeye bir kes olsa dirken (NU, L.53b)

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta yer alan uzun iç monologlardan biri de “Bu Makâle Kendümi Levmi İtdüğüm Eyler Beyân” başlıklı bölümdür. Şair, başlıktan da anlaşılacağı üzere kendi kendisini azarlar:

Didüm ol demde **kendü kendüme** ben
Neler çekseñ gerek eyâ dahı sen

Kıyâs itme göñül bu saña nâzdur
Yolından azana bu dahı azdur

Güzel sevmek senüñ neñe gerekdir
Gerekse sakla bu sırrı gerekdir

Belâ eksik degüldür hiç başuñdan
Kaçarlar işte gör hâzır aşuñdan

İder halkuñ yanında seni mahcûb
Olursun Hak yanında dahı ma'yûb

Yaratmış gökde ol Mevlâ melekler
İderlermiş bular Hak'dan dilekler

Mecâzî ‘âşık ırmeye murâda
Ola derd ü gamı her dem ziyâde

Ne çâre elde olsa ihtiyârum
Bıragurdum kaçup dâr u diyârım

Ki yokdur zerre deñlü sabra tâkat
Hayâtumdan degül mümkün ferâgat

Ola çün mübtelâ bir derde insân
Yine Hak’dan olur olursa dermân

Habîbüñ hürmeti çün yâ İlâhî
Kişi nefse uyup azmaya râhı (NU, L.40a)

1.6.3.1.5.Montaj

Nadiren yer verilmesine rağmen montaj, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta başarılı olarak kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Dâî, çeşitli eserlerden kesitler alıp *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’a monte etmek suretiyle eserine zenginlik katmıştır. Eserde yer alan başlıca montaj örneği Şeyhü’l-islam Yahya’nın gazelidir. Şair, sevgilisinin gezinti yerine gelmemesine üzülmekle bir kenara çekilir. Bu esnada yanında getirmiş olduğu *Şeyhü’l-islam Yahya Divanı*’ndan rastgele bir sayfa açar ve onu okumaya başlar. Şair bu tekniği öylesine başarılı olarak kullanmıştır ki gazel, konun bütünlüğünü bozmamış, aksine şairin ruh hâlini başkasının kaleminden okuyucuya aktarmıştır:

Yanumda var idi *Dîvân-ı Yahyâ*
Dil-i pejmurdemi itmege ihyâ

Bile almış idüm eğlenmek için
Göñül eğlenmedi aldum ele çün

Tefâ’ül eyledükde ey dil-ârâ
Ki geldi fâluma bu şi‘r-i garrâ¹⁹⁴

HASB-I HÂLE HOŞ MÜNÂSİB GELDİ OL DEM BU GAZEL
Komadı bezmi¹⁹⁵ teşrîf itmege teb tutdı cânânı
Koñuz bîtâb âşık iñlesün kim hastedür cânı

Koya ey teb katı bî-rahm imişsün sen
Revâ mîdur perîşân eylemek o verd-i handânı

‘Aceb bir başına dermânı yok bî-çâredür ‘âşık
Halâs eylerdi cânın derd-mendün olsa dermânı

‘Arak-rîz olduğın gül-berg-i ra‘nânun görüp bildük
Gülâb ile devâ eyler tabîb-i lutf-ı Yezdânî

¹⁹⁴ Burada yer alan gazel *Şeyhü’l-islam Yahya Divanı*’nda 427. gazeldir. bk. *Şeyhü’l-islam Yahya Divanı* (1995), *hızl.* Rekin Ertem, Akçağ Yay., Ankara, s.238.

¹⁹⁵ Topkapı :bizi, Laleli:bizi, Milli Ktp.:sizi, Basma:sizi, Yahya Divanı:bezmi

Girihler oldı peydâ rişte-i cânında Yahyânuñ
Görince tâb-ı tebden muztarib ol necm-i rahşânı (NU, L.27b-28a)

Eserde yer alan Nasrettin Hoca fıkrasını ise anonim olması nedeniyle tam anlamıyla bir montaj örneği olarak sayamayız. Ancak, eserin anlatımına zenginlik katan ve eserin dışından gelme bir unsur olması nedeniyle fıkra, montaj bölümünde yer verilmiştir. Şair, “Bu Makâle Hâle Temsîl Kâle Hoş Te’yîd Oldı Bil” başlıklı bu bölümde düştüğü durumu fıkra ile dolaylı olarak aktarır:

Meger kim Hoca Nasreddîn bir gün
Evi tamına çıkmış bir iş için

Ayağı sürçüp anuñ yire düşmiş
Ehibbâsı gelüp başına üşmiş

Dimişler ki ne yatarsın nedür hâl
Cevâbında dimiş ol dahı fi’l-hâl

Ne sorarsın benüm hâlüm görürsin
Eger sen dahı düşdüñse bilürsin

Benüm dahı aña beñzer misâlüm
Ki başına gelen anlar me’âlüm (NU, L.10b)

Eserde beyit düzeyinde montaj örneklerine de rastlamak mümkündür. Dâî, öğrencilerine *Kitâb-ı Şâhidî*’yi okuttuğunu, hatta beyitlerden birisi okunurken dayanamayıp âh ettiğini söyler. Şair, söz konusu beyti eserine monte etmekten de geri durmaz:

Göñül tahtında şâh idi o dilber
Kitâb-ı Şâhidî okurdu ezber

Ne deñlü okudur isem muhaldi
Okudığı dahı iş bu mahaldi

Müzeyyen olsa bir mahbûb-ı zîbâ
Giyüp envâ’ elvân-ile dîbâ

Virür her reng aña bir dürlü zînet
Gelür ‘uşşâka dürlü dürlü hâlet

Bu beyti okudurken eyledüm âh
Çün oldı sevdüğüm âhumdan âgâh (NU, L.22b-23a)

1.6.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta kahraman-anlatıcıdan yararlanılmıştır. Esasen eserde yer alan hâdiselerin tamamına yakını Dâî’nin dilinden aktarılır:

Karañu gicede yollara düşdüm
Yitürdüm ‘aklumu âvâre düşdüm

Gezdüm çârsûyı eyledüm âh
Dögerdüm sînemi eylerdüm eyvâh (NU, L.62a)

Ancak, eserdeki ara hâdiseler, farklı kişilerin dilinden aktarılır. Söz konusu ara hâdiseler, genellikle şairin gıyabında gerçekleşen hâdiselerdir. Şair, diyalog tekniğinden yararlanarak hâdiseleri farklı anlatıcıların dilinden aktarır. Örneğin, sevgilisinin hasta olduğu dönemde, evdeki gelişmeleri Dâî de okuyucu da farklı kişilerin sözlerinden öğrenir:

Didüm âyâ nedendür ıztırâbı
Neden dutuldu vechi âfitâbı

Didi çün geldi çâr-şenbih günü ol
Gülüp oynadı bülbül gibi ol

Gice yandı sabâhı kalkdı yine
Libâsın aldı ister kim giyine

Vücûdında olup nev'â sakâmet
Hele aldurmadı ol etdi gayret

Eline varup ol dem aldı mushaf
Diler kim ide mektebi müşerref

Gelüp babası didi gitme bu gün
Eve âdem gelürse bunda bulun

Didi gitmezsem ider hoca âzâr
Didi ben söylerüm sen olma bî-zâr

Oturdu çün duhâ olunca evde
Başına olmuş idi dar evde

Yüzi gâh kızarur gâh agarurdu
Güzel başı ziyâde ağırurdu

Yine çok sevdiğüm gayret iderdi
Gelen ol âdeme hizmet iderdi

Ayag üzre gezindi öyle oldu
Hemân dem öyle oldu böyle oldu

Dimiş koltugum agrur bacısına
Anuñ sabr iderem ben acısına

Dime duymasın anı anam babam
Benüm çün tâ ki anlar çekmesün gam

Didi bacı bu hâli soñra bize
Didüm ben dahı vâki' hâli size (NU, L.55a-55b)

Şair bazen birkaç beyitle okuyucuya ya da kendisine seslenir. Şair bunu genellikle okuyucuya durumla ilgili bilgi verirken kullanır. Kahraman-anlatıcı, kendisini olayların dışında tutamaz. Hâdiseleri okuyucunun yorumlamasına fırsat vermez. Örneğin şair, âşık olduğu öğrencisine gerekli talimi yaptırdıktan sonra, bir

sonraki günün talimini de yaptırır. Şair, çocuğu bu şekilde oyalamasının gerekçesini okuyucuya söylemeden edemez:

Okutmaga sebeb bu idi vâfir
Olam tâ Mushaf-ı hüsnine nâzır (NU, L.17a)

Aşağıdaki beyitte ise şair, çocukları önden göndermesinin nedenini, okuyucuya açıklama ihtiyacı duyar. Şairin, bunu yaparken okuyucuya seslenmesi, halk anlatı geleneğinin esere yansımından ibarettir:

Murâdum ne idi bundan bilüñüz
Kim kalam yollar içre ben yaluñuz (NU, L.28b)

Dâî, kimi zaman da seslenecek bir muhtap arar, adeta karşısında bir dinleyici kitlesi varmış gibi hikâyesini anlatmaya girişir:

Sabâh oldu nihâyet buldı gice
İşit imdi neye vardı netice (NU, L.26a)

Kahraman-anlatıcı hâdiseleri aktarırken kendini gizleyemez. Söz gelimi aşağıdaki diyalogda şair, öğrencileri ile konuşurken -çocuğun sevgilisi olduğunu gizlediği hâlde- onunla ilgili kullandığı ifadeler, “mâh-ı münîrûn, habîbüm” gibi durumu belli edecek türdendir. Anlatımda önemli bir teknik kusur olarak kabul edebileceğimiz bu durum, annenin konuşmalarına yansımaz. Şair, gayet başarılı bir biçimde bir annenin dilinden konuşur. Aşağıdaki beyitler, Dâî’nin öğrencilerle olan diyalogundan alınmıştır:

Segirdüp karşı vardum bunlara tiz
Didüm niçün sözüm tutmaduñuz siz

Sözümü yohsa fehm itmedüñüz mi
Fülânuñ evine gitmedüñüz mi

Niçün gelmedi ol mâh-ı münîrüm
Niçün almaduñuz bile emîrüm

Ne mâni‘ oldı tiz söyleñ işidem
Eger mümkün olursa bir iş idem

Didiler haste olmuş ter mizâcı
Me‘ân gelmeye olmadı ‘ilâcı

Didüm ne ‘ârız olmuş ol habîbe
Ki müştâk idi cânım ol tabîbe

Didiler çünkü varduk hânesine
Su’âl itdük o mâhuñ annesine

Didi bu gice kuzum haste oldı
Harâretten o gül ruhsârı soldı

O nâzik cism-i pâkin tutdı sıtma
Unutdı kendini ne seyre gitme

Varuñ siz yokdur anuñ iktidârı
Sizüñle seyr ide tâ kühsârı (NU, L.26b-27a)

1.6.3.3.Eleştirel Anlatım

Nevhatü 'l-'Uşşâk bir yönüyle Dâî'nin savunması olduğu için şair, yaşadığı aşkı meşrulaştırmak için türlü açıklamalara girer.¹⁹⁶ Ancak o, yanlış anlaşılma kaygısı taşıdığı için açıklamalarla yetinmez. Bu nedenle şair, kendisini anlamadığını düşündüğü herkesi karşısına almış, eleştiri oklarını dolaylı olarak onlara yöneltmiştir. Şaire göre anlattıkları alçakların katında adeta yılan gibidir, bu nedenle onları rahatsız eder. Ancak, ârif olanlar bu yılanın zehrini, panzehir olarak aldığı anda alçaklar şaşırıp kalırlar:

Sözüm nâdân katında mâra beñzer
Sokar nâ-ehli görse hayye ekser

Velî 'ârif anuñ tiryâkın alur
Bakar nâdâna bâtil taña kalur (NU, L.15b)

Dâî, kendisini temize çıkarmak için âşk konusunda riyakârlık yapan iki yüzlüleri de eleştirmeden edemez. Kendi kusurlarına bakmadan başkalarını (ve tabî ki kendisini) eleştirenlere çıkışır:

Mürâinüñ añılmaz anda adı
İki 'âlemde yokdur aña şâdî

Riyâ hengâmesine ider âfet
Turur dîvân-ı 'âşık tâ kıyâmet

Gülistân içre bûlbûl ola dem-sâz
Sezâ olmaya anda bûm-ı nâ-sâz

Kıyâs-ı nefis-ile pes niçe dehhâl
Bu hâlî 'add ider ez su'-i ef'âl

Anuñ hâlinden olmadın sen âgâh
Neden dahl u ta'aruz aña her gâh

Var iken kendünün gözünde mertek
Çöp arar el gözünde turamaz tek

Hudâ hakkı riyâ vü süm'adur ol
O 'indullâhda sanma ola makbûl (NU, L.16a)

Dedikoducular, başkalarının kusurlarını ortaya dökenler, aşkı anlamayanlar, işin aslını bilmeden iftira edenler ve eş cinseller şairin savunması kapsamında dolaylı olarak eleştirilirler.¹⁹⁷ Eserde dolaylı eleştirilerle birlikte şairin, kendisine yönelik eleştirileri de bulunur. Sevgilisinin aşkına karşılık vermediği dönemlerde çalkantılı ruh hâlinden

¹⁹⁶ bk. "1.6.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları" Bölümü.

¹⁹⁷ bk. "1.6.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları" Bölümü.

dolayı şair, kendisinden yakındır. Mecazî aşkın mutluluk vermeyeceğini bildiği hâlde güzel sevmesinden (mecazî aşka tutulmasından) dolayı hayıflanır:

Didüm ol demde kendü kendüme ben
Neler çekseñ gerek eyâ dahı sen

Kıyâs itme gönül bu saña nâzdur
Yolından azana bu dahı azdur

Güzel sevmek senüñ neñe gerekdir
Gerekse sakla bu sırrı gerekdir

Belâ eksik degüldür hiç başuñdan
Kaçarlar işte gör hâzır aşuñdan

İder halkuñ yanında seni mahcûb
Olursun Hak yanında dahı ma'yûb

Yaratmış gökde ol Mevlâ melekler
İderlermiş bular Hak'dan dilekler

Mecâzî 'âşık ırmeye murâda
Ola derd ü gamı her dem ziyâde (NU, L.40a)

Şair her ne kadar sevgilinin eziyetlerinin âşık için mutluluk olduğunu belirtse de zaman zaman çektiği acılara dayanamayarak sevgiliden ve felekten yakındır. Dâî'nin felekten şikayet etmesinin başlıca sebebi ise sevgilisinin hastalanması ve ölmesidir:

Didüm ey tali'-i dūnum nedür bu
Yeter olduñ yeter baña cefâ-cû

Nedür vâh yine bu kara haberler
Nedür cân-ı hazîne bu kederler (NU, L.54a)

Şair, "Bu Makâle Bî-bekâ Dünyânuñ Evsâfidur" başlıklı bölümde dünyanın geçiciliği ve insanlara yaşattığı acılardan şikayet eder:

Gel ey dil bu fenâya olma magrûr
Safâ vü 'îş u nûşa olma mesrûr

Buñ 'âkil olan virür mi kalbi
Görinür bakıcak dikkatle kalbı

Zen-i bâzâr-veş çün mihri yokdur
Çok erden arta kalmış kadri yokdur

Beş on gün kime yüz virse bu fânî
Alur biñ mihnet-ile soñra cânı

Bu 'âlem-i heft-ser pür-ejdehâdır
Benî âdem aña her dem gıdâdır

Gice gündüz bu bir bir cümle halkı
Ki san bir kürbedür bogmakda halkı

Ecel mûrı nice mîr-i cihânı
Sürüp zîr ü zemîne çekdi anı (NU, L.50a)

1.6.3.4.Dil

XVII. yüzyıl divan şiirine genel olarak baktığımızda kullanılan dilin, ağdalı bir dil olduğunu söyleyebiliriz. Mesnevilerdeki kısmî sadelik ise tahkiyenin gerektirdiği bir durumdur. Ancak, klasik kültürün mahsulü olan çok az eser, *Nevhatü'l-Uşşâk* kadar sade bir dille yazılmıştır. Dâî, eserinde sıradan halkın anlayacağı seviyede bir dil kullanmıştır. Hatta diyebiliriz ki günümüz okuyucusu bile rahatlıkla eserin genel çerçevesini anlayabilir. Şair, Türkçe'yi bu ölçüde başarılı kullanırken ne büyük vezin hatalarına ne de halk şiirinin kuruluşuna düşmüştür.

Şair klasik kültürün malzemesini ve dünya görüşünü, olabilecek en iyi şekilde kullanmasına rağmen dilin ağırlaşmasına müsaade etmemiş, aksine sade bir dille divan şiiri kapsamında değerlendirilebilecek bir eser vücuda getirmiştir. Mesnevide en ağır dille yazılması beklenen tevhit, naat gibi bölümler bile oldukça sade bir dille yazılmıştır. Aşağıdaki bölüm tevhit bölümünden alınmıştır:

Ahaddur yokdur Allâhuñ şerîki
Muhakkak bil ki Hâlık olmaz iki

Şebîhi vü nazîri yokdur anuñ
Mu'îni vü müşîri yokdur anuñ

Oğuldan kızdan 'avratdan berîdür
Kasâvetden hasâretten berîdür

Giyinmekden kuşanmakdan berîdür
Uyumakdan uyanmakdan berîdür (NU, L.1b)

Aşağıdaki beyitler ise naat bölümünden alınmıştır:

Ne deñlü var ise dünyâda deryâ
Mürekkeb itse anı Hak Ta'âlâ

Feleklerde melekler yerde insân
Nice yıllar kitâbet itse yeksân

Anuñ biñde biri olmaya tahrîr
Ne haddümdür idem ben anı takrîr

İder hûrşide zerre çün delâlet
Velî yok bende zerre deñlü kudret

Süleymân'ı nice fehm eyleye mûr
Benüm hor 'akl u fikrüm mûrdan hor

Ne deñlü 'âciz ü bî-çâre isem
Ne deñlü vâlih ü âvâre isem (NU, L.5a)

Nevhatü'l-‘Uşşâk'ta yer alan diğer bölümlerdeki beyitler ise çok daha sadedir. Şair, eserini adeta konuşma diliyle yazmıştır. Eserde aşağıdaki beyte benzer saf Türkçe ile yazılmış beyit sayısı oldukça fazladır:

Gözümden yaş yirine kan döküldi
Yüregüm togranup bagrum söküldi (NU, L.34b)

Eserde çok sayıda diyaloga yer verilmesi konuşma dilinin eserde yaygın olarak kullanılmasına neden olmuştur. Bununla birlikte sade dille yazılmasına rağmen edebî kıymeti haiz beyit sayısı da oldukça fazladır. Eserde deyim, atasözleri ve halk söyleyişlerinin oldukça fazla kullanılması dili sadeleştirdiği gibi esere ifade zenginliği kazandırmıştır:

Cihândan el yumuş idi bu Dâ'î
Olurdum gice gündüz hayra sa'yı (NU, L.11b)

Pelîd ağacına sanma bakarlar
Dıraht-ı mîve-dâra taş atarlar (NU, L.21a)

Yüregüm agzuma geldi hemân-dem
Gözüme karañu oldı bu 'âlem (NU, L.26b)

Didi Mevlâ sabâha irgürürse
Varuram ger mizâcum *el virürse* (NU, L.30b)

Yapışdum ayagına hâh u nâ-hâh
Yüzümi gözümü sürdüm idüp âh (NU, L.35b)

Eser itmedi söz ol kalbi taş
Sovuk su dökdi ol dem *pişmiş aşı* (NU, L.39b)

Kanı ey dil okımak kanı yazmak
Düşer mi saña bu *kırkıdan azmak* (NU, L.40b)

Efendi *hocalık satmam* saña ben
Revâ mîdur bu işler baña senden (NU, L.43a)

Ne deñlü kim oturmuşdum yanında
Dikildi mâderi ol dem yanında (NU, L.61a)

Görince kendümi *çekdüm çevirdüm*
Ne didiyse cevâbı hoşca virdüm (NU, L.66a)

Gelüp büyük anacığı *dutup rû*
Kî olmuşdı *ogul balından* ayru (NU, L.70b)

Eserde dilin kullanımı ile ilgili diğer bir husus ise “nedir”li anlatım kalıbına çok sık yer verilmesidir. Özellikle tasvirlerde “nedir”li anlatım kalıbı çok sık kullanılır:

Nedür ol sûret-i zîbâ-yı dil-keş
Dil-i 'uşşâka her dem urur âteş (NU, L.3b)

Nedür anda olan ol gül yanaklar
Nedür anda olan la'lin dudaklar

Nedür anda olan hüsn ü şemâ'il
Anı kimdür görüp olmaya mâ'il

Nedür anda olan ol kadd ü kâmet
Meger oldur kıyâmetden âlâmet

Nedür ol sîne ak billûra beñzer
Başından ayaga dek nûra beñzer (NU, L.12b)

Levendâne **nedür** ol tarz u üslûb
Cihânda var mı dur bir böyle mahbûb

Nedür ol oturuşlar ol duruşlar
Nedür ol pâdişâhâne revîşler

Nedür ol nâz u şîve eyleyişler
Ya istignâ ile ol söyleyişler

Nedür ya anda o şîrîn gülüşler
Ya ol Şîrîn gülüşlerle gelişler

Nedür anda olan hüsn ü edâlar
Nice kul olmaz ol şâha gedâlar (NU, L.13a)

Nedür yâ şimdi bu mahzûn gidişler
Melâmetler nedâmetler idişler (NU, L.40b)

Nevhatü'l-'Uşşâk' taki bir çok beyitte Farsça terkibe bile yer verilmediği hâlde eserde Farça beyitlere; Arapça âyet, ifade ve beyitlere yer verilmesi, şairin birikimini gösterme çabası olarak yorumlanabilir:

Kenâr u bûse ber 'âşık harâmet
Eger merdi kanâ'at kün be-dîdâr (NU, L.18a)

1.6.3.5.Edebî Sanatlar

Yaklaşık iki bin beş yüz beyitten oluşan *Nevhatü'l-'Uşşâk'* ta çok sayıda edebî sanata yer verilmiştir. Eserde tabîî olarak en çok kullanılan edebî sanatlar benzetmeye dayalı sanatlardır. Şair genellikle teşbih vb. sanatlara yer verir:

Sabah olsa güneş yüzünü görsem
Ayagı tozuna yüzümü sürsem (NU, L.25b)

Olupdur bu hüsn *murg-ı dile* dâm
Nice şâhı idüpdür bende-veş râm (NU, L.42a)

Ruhuñ gül-zârını ey nûr didem
Suvardum gözlerüm yaşıyla her dem (NU, L. 42b)

Şairin en çok kullandığı edebî sanatlardan biri de istiaredir. O sık sık sevgilisi ile ilgili ifadelere yer verdiği için açık istiare sanatına başvurur:

N'ola didi sevindürdi bu cânı
Buluşdum ol *perî* ile nihânî (NU, L.30b)

Dahı gayrı degül maksûdum ey *şâh*
Derûnum hâline ‘âlimdür Allâh (NU, L.35a)

Nedür hâl-i şerîfûñ didüm ey *mâh*
Didi sıtma kodı elhamdülillâh (NU, L.30a)

Eserde başta sevgili olmak üzere okuyucuya ve şairin bizzat kendisine hitaben yazılmış çok sayıda beyit bulunmaktadır. Bu nedenle nida sanatına da çok sık yer verilmiştir. Nida sanatının kullanımı ile ilgili bir diğer husus ise açık istiarelerin genellikle nida sanatı ile birlikte kullanılmasıdır:

Didüm bir gün aña ey *mâh*-ı enver
O zîbâ tal’atun günden münevver (NU, L.30b)

Tutup nabzın didüm rûhum nedür hâl
Ne hâle ugradun ey *mâh* fi’l-hâl (NU, L.54b)

Başta kafiye sözcüklerinde olmak üzere eserde sık kullanılan edebî sanatlardan biri de cinastır. Örneğin, aşağıdaki beyitte “ey vâ” ile “ayva” sözcüğü cinaslı olarak kullanılmıştır:

Yüzüm ey *vâ*dan *ayva*-veş sarardı
Gözüm aglamadan ol dem agardı (NU, L.27a)

Aşağıdaki beyit ise tezat sanatının başarılı bir örneği olarak dikkat çeker:

Didüm çün kodı sevdüğüm *ıstıma*
Yine gel mektebe yirin *sovutma* (NU, L.30a)

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta çok sık kullanılan edebî sanatlardan biri de telmihtir. Şair düşüncelerini klasik kültürün tarihî ve mitolojik kahramanlarından yararlanarak desteklemeye çalışır. Örneğin şair, eserinde ölüm ve ayrılıkla ilgili görüşleri açıklarken Habil’le Kâbil’den, Hz. Halil ve Hz. İsmail’e kadar pek çok şahısa, telmih ögesi olarak yer verir:

Ya **Kâbil Hâbil**’i öldürdüğü dem
Ne deñlü aglamışdı aña Âdem

O çekdi ayrılık derdün mukaddem
Çekerler tâ kıyâmet ibn-i âdem

Atadan ogula mîrâs olupdur
Bu ‘âlem tâ ezel böyle gelüpdür

Halîl’i nâra atmadı mı **Nemrûd**
Cefâlar etmedi mi aña merdûd

Fedâ emr olıcak **İsmâ’iline**
Bıçağın alıcak ol dem eline

Aña kâr etmedi mi nâr-ı firkat
Nihâyet emre itmişdi itâ’at

Kanı ol hüzn-ile **Ya'kûb** kanı
Ne deñlü agladı hasretle kanı

Husûsâ **Yûsuf**'un yitürdüğü dem
Gözine karañu oldu bu 'âlem (NU, L.51b)

1.6.4.Sonuç

Mehmed Dâî'nin XVII. yüzyılda kaleme aldığı *Nevhatü'l-'Uşşâk* otobiyografik bir mesnevidir. Dâî, oldukça uzun soluklu olan eserinde mesnevi dışındaki nazım şekillerinden de yararlanmışır. Şair, farklı nazım şekilleri ve farklı aruz kalıplarından yararlanmak suretiyle eserine renk katmıştır. Dâî, eserinde olgunluk çağındayken hayatının yaklaşık üç yıllık dönemini kapsayan sıra dışı bir aşk hikâyesini anlatır. Bu hikayede şairin kendi öğrencileri arasında bulunan bir oğlan çocuğuna duyduğu platonik aşk konu edilir. Dâî'nin böylesine tartışmaya açık bir konuyu ele alması, meselenin hayatındaki önemiyle ilgili olduğu kadar, kendisini savunmaya ihtiyaç duymasıyla da ilgilidir. Bu nedenle *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ı bir şair savunması olarak da değerlendirebiliriz. Şair, savunmasını yaparken okuyuculara çeşitli nasihatler vermekten de geri durmaz. Nitekim Dâî, en büyük mesajını mecazî aşktan kurtulup Allah'a yönelmesi ile dolaylı olarak verir.

Nevhatü'l-'Uşşâk'ın en önemli özelliği yaşanmış hâdiseleri konu etmesidir. Eserdeki -bazen tarihleri de verilen- hâdiselerin gerçekliğine şüphe yoktur. Şair, sergüzeştini anlattığını defalarca ifade eder. Şair yaşadığı mecazî aşkın savunmasını yaparken nadiren de olsa kurmaca unsurlara yer vermiştir. Ancak bunlar, edebî bir metne özgü renklerden ibarettir. Şair, gerçek bir hâdiseyi edebî ancak, yapmacık olmayan bir dille ifade etmeyi başarmıştır.

Nevhatü'l-'Uşşâk yaşanmış bir hadiseyi divan şiirinin soyut dünyasına aktarmasının yanı sıra üslûp açısından da başarılı bir eserdir. Özellikle anlatım teknikleri bakımından oldukça zengindir. Diyalog, monolog ve iç monoloğun yanı sıra montaj gibi çağdaş romanlara özgü anlatım tekniklerine de yer verilmesi, eserin edebî kıymetini ortaya koyar. Özellikle iç monolog tekniği şairin iç çatışmalarının, duygu ve düşünce dünyasının, okuyucuya başarılı olarak aktarılmasını sağlamıştır. Eserin edebî açıdan en büyük eksikliği ise tasvirlerle ilgilidir. Yaklaşık iki bin beş yüz beyit olan eserde gerek mekân gerekse kişi tasvirlerine çok az yer verilmesi, mesnevinin görsel yanını zayıflatmaktadır. Dekoratif mahiyette kullanılan mekânların algılanışında şairin psikolojisi son derece etkili olmuş, eserdeki az sayıdaki mekânla şairin psikolojisi

özdeşleştirilmiştir. Şairin duygu ve düşüncelerini ifade ederken temsili ve mecazi anlatımdan yararlanmasi tasvirler ve mekânlarla ilgili açığı yer yer kapatmaktadır. Ayrıca eserde yer alan farklı vezinlerle yazılmış çeşitli nazım şekilleri, mesnevinin tek düzelikliğini kırdığı gibi eserin anlatımına da renk katar.

Nevhatü'l-'Uşşâk'ın edebî açıdan en kıymetli yönlerinden biri de olay örgüsüdür. Şair, mekândan ziyade hâdiselerle ilgilenmiş, hâdiselerin aktarımı sırasında da yer yer farklı anlatıcılardan yararlanarak anlatımını güçlendirmiştir. Dâî, eserdeki hemen her hâdiseyi sahneler hâlinde okuyucunun gözleri önüne sermiştir. Şair, ayrıca akıcı üslûbuyla okuyucuyu esere çekmeyi başarmış, merak unsurlarından yararlanarak son derecede başarılı bir anlatım tarzı ortaya koymuştur. Bununla birlikte şair, yaşadığı hâdiseleri oldukça başarılı olarak kurgulamış ve hikâyesini okuyucuya belirli bir kompozisyonla sunmuştur. Mecazî aşkı konu alan manzum sergüzeşt-nâmeler içinde kurgu ve mesajın aktarılışı bakımından en başarılı eser şüphesiz *Nevhatü'l-'Uşşâk*'tır.

Nevhatü'l-'Uşşâk'ı edebiyatımız açısından kıymetli kılan diğer bir özellik ise eserde kullanılan dildir. Şair, dile o ölçüde hakimdir ki konuşma Türkçesi ile yazmasına rağmen büyük aruz yanlışlarına düşmemiştir. Şairin kullandığı sade dili, deyim ve atasözleri ile beslemesi, eserin başka bir artı değeridir.

Sonuç olarak *Nevhatü'l-'Uşşâk* XVII. yüzyıl Osmanlı toplumundaki küçük insanın hikâyesidir. Bir mahalle mektebinin manevî dünyasına ışık tutan bir aşk serüvenidir. Çeşitli anlatım teknikleriyle desteklenen eserdeki ana kahramanın yaşadığı kişilik çatışmaları ve değişim, eseri otobiyografik roman çizgisine yaklaştırır.

1.7.Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat

1.7.1.Biçim

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat yüz kırk dokuz beyitlik bir mesnevidir. Bursalı Belîğ, eserinde klasik mesnevîlerdeki münacat, naat gibi bölümlere yer vermiştir. Bu bölümlerin tamamı farklı başlıklar altında yazılmış, müstakil birer bölüm niteliğindedir. Eser üç ana bölümden oluşmuştur ve münacat bölümüyle başlar. İlk bölüm içerik olarak klasik münacatlardan oldukça farklıdır. Şair, ilk beyitte Allah'ın darlıkla, zenginliği ikiz olarak yarattığını belirtir ve Allah'a her an şükrettiğini dile getirir. Ancak, daha sonraki beyitler daha ziyade eserin konusuna hazırlık

mahiyetindedir. Dokuz beyitlik bölüm, bu yönüyle dibace niteliğindedir. Dokuz beyitten oluşan bu bölümden sonra sekiz beyitlik naata yer verilir. Sergüzeştin hikâye edildiği yüz yirmi altı beyitlik üçüncü bölüm ise kendi içinde dört bölümden oluşur. Hâtîme niteliğindeki son bölüm ise yedi beyitten ibarettir.

Sergüzeşt-nâmedeki her bölüm, müstakil bölüm başlıklarıyla birbirinden ayrılmıştır. Söz konusu bölüm başlıklarının tamamı Farsça'dır. Eserin başlangıcındaki münacata başlık verilmezken, diğer tüm bölümlerde “Be-‘Azm-i Sûy-ı Kavak ve Be-Hezâr Kürbet ü İş[ti]iyâk” gibi konuyu özetleyen başlıklara yer verilmiştir.

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat, aruzun “fe i lâ tün (fâ i lâ tün) fe i lâ tün fe i lün (fa’ lün)” vezniyle yazılmıştır. Ancak, eserde çok sayıda imale gerektiren beyit bulunmaktadır. Hatta önemli aruz kusurlarından zihafî beyitler, hiç de azımsanacak sayıda değildir. Aruz kusurları bulunan söz konusu beyitlerin bazısına aşağıda yer verilmiştir:

Gonca-i bâğ-ı melâhat-efrûz
İde gülşende ikâmet **çend**-rûz (SB, b.6)

Tuhfe-i dürr-i salavât bisyâr
Hâk-pâyine anuñ ola nisâr (SB, b.10)

Eserde bu tür vezin kusurlarının daha ziyade, münacat ve naat bölümlerinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Zira, asıl konunun anlatıldığı bölümlerde -divan şiirinin genelinde rastladığımız türden imaleler istisna sayılırsa- vezin kusurları çok az sayıdadır. Şair nispeten sade dil kullandığı bölümlerde aruz veznini uygulamakta daha başarılıdır.

Eserin kafiye kullanımında ise herhangi bir hataya rastlanmaz. Mesnevide genellikle zengin kafiyeyle yararlanmıştır. Ayrıca tam kafiye kullanılan beyit sayısı da oldukça fazladır. Eserde şair, birkaç beyitte cinaslı kafiye de yer vermiştir. Cinaslı kafiyelerin tamamı “ân” sözcüğüyle kafiyeleşmiştir. Yalnızca bir örnekte “at” sözcüğü kullanılarak cinaslı kafiye de yer verilmiştir:

Eşheb-i baht yeter **at** saña
Yaradı mansib-ı Tokat saña (SB, b.130)

Şair, mesnevinin tamamında Türkçe ek ve sözcüklerden oluşan rediflerden yararlanmıştır. Kimi redif örnekleri birden fazla sözcükten oluşur. Şair, kafiye ile birlikte bu tür redif kullanımlarıyla şiirde ahenk sağlar:

Suhen-i pâkini gûş **eyler idim**
Mevc-i deryâ gibi cûş **eyler idim**

1.7.2.İçerik

1.7.2.1.Konu

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ın münâcât bölümünde şair, kısa süren mahkeme nâibliğini, geçici dünyaya bel bağlamamak gerektiğini, Allah'ın insana zorlukları imtihan için verdiğini anlatır. Şaire göre dünyadaki huzur geçicidir. Makam lezzeti bir azil sonunda yok olur. Cihanın ikbâli sürekli değildir. “Hezâr Dürer-i Dürûd-ı Salavât Be-Hazret-i Fahr-ı Mevcûdât Ra İsâr-Bâd” başlıklı bölüm ise tüm özellikleriyle tam bir naattır. “Âgâz-ı İbtidâ-yı Sühen” başlıklı üçüncü bölümde şair, kalem (kilk)e seslenerek, ondan sırlarını ve gönül sayfasına su serpen sergüzeştini anlatmasını ister:

Bursa'da yaşayıp giderken felek, Belîğ'in yüzüne güler ve bir gün şaire memuriyet görevini haber veren bir mektup ulaşır. Şair, Tokat'a davet edilir. Belîğ, istikbal kaygısı nedeniyle gitmenin kalmaktan daha mantıklı olacağını düşünür. İşlerini Allah'a havale ederek Mudanya'ya doğru yola koyulur. Gamlı ve düşünceli biçimde aklında sevdiği, yalnız başına yola koyulan şair, öğleyin hana ulaşır. Handaki insanlar hep tanıdık kişilerdir. Yolculuğa gemiyle devam edecek olan Belîğ, hava muhalefeti nedeniyle yola çıkamaz. Denizin şiddetli dalgalarının görüntüsüyle duygular âlemine dalan şair, kendi dertlerini unuttur. O gece handa kalır ve ertesi gün gemiye binerek yolculuğa başlar. Ancak, denizin coşkunuğu nedeniyle akşama kadar Bozburun civarında beklemek zorunda kalırlar. Gece yarısı olduğunda gemi hareket eder. Yolculuk çetin geçer, gemi denizde yüzen çer çöp gibi bir o yana bir bu yana savrulur. Cumartesi günü rüzgârın şiddetli esmesiyle şair yavaş yavaş İstanbul'a ulaşma ümitlerini kaybetmeye başlar. Akşam olup karanlık çökmesine rağmen gemi hızla ilerleyerek yoluna devam eder ve pazar gününün sabahı İstanbul'a ulaşırlar. Belîğ karaya çıkar çıkmaz soluğu Tophâne'de alır. Gününü Tophane'de geçirir.

Havanın şiddetinden güçsüz düşen Belîğ'in sabrı tükenmişse de Kavak'a gitmeyi tasarlar ve İstanbul'dan tekneye binerek yoluna devam eder. Şair, teknede bir genç ile yakınlık kurar. Söz konusu genç, güzel görünümüyle Belîğ'in başında sevda tütmesine neden olur. Delikanlı, gurbete düşmüş boynu bükük Belîğ'in hâlini görerek, ona muhabbetle muamele eder. Yolculuk sohbet ve muhabbet içinde geçer, şairin morali yerine gelir. Belîğ, delikanlının güzel sözlerini dinledikçe dalgalar gibi coşar.

Gemi Kavak'a ulaşınca Belîğ'e ayrılık acısı çöker. Kavak'tan ayrılıp yola devam edebilmek için gece gündüz Allah'a dua eder. Kavak'ta kaldığı müddetçe Belîğ, yol

arkadaşı olan delikanlıyla deniz kenarında gezer. Ancak, delikanlı bir süre sonra bir yere gider ve geri dönmez. Üç gün süren bu muhabbetin ansızın bitmesi şairin gözyaşlarına boğulmasına neden olur. Beliğ, tekrar gemiye binmek istese de rüzgârın şiddetinden dolayı gemi yola çıkamaz. Şair, daha yolun başında ümitsizliğe kapılır, zira deniz feneri etrafında oyalanmak zorunda kalırlar. Bu arada rüzgâr düzelmemiş, hava iyice kararmıştır. Bir süre sonra hava bir miktar düzelince bir saat beklemeye dahi tahammülü kalmayan Beliğ, hemen gemiye binerek yola koyulur. Gemi, hızla yol alır ancak, bu durum çok uzun sürmez. Yüz millik yol kat edildikten sonra ters rüzgarın esmesiyle yolculuk yeniden meşakkatli bir hâle gelir. Gece kopan tufan altında on saatlik yolculuktan sonra sabahleyin Boğaz’a ulaşırlar.

Ertesi gün işleri Allah’a havale ederek yolcular tekrar gemiye biner. Rüzgârın da uygun olmasıyla gemi hızla yoluna devam eder. İki üç günde sahil görünür ve herkes maksadına ulamış olur. Tokat’a gitmek için, Ünye’ye çıkması gerektiğinden Beliğ, Ünye’ye bırakması için gemiciyle anlaşır. Ancak, işler umulduğu gibi gitmez. Deniz dalgalı olduğu için gemi geceleyin Ünye’ye uğramadan geçmek zorunda kalır. Gemi ancak, Vona (Perşembe) Limanı’na yanaşabilir. Buradan birkaç yolcuyla bir tekneye binerek ister istemez yola çıkarlar. Tekne, sahili takip ederek üçüncü günün sabahı Ünye’ye varır. Şair, buradan kara yoluyla Tokat’a doğru yola çıkar. Böylece bir buçuk aylık çetin yolculuk, seher vakti Tokat’ın görünmesiyle tamamlanmış olur.

Beliğ, şehre vardığında şehrin ileri gelenleri âdet, usûl gereği onu hürmetle karşılar. Hatta Ragıb Efendi, Beliğ’i kendisine nâib (kadı vekili) tayin edeceği için güzelce ağırlar. Mahkemede çalışan kâtiplerin her biri köpekler gibi aç sefil durumdadırlar. Bu şartlar altında kazancının çok az olacağını anlayan Beliğ, telaşa kapılsa da hâline şükreder. Kâh mutlu kâh üzüntülü günleri geçip giderken Beliğ, nâhiyeye gitmeye talip olur. Nahiye'deki ilk günleri rahatlık içinde geçer. Ancak bir sabah kötü birkaç kişinin gelmesiyle bu mutlu rüyadan uyanır. Azrail gibi etrafına üşüşen kötü insanlardan kurtulamaz. Kendisine kınama (suçlama) dolu bir mektup (azledildiğine dair berat) gelince neye uğradığını şaşırır. Verilen mektubu okuyunca Beliğ’in bütün vücudunu bir titreme kaplar. Şair, Tokat mansıbının kendisine yaramadığını düşünürken birkaç yolunu şaşırmış tarafından şehre götürülür. Geldiği ilk günlerde kendisine hürmetle muamele edenler, bu kez Beliğ’i görür görmez ağır sözler sarf ederler. Kalabalık, şairin başına üşüşür, bütün varını yoğunluğundan elinden alır. Hatta daha önce elde ettiği varlığını da elinden alarak şairi soyup soğana çevirirler.

Şair hâtîme niteliğindeki bu bölümde kadılığın iki dünya belası olduğunu, bu borcun mahşer gününde ödenmeyeceğini söyler. Kendisine hitâben “Böyle infial hâlinde kalırsan hâlin neye varır?” diyerek yaşadıkları karşısındaki bu isyan hâlinde vazgeçer. Yaşının genç olduğunu düşünerek Allah’a sığınır ve gelecekte kendisine helâl bir kazanç bağışlayacağına inanarak eserini tamamlar.

1.7. 2.2.Kişiler

1.7.2.2.1.Bursalı Belîğ

Başta tezkireler olmak üzere kaynaklarda, Belîğ’in asıl adının İsmail olduğu ve Bursa’da doğduğu konusunda ittifak edilmiştir.¹⁹⁸ 1668 yılında dünyaya gelen Belîğ¹⁹⁹, tahsilini tamamladıktan sonra dedesi ve babasından devraldığı Bursa Manticı Cami’i imamlığı görevini elli yıl müddetince sürdürmüştür. Belîğ imamlık dışında çeşitli mahkemelerde katiplik, müfettiş katipliği, kadı vekilliği, imaret şeyhliği gibi görevlerde bulunmuştur. Şair, aldığı iyi eğitime rağmen önemli mevkilere yükselememiş, kısıtlı imkânlarla yaşamını sürdürmüş ve 1729 senesinde hayata gözlerini yummuştur.

Belîğ, -İstanbul ve Tokat seyahatleri istisna sayılırsa- 61 yıllık yaşamının tamamını Bursa’da geçirmiştir. Şairin İstanbul yolculuğunu *Güldeste*’nin mukaddimesinden öğreniriz. Belîğ, söz konusu eserini Damat İbrahim Paşa’ya sunmak üzere İstanbul’a gitmiş ve eseri beğenen Sadrazam temize çekilmesini emretmiştir.²⁰⁰ Belîğ’in diğer yolculuğu ise mahkeme nâibliği göreviyle Tokat’a olmuştur. Şairin gençlik yıllarında yaptığı bu yolculuğu sergüzeşt-nâmesinden öğreniriz.²⁰¹

Belîğ, resmî görevlerini sürdürürken edebiyatla da ilgilenmiş, önemli eserler vücuda getirmiştir. Belîğ’in manzum ve mensur sekiz eseri vardır.²⁰² Şair, daha ziyade nâsirliğiyle tanınmış, Türk Edebiyatı’nda *Nuhbetü’l-Âsâr Li Zeyli Zübdeti’l-Eş’âr*²⁰³

¹⁹⁸ bk. Sadık Erdem, *Ramiz ve Âdâb-ı Zurâfâ*, AKM Yay., Ankara, 1994, s.38, 39.; Kadir Atlansoy, *Bursa Şairleri (Bursa Vefayatnamelerindeki Şairlerin Biyografileri)*, Asa Kitabevi, Bursa, 1998, s.374.

¹⁹⁹ bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân (Tıpkıbasım)*, Ankara, 1998, s.542.

²⁰⁰ bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân (Tıpkıbasım)*, Ankara., 1998, s.8, 9.

²⁰¹ bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, “Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat”, *Kültürümüzden Esintiler*, s.200-227.

²⁰² Abdülkerim Abdükadiroğlu, *İsmail Belîğ-Nuhbetü’l-Âsâr Li Zeyli Zübdeti’l-Eş’âr*, AKM Yay., Ankara, 1999, s.39.

²⁰³ bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, *İsmail Belîğ-Nuhbetü’l-Âsâr Li Zeyli Zübdeti’l-Eş’âr*, s.39.

adlı tezkiresiyle yer edinmiştir. Ancak, o nâsirliğinin yanı sıra “Belîğ” mahlasıyla şiirler de yazmıştır. *Âdâb-ı Zuraîfâ*’da Belîğ’in *Gül-i Sadberk*, *Sergüzeşt-nâme*, *Şehrengiz* ve *Divan*’ı olduğu belirtilir.²⁰⁴ Şairin, *Divan*’ı ile birlikte henüz ele geçirilememiş olan *Seb’a-i Seyyâre* ve *Genc-i Şâygân* adlı eserleri, ayrıca *Gül-deste-i Riyâz-ı İrfân* ve *Vefâyât-ı Dâniş-verân-ı Nâdiredân* adlı vefâyât tarzında mensur bir eseri bulunmaktadır. Belîğ’in eserleri, ailesi, görevleri ve hayatına dair geniş bilgiye, başta tezkireler olmak üzere çeşitli kaynaklarda ayrıntılı olarak yer verilmiştir.²⁰⁵ Biz çalışmamızın sınırları dahilinde sergüzeşt-nâmeyi merkeze alarak Belîğ’in kişiliğini incelemekle yetineceğiz.

Belîğ 35 yaşlarında²⁰⁶ Bursa’da cami imamlığını yürüterek günlerini geçirirken mahkeme naibliği için Tokat’a davet edilmesi sonucu yola çıkar. Belîğ’e verilen bu ihsan, bir buçuk ay sürecektir meşakkatli yolculuğu göze almasına değecek kadar kıymetli bir ihsan olmalıdır. Zira, şair, bu durum için daha eserinin başında “Lezzet-i câm-ı mey-i meclis-i câh” ve “ikbâl” biçiminde genel değerlendirmeler yapar. Şair iyi eğitim almış her insan gibi, cazip bir mevki elde etme arzusundadır. O, aklıyla hareket eden birisidir. Bu uğurda memleketini, dostlarını hatta, sevdiğini dahi bırakıp gitmekten çekinmez. Şair, akli sevdiğinde kalsa da yola koyulmaktan geri durmaz:

Hem-demim idi gamı yârânûn
Fikri yâdımda idi cânânûn (SB, b.28)

Şairin hayata bakışında aklın hakim olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Geçim sıkıntısı içinde istikbal kaygısı çeken şair, eline geçen bu fırsatı değerlendirmek ister ve “ma’kûl” olanı, yani yola koyulmayı tercih eder:

Re’y-i encâma ararken bir yol
‘Azm-i râh itmegi gördüm ma’kûl (SB, b.25)

Belîğ’in farklı durumlar karşısında hâdiselere yaklaşımı hep aklîdir. O hiçbir zaman duygularına kapılıp, maceralara atılacak tipte birisi değildir. Örneğin şair, gemi yolculuğu sırasında tanıştığı delikanlıya beslediği muhabbete rağmen, yolundan geri dönmez. Kavak’ta geçirilen üç günün sonunda kaçıp giden delikanlının peşine düşmez. Gözlerinden yaşlar dökse de -tıpkı yola çıkarken yaptığı gibi- hedefine doğru ilerler. Bu durum onun dünya görüşüyle ilgilidir. Cami imamlığı yapan, babadan ve atadan iyi bir

²⁰⁴ bk. Sadık Erdem, *Ramiz ve Âdâb-ı Zuraîfâ*, AKM Yay., Ankara, 1994, s.38, *Zuraîfâ*, s.38, 39.

²⁰⁵ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi veren ve ziyadesiyle yararlandığımız *İsmail Belîğ* adlı kıymetli çalışma için bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, *Bursalı İsmail Belîğ*, Gazi Ün. Yay., Ankara, 1985; ayrıca bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân (Tıpkıbasım)*, s.541-543.

²⁰⁶ Belîğ’in o tarihte 35 yaşında olduğuna dair bk. Abdülkerim Abdükadiroğlu, “Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat”, *Kültürümüzden Esintiler*, Akçağ Yay., s.226.

din eğitimi almış olan birinin sonunu bilmediği maceralara kapılması mantıklı görünmemektedir. Ancak, Belîğ'in kişiliğinin diğer bir yönü ise rindâne özellikler gösterir. *Gül-deste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dâniş-verân-ı Nâdire-dân*'da Belîğ'in "rind-i zarîf" olduğu belirtilir. Belîğ'in hayatında güzellerin önemli bir yeri olmalıdır. Nitekim *Güldeste*'nin "Tercüme-i Hâl-i Mü'ellif Es-Seyyid İsmâ'îl Belîğ Efendi" başlıklı bölümünde onun güzellere olan eğilimi açıkça dile getirilir:

"Merhûm-ı mezbûr rind-i zarîf ve merd-i 'ârif olup

Olur mı çeşm-i hasret hüsn-i âlem-sûzdan beste
Bakılmaz hâtır-ı ahbâba dil-ber husûsunda

meâlince hüsn-i tâkat-güzâr mahâbîb-i pür-nâza ve cemâl-i dil-berân-ı fettân ü tannâza
mâil"²⁰⁷ ve "dil-i pür-hurûşî rûy-ı şâhid-i işve-bâz ile sâkin idi."²⁰⁸

Şairin güzellere olan eğilimi *sergüzeşt-nâmesinde* yer alan "Be-'Azm-i Sûy-ı Kavak ve Be-Hezâr Kürbet ü İştîyâk"²⁰⁹ başlıklı bölümde de görülebilir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere söz konusu bölümde Belîğ, delikanlıdan ayrılması nedeniyle yaşadığı üzüntüyü anlatır. Eserde, delikanlıyla şair arasındaki bağın, yol arkadaşlığından daha farklı hisler olduğunu düşündüren beyitlere yer verilmiştir. Söz gelimi şairin, delikanlıdan ayrıldıktan sonra dile getirdiği hisler ve akıttığı gözyaşları birkaç günlük yol arkadaşı için oldukça fazladır:

O cefâ-pîşe ile ben her bâr
Her dem itmekde idim seyr-i kenâr

Çizdi bir hoşca kenâr âhir-i kâr
O perî eyledi bir semte firâr²¹⁰

Ber-karâr olmaz imiş zevk-i müdâm
İtdi üç günde visâlin itmâm

Ağladup saldı beni ferdâya
Ben dahi girdim o dem deryâya (SB, b.64-68)

Safayî, Salim ve Mehmet Tevfîk'in tezkirelerinde *sergüzeşt-nâmenin*, Belîğ'in gençlik yıllarında geçen aşk maceralarını anlatan bir eser olduğu belirtilir. Bu durumla ilgili olarak Abdülkerim Abdülkadiroğlu, delikanlı ile şair arasındaki arkadaşlığın

²⁰⁷ Abdülkerim Abdülkadiroğlu, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân (Tıpkıbasım)*, s.542.

²⁰⁸ Abdülkerim Abdülkadiroğlu, *Bursalı İsmail Belîğ*, Gazi Ünv. Yay., s. 78.

²⁰⁹ "Kavak Yönüne Gidiş ve Bin Gam ve Hasret İçin"

²¹⁰ Müellif hattı ya da müellif tashihinden geçmiş yazma metinde "güzâr" sözcüğünün üzeri çizilerek "firâr" sözcüğü yazılmıştır. Bu durum, şairin "gencin kaçıp gittiğine" vurgu yapmak istediği izlenimini vermektedir.

yalnızca eserin bir bölümünde yer aldığını, eserin tamamının aşk maceralarından ibaret olmadığını belirtir²¹¹.

Abdülkadiroğlu'nun belirttiği üzere kaynaklardaki, -eserde aşk mâceralarının anlatıldığına dair- görüşler yanlıştır. Söz konusu hâdiseler, eserin yalnızca bir bölümünde yer almaktadır. Ancak, şairin Tokat seyahati sırasında, pek çok teferruatı atlayarak yalnızca delikanlıyla olan muhabbetini anlatması, şairin meseleye verdiği öneme işaret eder. Gerçekten de -seyahatle ilgili olarak- yolculuğun zorluğu (hava muhalefeti) dışında hemen hiçbir teferruata yer verilmez. Ayrıca yüz kırk dokuz beyitlik bir eserin, on dört beytinin sıradan bir yol arkadaşına ayrılması dikkat çekicidir. Mesele her ne olursa olsun eserin tamamının aşk hikâyesi olmadığı âşikârdır. Ancak, bizi daha ziyâde, söz konusu muhabbetin niteliği ilgilendirmektedir.

Gül-deste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dâniş-verân-ı Nâdire-dân'dan aldığımız bölümde şairin, insanı takatsiz bırakan güzellikteki nazlı mahbûblara ve herkesle eğlenen fettan dilberlerin yüzlerinin güzelliğine eğilimli olduğu, hatta coşkun gönlünün işveli güzel (şâhid)lerin yüzleri ile sükûnet bulduğu açıkça ifade edilmiştir. Bu açıklamaların ışığında eserde yer alan muhabbetin niteliği daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Divanları dolduran sevgiliye özgü onlarca soyut özellikler, divan şiirinin soyut güzellik anlayışından kaynaklanmaktadır. Ancak, burada hayatın kendisi tüm somutluğuyla dile getirilmektedir ve teville açık bir yön bulunmamaktadır. Kaldı ki sergüzeşt-nâmede söz konusu ilişki ile ilgili olarak kullanılan, “zevk, visâl, fîrâk, iştiyâk, sevdâ” gibi sözcükler oldukça ilgi çekicidir. Yine eserde, delikanlı için kullanılan “cefâ-pîşe, perî” vb. sözcükler, delikanlının şair tarafından nasıl algılandığını gözler önüne sermektedir.²¹²

Gemi yolculuğu sırasında delikanlı, Belîğ'e ilgi gösterir ve ona çok kıymet verir. Belîğ de gencin sohbetinden büyük zevk alır. Hatta şair, delikanlının sözleriyle dalgalar gibi coşup taşar. Ancak, yolculuk esnasında iki kişi arasında -karşılıklı olarak- gelişen muhabbet, Kavak'ta yaşanan üç günün sonunda delikanlının “bir semte fîrâr”²¹³ etmesinden sonra son bulur.

Suhen-i pâkini gûş eyler idim
Mevc-i deryâ gibi cûş eyler idim (SB, b.59)

Sergüzeşt-nâmede “Be-‘Azm-i Sûy-ı Kavak ve Be-Hezâr Kürbet ü İштиyâk” başlıklı bölüm dışında delikanlı ile ilgili olarak hiçbir konu dile getirilmez. Benzer bir

²¹¹ Abdülkerim Abdülkadiroğlu, “Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat”, s.225.

²¹² Delikanlının fizikî vd. özellikleri için bk. “1.7.2.2.2.Delikanlı” Bölümü.

²¹³ bk. Dipnot 209.

durumu eserin başlangıcında da görebiliriz. Bursa'dan ayrılırken şair, aklında cânânının olduğunu belirtmiştir. Bu, onun kişiliğinin bir yönüdür, kendi deyimiyle başından sevda eksik olmamaktadır:

Ser-i şem' üzre olan dūd-âsâ
Eksik olmadı serümde sevdâ (SB, b.56)

Ancak, şair çizgisinden de taviz vermez. Daha önce de belirttiğimiz üzere bu durumu, şairin amacı doğrultusunda hareket etmesine bağlayabiliriz. O, zaman zaman rint kişiliğinin etkisiyle duygularına kapılsa da hedefinden asla sapmaz. Söz gelimi Kavak'ta iken buradan ayrılmak için gece gündüz dua ettiğini belirtir. Oysa o sırada delikanlı ile "seyr-i kenâr" ederek günlerini geçirmektedir:

Şeb [u] rûz eyler idüm Hakk'a niyâz
Murg-ı dil etse Kavak'dan pervâz (SB, b.63)

Tüm bu açıklamaların ışığında sergüzeşt-nâmenin bir bölümünde Belig'in yaşadığı muhabbete de yer verildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Delikanlıyla şair arasındaki muhabbetin niteliğini ise, yalnızca yol arkadaşlığı ya da eş cinsel bir eğilim olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Eserde teferruata yer verilmediği için bu durum, -yalnızca eser merkeze alınarak- aydınlatılamaz. Ancak, farklı kaynakların şairle ilgili verdikleri hükümlerle sergüzeşt-nâmede yer alan ipuçları birlikte değerlendirildiğinde şairin, Osmanlı toplumunun ahlâk anlayışıyla örtüşmeyecek türden ilişkilere eğilimli olduğunu söyleyebiliriz.

Belig'in kişiliğinin diğer bir yönü de çeşitli olaylar karşısında gösterdiği tevekkül düşüncesidir. Şair, başına gelen tüm olumlu ya da olumsuz durumlar karşısında sabredip işleri Allah'a havale eder. Bu duruma örnek olarak şairin, Tokat yolculuğuna çıkarken düşündüklerini gösterebiliriz:

Hakk'a tefvîz-i umûr etdim o ân
Oldum ol demde Mudanya'ya revân (SB, b.26)

Şair, zaman zaman üslûbunun ayarını kaçırarak yaşanan olumsuzluklar karşısında isyanını dile getirir de sonunda yine Allah'a sığınmaktan geri durmaz. O, meselelere tam bir kadercilikle yaklaşır. Söz gelimi hava koşulları düzelip, yolculuğun sâlimen devam etmesini Allah'a bağlar:

Verdi bir bâd-ı müsâ'id Mevlâ
Rûzgârıyla geçildi deryâ (SB, b.92)

Hava bozulup yolculuk aksayınca da meseleyi Allah'a getirir:

Olmadı bâd-ı müsâ'id peydâ
Bizi men' eyledi rehden Mevlâ (SB, b.72)

Şairin bu kaderci yaklaşımı yukarıda görüldüğü üzere olumsuz hâdiseler karşısında feleğe sitem etmesine neden olur. Nitekim delikanlı ile ayrılıklarını anlatırken “feleğin, eğri belini büküp, çevgan sopası yaptığını” söyler:

Ne zamân eylese bu çarh gerdân
Kadd-i ham-geştemi eyler çevgân (SB, b.49)

Ancak şair, üslûbundaki isyankar tonu kendisi de fark eder. Geleceğe yönelik ümitlerini kaybetmez ve Allah’a sığınır:

Nic’ola hâlûñ ayâ der-mânde
Böyle kalursañ eger ‘isyânda

Nev-bahârda geçen ‘ömrüñe Belîğ
Rûz u şeb etme misin şimdi dirîg

Var ümîdim ki Hudâ-yı Mûte‘âl
Eyleye bendesine sevk-i helâl (SB, b. 146-148)

1.7.2.2.2.Delikanlı

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat’ta yer alan ikinci önemli kişi ise Belîğ’in yolculuk esnasında tanışıp ahbab olduğu delikanlıdır. Şair ile delikanlının yolları, gemi yolculuğu esnasında birleşir. Belîğ, teknede rastladığı bu delikanlıdan etkilendiğini gizlemez. Şair, eserinde delikanlıdan ilk kez bahsederken şu ifadelerle yer verir:

Tâze bir pâdişeh-i mülk-i behâ
Bahr içinde âşinâ oldu baña (SB, b.57)

Şairin, “kıymet ülkesinin sultanı” olarak gördüğü gence bakışı oldukça ilginçtir. Gümüş tenli, uzun boylu olan delikanlı, şairin deyiimiyle “mâlik-i deryâ”dır. O bu hâliyle şairin başında sevda tütmesine neden olur:

Ser-i şem‘ üzre olan dūd-âsâ
Eksik olmadı başumda sevdâ (SB, b.56)

Şair gurbette kendisini yalnız hissederken, söz konusu delikanlının ilgisi ile kendine gelir. Belîğ’in anlattıklarından delikanlının da kendisine hayli kıymet verdiği anlaşılır:

Gördi hâlüm baña i’zâz etdi
Dâr-ı gurbette ser-efrâz etdi (SB, b.58)

Eserde “temiz sözlü” ve “baha ülkesinin sultanı” olması dışında, delikanlının kişiliği ile ilgili başka hiçbir teferruata yer verilmez. Şair, yolculuk müddetince delikanlının temiz sözlerini işiterek denizdeki dalgalar gibi coşar, taşar. Yolculuk bu

muhabbet ortamında sürüp giderken Kavak’a ulaşılır. Kavak’ta şair ve delikanlı üç gün müddetince deniz kenarında gezerler. Şair, bu üç gün hakkında bilgi vermez. Ancak, şairin delikanlı için kullandığı “cefâ-pîşe” (zâlim, gaddar, sevgili) ve onun gidişi ile ilgili olarak kullandığı “firâr” sözcükleri Kavak’ta geçen üç günün ve delikanlının kişiliğinin ipuçlarını vermektedir:

O cefâ-pîşe ile ben her bâr
Her dem itmekde itdüm seyr-i kenâr (SB, b.64)

Çizdi bir hoşca kenâr âhir kâr
O perî eyledi bir semte firâr (SB, b.65)

1.7.2.2.3. Diğer Kişiler:

Sergüzeşt-nâme’de yer alan diğer kişiler tamamen figüran mahiyetindedir. Bunlar arasında yer alan Kadı Ragıb Efendi, mesâî arkadaşı olan Belîğ’e, Tokat’a geldiği ilk zamanlarda hürmetle muamele eder. Yine şehrin ileri gelenleri Belîğ’i saygıyla karşılar. Ancak, şair görevinden azledilip Tokat’a getirildiğinde söz konusu kişilerin sövüp saymaları karşısında neye uğradığını şaşırان şair, daha önce söylenen övgü dolu sözleri hatırlar. Sözü edilen kişiler, her toplumda görülen sıradan tiplerden farksızdır. Bu tiplerin eser boyunca başka hiçbir yerde adları geçmez:

Kanı anlar geh iderdi ta‘zîm
Göricek eyledi düşünâm-ı ‘azîm (SB, b.135)

Ayrıca eserde yer alan gemici, yolcular, handaki insanlar, memurlar, şairi nahiye den Tokat’a getiren birkaç kişi, figüran mahiyetinde kullanılan kişilerdir. Söz konusu kişiler hakkında hiçbir teferruat yer verilmez. Söz gelimi şair, gemici ile Ünye’ye gitmeleri konusunda yaptıkları anlaşma dışında, gemici ile ilgili herhangi bir bilgi vermez. Belîğ, yalnızca mahkemede ki memurların durumu hakkında bazı sözler sarf eder.²¹⁴ Bunun dışında şair, yolculuğun başında Mudanya’da kaldığı handaki kişilerin hep tanıdık olduğunu söyler. Ancak, söz konusu kişilerle ilgili hiçbir bilgi vermez:

Zuhra nezdik irişdük hâna
Âşinâ idi kamu bîgâne (SB, b.29)

Belîğ, sergüzeşt-nâmesinde kimi zaman rüzgâr, deniz, fikir ve gam gibi soyut ve cansız varlıkları kişileştirerek -birkaç beyitle de olsa- hikâye kişisi olarak kullanır.

²¹⁴ bk. “1.7.3.1.1. Tasvir” Bölümü.

Örneğin, yola tek başına çıktığını söylediği beyitlerde fikrin, yol arkadaşlığı yaptığını; dostların gamının ise yoldaşı olduğunu edebî bir dille belirtir:

Gerçi tenhâ revî-i râh oldum
Şahs-ı fikrüm ile hem-râh oldum (SB, b.27)

Hem-demüm idi gamı yârânûñ
Fikri yâdumda idi cânânûñ (SB, b.28)

1.7.2.3.Mekân:

1.7.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Sergüzeşt-nâmede yer alan kapalı mekanlar çok sınırlı sayıdadır. Söz konusu mekanlar han, gemi, deniz feneri ve mahkemeden ibarettir. Ancak, bu mekânlar, kişilerde olduğu gibi, tamamen dekoratif mahiyettedir. Kapalı mekânlarla ilgili hemen hiçbir bilgiye yer verilmez. Hatta eserin büyük bir kısmının geçtiği gemilerin dahi özellikleri belirtilmez. Şair, yolculuk esnasında değiştirmek durumunda kaldığı gemilerle ilgili olarak kullandığı adlandırmalar yoluyla gemiler hakkında fikir verir. Söz gelimi şair, yolculuğun başında “gemi”ye bindiğini söylerken; İstanbul’dan Kavak’a “zevrak” ile gittiğini söyler:

Zevraka bindüm olup yola revân
Rûzgâr idi baña keştî-bân (SB, b.54)

Beliğ, gerek Tokat’taki gerekse nahiyedeki görev yerinin fizikî özellikleri ile ilgili bilgi vermez. Şair, yalnızca Tokat’taki mahkemenin durumu hakkında kısaca bilgi verir.²¹⁵ Eserde söz konusu mekânlar dışında hiçbir kapalı mekâna yer verilmemiştir. Bu durum şairin kişisel tercihi bir yana, ağırlıklı olarak başından geçen hâdiseleri anlatma isteğinden kaynaklanmaktadır.

1.7.2.3.2.Açık Mekânlar

Sergüzeşt-nâmede yer alan açık mekânlar ise genellikle şehirlerdir. Eser Bursa’da başlar ancak, Bursa’nın özellikleri anlatılmaz. Şair, Mudanya, Bozburun, Vona (Perşembe), İstanbul, Tophane, Kavak, Tokat ve adı belirtilmeyen nahiye ile ilgili hiçbir bilgi vermez. Örneğin şair, Kavak’ta delikanlı ile üç gün geçirmesine rağmen, buradaki deniz kenarının adını anmak dışında mekânlarla ilgili bilgi vermez.

²¹⁵ bk. “1.7.3.1.1.Tasvir” Bölümü.

Eserde şehirlerin aksine, denizle ilgili olarak bir yığın teferruata yer verildiğini görürüz. Hatta diyebiliriz ki eserde ana mekân denizdir. Şair denizle ilgili çok sayıda benzetmeye dayalı tasvîre yer verir. Söz konusu tasvirler içinde en ilginç olanlarından birisi şüphesiz coşup taşan deniz dalgalarını, bulgurun etrafa saçılmasına benzetmesidir²¹⁶:

Heybet-i kahrı ile Mevlâ'nun
Bulgur evserdi dili deryânun (SB, b.32)

1.7.2.4.Zaman

Beliğ'in *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat* adlı eseri, 1114 (1702) senesinde yazılmıştır. Şair, eserinin sonunda bu tarihi dile getirir:

Biñ yüz on dördte idi vakt tamâm
Sergüzeşt-nâmeyi itdüm itmâm (SB, b.149)

Ancak, verilen bu tarih şairin yaşadığı Tokat yolculuğunu karşılamaz. *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ta konuyla ilgili herhangi bir bilgi verilmediği için hâdiselerin gerçekleştiği tarihi, eserden hareketle bulmak mümkün değildir. Ancak, Abdülkerim Abdükadiroğlu, Tokat mahkemesi naibliği sırasında şairin otuz beş yaşında olduğunu belirtir.

Eserdeki toplam vaka zamanı tam olarak anlaşılmamaktadır. Ancak, şairin Bursa'dan çıkıp Tokat'a ulaşınca kadar geçirdiği süre, bir buçuk aydır. Şair, bunu eserinde açıkça ifade eder:

Bir buçuk ayda bu vech-ile tamâm
Buldı hengâm-ı sefer çün encâm (SB, b.104)

Sergüzeşt-nâmenin vaka süresi ile ilgili olarak yer alan zaman belirteçleri, açık ve belirsiz olmak üzere iki grupta toplanır. Örneğin, şairin Tokat yolculuğu, kendisine davet mektubunun gelmesi üzerine başlar. Beliğ, kendi ifadesiyle “o ân” yola çıkar. Bu ifadeyle hâdisenin derhal gerçekleştiği vurgulanmak istenir:

Hakka tefvîz-i umûr etdüm o ân
Oldum ol demde Mudanya'ya revân (SB, b.26)

Beliğ, yolculuğun bazı bölümlerini günü gününe anlatır. Şairin Mudanya yolculuğu sabaha yakın tamamlanır. O günü Mudanya'da geçiren şair, ertesi gün gemiye biner. Şair yolculuğu anlatırken “zuhra nezdîk, o gün, irtesi” gibi sözcüklerden yararlanır. Bununla birlikte doğrudan gün adlarının verildiği beyitlere de rastlarız. Söz

²¹⁶ Söz konusu tasvirler için bk. “1.7.3.1.1.Tasvir” Bölümü.

gelimi Bozburun'dan İstanbul'a giderken "irtesi sebt günü" ifadesini kullanır ki buradan sonraki günün cumartesi olduğunu öğreniriz:

İrtesi sebt günü bâd-ı şedîd
Bizi İstanbul'dan itdi nevmîd (SB, b.44)

Nitekim şair, iki beyit sonra, İstanbul'a Pazar sabahı ulaştıklarını belirtir:

Subh-dem idi ehad gün kâmil
Olduk İstanbul'a varup dâhil (SB, b.46)

Yukarıda görüldüğü üzere yolculuğun ilk zamanlarını günü gününe takip etmek mümkün olmaktadır. Ancak, sonraki bölümlerde vaka aktarımında zaman atlaması yapılır. Şair, yalnızca vurgulamak istediği konuları dile getirirken zamanı ya da süreyi belirtir. Örneğin, delikanlı ile Kavak'ta deniz kenarı gezintisiyle geçirdiği zamanı üç gün olarak kaydeder. Hatta şair, kimi zaman yaşananların kaç saat sürdüğünü dahi belirtir:

Ol gece başumuza on sâ'at
Oldı tûfân-ı temevvüc mihnet (SB, b.84)

Şair kimi zaman hâdiselerin akşam ya da gündüz geçtiğini de belirtir. Belîğ, "şeb, nısf-ı leyl, ol gece, ahşam, vakt-i zalâm" gibi sözcüklerle akşam karanlığını dile getirirken, yolculuğun zorluğunu da vurgulamak ister. Örneğin Belîğ, Mudanya'da geçirdiği geceyi, "şeb-i yeldâ" (en uzun gece) olarak tavsif eder ve yine gecenin karanlığına "zülf-i Leylâ" ifadesiyle vurguda bulunur:

Oldı o şeb baña gûyâ şeb-i yeldâ
Dil-i âşüfteye zülf-i Leylâ (SB, b.36)

Eserde yer alan bazı hâdiselerin ise vaka süresini anlamak oldukça güçtür. Bu tür beyitlerde genellikle "biri iki gün, o ân" gibi ifadeler kullanılır. Belîğ'in Tokat'ta ve nahiyede geçirdiği süre belirsizdir. Söz gelimi şair, Tokat'ta kaldığı süreyi, "nice dem" sözcükleriyle ifade eder:

Bu tesellî ile geçdi nice dem
Eyledi habs beni sicn-i elem (SB, b.116)

Yine şairin, nahiyede geçirdiği süre ile ilgili olarak kullandığı "üç gün" ifadesi, kısa süren mansıba işaret eden mecazî bir kullanımdır:

Üç günüm safâda geçdi ammâ
Hâb-ı gafletde imiş ol rû'yâ (SB, b.122)

1.7.2.5.Tarih ve Toplum

Belîğ'in sergüzeşt-nâmesi, gerçek yaşamı konu edinmesi nedeniyle tarihin bizzat kendisidir. Ancak, burada yer alan hâdiseler, tarihin küçük bir parçası, Belîğ'in kişisel

tarihidir. Zira eser, edebiyat tarihimizin önemli şairlerinden Belîğ'in hayatı ve kişiliğinin aydınlatılması bakımından önemlidir.

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ta dönemin tarihî ve siyasî gelişmeleri hakkında bilgi verilmez. Ancak Belîğ, eserinde Osmanlı bürokrasisi ve toplum hayatına dair çeşitli ipuçlarına yer verir. Bunların başında devlet memuriyeti ile ilgili bilgiler gelmektedir. Eserde Belîğ'i, Tokat mahkemesi naibliğine davet eden bir mektuptan söz edilir. Sözü edilen mektup resmî bir mektup olmalıdır. Şairin mektup yoluyla göreve atanması, o devirdeki atamalarda resmî mektupların kullanıldığını gösterir:

Sanki bir name-i râğbet-üslûb
Geldi ol demde baña bir mektûb (SB, b.23)

Keşf-i mazmûnı beni ol sâ'at
Eylemiş şehir-i Tokat'a da'vet (SB, b.24)

Nitekim şairin nahiye'deki görevinden azledilişi de resmî yazışma yoluyla olur. Şairin eline ağır sözler içeren suçlama dolu bir mektup verilerek görevine son verilir:

Geldi bir kâgıdı var etdi 'itâb
Sundı bir kâse baña san zehr-âb (SB, b.125)

Sergüzeşt-nâmenin Osmanlı bürokrasisi ile ilgili olarak ortaya koyduğu diğer bir husus da göreve atanma ve azledilmenin çok kolay olmasıdır. Yukarıdaki örnekte görüleceği üzere azledildiğine dair berat, bir memurun görevine son vermek için yeterli olmaktadır. Belîğ, o dönem Anadolusundaki devlet memurlarının durumunu da ortaya koymaktadır. Memurlar öylesine sefalet içindedir ki şair, onları “ekmek parçasına muhtaç köpeklere” benzetmekten kendini alamaz.²¹⁷

Sergüzeşt-nâme, XVII.-XVIII. Osmanlı coğrafyasında ulaşımın ne kadar zor şartlarda gerçekleştiğini belgeleyen bir vesika niteliğindedir. Bursa'dan Tokat'a gitmenin bir buçuk ay sürmesi bir yana, yolculuk sırasında çekilen sıkıntılar, o dönem insanı için ulaşımın büyük bir sorun olduğunu gösterir. Yolculuk sırasında kara yolunun kullanılmaması ise o dönemde kara ulaşımındaki güvenlik sorunlarına işaret eden bir ipucu olmalıdır.

1.7.2.6. Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ın yazılış nedeni, şairin Tokat yolculuğunu ve Tokat'taki yaşamını anlatmak istemesidir. Şair, yaşadığı meşakkatli

²¹⁷ bk. “1.7.3.1.1.Tasvir” Bölümü.

yolculuğu ve Tokat'taki serüveni anlatmaya değer bulduğu için eserini kaleme almıştır. Belîğ, yaşadıklarını anlatırken okuyucuya bir takım mesajlar vermek istemiştir. Bu mesajlar, doğu hikâyeciliğine benzer bir biçimde “temsîl ve ibret alma” temeline oturur.

Sergüzeşt-nâme'deki ana mesaj, sebep her ne olursa olsun, insanın yaşadığı olumsuzluklar karşısında isyan etmeyip Allah'a sığınması gerektiğidir. Zira Allah kıtlıkla bolluğu bir arada yaratmıştır:

Sad sitâyîş ki Hudâ'ya her dem
'Usr ile yûsri yaratmış tev'em (SB, b.1)

Her şey gelip geçicidir. Makam şarabının lezzeti azledilme ile yıkılıp, tükenir (bk. SB, b.2). Elde edilen sevinçler yalnızca birkaç gün sürer:

Dest-mâl olsa n'ola sadr-ı sürûr
Bir iki gün idilür anda huzûr (SB, b.3)

Balın lezzetinin peşine düşenler eşek arısının vereceği baş ağrısına hazır olmalıdırlar. Kavuşmanın gündüzünü ayrılığın akşamı, aydınlığı ise karanlık takip eder. Nasıl ki pervanenin ateşe olan yakınlığı birkaç saat sürerse, dünya düzeni gereği, insanların da ikbâli kalıcı olmaz:

'Aseliñ hâhişine her ki düşer
Sere zünbûr-ı Humâr âhir üşer

İrişür rûz-ı visâlûñ şâmı
Rûşenûñ zulmet olur encâmı

Şem'e pervâne iderse ülfet
Ola germiyyeti birkaç sâ'at

Böyledir böyle cihânûñ hâli
Pây-dâr olmaz imiş ikbâli (SB, b.4-9)

O hâlde yapılması gereken, isyankar olmayıp günahlarımız için Allah'a sığınmak ve makam-mevki yerine helal kazanç peşinde koşmaktır:

Dergeh-i Hakk'a gelüp her şâkî
İbtihâl eyleyeceksin tâ ki(key) (SB, b.145)

Nic'ola hâlûñ âyâ der-mânde
Böyle kalursañ eger 'isyânda (SB, b.146)

Nev-bâhârda geçen 'ömrüñe Belîğ
Rûz u şeb etme misin dirîğ (SB, b. 223)

Var ümîdüm ki Hudâ-yı Mûte'âl
Eyleye bendesine sevk-i helâl (SB, b.224)

1.7.3.Üslûp

1.7.3.1.Anlatım Teknikleri

1.7.3.1.1.Tasvir

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat, Beliğ'in Tokat mansıbından ziyade, Tokat'a gidişini konu edinen bir eserdir. Çok kötü koşullarda gerçekleştirilen bir buçuk aylık deniz yolculuğu şair üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu nedenle mesnevinin büyük bir kısmı yolculuğa ayrılır. Deniz ve hava ile ilgili çeşitli tasvirlerle yer verilir. Beliğ, Mudanya'dan gemiye binerek İstanbul'a gitmek ister ancak, rüzgâr öylesine şiddetlidir ki geceyi handa geçirmek zorunda kalır. Şiddetli rüzgâr ile deniz dalgalanmakta, rüzgârın şiddetli nefesinden deniz harap olmakta ve ağzından köpükler saçılmaktadır. Deniz, rüzgârın eliyle gönlündeki gizli düşmanlığını açarak durmaksızın göğsünü dövmetedir:

O gün olduğu için bâd-ı şedîd
Gemiye girmeden olduk nevmîd

Mevc-hîz idi o gün yem gûyâ
Dil-i 'âşık gibi baksañ ser-pâ

Heybet-i kahrı-ile Mevlânuñ
Bulgur evserdi dili deryânuñ

Dem-i medhûş idüp bahrı harâb
Deheninden saçılır idi lu'âb

Dest-i bâd-ile açup kînesini
Turma dögmekde idi sînesini (SB, b. 30-34)

Şair, bu manzara karşısında kendi dertlerini unuttur. Bu dehşetli tabloyu seyrederek hayran kalır. Esasen şairin çizdiği bu tablo, kendi rûh halinin bir yansımasıdır. Nitekim handa geçirdiği o geceyi “şeb-i yeldâ” olarak nitelendirir²¹⁸

Kendi esrâr um unuttum ol ân
Bu temâşâ-ile oldum hayrân (SB, b.35)

Sergüzeşt-nâmede deniz ve hava ile birlikte gece tasvirlerine de yer verilir. Uzun süren yolculukta pek çok gece denizde geçmiştir. Gecenin karanlığı, deniz ve hava koşullarının kötülüğü ile birleşince ortaya kasvet verici tablolar çıkar. Bu tür tasvirlerde mekân ve anlatıcının psikolojisinin özdeşleşmesi dikkat çekicidir. Bunun en belirgin

²¹⁸ bk. “1.7.2.4.Zaman” Bölümü.

örneğini ise Kavak'tan Ünye'ye yapılan yolculuk esnasında hava muhalefeti nedeniyle geminin, deniz feneri etrafında oyalandığı bölümde görürüz. Şair, bir zaman belirteci olarak kullandığı gecenin, karanlık olması üzerinde dururken ruh hâlini de tasvîr etmiş olur:

Şeb siyeh bahr siyeh seng siyâh
Seng-i hârâyı idüp cây-ı penâh (SB, b.71)

Şairin kendisi de dahil olmak üzere, eserdeki hemen hiçbir kişinin fizikî tasvirine yer verilmez. Sergüzeşt-nâmedeki tek kişi tasviri, Belîğ'in yolculuk esnasında tanıştığı delikanlının tasvirinden ibarettir. Oldukça idealize edilerek çizilen delikanlı divan şiiri güzellerini hatırlatmaktadır:

Sanki mâlik-i deryâ idi ol
Sîm-ten kâmet-i bâlâ idi ol (SB, b.57)

Bununla birlikte eserde mahkemede çalışan memurların fizikî olmasa da maddî durumları ile ilgili tasvirlerine yer verilir. Bunlar, ekmek parçasına muhtaç köpekler gibidirler. Hatta şair, kâtipleri köpek hastalığına yakalanmış olarak görür. Birkaç beyitte memurların sefalet içindeki halleri kısaca tasvir edilirken asıl yapılmak istenen kişi tasvirinden ziyade, mahkemenin durumunu anlatmaktır. Nitekim tasvirin sonunda şair, buradaki kazancının yalnızca bakır dükkanındaki ateşin kıvılcımı kadar olacağını düşünür:

Eyleseñ on on iki deñlü var
Kâtib-i mahkeme-i şehri şumâr

Her biri seg-i nân-pâre taleb
Mübtelâ-yı maraz-ı cû'ü'l-kelb

Şerer-i âteş-i dükkân-ı nuhâs
İntifâ'um ne kadar eyle kıyâs (SB, b.110-112)

1.7.3.1.2.Özetleme

Vaka anlatımına dayalı bir eser olan *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ta kullanılan anlatım tekniklerinden biri de özetlemedir. Belîğ, eserinde özellikle üzerinde durmak istemediği konular hakkında bilgi vermez. Bu durum, öncelikle şairin hâdiselere verdiği öneme göre belirlenir. Söz gelimi şair, eserinde deniz yoluyla yaptığı yolculuğa dair -eserin hacmine oranla- ayrıntılı bilgiler verirken, Kavak'ta delikanlı ile yaşadığı üç günü, “seyr-i kenâr” sözleriyle özetlemekle yetinir. Benzer bir durumu şairin, Tokat'ın bir nahiyesindeki görevi ile ilgili bölümde de görürüz. Denizi ve

dalgaları uzun uzun anlatan şair, azledilmesine neden olan olayları anlatmaz ya da anlatmak istemez.

Beliğ'in nahiyedeki görevinden azledilip Tokat'a getirilişini anlatan bölüm, özetlenerek geçirtilen azil meselesine ışık tutacak mahiyettedir. Bu bölümde şair, yaka paça Tokat'a getirilir ve bütün malına mülküne el konulur. Eserde yer alan ifadeyle şairi "soyup soğana" çevirirler. Esasen azledilen birisinin malına mülküne el konulmaz, bu tür durumlar daha ziyade zimmetine para geçirme ya da rüşvet alma gibi durumlarda görülebilecek durumlardır. Beliğ'in böyle bir suç işleyip işlemediğini bugün için söylemek subjektif bir yaklaşım olur. Ancak, şairin yukarıdaki suçlardan en az biriyle suçlanmış olması kuvvetle muhtemeldir. Şair, bu konuyla ilgili hiçbir açıklamada bulunmaz. Yalnızca kazancı olmasa da Allah'ın kendisini haramdan koruduğunu vurgular ve amacının helal mal kazanmak olduğunu söyler:

İntifâ'um n'ola olduysa kalîl
Hürmetinden beni hıfz etdi Celîl (SB, b.141)

Kesbe sevk eyle helâle mâlum
Budur ey bâr-i Hudâ âmâlüm (SB, b.142)

Yukarıda bahsi geçen iki örnek, şairin tercihinden mi yoksa bazı özel meseleleri gizleme zorunluluğundan mı kaynaklanmaktadır? Elimizdeki bilgilerle bu soruya tam olarak yanıt vermek mümkün değildir. Ancak, sonuç ortadadır. Bu konular, özetleme yoluyla anlatılmıştır. İster tercih nedeniyle isterse zorunluluktan olsun, eserde yer alan bu iki can alıcı olayın özetlenmesi, şairin üslûbunun bir yönüdür ve şair tarafından bilinçli olarak kullanılmıştır. Nitekim şair, İstanbul'a geldikten sonra Tophane'de geçirdiği günü de özetleme tekniğiyle anlatır:

Top-veş atılarak meydâna
Meskenüm oldı Top-hâne (SB, b.47)

Yakdı barut-ı firâkında sebîl
Çıkmadı gûş-ı göñülden fetîl (SB, b.48)

1.7.3.1.3.Sahneleme

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ta Beliğ, çeşitli sahnelere yer verir. Bu sahneler şairin tahkiye yeteneğini gözler önüne serer. Söz gelimi şair, deniz yolculuğuna dair çok sayıda benzetmelere yer verir ve ruh hâlini tasvirlerden yararlanarak anlatır. Eserde özetleme tekniğine çok fazla yer verilmediği için şair diğer bölümleri sahnelerden yararlanarak anlatma yoluna gider.

Eserde yer alan sahneler -ayrıntılara yer vermek bakımından- farklılık arz eder. Ancak, genel olarak şairin, sahneleme sırasında kimi zaman başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Eserde yer alan sahneler ise ağırlıklı olarak deniz yolculuğu ile ilgilidir. Biz şairin Mudanya'dan Tokat'a kadar yolculuğunu çeşitli sahneler vasıtasıyla takip ederiz. Özellikle yolculuğun başlangıcı okuyucuya günü güne aktarılır. Eserdeki sahneleri ise şu biçimde sıralayabiliriz:

Tokat'a davet mektubunun gelişi	b.20-25
Mudanya'ya yolculuk	b.26-29
Handa geçirilen gün ve gece	b.30-36
Kavak yolculuğu	b.50-60
Kavak'ta geçen günler	b.61-67
Kavak-Boğaz yolculuğu	b.68-89
Perşembe-Tokat Yolculuğu	b.90-104
Mahkeme	b.108-113
Görevden Azlediliş	b.123-133
Tokat'ta yaşananlar	b.133-139

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ta yer alan sahnelerin başarılı olarak çizildiğini söylemek güçtür. Bu sahnelerde hâdiselerin anlatımı, kimi zaman şairin düşüncelerinin araya girmesi nedeniyle dağınık bir hâldedir. Ancak, yukarıda belirli başlıklar altında topladığımız sahneler, birbirinin devamı olan hâdiselerden oluşur ve kendi içinde bir bütün teşkil eder.

Eserde yer alan sahneler içinde en başarılı olanı şüphesiz şairin azil belgesini aldığı sahnedir. Şair, burada azil belgesini aldığı andan, yaka paça Tokat'a götürüldüğü ana kadar yaşadığı hâdiseleri ve bu durum karşısında hissettiklerini oldukça başarılı olarak hikâye eder. Benzer bir sahne ise Tokat'a getirildiğinde yaşadıklarıdır. Örnek olması bakımından azil ânının anlatıldığı sahnenin bir bölümüne aşağıda yer verilmiştir:

Subh-dem itmiş idüm anda karâr
Bir nice şahs-ı bed oldu izhâr

Çâre bir cânibe yok cây-ı rehâ
Melekü'l-mevt idi anlar gûyâ

Geldi bir kâğıdı var etdi 'itâb
Sundı bir kâse bañâ san zehr-âb

Lerz[e]-nâk oldu vücûdum ol ân
Okudum kâğıdı oldum bi-cân (SB, b.123-126)

1.7.3.1.4. Diyalog / Monolog / İç Monolog

Sergüzeşt-nâme’de diyalog tekniğine yer verilmemiştir. Yalnızca şairin azledildiği sahnede mesnevî geleneğinde kullanımına sıklıkla rastladığımız “dedüm” ifadesine yer verilir. “Dedim-dedi” kalıbına benzerlik gösteren bu ifade vasıtasıyla şair gönlü ile konuşur. Buradaki konuşma şairin kendi gönlüne seslenip ona derdini açmasından ibarettir. Ancak, bu sesleniş, diyalogdan ziyade, şairin kendisiyle konuştuğu bir iç monolog olarak değerlendirmek gerekir. Zira, şairin gönlü de kendisinden başkası değildir. Şair, bu türden iç monologlarla ruhsal durumunu ortaya koymakla birlikte eserin anlatımını zenginleştirir:

Dedüm ey hâtır-ı mahzûn u nizâr
İntifâ‘uñ bu imiş âhir-i kâr

Sana bu mansıb-ı gamdan ne garîb
Bir iki kîse elem oldu nasîb

Zer ü sîm-i elemi der-kemer it
Rûy-ı zerdûñ yürü var sîm ü zer it

Eşheb-i baht yeter at saña
Yaradı mansıb-ı Tokat saña

Bâr-ı endişei tahmîl eyle
Var vatan hâkini takbîl eyle (SB, b.127-131)

Benzer bir durumu eserin ilk beytinde de görebiliriz. Şair, kaleme seslenerek sırlarını tek tek anlatmasını ister. Ancak, burada da tam anlamıyla bir diyalogdan söz etmek mümkün değildir. Zira şairin bu türden seslenişleri diyalogdan ziyâde iç monolog mahiyetindedir:

Gele ey kîlk-i hoş-âyende edâ
Eyle esrârımı bir bir ifşâ

Sergüzeştüm nicedür eyle ‘ayân
Safha-i hâtıra ol reşha-feşân (SB, b. 18-19)

1.7.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azimet-i Tokat, otobiyografik bir eser olması nedeniyle kahraman anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Belîğ, anlatımda daha ziyade birinci çoğul kişiden yararlanmıştır. Bu durum eserde yolculuğun geniş bir yer kaplamasıyla ilgilidir. Gemi yolculuğu sırasında yaşanan hâdiseler, maruz kalınan durumlar ve elbette ki aşılman menziller tüm yolcuları ilgilendirdiği için şair topluluğun bir parçası olmanın verdiği psikolojinin etkisiyle birinci çoğul kişiden yararlanmıştır:

Rûz-ı âzîne idi ırte hemân
Gemiye **girdük** olup yola revân (SB, b.37)

Nitekim bir sonraki beyitte birinci çoğul kişi kullanılmamasına rağmen, “bize” sözcüğü, şairin yaşadığı topluluk psikolojisini gözler önüne serer. Şair, birinci kişiyi kullanmadığı beyitlerde “bizi, bize” gibi sözcüklerden yararlanır. Genellikle bu kullanımlar yaşanan felaketlerin insanları ortak paydada buluşturması nedeniyle ortaya çıkar. Şiddetli rüzgârın savurduğu bir gemide ölüm kalım savaşı veren şairin, bu psikolojiye girmesi doğal görünmektedir:

Gerçi bahr eylerdi cûş müdâm
Bozburun oldu **bize** makâm (SB, b.38)

İrtesi sebt günü bâd-ı şedîd
Bizi İstanbul’dan etdi nevmîd (SB, b.44)

Geldi irişdi yine vakt-i zalâm
Meh-veş **eyledük** anda ahşâm (SB, b.45)

Bireysel ve toplumsal psikolojinin şairin anlatımına yansımalarının en belirgin örneğini aşağıdaki beyitlerde görmek mümkündür. Şair, ilk beyitte “gemiye girdüm” derken ikinci beyitte topluluk psikolojisine bürünerek “me’yûs olduk” ifadesine yer verir:

Ya’ni **girdüm** gemiye bî-minnet
Eyledi bâd-ı muhâlif sür‘at (SB, b.68)

‘Azm-i râh itmeden **olduk** me’yûs
Oldı mesken bize kurb-ı fânûs (SB, b.69)

Şair bireysel olarak yaşadığı hâdiseleri aktarırken birinci tekil kişiden yararlanmıştır. Söz gelimi denizi seyrederken yaşadığı hayranlığı, İstanbul’a ulaşınca Tophane’de geçirdiği günü, mektubun gelişi ile verdiği kararı, azil beratını okuduğundaki hislerini, Kavak’ta ettiği duaları *vd.* daima birinci tekil kişiden yararlanarak anlatır:

Takatüm etdi hevâ âhir tâk
Eyledüm hicret-i tasmîm-i Kavak (SB, b.53)

Yine şairin Tokat’tan nahiye gitme kararını alması birinci tekil kişi ile anlatılır:

Geldi **gördüm** fütûr dâ’yeye
Tâlib oldum ki **gidem** nâhiyeye (SB, b.119)

Eserde birinci çoğul kişinin kullanımıyla ilgili istisnâî durumlar da bulunmaktadır. Ancak bunlar içinde en ilginç, şüphesiz Belîğ’in Mudanya’ya yaptığı yolculukla ilgilidir. Şair, yola yalnız başına çıkmasına rağmen, edebî bir dille fikrinin,

kendisine yol arkadaşı olduğunu ve dostların gamının ise arkadaş olduğunu söyleyerek soyut varlıkları kişileştirir. Bunun neticesi olarak şair, bir sonraki beyitte birinci çoğul kişi kullanmaktan çekinmez. Bu durum, şairin hayal gücünü ortaya koymakla birlikte tahkiyedeki başarısını da gözler önüne serer:

Gerçi tenhâ revî-i râh oldum
Şahs-ı fikrüm ile hem-râh oldum (SB, b.27)

Hem-demüm idi gamı yârânûñ
Fikri yâdumda idi cânânûñ (SB, b.28)

Zuhra nezdik **irişdük** hâna
Âşinâ idi kamu bîgâne (SB, .29)

Beliğ, kendisi dışında gelişen hâdiselerde ve tasvirlerde ise üçüncü tekil ve çoğul kişilerden yararlanır. Ancak, kendisinin dışında gelişen bu olaylarda şairin subjektifliği kendini hissettirir. Özellikle tasvirler, şairin psikolojisine ayna tutmaktadır. Tokat'ın ileri gelenlerinin Beliğ'i karşılama sahnesi, şairin meselelere yaklaşımındaki subjektifliği gösteren sahnelerden biridir. Bu sahne, şairin anlatım tekniğini yaralayacak cinstendir. Zira şair, daha ilk beyitte şehrin ileri gelenlerinin hürmetli muamelelerini "de'b-i kadîm" diye belirtmeden edemez. Şairin daha ilk beyitte "Başlangıçta usûl-âdet gereği saygı gösterdiler" demesi, esasen şairin karşılama sahnesine, sonraki gelişecek hâdiselerin ışığında baktığını gösterir. Yoksa burada anlatılanlar, görev yerine yeni gelmiş ve hürmetle karşılanan birisinin hislerinden çok uzaktır:

İbtidâda nitekim de'b-i kadîm
İtdi a'yân-ı vilâyet ta'zîm (SB, b.108)

Benzer bir durumu şairin azledildikten sonra yaşadıklarını anlatırken de görebiliriz. Şair, söz konusu olayları aktarırken meseleyi tamamen kendi penceresinden görür. Beliğ, savunmasını yapmak yerine, kendisine yapılan kötü muameleyi subjektif tasvirlerle okuyucuya aktararak okuyucunun merhamet duygularını harekete geçirmek ister gibi görünmektedir. Gerçekten de yaka paça şehre getirilen, türlü hakaretlere maruz kalan, kalabalığın arasında kalıp soyup soğana çevrilen şaire karşı okuyucuda bir şefkat duygusu uyanmaktadır. Beliğ, bununla da yetinmeyerek onların, Tokat'a gelmeden önce kazandıklarını bile aldıklarını söyler. Şair, kendisini kurtlar içinde kalmış zavallı bir kuzu gibi gösterirken aslında subjektif bir tasvirle kendisini temize çıkarmada oldukça başarılı olmuştur:

Beni ol hâl ile h'âh u nâ-h'âh
Şehre götürdi birkaç güm-râh

Kurtuluş emr-i muhâl el-hâsıl
Olduk anlarla Tokat'a vâsıl

Kanı anlar geh iderdi ta'zîm
Göricek eyledi düşünâm-ı 'azîm

Üşdiler başuma cumhûr oldu
Niş-i dendân ile zünbûr oldu

Gürgüñ içinde ganem gibi
Üşdiler başuma oldum dil-gîr

Aldılar varumı oldum 'uryân
Kaldum açıkda misâl-i soğan

Cümleten mâ-hasalum evvelden
Ne ki var ise çıkardum elden (SB; b.133-139)

Sergüzeşt-nâmede Belîğ, olaylar karşısında kendini gizleyemez. Vaka takdiminde kahraman anlatıcının araya girerek yaptığı yorumlar, anlatıcının kendisini ele vermesine neden olur. Anlatıcının yaptığı yorumlar, feleğe, döneme ve bahta yönelik şikayetler, esasen anlatıcının subjektifliğini belgeler:

Ne zamân eylese bu çerh gerdân
Kadd-i ham-geştemi eyler çevgân (SB, b.49)

Haberüm yok ki zamân âhir imiş
'Azmümün 'avdeti de hâzır imiş (SB, b.121)

Aşağıdaki örnekte bu durum daha belirgin olarak görülür. Uzun bir yolculuktan sonra Tokat'a ulaşan Belîğ, vardığı zamanı, -uğursuzluğu simgeleyen- "Zühal vakti" olarak nitelendirir. Cümlesine "meğer" sözcüğü ile başlayıp "imiş" ile bitirmesi, gelecek kötü günleri bilen bir anlatıcıya işaret eder:

Meğer ol sâ'at-imiş vakt-i Zuhal
Eksik olmadı sere ye's ü cedel (SB, b.106)

1.7.3.3.Dil

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ın dili, mesnevî geleneği ile paralellik arz eder. Eserde dilin kullanımı iki biçimde görülür. Vaka anlatımına dayalı bölümlerdeki beyitler, genellikle fiil cümleleri olup oldukça sadedir. Bu beyitlerde Türkçe sözcük kullanımı oldukça fazladır. Bununla birlikte mesnevîde, divan şiirinde kullanımına sıklıkla rastladığımız terkipli ifadeler de yer verilir. Tasvir ağırlıklı bölümlerde ise dil nispeten ağırlaşır. Ancak, burada yer alan sözcük ve Farsça terkipler ortalama okuyucunun anlayacağı türdendir.

Sergüzeşt-nâmenin dilinin en ağır olduğu bölüm ise münacat ve naat bölümleridir. Burada ikili, üçlü hatta -nadiren de olsa- daha fazla sözcükten oluşan

taamlamalara yer verilir. Ancak, aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere bu terkipler anlaşılmaz ve karmaşık değildir:

Lezzet-i câm-ı mey-i meclis-i câh
Telh-i ‘azl-ile olur cümle tebâh (SB, b.2)

O hudâvend-i ser-i hayl-i resûl
Olmaya câh-ı bülendden ma‘zûl (SB, b.11)

Hâkim-i mahkeme-gâh-ı ‘arasât
Eyleye anı müvellâ-yı ‘usât (SB, b.12)

Eserde arkaik bir sözcüğün kullanımına da rastlarız. Şair deniz tasviri yaparken “bulgur evserdi” ifadesine yer verir. “Tahılı, yabancı maddelerden temizlemek için bir kap içinde silkerek savurmak”²¹⁹ anlamına gelen “evs-” sözcüğünün XVIII. yüzyılda da kullanıldığını görürüz. Ayrıca eserin harekesiz olması “irtesi, irtе” gibi sözcüklerin kullanımının, imla kalıplaşmasının mı yoksa güncel kullanımın mı sonucu olduğunu anlamamıza engel teşkil eder.

Eserde dilin kullanımıyla ilgili olarak mahallileşme etkileri hissedilmektedir. Eserde “bârûd” sözcüğünün “barut” biçiminde kullanılması yabancı asıllı sözcüklerin Türkçeleşmiş şekline yer verilmeye başlandığına işaret eder.

1.7.3.4.Edebî Sanatlar

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat’ta Belîğ’in hayat hikâyesinden bir kesit sunulmuş, eserde gerçek hâdiseler konu edilmiştir. Ancak, şair gerçek hâdiseleri anlatırken edebiyatın kendisine sağladığı imkânlardan yararlanmıştır. Bunların başında edebî sanatlar gelmektedir. Oldukça kısa bir eser olmasına rağmen eserde çok sayıda edebî sanat örneğine rastlamak mümkündür. Bu durum şairin temsilî ve dolaylı anlatımdan hoşlanması ile ilgilidir. Şair, özellikle tasvirlerde edebî sanatlardan sık sık yararlanmıştır.

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat’ta kullanılan edebî sanatlar içinde benzetme sanatları dikkat çeker. Şair, çeşitli varlıklar arasında benzerlik ilişkileri kurarak eserine edebî bir görünüm kazandırır. Örneğin aşağıdaki beyitte şair, yolculuk esnasında tanıştığı delikanlının sözleriyle dalgalar gibi coştüğünü söyler:

Suhen-i pâkini gûş eyler idüm
Mevc-i deryâ gibi cûş eyler idüm (SB, b.59)

²¹⁹ Cem Dilçin, *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara, 1983, s.87.

Aşağıdaki beyitte ise şair, deniz feneri civarında havanın düzelmesini beklerken, kendilerini emeller kandilinin etrafındaki pervanelere benzetir:

Hem-çü pervâne-i şem'-i âmâl
Fener etrâfında itdük rû-mâl (SB, b.70)

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat'ta en sık kullanılan edebî sanatlardan biri de teşhistir. Belîğ, çeşitli nesne ve tabiat varlıklarına insana has özellikler vermek suretiyle eserin anlatımına renk katar. Deniz, rüzgâr ve gemi söz konusu varlıklar arasında yer alır. Şair, özellikle tasvirlerde teşhis sanatından yararlanmışır. Örneğin Belîğ, denizle ilgili tasvirlerde genellikle insana özgü özelliklerden yararlanır:

Heybet-i kahrı ile Mevlâ'nuñ
Bulgur evserdi dili deryânuñ

Dem-i medhûşu idüp bahrı harâb
Deheninden saçılur idi lu'âb

Dest-i bâd-ile açup kînesini
Turma dögmekde idi sînesini (SB, b.31-33)

Aşağıdaki beyitlerde ise gemi, deniz ve rüzgârla ilgili teşhis örneklerine yer verilmiştir:

Sanma etrâf-ı serinde yelken
Soyunup anda kodı pîrâhen

Reh-güzârına gelüp bâd-ı sabâ
Merhabâ eyledi mevc-i deryâ

Bûse ümmîdi ile bî-teklîf
Dâmenin tutdı yemûñ rîh-i latîf

Der-kemîn olmuş imiş tünd-i hevâ
Yolını aldı hemân düzd-âsâ²²⁰ (SB, b.77-80)

Belîğ, eserinde özellikle yer isimleriyle ilgili kelime oyunlarından yararlanmışır. Söz gelimi aşağıdaki beyitte şair, “boğaz” sözcüğünü hem “İstanbul Boğazı” hem de “geçim derdi”ni çağrıştıracak şekilde kullanır:

Boğaza girmege olduk kâil
Rîze-i nân taleb[i] çün sâil

Âdeme kayd-ı bogaz derd-i siyâh
Eyleyen cümle odur 'ömri tebâh (SB, b.87-88)

Aşağıdaki örnekte ise “kavak” sözcüğü hem “Kavak” adlı yeri hem de “kavak yeli” deyimini karşılayacak biçimde kullanılmışır:

Rüzgâr oldı kenâra mâil
Kavak'a itdi bizi çün dâhil

²²⁰ Sözcük metinde “dürd” şeklinde yazılmışır. bk. Abdülkerim Abdülkadiroğlu, “Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat”, s.215.

Bî-karâr itdi beni fart-i firâk
Başum üzre eserek bâd-ı kavak (SB, b.60-61)

1.7.4.Sonuç

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat Bursalı Belîğ'in Tokat'a yaptığı zorlu deniz yolculuğunu ve Tokat'taki memuriyetini konu edinen bir mesnevidir. Eser, divan şairlerimizden Belîğ'in hayatına dair bilgiler içermesi bakımından önem arz eder. Bununla birlikte şair, eserinde kendi sergüzeştiyle birlikte toplumsal yaşama dair bazı ipuçlarına yer verir. Özellikle Tokat mahkemesinde çalışan memurlara dair -yüzeysel de olsa- söylenenler, dönemin devlet memurlarının içler acısı hâlini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ın dikkat çeken yönlerinden birisi de şairin, yolculuk sırasında tanıştığı gençle yaşadığı ilişkidir. Belîğ, yolculuğunu anlatırken güzelliğine hayran kaldığı bir delikanlıdan söz eder. Şairin, yaşadığı zorlu yolculuk sırasında delikanlıyla kurduğu yakınlık, rint kişiliğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ın "kıssadan hisse verme" mantığı üzerine kurulu bir eserdir. Şair, yaşadığı hâdiseleri ibret almaları için insanlarla paylaşır. Bu ibret verici hâdiselerin başında şairin azledilmesi gelmektedir. Belîğ, mesnevisinde yolculukla birlikte azledilişini de konu eder. Ancak şair, azledilişine dair bilgi vermekten çekinir. Bu ve benzeri durumlar, şairin hâdiselerin aktarımında keyfî davrandığını ortaya koyar. Gerçekten de eserde hâdiselere ayrılan bölümler, şairin tercihiyle göre uzar ya da kısılır. Bu nedenle şair, gerekli gördüğü bölümleri özetleyerek geçer.

Hacimsiz bir eser olmasına rağmen *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*'ta renkli tasvirlerle yer verilir. Bilhassa tabiat tasvirleri ilgi çekicidir. Şair, hayatını anlatırken edebî sanatlardan, tasvir ve mecazî anlatımdan yararlanılarak eserine edebî bir çehre kazandırılmıştır.

1.8. Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân

1.8.1.Biçim

Mesnevi biçiminde yazılan *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* bin on dört beyittir. Eserdeki on sekiz beyitlik giriş bölümü Farsça ve Arapça beyitlerden ibarettir. Bu bölüm tevhit ve naat içeriklidir. Takip eden bölümlerde ney ve papağan, ilahî aşkın ifadesinde simge olarak kullanılır. Daha sonraki bölümler ise nasihat-nâme, arz-ı hâl, şikâyet-nâme türü sayılabilecek bölümlerdir. “Hasb-ı Hâl-i Serencâm” bölümünü asıl konunun anlatıldığı “Delâlet-i Râh-ı Âsitâne-i Sa‘âdet” bölümü izler. Eserdeki bölümler ise anlatılan konunun içeriğine göre alt bölümlere ayrılır. “Arz-ı Hâl-i Manzum”, “Der Medh-i Senâ-yı Pâdişah-ı Âlem”, “Der Medh-i Âsaf-ı ‘Âlî-câh” ve “Feryâd-ı Belgrad” başlıklı kasideler dışında, eserdeki tüm bölümler mesnevi biçiminde yazılmıştır. Padişah övgüsünün, İstanbul ve çeşitli mekânların konu edildiği bölümlerden sonra yer alması, eserin klasik mesnevi tertibiyle çelişmesi bakımından dikkat çekicidir.

Mesnevî, çeşitli başlıklarla bölümlere ayrılmıştır. Başlıklar söz konusu hâdiseleri oldukça açık ve anlaşılır biçimde ifade eder. Ancak, başlıklarda şairin kendisinden başka bir kişiymiş gibi bahsetmesi oldukça ilginçtir. Bu durum mesnevi geleneğinin etkisinden kaynaklanmış olmalıdır. Eserde yer alan bölümlere Farsça ve Türkçe karışık olarak başlıklar verilmiştir. Bununla birlikte eserin başlangıcında yer alan tevhit ve naat içerikli bölüme herhangi bir başlık verilmemiştir.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da aruz vezninin sistemli olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Şair, farklı bölümlerde farklı vezinler kullandığı gibi aynı manzumede farklı vezinlere de yer verir. Dahası manzumenin önemli bir kısmında aruz vezni öylesine kusurludur ki beyitlerde adeta vezin kullanılmamıştır. Bazen bir beytin dizelerinde bile farklı vezinlerle karşılaşmak mümkündür. Örneğin, birbirini takip eden aşağıdaki iki beytin -aruz kusurları bir yana- vezinleri farklıdır:

Dâimâ dergehi küşâde ola
Kuvvet [u] nusreti ziyâde ola (SKO, v.16a)

Ey penâh-ı mülk-i devlet nâsır-ı şer‘-i mübîn
Şehriyâr-ı rub‘-ı meskûn hurev-i rûy-ı zemîn (SKO, v.16b)

Kullanılan farklı aruz kalıpları içinde “mefâîlün mefâîlün feûlün”, “feilâtün feilâtün feilün” ve “fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıplarının daha sık yer aldığını söyleyebiliriz:

Mevc urup geldi küffâr askeri
Bâd-ı sarsar gibi irdi leşkeri (SKO, v.12a)

Hezîmet buldu ‘asker geri döndü
Hisarcık’ı geçip bir tağ kondu (SKO, v.12a)

Mesnevînin bu durumunu, şairin aruz veznine hâkim olmayışıyla açıklamak yeterli değildir. Zira şair, kimi zaman aruzu başarılı olarak kullanmıştır. Arapça ve Farsça beyitleri bulunan ve şiirlerinden divan şiirini gayet iyi bildiği anlaşılan şairin, eserinin müsvedde niteliğinde olması ve eserin son hâlini almamış olması eserdeki vezin ve kafiye kusurlarının temel nedeni olmalıdır.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân, -bazı kâfiye kusurları istisnâ sayılırsa- kafiye kullanımı bakımından başarılı sayılabilir. Ancak, eserde bazen kafiye kusurlarıyla karşılaşırız. Söz gelimi aşağıdaki beyitte “câylar” yerine “câhlar” sözcüğü kullanılması nedeniyle kâfiye kusuru meydana gelmektedir:

Anda niçe ‘âlî câhlar vardır
Âsumân gibi niçe bâylar vardır (SKO, v.4a)

Eserde genellikle zengin kafiye kullanılmıştır. Ancak, diğer kâfiye çeşitlerine de rastlamak mümkündür. Az sayıdaki cinaslı kâfiye ise başarılı olarak kullanılmıştır:

Devr-i pergârında hayrân ins ü cân
Peykeri seyri bağışlar cânâ cân (SKO, v.5a)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da yer alan çok sayıdaki redif ise genellikle Türkçe sözcük ve eklerden oluşur:

Meded bu derd-i bî-dermân *elinden*
Ki gâyet hatayım devrân *elinden* (SKO, v.4a)

1.8.2.İçerik

1.8.2.1.Konu

Sergüzeşt-nâmeye konu olan Osman, küçük yaşlarda ailesiyle birlikte Kütahya’da yaşamaktadır. Hayatını Kütahya’da sürdürmek isteyen şair, çocukluk çağında yetim kalır. Hiçbir geçim kaynağı ve sığınacağı kimsesi yoktur. Kimden yardım istese olumsuz yanıt alır. Geçim derdiyle perişan bir hâle gelen Osman, derdine çare ararken Allah tarafından kalbine doğan ilhamla İstanbul’a gitmeye karar verir. Kendisi de şiirle meşgul olan Osman, İstanbul’da kendisine sahip çıkacak devlet büyüğü bulma ümidiyle memleketinden ayrılır. Şair, İstanbul’un ihtişamı karşısında şaşkınlığını

gizleyemez, Boğaziçi'ne, İstanbul'un mimarî ve tabîî güzelliklere hayran kalır. Şair burada çeşit çeşit yiyecek ve içeceklerin ikram edildiği muazzam bir ziyafete tanık olur. İstanbul'daki işret ve gamdan âzâde yaşam tarzı şairin, unutmadığı manzaralar arasında yerini alır.

İstanbul'da gördüğü bu yaşamı arzulayan Osman, burada da kimsesiz ve sahipsiz olması nedeniyle büyük sıkıntılar çeker. Tüm çabasına rağmen ne maddî bir kazanç ne de bir makam elde edebilir. Yokluk içinde perişan olan şair, ne yapacağını şaşırır. Memleketine dönmek için gücü, İstanbul'da kalmak içinse maaşı olmayan şair, kimi gördüyse yardım ister ve sonunda mevkufat kalemine şakirt (stajyer) olarak girer. Ancak, devlet dairesinin perişan hâli bir yana, maddî olarak fazla bir kazanç elde edememesi şairin hevesinin kırılmasına neden olur.

1714 senesinde İsveç Kralına rehberlik etmesi emredilen Kâtip Osman, Ramazan ayında İstanbul'dan ayrılır. Havanın çok sıcak olması nedeniyle zorlu bir yolculuktan sonra Edirne şehrine ulaşan Osman birkaç gün burada kalır. Şair, Dimetoka'da misafir olan İsveç Kralı'na ulaşır ve onu Timurtaş Ovasına getirir. Rusçuk'tan Tuna'ya oradan da Eflak vilayetine ulaşırlar. Erdebil Boğazını geçen kabile, Macar Dağları'nı aşarak zorlu bir yolculuğun ardından sınıra ulaşır. Sağ salım memleketine ulaşan kralın elinden mektup alan şair, İstanbul'a geri döner.

Kâtip Osman, İstanbul'a geldiğinde Sadrazam Ali Paşa'nın önderliğinde Mora seferi hazırlıklarına girişildiğini görür. Şeyhler ovaya gelir ve dervişler sıraya dizilip hep bir ağızdan seferin başarılı geçmesi için dualar ederler. Ardından tuğlar ortaya çıkarılır, askerler hızla yola koyulur ve sınıra ulaşır. Ordu sınırla Boğaz'ın arasını üç günde geçer. Uzun ve meşakkatli bir yolculuktan sonra ordu Kördos Kalesi'ne ulaşır. Kalabalıktan etraf mahşer yerine döner. Askerlerin seslerinden yer gök inler, çetin ve kanlı bir savaştan sonra kale ele geçirilir. Ali Paşa bu kez Kastel Adası'na yönelir. Adayı fethetmek için ordu, İnebolu'ya gider. Düşman askerleri Arhoz Kalesi'nden kaçarak Palamud Kalesi'ne sığınır. Ancak, kale çok kısa zamanda fethedilir. Bu arada Kastel'in fethedildiği haberi gelir. Fetihler birbirini takip eder. Trablucâ, Benefşe Kalesi, Moton, Koron ve daha nice yerler üç ay içinde Osmanlı Devleti'nin topraklarına katılır. Böylece Mora fethi gerçekleşir ve Nemçe üzerine sefere çıkılır.

Varadin'e ulaşan ordu kanlı bir savaşa girer. Savaş esnasında Ali Paşa'nın şehit olmasının üzerine bir de İbrahim Kethüda'nın tedbirsizliği eklenince Osmanlı ordusu hezimete uğrar. Ordu Belgrat'ta toplanır ve Ali Paşa buraya defnedilir. Hezimetin sorumlusu olarak görülen İbrahim Kethüda'nın cezası burada verilir. Ali Paşa'nın

ölümü nedeniyle vezirliğe Halil Paşa getirilir. Bu arada düşman askeri, Temeşvar üzerine hücum eder. Kuşatmanın tedbiri için asker gönderilse de gönderilen paşalar başarısız olur ve Temeşvar “vire” ile düşmana teslim edilir. Fırsatı ganimet bilen düşman askeri, ikinci sene Belgrat üstüne yürür. Kuşatma altında kalan Belgrat halkı büyük sıkıntılar çeker. Bu haber Edirne’ye ulaşınca Kırım Hânı yardıma gönderilir. Ancak, ordudan askerler firar etmeye başlar. Düşman askerinin amansız saldırısı karşısında Kâtip Osman’ın da içinde bulunduğu Osmanlı ordusu yenilgiye uğrar. Hızla geri çekilen ordu Hisarcık, Morova, Aleksence yoluyla Niş’e varır. Nişova nehrini geçip, beklemeye koyulur. Halil Paşa Niş’te firar edince sadaret Mehmed Paşa’ya geçer. Tedbiri geri çekilmekte gören Mehmed Paşa orduyu Edirne’ye sevk eder. Sadrazamlığa getirilen İbrahim Paşa, kış mevsiminin gelmesiyle Nemçe (Avusturya) ile barış yapmaya karar verir. Sofya’daki görüşmeler sonucu barış yapılır. Böylece seferlerle geçirilen sıkıntılı bir dönem sona erer.

1719 senesinde şehzadelerin sünnet düğünü yapılır. Okmeydanı’nda on yedi gün süren ihtişamlı düğün şenlikleri Kâtip Osman başta olmak üzere tüm halkı hayran bırakır. Halkın da katılımıyla gerçekleşen şenliklerde şarkılar söylenir, fişekler atılır, gösteriler düzenlenir, türlü türlü yiyecek ve içecekler ikram edilir. Şenlikler bitince gösterişli bir alay düzenlenip saraya göçülür.

Kâtip Osman beş on sene kaleme hizmet etmiş olmasına rağmen hiçbir mansıp elde edemez. Tüm çabalarına rağmen şairin yılları kâtiplikle geçer. Bunca zahmetten sonra ümidini yitiren Kâtip Osman, evlenir. Kaleminden ayrılıp uzlete çekilen Osman, Feyzullah adında bir mürşitle karşılaşır. Mürşit, Osman’ın perişan hâlinin nedenini sorunca kimsesiz olduğunu, hiç kimsenin kendisine destek olmadığını söyler. Maddî ve manevî perişanlığından bahseden şair, bakmakla yükümlü olduğu insanlar bulunduğunu söyler. Feyzullah Efendi, Osman’ın derdinin çaresi olduğunu söyler ve Allah’ın yardımıyla bir tefsir yazmasını öğütler. Böylece şairin hem dünyada adı kalacak hem de maddî sıkıntılarını giderecektir. Bu müjdeli haberle gayrete gelen Kâtip Osman, dertlerini unutarak kendisini tefsir yazma işine kaptırır ve *Şeyh-zade-i Kebîr* adlı tefsiri yazmaya koyulur. Kâtip Osman bir yandan elinden bırakmadan özenle tefsiri yazarken bir yandan da tefsirin anlamından ruhu beslenir. Gece gündüz çalışarak tefsiri 1149 (1736) senesinde tamamlar. Her sözü hazine ve cevherlerle dolu olan eser tamamlanınca herkesin hayran kaldığı bir eser meydana gelmiş olur. Görenler, pâdişaha layık buldukları eseri sultana sunmasını öğütler. Bu sayede şair, hâlini de arz etmeye fırsat

bulacaktır. Ancak, o kendisini bu şerefe layık görmez ve haddini aşmak istemediğini söyleyerek teklifi geri çevirir.

Günlerden bir gün yalnız başına otururken eskiden tanıdığı güzel bir hanımla karşılaşır. Eşinden boşanan bu hanım komşuluk ilişkisiyle Kâtip Osman'ın evine misafir olarak gelir. Ancak, komşu bayanın gelme gitmeleri artar ve gece gündüz Kâtip Osman'ın her türlü hizmetini yapmaya başlar. Kimi zaman güzelliğini gösteren yürüyüşüyle kimi zaman da davetkâr sözleriyle şairin aklını çelmeyi başarır. Şair, niyeti vuslat olan bu güzel bayanın ilgisine karşılıksız kalamaz ve onunla evlenir. Bir süre sonra Osman, verdiği bu kararın doğru olmadığını anlar. Zira kalbi hırs ve şehvet dolu olan kadının gülen güzel yüzü sertleşir. İşin içine kadının ailesi de karışınca iş içinden çıkılmaz bir hâl alır. Kadının halası başlarında bekçiliğe kalkar, annesi çifti ayırmak için uğraşır. Çok kötü huylu olan bu insanların davranışları nedeniyle rezil rüsva olan şair, daha fazla dayanamaz ve çareyi boşanmakta bulur.

Boşandıktan sonra Kâtip Osman'ın başından bir hâdise daha geçer. Şairin eskiden tanıdığı Zeynep adında azat edilmiş bir cariye vardır. Bu cariye sekiz sene şairin evinde oturmuştur. Süflî ahlâkı nedeniyle kâh Osman'da kâh başkalarında kalmış, daha sonra biriyle evlenmiş ve zaman içinde iki çocuk sahibi olmuştur. Bir gün Zeynep'in kocası hastalanır. Adam vasiyetini bildirmek için Kâtip Osman'ı çağırır. Zeynep'in sözüyle Osman, adamın mallarını idare etmek üzere vasî olur. Bu arada adam ölünce Zeynep soluğu şeyhin yanında alır. Zeynep'in nifak sokmasıyla idarî işlerden sorumlu şeyh, Osman hakkında menfî hüküm verir. Taraflar mahkemelik olur. Mahkemeler uzayıp gittikçe Osman'ın beli bükülür. Bir de buna mahkeme masrafları ve rüşvet eklenince şairin düştüğü durum tahammül edilmez bir hâl alır. Malını, mülkünü, tüm varlığını mahkemelerde kaybeden Osman, kurtuluşu şeyhe yalvarıp yakarmakta bulur. Sonuç olarak vasîlikten azlolunursa da halkın diline düşmekten kurtulamaz.

Şair tam bu felâketten kurtuldum derken bir başkasına tutulur. O günlerde bir veba salgını ortaya çıkar. Bu salgında Osman, iki cariyesini kaybeder. Şairin bu üzüntüsü geçmeden bir kızı vefat eder. Üzüntüden kahrolan şairin başına bir de mirasçı oğlan musallat olur. Söz konusu oğlan hissesine düşen mirası istemektedir. Kâtip Osman kanunen verilmesi gereken payı şahitler huzurunda verse de oğlan kanaat etmez ve aralarında husumet çıkar. Oğlanla mahkemelik olan Osman, bir miktar daha mal vermek suretiyle oğlanın elinden belge alarak temize çıkar.

Şair bu arada İstanbul'a taşınır.²²¹ İstanbul'da oturacak bir ev bulmaya çalışan Osman, Davut Paşa yakınlarında bir dostunun evini kiralar. Daha sonra ev almaya karar veren şair, kitabını satarak harabe hâldeki bir evi satın alır ve tamir ettirir. Geçimini sağlamak için kalemdeki işine devam eder. Bu sırada (1151) Engerus (Macaristan)'a sefer düzenlenir. Yeni paşa başarılı olur, ikinci senesinde İvaz Paşa sadrazamlığa getirilir. Paşa sefer düzenleyerek otuz yılı aşkın süredir Nemçe (Avusturya) elinde kalan Belgrat Kalesi'ni tekrar ele geçirir. Kalemde çalışan memurlar da bu sefere katılır. Kâtip Osman sefere katılacak gücü olmadığı için ne yapacağını şaşırır. Ancak, padişahın izniyle ambar kâtipliği ile emekli edilir. Böyle olunca durumundan utanan Osman, tersaneye koşar ve tevekkül ederek hizmetini sürdürür. Bu arada Defterdâr Âtîf Efendi'nin lütfuna mahzar olan Kâtip Osman gedik sahibi olur. Kalemdekiler haset ettikçe Osman talihi açılır.

Yıllar geçmiş Kâtip Osman'ın oğlu İsmail büyümüş on beş yaşına gelmiştir. Delikanlı için kız bakmaya başlarlar. Sonunda Tophane'de oturan bir kız bulurlar. Temiz kalpli bu güzel kızla İsmail'i evlendirirler. Bir süre sonra perî gibi bir erkek çocuğu dünyaya gelir. Daha sonra doğan iki kız çocuğu ise çok yaşamaz. Biri bilinmeyen bir nedenden diğeri ise veba nedeniyle ölür. İsmail'in son çocuğu ise kız olur. Bu arada başlarına büyük bir felaket gelir. İsmail'in eşi vefat eder. Beş aylık bebek anasız kalınca, sakat çocuğuyla yapayalnız kalan zavallı bir kadın tarafından emzirilir.

Bu arada İsmail'in eşinin kız kardeşi, analığının kötü muamelesinden kaçıp hastalığı sırasında ablasının yanına gelir. Ablası, her türlü yardımına koşan kızcağızı babasının rızasıyla yanına alır. Çeyizini hazırlayıp temiz birisiyle evlendireceğine söz verir. Ancak, kadın hayatını kaybedince İsmail ile bu kız evlendirilir.

Eşini kaybetmenin üzüntüsüyle sararıp solan İsmail yemez içmez, gözüne uyku girmez. Bir süre kaleme devam eder. Ancak, maddî kazanç elde edemeyen İsmail buradan da umduğunu bulamaz ve üzüntüsü büsbütün artar. İsmail, buradan ayrılarak teşrifat görevinde çalışır. Bu sırada Sultan Osman tahta çıkar ve Hekimoğlu vezir olur. Daha sonra Nâilî Paşa vezir olur. Ancak, o da üç ay sonra Kandiye adasına sürülür. Bu arada İsmail önce mühürdar ve daha sonra hazine kâtibi olur. Teşrifat kaleminde yaşanan karışıklık sırasında bir miktar rüşvet karşılığı olarak terfi eder. Oldukça

²²¹ Daha önce İstanbul'a yerleşen şairin İstanbul'dan ne zaman ayrıldığı ve nereye gittiği eserde belirtilmemiştir. Muhtemelen seferler sonrasında memurluktan ayrılan şair, bir başka şehre gitmiş olmalıdır.

yaşlanan Kâtip Osman ise ömrünün sonuna geldiğini, ebediyete intikal için hazırlıklara girişmesi gerektiğini idrâk eder.

1.8.2.2.Kişiler

1.8.2.2.1.Kâtip Osman

Kaynaklarda Kâtip Osman hakkında hiçbir bilgiye yer verilmemiştir. Kâtip Osman'ın hayatı ile ilgili bilgileri *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osman*'dan öğreniriz²²². Kâtip Osman aslen Kütahyalıdır:

Kütahiyye idi asl benim mevlûdum
Anda mütemekkin olmak idi maksûdsum (SKO, v.3b)

Ancak, yetim kalması sonucu çektiği maddî sıkıntılar nedeniyle İstanbul'a gitmeye karar verir. Çok genç yaşlarda İstanbul'a giden şair, büyük sıkıntılardan sonra mevkufat kalemine şakirt (stajyer) olarak girmeyi başarır. Eserde şairin aldığı eğitim hakkında herhangi bir bilgiye yer verilmez. Ancak, onun mevkufat kalemine girmesi eğitim seviyesi hakkında fikir vermektedir. Zaten şakirtlik müessesesi genç stajyerler için bir mektep vazifesi görmektedir. Bununla birlikte eserde yer alan Arapça ve Farsça bölümler, şairin bu iki dili şair yazabilecek seviyede bildiğini gösterir. *Sergüzeşt-nâmedeki* hâdiselerden Kâtip Osman'ın XVII. yüzyılın sonlarında doğduğu tahmin edilebilir. Zira stajyer olduktan bir müddet sonra 1714 senesinde İsveç Kralına rehberlik yapan Osman'ın doğum tarihinin bin yedi yüzlerin sonları olduğunu düşündürür. *Sergüzeşt-nâmeden* hareketle Kâtip Osman'ın bin yedi yüz yirmi senelerinde evlendiğini, İsmail adında bir oğlunun ve veba salgınında yitirdiği bir kızının olduğunu öğreniriz. *Sergüzeşt-nâmedeki* ifadelerden şairin başka çocuklarının da olduğunu söyleyebiliriz:

Kesret-i 'ıyâl olunca bir kişi
Niçe perîşân olmaz anlarıñ işi (SKO, v.14b)

Şairin oğlu İsmail de devlet memuru olur ve mühürdarlığa kadar yükselir. Yine eserden hareketle Kâtip Osman'ın ailesinin Kütahya asıllı olduğunu söyleyebiliriz. Çocuk yaşlarda yetim kalan Kâtip Osman'ın anne ve babası hakkında başka herhangi

²²² *Sergüzeşt-i Kâtib Osman*, Kâtip Osman'ın hayatını anlatan otobiyografik bir eser olduğu için eserin tamamı aslında şairin hayatına dair tek kaynaktır. Tekrara düşmemek için hayatına dair bilgilere burada ayrıntılı olarak yer verilmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. "2.1.Konu" Bölümü.

bir bilgiye sahip değiliz. Şairin özel yaşamı ile ilgili diğer bir bilgi ise boşanmayla sonuçlanan ikinci evliliğidir.

Kâtip Osman'ın kişiliğinin diğer bir yönü ise şairliğidir. Sergüzeşt-nâmesi bir yana şairin genç yaşlarda şiirle meşgul olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim şair, İstanbul'da “kadir-şinas, ehl-i ‘irfân, sahip-hüner suhandân”ların bulunduğu düşüncesiyle yola koyulur. Yardımı umulan kişilerin şiirden anlayan kişiler olduğu açıktır:

Niçe kadr-şinâs ehl-i ‘irfân var
Niçe sâhib-hüner suhan-dân var (SKO, v.4a)

Yine sergüzeşt-nâme'den hareketle şairin hat sanatında oldukça başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Kâtip Osman *Tefsîr-i Şeyh-zâde-i Kebîr* adlı tefsir kitabını istinsah ederek çok kıymetli bir eser vücuda getirmiştir. Şair, “Tahrîr Şûde Tefsîr-i Şeyh-zâde-i Kebîr” başlıklı bölümde görenlerin, hazırladığı kitabı sultana sunmasını istediklerini belirtir.

Sergüzeşt-nâmede Kâtip Osman'ın büyük şehir yaşamına intibakını merhale merhale gözlemleriz. Taşradan büyük umutlarla İstanbul'a göç eden Osmanlı tebaasının İstanbul'un büyüklüğü karşısında çektikleri tüm sıkıntılar, Osman'ın hayatında yer bulur. O, himayesine sığınacak büyük bir zat bulmak umuduyla İstanbul'a gelmiştir:

Anda niçe ‘âli câylar²²³ vardır
Âsumân gibi niçe bâylar vardır

Anda çokdur mürüvvet ashâbı
Anda bulunur niçe himmet erbâbı (SKO, v.4a)

Şair, İstanbul'un ihtişamı karşısında hayran kalır. Mimari ve tabîî güzellikler, ziyafetler, eğlence hayatı taşradan gelmiş bir vatandaşın gözlerini kamaştırır. Ancak, bu hayranlık çok uzun sürmez zira, şair uzun bir süre geçim derdiyle mücadele etmek zorunda kalır. Şairin iktisadî hayatında ilkin İstanbul'un Kütahya'dan pek farkı yoktur. Zira şair, Kütahya'da iken de kimsesizlikten ve işsizlikten dert yanmıştır:

Ne gedik var ne ze‘âmet ne ‘ulûfe
Ne bir medâr-ı ma‘âş var ne bir vazîfe

Görmedim kimseden rûy-ı ümmîd
Cümleden oldum âhir nevmîd

Kime oldum ise çâre-hâh-ı merâm
Kime itdümse eğer hâlümü i‘lâm

Olmadı kimse bâña çâre-resân
İtmedi kimse hiç derdüme dermân (SKO, v.3b)

²²³ Sözcük el yazması metinde “câhlar” biçiminde yazılmıştır.

Kâtip Osman'ın şaşkınlığını üzerinden attıktan sonraki günleri yukarıda anlatılanlardan farksızdır. Şair, burada da kimsesiz, sahipsiz ve fakir düşmüştür:

Ne kabîle vü ne âşinâ vü ne hîş
Ne nemek-rîz-i hâtır-ı pür-rîş

Ne enîs ü ne yâr u gam-hârım var
Ne tesellî verir vefâ-dârım var

Ne ze'âmet ne mansıb oldu nasîb
Neyl-i maksûda bulamadım takrîb (SKO, v.8a)

Şair, tıpkı Kütahya'da olduğu gibi İstanbul'da da gördüğü herkesten yardım ister. Öyle bir hâle gelir ki memleketine dönecek gücü kalmaz. Ancak, uzun çabalarının sonunda mevkufât kalemine şakirt olarak girmeyi başarır:

Vatana varmağa iktidârım yok
Bunda tursam medâr-ı ma'âşım yok

Arayıp çâre ben dil-i nâ-şâd
Kimi gördüm ise etdim istimdâd

Şakird olup mevkûfâta hizmet eyledim
Ol kalemde sarf-ı vüs'at eyledim (SKO, v.8a)

Şairin elde ettiği bu küçük vazife, onun uzun yıllar en büyük kazancı olacaktır. Şair, kendisine destek olacak kimse bulunmadığından on, on beş yıl bu görevde kalacak, maddî sıkıntılar çekmeye devam edecektir:

Beş on sene kaleme hizmet etdim
Seferde ve hizada sür'at etdim

Ne ze'âmet ne gedik oldu nasîb
Neyl-i maksûda bulmadım takrîb

Dest-i ümmîde girmedî defter
Geçdi 'ömrüm kitâbet ile ekser (SKO, v.13b)

Kâtip Osman'ın hayatı müddetince elde edeceği en büyük mevki, gedik sahibi olmaktır. Bu da çok uzun yıllar sonra Defterdar Âtîf Efendi'nin himmeti sayesinde olacaktır. Şair, "Kerem-i Defterdâr Âtîf Efendi" başlıklı bölümde ambar hizmetini yürütürken gedik sahibi olduğunu belirtir:

Bir tarîk ile sebeb oldular baña
Hoş zarâfet intisâb etdiler baña

Hizmet-i an bâr ile buldum şeref
Keşf-i esrâr için buldum şeref

Verdi baña bir kitâb dahı ol
Beyne'l-akrân ser-efrâz etdi ol

Ki ol kitâbetle ser-efrâz olup
Bu ezâyı kimse hazm etmez olup

Tutup defter gedik sahibi oldum
Kalem içre hasûdlar bağrını deldim (SKO, v.20b)

Kâtip Osman büyük umutlarla geldiği XVIII. yüzyıl İstanbul’unda yaklaşık yarım asır geçirmiş, geçim sıkıntısı ve çeşitli sorunlarla geçen yılların ardından küçük de olsa bir mevkii elde etmiştir. Şair yükselmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Ancak, nüfuzlu bir zatın yardımı olmaksızın kâtiplik dışında hiçbir şey elde edememiştir.

Kâtip Osman’ın hayata bakışında kader düşüncesi hâkimdir. O, azimli olduğu kadar sabırlı bir insandır. Onun hâdiselere yaklaşımında kaderciliği belirleyicidir. Şair karşılaştığı tüm olumsuz hâdiseler karşısında Allah’a sığınır. Kelimenin tam anlamıyla hayrı da şerri de Allah’tan bilir. Elinden gelen tüm çabayı gösteren şair, buna rağmen olumsuz hâdiseler karşısında sabreder. Özellikle insanoğlunun gücünün yetmediği ölüm gibi hâdiseler karşısında Allah’a sığınır. Söz gelimi Kâtip Osman, torununun ölümünü sabırla karşılar:

Çü bundan soñra zuhûr etdi bir kız
Gelip dünyâya olmuşdu cihân-sûz

Velîkin ‘ömrü az imiş n’ideyim
Çü takdîr böyle yazmış ben n’ideyim

Sabrdan gayrı aña çâre yokdur
Mukabili Hüdâ’nın lütfu çokdur (SKO, v.21b)

Şair, benzer bir yaklaşımı düzenlenen seferlerle ilgili olarak da sergiler. Söz gelimi Mora fethinin gerçekleşmesi Allah’ın takdiri sonucu gerçekleşmiştir:

Müdebbirler edip tedbîr-i re’yi
Hüdâ feth eyledi verdi Mora’yı (SKO, v.10b)

Kâtip Osman, Osmanlı ordusunun hezimete uğradığı Nemçe seferi için de aynı yaklaşımı sergiler:

Su’-i tedbîr ile olup ‘azîmet
Hüdâ emriyle buldu uş hezîmet

Mukadder böyledir rûz-ı ezelden
Yazılanlar bozulmaz lem yezelden (SKO, v.11a)

Belgrat yenilgisi için de şair kadere sığınır. Kaderde yenilgi varsa alınan hiçbir tedbir fayda etmeyecektir:

Muvâfık gelmedi çün takdire tedbîr
Ki elbetde bozar tedbîri takdîr (SKO, v.12a)

Kâtip Osmân, kişisel meselelerde de kaderci anlayışını sürdürür. Örneğin, oğlunun evlendiği kızla ilgili olarak şu sözlere yer verir:

Hak mukadder etmiş anı ezelden
Yazılan bozulmaz hîç lem-yezelden (SKO, v.21b)

Meselelere sabır ve tevekkülle yaklaşan Kâtip Osman, maddî hususlarda ise azimli ve isteklidir. Onun sabırlı olması pasif bir kişiliğe sahip olduğunu göstermez. Sergüzeşt-nâmede kanaatkârlığa ve sabra vurgu yapan şair, Kalem’de geçen on-on beş yıldan sonra terfî edemeyince bu görevden ayrılmaktan da geri durmaz. Onun yaşam standartlarını ve mevkiini yükseltme isteği, İstanbul’a geldiği ilk günlerden yaşlılığına kadar geçen yıllar müddetince sıcaklığını korur.

Kâtip Osman İstanbul’un ihtişamıyla şaşkın; sevdiklerinin ölümüne karşı mütevekkil; fakirliğe karşı sabırlı ve her zaman daha fazlasını isteyecek kadar azimli ve hayatın içinden biridir. O, zorlu şehir yaşamında var oluş savaşı veren taşralı küçük memurun tipik örneğidir.

1.8.2.2.2.Diğer Kişiler

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osman’da yer alan çok sayıdaki kişileri iki grupta değerlendirebiliriz. Bunlar hâdiselere doğrudan müdahalesi olan kişiler ve arka planda yer alan figüran mahiyetindeki kişilerdir. Sergüzeşt-nâmedeki kişiler Kâtip Osman’ın hayatına girdikleri ölçüde eserde yer bulmuşlardır.

Eserde yer alan kişilerin büyük bir çoğunluğu hâdiselerin gerçekleştiği dönemde yaşayan devlet adamlarıdır. Başta pâdişahlar olmak üzere şairin hayatıyla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan pek çok devlet büyüğü eserde yerini alır. Söz konusu kişiler esere tarihsel derinlik kazandırır. Sultan III. Ahmet, Sultan I. Mahmut²²⁴, Sultan III. Osman, Sadrazam Çorlulu Ali Paşa, Silahtar (Damad) Ali Paşa, Hacı Halil Paşa, Nişancı Mehmet Paşa, Kurd Paşa, Deli Sultan²²⁵, Nevşehirli İbrahim Paşa, Hacı İvaz Mehmet Paşa, Yeğen Mehmet Paşa, Hekimoğlu Ali Paşa, Sadrazam (Defterdar) Abdullah Nâilî, Bıyıklı Ali Paşa bunların başında gelir. Kâtip Osman’ın hayatına dolaylı etkileri bulunan bu kişiler, hayatın bizzat kendisini anlatan şairin eserinde dönemin siyasî gündemini takip etmemizi sağlar. Sultanlar ve Çorlulu Ali Paşa istisna tutulursa kişilerin büyük bir çoğunluğu eserde birkaç beyitle dile getirilir. Diğerlerine nazaran eserde daha fazla yer bulan kişiler ise divan şiirinin hazır kalıpları kullanılarak methedilmişlerdir. Söz konusu beyitler soyut ve klişe yapıları nedeniyle şahısların tarihî

²²⁴ Manzumede adı geçmemiştir ancak, verilen tarihten muhatabın Sultan I. Mahmud olduğu anlaşılmaktadır.

²²⁵ Deli Sultan’ın, Kurd Paşa ile birlikte Belgrat’a giden iki yardım kuvvetinden birinin başında bulunan “Zileli Hüseyin Paşa” olması muhtemeldir. bk. Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.5, s.127.

kişiliklerinin belirlenmesinde çok fazla katkı sağlamaz. Methiye kapsamında yer almayan, yalnızca tarihî hâdiselerin aktarımı vesilesiyle esere girmiş olan kişiler için durum nispeten farklıdır. Zira siyasî gündemi belirleyen bu devlet adamlarının icraatları hayatın bizzat kendisidir. Konusu hayat olan sergüzeşt-nâmede ise Kâtip Osman'ın kişisel yaşamını öğrenirken arka planda gerçekleşen tarihî hâdiseleri de izleme fırsatı buluruz.

Sergüzeşt-nâmede yer alan Osmanlı devlet adamlarının yanı sıra başka devlet adamlarından da bahsedilir. Osmanlı Devleti'ne sığınan İsveç Kralı Demirbaş Şarl bunlardan biridir. Kâtip Osman rehberlik yaptığı bu şahsın genç biri olduğu dışında çok fazla bir bilgiye yer vermez. Onun eserdeki yeri şairin hayatında önemli yeri olan uzun ve meşakkatli bir yolculuğa vesile olmasıdır. Kırım Hanı ise eserde konu edilen bir diğer devlet adamıdır. Eserde Avusturya üzerine yapılan sefere destek kuvvet olarak gelen han, yiğitliği bakımından Hz. Ali'ye benzetilir.

Daha önce belirttiğimiz üzere şair, hayatına doğrudan etkisi olan kişilere eserinde daha çok yer verir. Bu durum küçük bürokratların ve memurların sergüzeşt-nâmede daha geniş yer bulmasını sağlar. İbrahim Kethüda, Defterdar Âtîf Efendi, İsmail Halife, Hacı Hasan, Ömer Efendi, Yusuf Efendi, Emîr Efendi, Mahmut Efendi, Hacı Mehmet, Hacı Musa, Derzî-zâde, Kara İsmail, Memiş Çelebi, Osman Çelebi, Şehlâ-zâde Mehmet Efendi, Halil Çelebi ve çok sayıda küçük memur ve şakirt eserde yer bulur. Bu durum kendisi de küçük bir memur olan Kâtip Osman'ın sosyal muhiti ile ilgilidir.

Eserde yer alan bu insanlar daha ziyade bir toplumsal grubu temsil eden “tip” niteliğindedir. Psikolojik derinlikten yoksun bu kişiler, şairin içinde yaşadığı ortamın okuyucuya aktarımında araç olarak kullanılır. Örneğin, Mevkufat Kalemî'nde çalışanların anlatımı, şairin kalemde geçirdiği sıkıntılı günlere ışık tutarken, o dönemin küçük memur tipini gözler önüne serer. Nitekim şair, kendisinin tersane ambarında, oğlu İsmail'in ise Teşrifat Kalemî'nde çalıştığı günleri anlatırken memurların birbirlerine duyduğu kıskançlıkları, nifak sokmak için yaptıklarını dile getirir.²²⁶

Sergüzeşt-nâme'de yer alan diğer bir grup ise tamamen ara planda kalan, figüran mahiyetindeki kişilerdir. Şairin hayatıyla doğrudan ilgisi olmayan bu kişiler şairin gözlemlediği çeşitli olayların silik ayrıntılarıdır. Osmanlı, Avusturya ve Macar askerleri, dervişler, Belgrat halkı, sünnet düğününe gelen halk yığını, sünnet

²²⁶ bk. “1.8.3.3. Eleştirel Anlatım” Bölümü.

eğlencelerinde görev alan hokkabaz gibi kişiler, şehzadeler, adları belirtilmeyen dostlar, torunlar, sütanne vb. çok sayıda kişi eserde yer alır. Oldukça zengin olan figüran kadrosu kimi zaman hâdiselerin yaşandığı dönemin özelliklerini kavramamızı sağlayarak esere zenginlik katarken kimi zaman da okuyucunun ana konudan uzaklaşmasına neden olur.

Sergüzeşt-nâmede hâdiselerin akışında doğrudan etkileri olan kişilerin sayısı oldukça fazladır. Ancak, söz konusu kişilerin büyük bir çoğunluğu psikolojik derinlikten mahrumdur. Kişilerin çiziminde ise subjektif yaklaşım bariz bir şekilde görülür. Kişiler ya iyi ya da kötüdür. Örneğin, kalemde uzun yıllar hizmet vermesine rağmen önemli bir gelir elde edemeyip işinden ayrılan şair, üzüntü içinde geçirdiği günlerde Feyzullah Efendi'yi tanıma fırsatı bulur:

Çok zamân ağlayıp bu hâletde
Âh [u] feryâd edip melâlet ile

Ağlar iken bu sözle nâgâh
Üstüme sâye saldı Feyzullâh

Gördüm ol dem ki bir zât-ı nûrânî
Bir 'azîz-i cihân-ı rûhânî

Deheni müjde-âver-i devlet
Sözleri dâfi'-i gam u hayret (SKO, v.14a)

Feyzullah Efendi dünya ve ahiret hayatına dengeli bir şekilde yaklaşan kâmil bir mürşittir. Kâtip Osman'ın maddî ve manevî sıkıntılarını dinleyen mürşit, ona bir tefsir yazmasını öğütler. Böylece hem dine hizmet edecek hem maddî kazanç elde edecek hem de dünyada namı kalacaktır. Esasen Feyzullah Efendi bu hâliyle ideal bir mürşit tipidir:

Saňa 'inâyet ola hidâyet-i Hak
Bir tefsîr yazmağa olasın muvaffak

Dünyâda ederseñ sen eğer âbâd
Bârî 'ukbâ için eyle bünyâd

Hem fakrîñ bula gınâda encâm
Hem sen de koyasın cihânda bir nâm (SKO, v.14b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman'da kişilerin mevcudiyeti Kâtip Osman'ın hayatı üzerindeki etkileri ile de ilgilidir. Şair hâdiselere kendi dünyasındaki önem sırasına ve sıra dışı olmasına göre yer verir. Örneğin, şairin başından iki evlilik geçmiştir. Şair, birinci eşi hakkında hiçbir şey söylemez. Zira bu evlilikte sıra dışı hiçbir şey yoktur. Oysa şairin ikinci evliliği başlı başına ilginç bir hikâyedir. Zira şairin sıra dışı başlayan bu ilişkisi yine sıra dışı olarak son bulur. Durum böyle olunca Kâtip Osman'ın ikinci eşi

eserde daha fazla yer bulur. Şair, ikinci eşinin fiziksel özelliklerine dair ayrıntılı bir tasvire girişir. Söz konusu hanım, alışılmış Osmanlı kadınından oldukça farklıdır. Güzelliği bir yana okuma yazmayı dahi bilmektedir. Eşinden boşanan bu kadın, komşuluk vasfıyla Kâtip Osman'ın evine rahatlıkla girip çıkmakta, şairin her türlü hizmetine koşmaktadır. Oysa haremlik selamlık uygulamasının yaygın olduğu Osmanlı toplumunda -komşuluk ilişkisi ile de olsa- bu tür sosyal ilişkilerin hoş karşılanması beklenmez:

Ki gördüm geldi bir hûb dil-keş
Ki zülfü sanki bir mâr-ı dem-keş

Çü gördüm anı bildim âşinâdır
Kadîmî âşinâ hem rûşenâdır

Teferrük eylemiş zevcinden ol
Teberri eylemiş mihrinden ol

Misâfir şekilli ol oldu mücâvir
Görenler sanurdu kim anı misâfir

Gece gündüz dürüşüp hizmetimde
Tahammül eyleyip her mihnetimde

Okur yazar fûnûn u pîşe-perver
Safâ meydanında san bir şîr-i server

Haddiniñ gülğünesi hûn-ı ciğer
Nokta-i hâl-i sevâdı çeşm-i ter

Kıt'a-i zülfünden urup hâke rû
Mısra'-ı ebrûlarından ser-fürû (SKO, v.16b)

Kâtip Osman ilişkinin başlangıç dönemini anlatırken söz konusu hanımı idealize eder. Eserde portresi çizilen kadın, ilkin eşinden ayrı düşmüş, zavallı, güzeller güzeli, şairin her tür sıkıntısına katlanan, her türlü hizmetine koşan melek gibi bir kadındır. Ancak şair, sonu hüsrân olan bu ilişkinin başlamasında kadının etkili olduğunu ısrarla vurgular. “Kasdı visâl olan” bu hanımın işvelerinin ve güzelliğinin etkisine giren şair, sonunda bu güzel hanımın “dâmına sayd, zülfüne kayd” olur:

Gâh cemâlin 'arz eder reftâr ile
Gâh visâlin 'arz eder güftâr ile

Uyhu girmez olmuş aslâ gözine
Bilerek aldanıp anıñ sözüne

Uçup her dem heves odın hevâ
Hâsılım hâk eyleyip 'ömrüm hebâ

Vâdî-i mihnetde ser-girdâr u zâr
Bâd-peymâ hâkisâr u bî-karâr

Mâhasal etdi beni dâmına sayd
Zülf zinciri ile etdi kayd u bend

Gördüm olmaz ‘âkıbet etdim nigâh
Sanki oldum kayd-ı mihnetden felâh (SKO, v.16b)

Ancak, Kâtip Osman’ın ikinci eşi, “Sebeb-i İftirâk” başlıklı bölümde bambaşka bir kişi olarak karşımıza çıkar. Şehvet düşkününü ve ihtiraslı olan söz konusu hanımın güzel yüzüne “kasavet” gelir:

Dil ü cânı toludur hırs u şehvet
Anıñ çündür cemâli pür-kasâvet (SKO, v.17a)

İkinci evlilik, Kâtip Osman’ın hayatına yeni insanların girmesine neden olur. Eşinin annesi ve halası şairin evliliğine müdahale etmeye başlar. Hala Hanım koruyucu kesilirken, kadının annesi çifti ayırmanın peşine düşer. Hanımların her davranışları kaza kılıcı gibi hızlı ve kuvvetli, ölüm çengeli gibi kan dökücü, dilleri cehennem ateşinin yalımıdır. Söz konusu hanımların ellerinde boynu bağlı bir köle hâline gelince şair, halkın diline düşer. Bir de yaşadıklarından hasta düşen Kâtip Osman, daha fazla dayanamayarak ikinci eşinden ayrılır. Bahsi geçen kadınlar tıpkı diğer kişiler gibi tek taraflı anlatılmış düz tiplerdir. Onlar ara bozucu akraba tipine iyi birer örnek teşkil eder:

Nigâhbanlık eder idi hâlâsı
Teferrük kaydına düşmüş anası

Kazâ tîği gibi ser-pençedir tîz
Ecel çengâlidir her eşkâli hûn-rîz

Zebânı nâr-ı duzahdan zebâne
Belâ ehline âteş tâziyâne

Şehâ ki boynu bağlı bende oldum
Ki ‘âlem halkına uş hande oldum

Dide-i ‘aklım remed eyler ‘araz
Çün garaz artar olur müstedd maraz

Dilinden n’ola deryâ kana dönsün
Gamından taşlar alıp su döğünsün

‘Âkıbet kâr olmadı virdim halâs
Edip tatlık elinden oldum halâs (SKO, v.17a)

Sergüzeşt-nâmede hâdiselere doğrudan etkisi olan diğer bayan ise Zeynep Hatun’dur. Şair, “Şikâyet-i Felek Hikâyet-i Zeyneb Cârîye” başlıklı bölümde Zeynep adlı azat edilmiş bir cârîyeyle yaşadığı sorunları konu eder. Zeynep cariye iken efendisi onu azat eder o da sekiz sene Kâtip Osman’ın evinde çalışarak geçirir. Ancak, evlenerek işten ayrılır. Bir müddet sonra adam hastalanınca maddî işleriyle ilgilenmesi için Kâtip Osman’ı vasî tayin ederler. Adam vefat edince Zeynep cariye ile Kâtip Osman arasında

husumet çıkar. Kendini iki yetiminin hakkını arıyormuş gibi gösteren kadın şeyhle kâtibin arasına nifak sokar. Şeyh, kadının kışkırtmalarına aldanarak Kâtip Osman hakkında menfî fikir beyan edince mahkemelik olurlar. Mahkemeler uzayıp gittikçe şair tüm mal varlığını kaybeder. Sonunda o da “şeyhin eteğinden tutunca” vasîlikten kurtulur:

Bulunmuşdu âzâdlu o bed-hûy
Âzâd etmiş efendisi o bed-rûy

Sekiz sene kadar oturdu bizde
Gece gündüz olurdu bizde sizde

Çerâğ olup kocaya vardı ol
Başlı başına bulmuşdu yol

Kocasından toğurmuş iki kızı
Bir anadan ki doğmuş iki kuzu

Meğer bir gün kocası haste olmuş
Vasiyet etmeğe hâl beste olmuş

Bizi kığırdı etdi çün vasiyyet
Her ahvâlin edip bize vasiyyet

Ki ‘avrat sözüyle aldum ana vâsî
Vesâyet ile oldum Hakk’a âsî

Vefât etdi herîf söz bizde kaldı
Emîr-i şeyh ile mü’ezzin mâla(?) saldı²²⁷

Hakkımıza fermân edip geldiler
Dost düşmen ahvâlîme güldüler

Her hükkâmda mürâfa‘a oldukça
Hâm ederdim üzerime bindikçe

Ne ev kaldı ne bark kaldı kamusu
Ne mâl kaldı ne rızk kaldı kamusu

Bu cümlesi kamu da‘vâya gitdi
Şemâted²²⁸-i ‘adâ hem câna yetdi

Pençe-i fakrda giryân oldum
Hâr-ı iflâs elinde giriftâr oldum

Biñ belâ ile halâs oldum elinden
Çok zamân kurtulmadım halkıñ dilinden (SKO, v.17b-18a)

Şair yaşadığı bu hâdiseyi aktarırken son derece subjektif davranarak Zeynep cariyeyi ve şeyhi adeta yerden yere vurur. Özellikle Zeynep’in cariyeliğini dile getirerek kadının ahlâksız olduğunu vurgulamak ister. Şair, böylece okuyucunun kendisinden

²²⁷ “Ki herîf öldü vasiyet kaldı bize / Ara yerde emîr-i şeyh de kaldı sözde” beytinin üzeri çizilerek yukarıdaki beyit yazılmıştır.

²²⁸ Sözcük metinde “tı” harfi ile yazılmıştır. şemâted: birinin başına gelen belaya düşmanın sevinmesi

yana tavır alması için zemin hazırlar. Şair daha konuyu anlatmaya başlamadan Zeynep’le ilgili küfre varan sözler sarf eder. Zeynep, öylesine kötü bir tip olarak çizilmiştir ki şairin subjektif yaklaşımı ve duyduğu nefret açıkça görülür. O, hafif meşrep, şehvet düşkün, adı kötüye çıkmış, kötü huylu, şeytan sıfatlı bir kadındır:

Var idi câriye hem adı Zeyneb
Dil-âzâr kahbe-zen ol hâk-tıynet (SKO, v.17b)

Bahâr başına urmuş şehvetinden
Cihân halkı edip havf şöhretinden (SKO, v.17b)

Biraz müddet geçip oldu hurrem
Görünür oldu çün mâh-ı muharrem (SKO, v.17b)

Bir kez şeytân-sıfat Zeyneb halâyık
Şerîrlere ger düşmek aña lââyık (SKO, v.17b)

Kâtip Osman’ın Zeynep’e menfî yaklaşımda bulunması çıkar çatışmasından kaynaklanmaktadır. Zira şair, eserinde çeşitli vesilelerle husumet yaşadığı kişilere subjektif yaklaşır. Dikkat edilirse şairin ikinci eşine yaklaşımının da benzer biçimde olduğu görülür. Öyle ki şair, büyük sorunlar yaşayarak ayrıldığı ikinci eşiyle ilgili söylediği sözleri bu kadın için de sarf eder:

Zebânı nâr-ı duzahdan zebâna
Belâ ehline âteş tâziyâne (SKO, v.18a)

Zeynep vakasında yer alan tiplerden biri de şeyhtir. Hukukî işlerden sorumlu olan şeyh, Osmanlı toplumunda hukukî otoritenin eserdeki temsilcisidir. Kâtip Osman açıkça şeyhi eleştirmez ancak, satır aralarında şeyhin ikili ilişkileri nedeniyle hukukî meselelerde taraflı olduğu ima eder. Zira şair, mahkemeye düşmesinden dolayı doğrudan şeyhi sorumlu tutmaz. Zeynep’in fitnelerinin, araya nifak sokmasının bu duruma yol açtığını düşünür:

Şeyâtınler üşüp anıñ başına
Varıp gelip emîr-i şeyh yoldaşına

Dârü’n-nedve gibi ol şeyhiñ evi
Fitneler peydâ eylemek anıñ hûyı

Nifâk edip anı bizden ayırdı
Sanırsın kim yetimlere kayırdı (SKO, v.17b-18a)

Mahkeme müddetince Zeynep, şeyhin kolundan ayrılmaz. Bu durum mahkemede işleri halletmenin şeyhe yaklaşmakla mümkün olduğuna delalet etmektedir:

Ayrılmadı aslâ şeyhiñ kolundan
Ne derdler çekmişim anıñ elinden (SKO, v.18a)

Nitekim Kâtip Osman’ın vasîlikten azledilmesi de şeyhin eteğini tutması ile mümkün olmuştur. Burada yer alan “eteğinden tutmak” ifadesi yoruma açıktır:

Vesâyetden ‘azl sûretin tutdum
Varıp şeyhiñ eteğin ben de tutdum (SKO, v.18a)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osmân’da yer alan diğer bir kişi ise mirasçı oğlandır. Şair çıkar çatışmasına girdiği diğer kişilere olduğu gibi mirasçı oğlana da menfi olarak yaklaşır. Şair, şahitlerin huzurunda kanunen verilmesi gereken parayı ödemesine rağmen oğlanın yeniden musallat olduğunu söyler. Oysa Kâtip Osman oğlanla anlaşmak için bir miktar daha mal vermek zorunda kalır. Şair, kanaatkâr olmamakla suçladığı mirasçıyla ilgili olarak “kör oğlan, şirret, karâbet” gibi sözler sarf etmekten geri durmaz:

Bu derdin arasında oldu bu hâl
Bu ahvâl ortasında oldu bir hâl

Karâbet cihetinden bir kör oğlan
Musallat oldu ol dem bize oğlan

Hissesine düşen mâl-ı mîrâsı
Ne kim düşdü aña şer‘en îrâsı

Edâ edip verdik aña bi’t-tamâm
Edâ olduğuna şahid hâs u ‘âm

Kanâ‘at itmedi aña bu kez ol
Dahı mâl almak için tutup yol

Biraz dünyâlîğa çün mâlik oldu
Dönüp şirret yoluna sâlik oldu

Onuñla dahı kıldık çok husûmet
Çeker olduk niçe dürlü za‘fiyet

Takdîr var ise ‘âlemde hükkâm
Vâde gele olurduk sanki zükâm

Biraz şey’ dahı verip sulh olundu
Edip îbrâ-yı ‘âm hüccetli alındı

Belim devrân büküp mânend-i pergâr
‘Asâ ile kaddimdir lâmelîf-vâr (SKO, v.18b)

Şair merkezli bir eser olan *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osmân*’da yer alan önemli kişilerden biri de tabîi olarak İsmail’dir. Eserin büyük bir bölümü şairin oğlu İsmail’in yaşamına ayrılmıştır. Erkek evlat olma vasfıyla Kâtip Osman’ın hayatında önemli bir yeri olan İsmail’in on beş yaşından sonra yaşadıkları sergüzeşt-nâmede ayrıntılı olarak anlatılır. Evliliklerinden, çocuklarına, işinden, çektiği sıkıntılara kadar İsmail’e dair pek çok konu Kâtip Osman’ın gözlerinden aktarılır. Eserde İsmail’in fiziksel özelliklerine yer verilmez. Yalnızca onun fiziksel gücünü vurgulamak için “pehlevân” olduğu

söylenir. O akıllı, cömert, olgun ve dini bütün bir delikanlıdır. Hayırlı bir evlat olan İsmail, Kâtip Osman’a hem babalık hem de oğulluk yapar:

Bi-hamdillâh ki oğlum nev-civândır
Hired-mend kerîm u pehlevândır

Ne kim vardı umûr-ı pâdişâhî
Anıñ zâtında gün gibi kemâlî

Şeb [u] rûz edip Mevlâ’ya kulluk
Baña eder atalık hem oğulluk (SKO, v.21a)

Eserde İsmail’in hiçbir olumsuz yönüne rastlamak mümkün değildir. O, daima geleneksel olanı yapar. İsmail görücü usulüyle ailesinin bulduğu bir kızla evlenmiş, erken yaşta çoluk çocuk sahibi olmuş biridir. İsmail, eşini kaybettikten sonra ikinci evliliğini yine aile içinden biriyle, baldızıyla yapar. O, babasının izinden giderek devlet memuru olmuş ve yükselmek için gayret etmiştir. İsmail, bu hâliyle Kâtip Osman’ın çizdiği ideal evlat tipine tam anlamıyla uygundur:

Çü ferzend ola çün mukbil ü bahti[y]âr
Ne der ise pederi eder anuñla kâr (SKO, v.21a)

İsmail tıpkı eserin ana kahramanı Kâtip Osman gibi psikolojik derinliği olan bir kişidir. Sergüzeşt-nâmede kısmen de olsa şairin ruhî tasvirlerine yer verilir. Örneğin İsmail’in eşini kaybettikten sonra içine düştüğü bunalım “Perîşânî-i Ferzend-i Ercümend” başlıklı bölümde anlatılır:

Ol firâk âteşiyle oğlum sevdâlandı
Perîşân oldu hâlî talgalandı

Yemez içmez turup oturmaz oldu
Anıñ gül beñzi sarardı vü soldu

Bir hayme-i sefid kurup aña nev-bahâr
Âb-ı hayâta beñzedi zulmetde cûybâr

Mükedder olduğundan oldu hâlî yaman
Biraz müddet olup lu’bı tîr ü kemân (SKO, v.22b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman’da yer alan diğer bir kişi de İsmail’in eşidir. Kâtip Osman gelinine karşı muhabbetle yaklaşır. Söz konusu bayan, felek zirvesi gibi yüce gönüllü, melek gibi biridir. O, güzelliği ve temiz ahlâkıyla ideal bir eştir. Aşağıdaki beyitler şairin söz konusu hanıma karşı yaklaşımını açıkça gösterir:

Hümâ-veş kalbi çün bir evc-i felekdir
Gülbün değil sanasın bir melekdir

Lutf-ı tab’ı kıyâsdan füzûndu
Hüsn u hulku verâ-yı hadden efzûndu (SKO, v.21b)

Onun kişiliğinin diğer bir yönü ise kız kardeşini yanına alırken gösterdiği kararlılıktır. Bu vesileyle esere İsmail'in ikici eşi, yani baldızı da girer. Söz konusu kız, üvey anne elinde eziyet çekerken ablasının evine kaçır. Hastalığı döneminde yardım etmek üzere ablası için elinden geleni yapar. Ablası ise babasının iznini alarak kızı yanına alır ve çeyizini düzüp iyi bir adamla evlendireceğine dair söz verir. Nitekim İsmail'in eşi vefat edince kız kardeşini İsmail'le evlendirirler. Eserde söz konusu kıza karşı şefkat ve acıma duygusuyla yaklaşılır:

Var-idi merhûmeniñ bir kız kardaşı
Kendüye olmuş-idi hem-hâl yoldaşı

Anağı 'acûze ol telh-gûy
... göstermemiş aña güler-rûy

Bî-tâb olmuş ol bed-zebân elinden
Fîrâr etmiş halâs olmuş elinden (SKO, v.22a)

Maraz hâlinde çün ol derd-mend
Karındaşı için olmuş müst-mend (SKO, v.22b)

İsmail'in ölen eşinin, “çeyizini hazırlayıp kız kardeşini temiz bir adamla evlendireceğine” dair babasına verdiği söz, kadının hikmeti olarak görülür. Şair, gelininin temiz kalbine olayların ilham edildiğini ima eder:

Ki kimse bilmedi çün bu huftê râzı
Zuhûr ede biline çünkü râzı

Vefât edicek ol dâmen-i pâk
Çü menzili olıcak şol kara hâk

Ki ol vakîtte bilindi ol tafâ'ül
Vefâtından mukaddem çün etmiş tefâ'[î]l (?)

Çün karındaşı yerine anı nikâh etdiler
Alıp verip sulhu salâh etdiler (SKO, v.22b)

1.8.2.3.Mekân

Kâtip Osman'ın aşağı yukarı yarım yüzyıllık yaşamını anlatan *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da tabîî olarak çok sayıda mekâna yer verilmiştir. Ancak, söz konusu mekânlar içinde açık mekânlar -özellikle şehirler- öne çıkar. Kapalı mekânlar ise oldukça sınırlı sayıdadır.

1.8.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman’da yer alan kapalı mekânlar genellikle hâdiselerin içinde cereyan ettiği birer dekordan ibarettir. Eserde saraydan, mahkemeye, şeyhin evinden devlet dairesine kadar pek çok kapalı mekân ismen yer almıştır. Söz konusu mekânlarla ilgili hemen hiçbir özellik dile getirilmez. Mevkufat kalemi, mahkeme, tersane ambarı gibi mekânlarda hatta Kâtip Osman’ın evinde pek çok hâdis gerçekleşir. Ancak, söz konusu mekânlarla ilgili fizikî tasvirlerle yer verilmez. Yalnızca Kâtip Osman’ın satın aldığı evin harabe bir hâlde olduğunu belirtilmekle yetinilir. Ancak, eserde İstanbul tasviri yapılırken kale, cami gibi mimarî mekânların mübalağalı tasvirlerine yer verilir. Camilerin yüceliği miraca ulaşır, kürsülerin gölgesi arşın üzerine düşer; kemerler oku atılmış yaylar gibidir; camilerin mihrabının kaşını melekler seyredir; minareler kandillerle ıslıl ışıldır. Taşradan büyük şehre gelmiş bir insanın bakış açısıyla yapılan bu tasvirler, belirtilen mekânların güzelliklerini dile getirmekle birlikte arka planda payitahtın övgüsünü yapar.

Şerefde câmi’ler mi’râca pâye
Salar kürsileri ‘arş üzre saye

Kemerler anda baş baş çekilmiş
Kemândur her biri san tîri atılmış

Melekler seyr eder mihrâb kaşın
‘Aceb midür urursa pâyine başın

Kanâdiller ile minâreler münevver
Çü hûbân geşte tutmuş heykel-i zer (SKO, v.5a)

Sergüzeşt-nâmede İstanbul Kalesi’nden başka Kördos, Arhoz²²⁹, Palamud²³⁰ ve Benefşe (Menekşe) Kaleleri’ne yer verilir. Adı geçen kaleler içinde yalnızca Kördos Kalesi’nin bazı özelliklerine yer verilmiştir. Şair yüceliğinden etkilendiği kaleyi soyut benzetmelerden yararlanarak mübalağalı bir şekilde anlatır:

Varıp gördük çü Kördos kalasını
Arayıp buldu ‘asâkir kapusını

Hâkden çekmiş felek evcine ser
Sidre-vâr açmış melek mülkünde per

Şâh-sârın âşiyân etmiş tuyûr
Bir ayâg üstünde ‘anka-veş uyur

²²⁹ Metinde “Arhoz” şeklinde yazılan kale “Argos” olmalıdır. bk. *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.171.

²³⁰ Metinde “Palamud” şeklinde yazılan kale “Palamidi” (Plamota) olmalıdır. bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5,s.104; ayrıca bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.171.

‘Arsası rûz-ı kıyâmetden uzun
Tûl u ‘arzı sahn-ı mahşerden füzûn (SKO, v.9b-10a)

1.8.2.3.2.Açık Mekânlar

Sergüzeşt-nâmede yer alan en önemli mekân İstanbul’dur. İstanbul padişahın payitahtı olmasının yanı sıra Kâtip Osman gibi geçim sıkıntısı çeken insanların umut kapısıdır. Özellikle “Der Vâsf-ı İstanbul” başlıklı bölümde İstanbul’un çeşitli güzelliklerine dair zengin tasvirlerle yer verilir. Eserde İstanbul daha ziyade tabiî ve mimarî güzelliğiyle el alınır. Camiler, kaleler, çeşmeler, kemerler özellikle güzelliği ve yüceliği bakımından ele alınır. Şair, İstanbul’a dair tasvirlerinde son derece güzel hayallere yer verir. Melekler, tavuslar ve devler bu muhayyel tabloda yerini alır.

Çün irdüm ârâm-gâh-ı sultâna
Ol taht-gâh-ı hıdîv-i devrâna

Seyr idüp gezdüm kâr-gâh-ı ikbâli
Tavr-ı erbâb-ı ‘izz u iclâli

Sevâdı dîde gibi hâli rûşen
Nihâli bâğ-ı cennet gibi gülşen

Hâkden çekmiş felek evcine ser
Sidre-vâr açmış felek mülkünde ber

Şâh-sârın âşiyân itmiş tuyûr
Bir ayag üstünde ‘ankâ-veş uyur

Akar her gûşesinde kırk çeşme-i rahşân
Her biri ol çeşmenüñ mihr-i dirahşân (SKO, v.4b)

Sergüzeşt-nâmede mimarî ve tabiî güzellikleri bir yana İstanbul, iktisâdî ve ilmî açıdan bir merkez olması bakımından da ele alınır. Bir ilim yuvası olan İstanbul’da insanlar ilim tahsil etmekte, işlek pazar yerlerinde alışveriş yapmaktadır. Halk alım-satımla uğraşmaktadır. Herkes işinde gücündedir, hiç kimse boş durmamaktadır. İnsanlar öylesine meşguldür ki yanına gelenin sultan mı kul mu olduğunu dahi bilmez:

Okurlar ders iderler bahs-i ilmi
Kılurlar kesb-i fazlı vü kadr ü Hilmi

Kelâmı her birinüñ pür-ma‘ânî
İderler sırr-ı hikmetden beyânı

Cihân müşkillerin tefsîr iderler
Hakikat sözlerin tahrîr iderler

Diyüp kâlallâh u kâlû’r-resûlî
Yazarlar her fûrû’ı vü her usûlî

Uyarup her gece encüm çerâğın
Eridürler felekler bağı yağı

Görse Rıdvân andağı cân sûretin
Unudurdu hûr u gilmân sûretin

Mât kılmış nakş-ı resmin 'âlemin
Reng-i rûyî 'aklın alur âdemin

Devr-i pergârında hayrân ins u cân
Peykeri seyri bağışlar cânâ cân

Kurulmuş pür füsûn bir germ bâzâr
Mu'tel kimse yok her kişi der-kâr

Varup gelmek virüp almak serâser
İverler birbirinden pîşe-verler

İşinde her kişi şöyle meşgûl
Ki bilmezler gelen şeh mi yâhûd kûl (SKO, v.5a)

Sergüzeşt-nâmede Edirne iki kez yer alır. İsveç Kralı'na rehberlik etmek üzere yola çıkan Kâtib Osman Edirne şehrine gider. Burası Allah'ın türlü güzellikler verdiği bereketli bir şehirdir. Bağları, bahçeleri cennet bahçeleri gibi olan bu şehir, safa ve işret ehli için sığınaktır. Eserde Nemçe ordusuna yenilen Osmanlı ordusunun bu şehirdeki kışlaya çekilmesi vesilesiyle Edirne'den ikinci kez bahsedilir.²³¹

Sergüzeşt-nâmede İstanbul'un kıyısında bulunduğu deniz ve Boğaziçi'yle ilgili olarak ayrıntılı tasvirlerle yer verilir. Boğaziçi'nin suyu, havası, bahçeleri *vd.* tabii güzellikleri birer birer sıralanır. Felek, cennet, ay ve güneş söz konusu tasvirlerde kıyas haddi olarak kullanılır.²³²

Sergüzeşt-nâmede Okmeydanı şehzadelerin sünneti vesilesiyle söz konusu edilir. Okmeydanı'nda çadırlar kurulmuş, etraf kandillerle süslenmiştir. Görenlerin hayran kaldığı bu ortamda gece gündüz yanan meşaleler çevreyi aydınlatmaktadır. Her gece havaî fişekler atılmakta, bir taraftan da top ve tüfekler ateşlenmektedir. Davullar çalınmakta, halk her taraftan şarkılar söylemektedir. Anadolu ve Rumeli toplanıp meydana gelmiştir. Paşa, beğ, ağa, halk kısacası her sınıftan insanın bulunduğu Okmeydanı adeta mahşer yeri gibi kalabalık bir yer olarak tasvir edilir.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osman'da seferler dolayısıyla söz konusu edilen çok sayıda mekân içinde Belgrat'ın önemli bir yeri vardır. Zira Belgrat, Osmanlı Devleti için âdeta bir simge hâline gelmiştir. Osmanlı topraklarına dâhil olan bu Avrupa toprağını yitirmek, Türk milletinin öz güvenine vurulan büyük bir darbe niteliğindedir.

²³¹ bk. "1.8.3.1.1.Tasvir" Bölümü.

²³² bk. "1.8.3.1.1.Tasvir" Bölümü.

Nitekim şair, eserinde Belgrat'ın Nemçe ordusunun eline geçmesi nedeniyle büyük sarsıntı yaşamış, “Feryâd-ı Belgrad” başlıklı bölümde Belgrat halkının çektiği sıkıntılara tercüman olmuştur. Nitekim otuz yılı aşkın bir süre sonra Belgrat tekrar Osmanlı Devleti'nin eline geçince Allah'a şükranlarını bildirir.

Sergüzeşt-i Kâtib Osmân'da yukarıda bahsettiğimiz mekânlar dışında çok sayıda mekân söz konusu edilmiştir. Söz gelimi Kâtip Osman oğlunun Tophane'de oturan bir kızla evlendiğini ya da “Davut Paşa” yakınlarında bir ev kiraladığını belirtmekle yetinir. Ayrıca Kâtip Osman'ın rehberlik yaparken geçtiği şehirler dışındaki mekânlar, genellikle düzenlenen seferlerde katedilen kale²³³, şehir ve ülkelerdir. Belgrat, Temeşvar²³⁴, Dimetoka, Timurtaş Ovası, Rusçuk, Tuna, Eflak, Erdebil Boğazı, Macar Dağları, Mora, Mersinlik, Kastel(?) Adası, İnebolu, Trablucâ(?), Mizistre²³⁵, Moton²³⁶, Avarin²³⁷, Ayavarin²³⁸, Koron, Varadin, Hisarcık, Semendire, Morava, Niş, Nişova, Batiçine²³⁹, Yagodine, Perakin, Aleksence, Sofya, Kandiye Adası eserde yer alan ve büyük bir kısmı yalnızca adları belirtilmek suretiyle söz konusu edilen mekânlar arasında yer alır.

1.8.2.4.Zaman

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osman, Kâtip Osman'ın çocukluk çağlarından son yıllarına kadar geçen uzun bir dönemi anlatır. Vaka süresi elli yıldan daha uzun bir süreyi kapsar. Şair XVII. yüzyılın sonlarından yaklaşık XVIII. yüzyılın ilk yarısına kadar olan sürede yaşadığı hâdiseleri aktarır. Eserin yazıldığı, diğer bir deyişle Kâtip Osman'ın hayatını anlattığı tarihler, eserde açık bir şekilde dile getirilmemiştir. Ancak, eserde yer alan bazı tarihî hadiselerden ve verilen tarihlerden şairin ele aldığı zaman dilimlerini tahmin edebiliriz.

²³³ Kale olduğu belirtilmeyen “Modon, Koron” vd. yerler, “Açık mekânlar” Bölümünde değerlendirilmiştir. Zira adı geçen yerler hem şehir hem de kale olara değerlendirilebilecek mekânlardır.

²³⁴ Sözcük farklı kaynaklarda “Temeşvar”, “Tameşvar” ve “Tımışvar” biçimlerinde yer alır. Biz yaygın olarak kullanılan “Temeşvar” şeklini tercih ettik.

²³⁵ Metinde “Mizistre” şeklinde yazılan kale “Misistra” olmalıdır. bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.174.

²³⁶ Metinde “Moton” şeklinde yazılan kale “Modon” (Mudon) olmalıdır. bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s.104; ayrıca bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.172.

²³⁷ Metinde “Avarin” şeklinde yazılan kalenin “Anavarin” olması muhtemeldir. bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s. 105.

²³⁸ Metinde “Ayavarin” şeklinde yazılan kalenin “Ayamavra” olması muhtemeldir. bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s. 106-107.

²³⁹ Metinde “Batiçine” şeklinde yazılan kasaba “Patçine” olmalıdır. bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s. 138.

Hâdiselerin tarihini belirlerken kullandığımız ipuçlarından birisi Sultan III. Ahmet ve III. Osman'ın tahta çıkmalarıdır. Diğer bir ipucu ise eserde sadrazamların adlarının verilmesi ve düzenlenen seferlerdir. Söz konusu kişilerin yaşadıkları hâdiseler eserdeki vaka zamanının sınırlarını belirler.

Sergüzeşt-nâmede yer alan zaman belirleyici ipuçlarından diğeri ise çeşitli hâdiselerle ilgili verilen tarihlerdir. Örneğin eserde “İsveç Kralını Memleketine Götürdükleridir” başlıklı bölümde dile getirilen yirmi altı senesi 1714 (h.1126) senesine delalet eder.

Yigirmi altı sâlında etdik bir sefer
Olduk İsveç kralına rehber (SKO, v.9a)

Diğer bir örnek ise Kâtip Osman'ın yazdığı kitabın tamamlanması için verdiği 1736 (h.1149) senesi ve tarih beytidir:

İşbu kitâb nâmıyla cihân tolsun
Dedim târîhine bil eser-i mübârek olsun (1149) (SKO, v.15b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman'da yer alan diğer tarihler ise, Engerus (Macaristan) seferi (1151-1738), Avusturya ile yapılan barış antlaşması (h.1130/1717) ve şehzadelerin sünnet düğünü (h.1132/1719)dür.

Sergüzeşt-nâme'de kimi hâdiselerin vaka süresine de yer verildiğini görürüz. Eserde düzenlenen seferlerin, fetihlerin ve romanda yer alan kişilerin yaşadıkları çeşitli hâdiselerin süresi açıkça belirtilir. Mora seferinin üç ayda tamamlanması, Belgrat'ın otuz yılı aşkın bir süre Avusturya'nın elinde kalması, Kâtip Osman'ın torununu iki seneye yakın sûtannenin emzirmesi, sünnet düğününün on yedi gün sürmesi, şairin memuriyetinin yaklaşık on yıl sürmesi, Zeynep cariyenin sekiz yıl Kâtip Osman'ın yanında çalışması eserde belirtilen vaka sürelerine örnek olarak verilebilir. Belirtilen bu vaka süreleri yaşanan hâdiselerin okuyucunun zihninde daha somut bir şekilde canlanmasını sağlarken, hâdiselerin belirlenmesi açısından da esere önem kazandırır:

Kamusınuñ müyesser oldu fethi
Üç ay içinde oldu cümle fethi (SKO, v.10b)

Şair, eserde kimi hâdiselerin yaşandığı mevsimleri ya da ayları da dile getirir. Örneğin, Kâtip Osman'ın sıcak bir temmuz günü başlayan İsveç yolculuğu kış mevsiminde biter:

Gurre-i Ramazân mâh-ı temmûzda
Giderdik râha şeb u rûzda

Edirne şehrine çün dâhil olduk
Harâret şiddetinden hem zâ'il olduk (SKO, v.9a)

Mahalline varınca kış irişdi
Girü dönüp gelince iş irişdi (SKO, v.9a)

Ordunun yenilgisi nedeniyle Edirne'ye geri çekilmesi için de benzer bir şekilde mevsim dile getirilir:

Bahâr geçip şitâ eyyâmı girdi
Edirne'ye çü asker geldi girdi (SKO, v.12b)

Sergüzeşt-nâmede yukarıda belirtilen ifadelerle yaşanan hâdiselerin tarihleri ve sürelerinin sınırları çizilirken, ara hâdiseler için vaka tarihleri verilmemiştir. Bu nedenle eserde yer alan zaman belirteçleri genellikle belirsiz bir süreyi ifade eder. Şair bu tip beyitlerde “meğer günlerde bir gün, bu hengâmda, biraz, biraz zaman, biraz müddet, çok zaman, nâgâh, âhir-kâr, âkıbet” gibi süresi ve zamanının tam olarak belirlenmesi mümkün olmayan ifade kalıplarını kullanır:

Bu hengâmda bir iş geldi başıma
‘Ömrüm içinde gelmemişdi başıma (SKO, v.16b)

Meğer günlerde bir gün vahdetimde
Oturmuşdum safâ-yı sohbetimde (SKO, v.16b)

1.8.2.5.Tarih ve Toplum

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân edebî bir eser olmanın yanı sıra tarih kaynağı olarak değerlendirilebilecek bir eserdir. Kâtip Osman eserde kendi özel yaşamı ile birlikte arka planda Osmanlı toplumunun yaşadığı tarihî ve toplumsal hâdiselere yer verir. Padişahların cülusu ve sadrazamların göreve getirilmesi bu hâdiseler arasındadır. Eserden hareketle, özellikle göreve getirilen sadrazamları -büyük oranda- kronolojik olarak takip etme fırsatı buluruz. Sadrazam Çorlulu Ali Paşa, Silahtar Ali Paşa, Hacı Halil Paşa, Nişancı Mehmet Paşa, Nevşehirli İbrahim Paşa, Hacı İvaz Mehmet Paşa, Yeğen Mehmet Paşa, Hekimoğlu Ali Paşa, Abdullah Nâilî, Bıyıklı Ali Paşa eserde söz konusu edilen sadrazamlar arasında yer alır.²⁴⁰ Şair, bazı sadrazamları ismen anmakla yetinirken, bazılarının icraatlarına da yer verir. Örneğin, eserde Mora fatihi Ali Paşa'ya çok geniş yer verilir. Yaptığı seferlerden şahadetine kadar onunla ilgili pek çok konu dile getirilir. Yine eser vasıtasıyla Sadrazam Nâilî Paşa'nın sadaretinin üç ay sürdüğünü ve Kandiye'ye sürgüne gönderildiğini öğreniriz²⁴¹:

²⁴⁰ Sergüzeşt-nâme'de sadrazamların adları lakaplarıyla birlikte tam olarak yer almaz. Söz konusu kişilerin hayatı için bk. Nazım Tektaş, *Sadrazamlar*, Çatı Kitapları, İstanbul, 2002.

²⁴¹ Nâilî Paşa'nın Kandiye sürgünü için bk. Nazım Tetktaş *Sadrazamlar*, s. 409.

Üç ay ancak vezâret etdi ol
Cezîre-i Kandiye'ye tutdu yol (SKO, v.23a)

Eserde yansıma bulan önemli tarihî hâdiselerden birisi de Osmanlı Devleti'ne sığınmış olan İsveç Kralı'nın bir müddet sonra memleketine gönderilmesi hâdisesidir. İsveç Kralı Demirbaş Şarl, Rus Çarı Deli Petro'ya yenilince maiyetiyle birlikte 1710 senesinde Osmanlı Devleti'ne iltica eder. Ancak, Demirbaş Şarl 1714 senesinde memleketine gönderilir. Demirbaş Şarl'a rehberlik etme göreviyle Dimetoka'ya giden Kâtip Osman, eylül ayında buraya varmış olmalıdır. Zira tarih kaynaklarında Demirbaş Şarl'ın eylül ayında İsveç'e doğru hareket ettiği belirtilir.²⁴² Tarih kitaplarında ayrıntılarına rastlayamayacağımız bu zorlu yolculuğun güzergâhını Kâtip Osman'ın kaleminden öğreniriz:

Kıral dedikleri bir tâze kâfir
Dimetoka'da olmuşdu misâfir

Varıp kıralı alıp getirdik andan
Timurtaş sahrasına yetirdik andan

Çü kaldırıp alıp gitdik berâber
Döşenmiş zîr-i pâyine ser-â-ser

Ruşçuk'dan Tuna suyuna geçdik
Vilâyet-i Eflak'ı uğrayıp geçdik

Erdebil Boğazı'ndan içeri girdik
Macar Dağlarına çün varıp irdik

Ne işler zuhûr eyledi mahalline varınca
Ne zahmetler çekildi hudûduña girince

Yiye içe kona göçe varıldı
Ne hâl ise sınırına irildi

Hudûduña selâmet birle vardık
Elinden nâmesin aldık u döndük (SKO, v.9a)

Sergüzeşt-nâmede Mora ve Macaristan üzerine düzenlenen seferlere yer verildiğini görürüz. Söz konusu seferler eserde ayrıntılı olarak anlatılır. Mora seferi bir dizi kalenin fethedilmesiyle gerçekleşmiştir. Osmanlı ordusu Mora seferine çıktığında ilkin yarımada'nın kara tarafındaki ağzında bulunan Kördos Kalesini kuşatırlar. Kuşatmanın üçüncü haftasında yapılan şiddetli saldırı ile kale ele geçirilmiştir.²⁴³ Kâtip

²⁴² bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, İstanbul, Üçdal Hikmet Neşriyat, C.7, s.160; Necet Zeybek, Kemal Kara; *Adım Adım Osmanlı Tarihi*, Dosya Yay., C.III, s.350-351.

²⁴³ bk. Uzunçarşılı, C.5, s.104.

Osman bu şiddetli savaştan etkilendiğinden olacak Mora seferi ile ilgili en ayrıntılı bilgiyi Kordos kuşatmasına ayırmıştır.²⁴⁴

Sergüzeşt-nâme’de Mora seferiyle ilgili olarak çok sayıda yer adına rastlarız. Örneğin, eserde Osmanlı ordusunun Mora Adası’nda fethettiği kalelerin adları birer birer sıralanır.²⁴⁵ Şair, benzer bir şekilde Avusturya seferine de eserinde ayrıntılı olarak yer verir. “Nemçe Üzerine Sefer Olup Varadin Kal’asına” başlıklı bölümde Varadin’deki Avusturya ordusuyla yapılan Petervaradin Savaşı anlatılır. Kaynaklarda Varadin’de yapılan savaşta orduyu kumanda eden Sadrazam Silahtar Ali Paşa’nın, kethüda hain devşirme İbrahim Ağa’nın ve Rumeli Beylerbeyi Boşnak Sarı Ahmet’in aldatici sözlerine uyarak geri çekilen orduya müdahale etmemesi ve hücum etmek için geç kalması sonucu savaşın kaybedildiği belirtilir.²⁴⁶ Sergüzeşt-nâme’de de yukarıda anlatılan hâdiselerin yansımalarına rastlarız. Kâtip Osman, ordudan çıkan fitneden, Silahtar Ali Paşa’nın şahadetine kadar savaşla ilgili pek çok ayrıntıya yer verir. Hatta hain İbrahim Kethüda’nın Belgrat’a çekilen Osmanlı askeri tarafından suçlu bulunarak cezalandırılması (boynunun vurulması) gibi önemli bir hâdiseye eserde yer verilir.²⁴⁷ Ayrıca sergüzeşt-nâmede “İbrâhîm Kethüdânîñ Su’-i Tedbîr u Mel’âneti Beyânıdır” başlıklı bir bölüm yer almaktadır:

İbrâhîm kethüdânîñ Hakkıñ belâsı
Belgrad’da verildi anıñ cezâsı (SKO, v.11a)

“Giriftâr Şüde Be-Dest-i Kâfir Kala-i Temeşvar u Belgrad” başlıklı bölümde ise Belgrat ve Temeşvar Kalelerinin Avusturya ordusunun eline geçmesi hâdisesine yer verilir. Belgrat’a çekilen Osmanlı ordusu, şehit olan Silahtar Ali Paşa’yı buraya defneder. Sadrazamlığa Halil Paşa getirilir. Avusturya ordusu Osmanlı’nın bu durumundan yararlanarak Temeşvar üzerine saldırıya geçer ve şehri kuşatma altına alır. Yardım için gönderilen Kurd Paşa ve Zileli Hüseyin Paşa komutasındaki yorgun ve moralsiz Osmanlı askeri, kalabalık ve güçlü Avusturya ordusu karşısında fazla güç gösteremez ve geri çekilir. Kaderiyle baş başa kalan Temeşvar Kalesi, bir süre²⁴⁸ muhasara altında kalır ve “vire” ile düşmana teslim edilir. Ardından Belgrat’ın

²⁴⁴ bk. “1.8.2.3.1.Kapalı Mekânlar” Bölümü.

²⁴⁵ Tarih araştırmalarına da kaynaklık edebilecek bu bölümün metni için bk. “Ekler/Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman/ “Cezîre-i Mora Seferine Azîmet Eyledikleridir” Bölümü.

²⁴⁶ bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s.121-122; ayrıca bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.199.

²⁴⁷ Kethüda İbrahim’in idamı için bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.200-201.

²⁴⁸ Katip Osman’ın “nice günler” ifadesiyle belirttiği muhasara süresinin Hammer “kırk dört”, Râşit ise “yetmiş iki” gün sürdüğünü belirtir. Uzunçarşılı ise “kırk dört gün” sürdüğünü iddia eder. bk. Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.5, s.127.

kuşatıldığı haberi gelir. Belgrat'a yardım için giden orduya Kırım Hanı da destek kuvvet olarak katılır. Hücum vaktini bildiren askerin yakalanması sonucu, Avusturya ordusu Osmanlı ordusundan önce davranır ve savaşın galibi olur. Halil Paşa orduyu sevk etmekte geç kalınca Osmanlı ordusu bozguna uğrar, kalan askerler firar etmeye başlar.²⁴⁹

Çü temkîn eyledik biz de karâra
Ki asker başlamış bir bir firâra (SKO, v.12a)

Osmanlı ordusu, Hisarcık yolundan kaçarken Belgrat'ın düştüğü haberi ulaşır. Kâtip Osman'ın da içinde bulunduğu bozgun hâlindeki Osmanlı ordusu, Hasan Paşa Palangası'nı geçip Patçine Palangası'na gelir, oradan da Yagodine, Morava, Perakin ve Aleksence yoluyla Niş'e varır. Halil Paşa azledilerek yerine sadrazamlığa Nişancı Mehmet Paşa getirilir. Belgrat'ın düşmesi üzerine Mehmet Paşa Niş savunması için hazırlık yapmaya mecbur kalır.²⁵⁰

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman'da yukarıda anlatılan hâdiselerin büyük bir kısmına yer verilir. Bununla birlikte Kâtip Osman, tarih kaynaklarında rastlamadığımız bazı hâdiselerden okuyucuyu haberdar eder. Örneğin incelediğimiz kaynaklar, ordunun yalnızca Semendire üzerinden Niş'e çekildiğini belirtmekle yetinir. Kâtip Osman ise askerin Niş'e doğru kaçış güzergâhını ayrıntılı olarak anlatır. Ayrıca kaynaklarda Niş'te Sadrazam Halil Paşa'nın azledildiği belirtilir. Oysa sergüzeşt-nâmede kaynaklarda belirtilenlere ek olarak sadrazamın firar ettiği söylenir:

Çü asker anda etmişdi karârı
Halil Paşa idüp Niş'de firârı (SKO, v.12b)

Tarihî hâdiselerin *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'a yansımalarından biri de Belgrat Savaşı'ndan sonra imzalanan barış anlaşmasıdır. Sadrazamlığa getirilen Nevşehirli İbrahim Paşa barışa eğilimli olduğu için derhal barış görüşmelerine başlanır. İbrahim Paşa 1132 (1738) senesinde Sofya'ya gider ve Pasarofça Anlaşması imzalanır.²⁵¹ Sergüzeşt-nâme'de de söz konusu barışın, savaşlardan yorulmuş toplum üzerindeki olumlu etkileri dile getirilir:

Bahâr geçip şitâ eyyâmı girdi
Edirne'ye çü asker geldi girdi

²⁴⁹ Nitekim Uzunçarşılı, savaşta mağlubiyete, ihtiyaç nedeniyle orduya alınan bir kısım askerin firar etmeleri ve yağmacılığa girişmelerinin neden olduğunu belirtir. bk. Uzunçarşılı, C.5, s.139, 143.

²⁵⁰ bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, TTK Yay., İstanbul, tarihsiz, C.5, s.132-137; ayrıca bk. Joseph Von Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, C.7, s.206-208.

²⁵¹ bk. Uzunçarşılı, C.5, s.141-142.

İbrâhîm Paşa'ya geldi çünkü nevbet
Alıp mührü ki buldu kadr-i ref'et

Alınca mührü sulha etdi rağbet
Çü Nemçe kâfirine düşdü minnet

Otuz sâlinda gitdi sulh için ol
Aradılar kamusunu buldular yol

Sofya sahrasına çün varıp erdi
Ne kim var maslahat çün varıp erdi

Mükâleme için gönderdi âdem
Kulak tutup gûşmâl etdi âlem

Çün etdiler arada ahd u peymân
Kamu şâd oldular hep ehl-i îmân

Tamâm olup masâlih oldu 'avdet
Geri İstanbul'a oldu 'azîmet (SKO, v.12b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân'da yukarıda yer verdiklerimiz dışında da tarihî hâdiseler bulunmaktadır. Toplumsal hayata dönük bu hâdiselerin başında şehzadelerin sünnet düğünü gelmektedir. Eserde sünnet düğününe yer verilmekle yetinilmemiş ayrıca sünnet vesilesiyle yapılan şenlikler ayrıntılı olarak anlatılmıştır. “Berây-ı Sûr-ı Hümâyûn” başlıklı bu bölüm tam anlamıyla küçük bir sûr-nâme örneğidir. Bu bölümde 1132 (1719) senesinde Okmeydanı'nda yapılan şenliklere yer verilir. On yedi gün süren şenliklerde havaî fişekler atılmakta; toplar, tüfekler ateşlenmekte; davullar çalınmakta, halk şarkılar söylemektedir. Sünnet düğünü halkın ve devlet büyüklerinin katılımıyla gerçekleşir. Hokkabazlar *vd.* gösteriler düzenler, alay geçitleri yapılır, esnaflar padişaha hediyeler sunar, konuklara çeşitli yiyecekler ikram edilir. Şekerden bahçeler ve çeşitli canlı figürleri hazırlanır. Şair, sergüzeşt-nâmede söz konusu düğünü zengin tasvirlerle anlatır.

Eserde yer alan bu bölüm tarihî bir hâdiseyi anlatmakla birlikte Osmanlı toplumsal yaşamında önemli bir yeri olan eğlenceyi ve eğlence anlayışını gözler önüne serer. Söz gelimi çeşitli sûr-nâmelerde eğlenceler kapsamında şekerden çeşitli figürlerin sergilendiği ve sergiden sonra -verilen emirle- halk tarafından yağmalandığı anlatılır. “Şeker âlâtı” adı verilen bu varlık tasvirleri içinde aslan, tavus, fil, horoz, kertenkele *vb.* hayvanlar yer alır.²⁵² Kâtip Osman da şenliklerde şekerden canavarlar yapıldığını belirtir. Hatta şair bir de şekerden yapılmış bahçelerden söz eder. Nabi'nin *Sûr-nâmesi*'nde bahsi geçen şekerden bahçeler *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da da yer alır. Şekerden ağaçlar, çiçekler göreni kendisine hayran bırakır:

²⁵² Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler*, AKM Yay., Ankara, 1999, s.184-190.

Bu kez tertîb edip düzdüler alay
Cihân halk olalı olmamış bu alay

Şekerden bağçeler yaptılar içine
Görenlerin gözü kamaşır içine(?)

Edip tasnîf o bağçeler içinde
Şükûfeler ağaçlar hep içinde

Şekerden düzülmüş dürlü cân-verler
Nazardan dūr eder ol cân-verler (SKO, v.13b)

Düğün şenliklerinde sergilenen maharetler ve oyunlar çok çeşitlidir. Şenliklerde cân-bâz, hokka-bâz, resen-bâz, curcuna-bâz, âteş-bâz, takla-bâz, zor-bâz vb. adlarla anılan kişiler çeşitli gösterilerde bulunur. Bu gösteriler sûr-nâmelere de büyük oranda yansımıştır.²⁵³ Ancak, manzum sûr-nâmelerde rastlamadığımız bazı hüner gösterilerine *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da rastlarız. Sergüzeşt-nâmede hokkabâz ve resenbâzlara yer verilmekle birlikte manzum sûr-nâmelerde adına rastlamadığımız “lu‘b-bâz” ve “hüner-bâz”lardan söz edilir. Biz bunların bilinen göstericilere verilen farklı adlar olduğunu düşünüyoruz. Ayrıca sergüzeşt-nâmede manzum sûr-nâmelerde pek rastlanmayan yılan-bâzlardan -ismen olmasa da- bahsedildiğini görürüz:

Yiyip içip safâlar sürdü anlar
Üzerlerine atıp ‘akreb yılanlar

Hareket eyledikçe ol yılanlar
İrür oldu çerh-i gerdûna figânlar (SKO, v.13a)

Sergüzeşt-nâmede toplumsal yaşamın yansımalarından bir de yemek kültürüdür. Şair, şehzade sünnetinden bahsederken davetlilere yapılan ikramları da anlatır. Sûr-nâmelerde de rastlanan bu zengin yiyecek kültürünün ve dönemde nelere rağbet edildiğinin belirlenmesi kültür tarihimiz açısından önemlidir.²⁵⁴ Sergüzeşt-nâmede “mümessek (güzel kokulu) kahveler, keskin duhânlar (tütün), rahîk (bal özü, duru şarap) ve afyon” davetlilere sunulan içecekler arasında sıralanır. Akide şekeri ve diğer tür şekerler eserde bahsedilen yiyecekler arasında yer alır. Sünnetle ilgili bölümde yiyeceklerden genel olarak bahsedilir. Daha ziyade genel ifadelerle yiyecek ve içeceklerin zenginliği dile getirilir. Ancak, sergüzeşt-nâmede yer alan “Vasf-ı Cân-fezâ’da Olan İt‘âm-ı Nefs” başlıklı bölümde nedeni belirtilmeyen bir ziyafet anlatılır. Bu bölümde, o dönemde makbul kabul edilen çeşitli yiyecek adlarına yer verilir. Sergüzeşt-nâmede adları geçen “piyaz içinde mâhîler, revgân içre mâkiyânlar,

²⁵³ Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler*, s.234-235.

²⁵⁴ Sûr-nâmelerde yer alan yiyecek ve içecekler için bk. Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler*, s.207-212.

meymûniyye, gülâb-âmîz sükker ta‘âmeler, şeker pâlûzeler, sünbûse, zelbiyye?, levzîne?, peşmînî helvâ, ‘alâdinî, sabûnî, kâhî?, nukl, çörek, hoşâb-ı sîb u engûr u amrud, türşî” gibi yiyecek, içecek ve tatlı türleri Osmanlı’nın zengin mutfak kültürünü gözler önüne serer.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da hâdiselerin arasında Osmanlı toplumsal hayatına dair küçük ipuçlarına da yer verildiğini görürüz. Söz gelimi sütannelik müessesesinin XVIII. yüzyılda da geçerliliğini koruduğunu öğreniriz. Eserde Kâtib Osman’ın öksüz torununa sütannelik yapan kadının sosyal statüsü, sütannelik vazifesini yürütenlerin alt tabakada yer aldıklarını gözler önüne serer. Eserden hareketle Osmanlı toplumunda kitabın kıymeti hakkında da önemli bilgiler ediniriz. Usta bir müstensih tarafından çoğaltılan bir eserin bedeli karşılığı olarak ev alınması ilgi çekicidir. Toplumsal yaşamın esere yansımalarından biri de Kâtib Osman’ın oğlu İsmail’in on beş yaşında evlenmesidir. Bu hâdise XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumunda evlilik yaşı kakkında fikir vermektedir.

Sergüzeşt-nâmede yer alan sosyal hâdiselerden biri de veba salgınıdır. Eser salgın ve hastalıkların Osmanlı toplumunda yarattığı tahribatı gözler önüne serer. XVIII. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında veba vb. bulaşıcı hastalıklar nedeniyle gerçekleşen ölümler adeta sıradanlaşmıştır. Kâtib Osman’ın da hayatının farklı dönemlerinde karşılaştığı veba salgını kızının, torununun ve iki cariyesinin ölümüne neden olur. Örneğin şair, “Der Felâket-Aşûb-ı Belâ” başlıklı bölümde iki cariyesini ve kızını kaybettiğini belirtir:

Ki bu hengâmda ki olmuşdu salgın
Çü girmişdi o yemde ki tâ‘ûn

Vefât etdi iki câriye evvel
Bu hicrânlar henüz gitmezden evvel

Serv-i hırâmâna beñzer bir pâkîze duhter
İdip vedâ‘-ı ‘âlem fânî ahter

Civâr-ı Hakk’a vâsıl oldu gitdi
Fırâkı hasreti uş cânâ yetdi (SKO, v.18a)

1.8.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da “sebeb-i te‘lif” bölümüne yer verilmemiştir. Ancak, satır aralarında söylenenlerden şairin eseri kaleme alış sebebinin anlamak mümkündür. Özellikle “Hasb-ı Hâl-i Serencâm” başlıklı bölümde şair, eserin yazma

nedeni ile ilgili ipuçlarına yer verir. Padişaha seslenen Kâtip Osman, ondan hâlini işitmesini ve ağlayan bülbülü yani kendisini susturmasını ister. Zira bu eser onun bahtsız kalbinin hâlini anlatır:

İy pâdişâh-ı ‘âlem-i merhamet-güster
İy sultân-ı cihân-ı ma‘rifet-perver

Bu bendenüñ hasb-ı hâlin gûş it
Nâleden ‘andelîbi hâmûş it

Nakl ider hâl-i kalb-i nâkâmın
Böyle takrîr ider serencâmın (SKO,v.3b)

Kâtip Osman, yukarıdaki sözlerinden sonra çocukluk günlerinde kimsesiz kaldığını ve geçim sıkıntısı çektiğini yakınlıkla anlatır. Şair, kimden yardım dilese elleri boş kalır. Bu durumda şairin temel sorununun geçim derdi olduğu ve meselenin çözümünü de padişah’tan beklediği anlaşılır. Şairin İstanbul’a gelişi de maddî kaygılardan kaynaklanır. Sergüzeşt-nâmede anlatılan hâdiselerde şairin daima çeşitli nedenlerle mağdur olduğu ve daima geçim derdiyle sıkıntı çektiği anlatılır. Bu durum şairin, muhataplarının şefkat ve merhamet duygularını harekete geçirmek istemesinden kaynaklanır. Sergüzeşt-nâmede başlıca muhatap padişaktır. Ancak şair, kadir-şinas, ehl-i irfân, sahib-hüner, suhan-dân olan âlî-cây ve nice bâî (zengin) ların “nigâh-ı himmet” etmesine de razıdır. Kâtip Osman İstanbul’a gidecek ve o kerem sahiplerinin himmetinden nasibini alacaktır.

Şairin eseri yazmasındaki temel neden maddî kaygılardır. Ancak, şairin kendi hayatını anlatmayı tercih etmesi ise çektiği sıkıntıları başta himmetinden nasip umduğu devlet büyükleri olmak üzere insanlarla paylaşmaktır. Şair, kendi küçük dünyasında önemli gördüğü büyük hâdiseleri anlatırken aslında kendisini ve hayatını anlatılmaya değer bulunduğunu göstermektedir.

Sergüzeşt-nâmenin alt yapısında maddî kaygılar yatmakla birlikte şairin eserinde okuyucuya farklı mesajlar verdiğini de görürüz. Bu mesajlar genellikle anlatılan hâdiselerin arasında bir ya da birkaç beyitle kısa ve öz bir şekilde dile getirilir. Söz konusu mesajlarda şair maddî ve manevî konulardaki tecrübelerini okuyucuya aktarır. Şairin nasihatleri genellikle dinî ve ahlâkî meselelerle ilgilidir. Verilen mesajlar dünyanın geçiciliği, eldekinin kıymetini bilmek; adalet, sabır ve cömertliğin faziletleri; önderlik ve yiğitliğin önemi; haram, haset ve zalimliğin kötülüğü, başkalarının kusurlarını görmemek gibi başlıklar altında toplanabilir:

Bilgil ey mülk-i Süleymân’ı isteyen
Vuhş u tayrı bende-i fermân isteyen

Saltanat yoklukdadır uyar diliñ
Gafletiñ terk eyle âb u giliñ (SKO, v.2b)

Kişi mağrûr olur ‘amelde iken
Kadr-i ni‘met bilmez ‘amelde iken (SKO, v.4b)

Benî tuğyân neşve-i İblîs durur
‘Adl u ihsân halka mîknâtîs durur (SKO, v.10a)

Erenlerden çü meydân ola hâlî
Peleng olmuş görürsün her şegâli (SKO, v.11a)

Harâmı sarf edip uman sevâbı
Gözün dikip umar âteşden âbı (SKO, v.11a)

Cihân içre şu kim ehl-i haseddir
Oda düşmüş yanar cânsız ceseddir (SKO, v.11b)

Yaşar kerkes kem-âzâr olduğu çün
Doğan turmaz ziyân-kâr olduğu çün

Ayâ zâlim igen gerden-keş olma
Çü aslın hâkdür sen âteş olma

N’ola Hak saña verse zûr-ı bâzû
Gerekdir cümle işlerde terâzû (SKO, v.11b)

Eğerçi her bir işe er gerekdir
İşi başarmağa server gerekdir (SKO, v.12b)

Bir hâne ki süst ola anıñ esâsı
Gil ü sengden ola anıñ binâsı (SKO, v.14a)

Sûret ‘arazîdir anda yekser
A‘râza değil bekâ müyesser (SKO, v.14a)

Âhir vîrân olur bu imâret
Aña ‘âkil iseñ sarf etme himmet (SKO, v.14a)

Bâkîye çalış fenâdan el çek
Dehr eylemeden vücûduñı çek

Çek kendi irâdetiñle desti
Saña vermeden devrân şikesti (SKO, v.14a)

Dirigâ gül-i dehr hârına değmez
Cihân hamrı ki humârına değmez (SKO, v.17b)

Her işde harîddir sabr u te’ennî
Gâh olur her kesâdîñ bir revâcî (SKO, v.18b)

‘Aybı görmez dîde-i Hak-bîn ebed
Bâtılın ‘aybını hased eyler remed (SKO, v.20b)

Sergüzeşt-nâme Kâtib Osmân’da yer alan “Oğluna Etdiği Du‘â-ı Hayr u Pend” başlıklı bölüm nasihat-nâme türünde bir bölüm olup şairin, oğlu İsmail’e verdiği öğütlerden ibarettir. Şair, oğluna yönelik olarak yazdığı bu nasihat-nâme vasıtasıyla

başta gençler olmak üzere okuyucuya -çerçevesini İslamiyet'in belirlediği- ideal genç tipini anlatır. Bu bölüm, dinî ve ahlâkî mesajların belirli bir kompozisyon dahilinde derli toplu verilmesi bakımından beyit düzeyindeki dolaylı mesajlardan ayrılır. Zira bu bölümde mesajlar doğrudan, diğer beyitlerde ise dolaylı olarak verilmiştir. Kâtip Osman, işlerinde babasının söylediklerine göre hareket eden çocuğun mutlu olacağını söyler:

Çü ferzend ola çün mukbil u bahtiyâr
Ne der ise pederi eder anıñla kâr (SKO, v.21a)

Tüm kötülüklerin anası olan içki, din ve dünya işlerinde insanın günahkâr ve zâlim olmasına neden olur. Şair içkinin namus, utanma gibi erdemlerden uzaklaştırıp insanı kıymetsiz biri hâline getirdiğini belirtir. Bu nedenle içkiden sakınmak gerekir:

Nasîhatdır iy oğul saña yol
Sakin meyden ümmü'l-habâ'isdir ol

Kişide ne ırz ne hayâ kor ne kadr
Kılar dîn ü dünyânıñ emriñde gadr

Döker bir cür'ası edeb rûyuñ seniñ
Mükedder kılar cümle hüyuñ seniñ

Sürûru şürûr safâsı keder
'Âkil iseñ gönülden gamın gider

Anıñ çün harâm oldu katresi
Ki deryâya müncer oldu behresi

Çü tuğyân edip bahrı aşar
O demde tutar dehri tûfân-ı şer (SKO, v.21a)

Kâtip Osman'ın oğluna nasihatlerinden biri de sabırlı olmaktır. Zira Allah ne kısmet ettiyse er ya da geç ona ulaşacaktır:

Her ne kısmet eylediyse saña Kassâm-ı Ezel
Erişir her kande olsa saña gam yeme gel (SKO, v.21a)

1.8.3.Üslûp

1.8.3.1.Anlatım Teknikleri

1.8.3.1.1.Tasvir

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân zengin tasvirlerle örülmüş bir mesnevidir. Eserde mekân tasvirlerinin yanı sıra ruhsal tasvirlerle de yer verilir. Kâtip Osman özellikle kendisi için önemli olan yerleri zengin hayallerle süsleyerek okuyucuya aktarır. Şair,

kapalı mekânlardan ziyade şehirlerin ve semtlerin tasvirlerine ağırlık verir. Kâtip Osman, vaka aktarımı sırasında mekân tasvirine genellikle yer vermez. Edirne ve çeşitli kalelerin kuşatılması vesilesiyle dile getirilen tasvirler ise oldukça kısa ve yüzeyseldir:

Hudâ bir dürlü zînet vermiş aña
Ki dârü'l-meymene derlermiş aña

Sevâdı dîde gibi hâl rûşen
Nihâdı bâğ-ı cennet gibi gülşen

Olup mânend-i bâğ-ı kasrı mev'â
Safâ vü 'işret ehline melce'

Bir bâğ-ı 'adndir şükûfe-zârı
Hasret-geh-i hulddur nev-bahârı

Gülleri rîş-âver-i bâğ-ı na'îm
Sünbülü zîverde dest-i nesîm (SKO, v.9a)

Sergüzeşt-nâmede seferler vesilesiyle dil getirilen çok sayıda kale içinde Kördos Kalesi'nin özel bir yeri vardır. Şair, birçok kalenin ismini anmakla yetinirken söz konusu kalenin kısa da olsa tasvirine yer verir. Kalenin azameti karşısında hayran kalan şair, soyut varlıklarla mukayese ederek kalenin yüceliğine vurgu yapar. Şairin kale tasvirinde mübalağalı benzetme ve mukayeseleri dikkat çeker.²⁵⁵

Eserde yer alan mekân tasvirleri genellikle eserin ilk bölümlerinde müstakil bölümler hâlinindedir. Örneğin, “Der Vâsf-ı İstanbul” ve “Der Evsâf-ı Seyr-gâh-ı İşret-Fezâ-yı Boğaziçi” sergüzeşt-nâmedeki en etraflı ve zengin tasvirlerin yer aldığı bölümlerdir. Boğaziçi tasvirinin yapıldığı müstakil bölümde Boğaziçi'nin tabîî güzellikleri mübalağalı ancak, oldukça estetik bir tarzda tasvir edilmiştir. Bu öylesine bir mekândır ki zeminin gönül çeken renkleri Mânî'nin resimleri gibidir. Cennete benzeyen bu makamın suyu kevser, ağacı sidre gibidir. Hatta taze yaprakları feleğin dokuz katından daha kıymetlidir... Şair Boğaziçi'nin güzelliğinden öylesine etkilenmiştir ki onu, divan edebiyatında en değerli kişi ve mekânlarla ilgili olarak kullanılan kıyas hadlerinden yararlanarak tasvir eder. Tasvirlerde kullanılan hayal ve benzetme unsurları, büyük ölçüde divan şiirinin hazır kalıplarından ibarettir:

Hûb dil-keş nat'-ı renk-âmîzler
Resm-i Mânî'den kılup engîzler

Cennet-i 'adne bedeldür ol makâm
Suyı Kevser ağacı sidre-kıyâm

Berg-i terler kadrini idüp şikest
Çerhûn okurlar tokuz nat'ına pest

²⁵⁵ bk. “1.8.2.5.Tarih ve Toplum” Bölümü.

Turre açmış melek mülkinde per
Şemseler virmiş felek sahnına fer

Ferşler olmuş zer dîbâcdan füsûs(?)
Tahta-i ‘ûd u ‘âc u abnûs

Tahta-i zerler durur suturlâb-ı cihân
Anda hatm olmuş rûsûm-ı ins ü cân

Nakş iderler anda nakş-ı ‘âlemi
Cennet-i tâvûs ins ü ademi

Resm u sûret her ne kim ‘âlemde var
Olur idi anda sertâser nigâr

Yakup gül-nârlar nâr-ı Halîl’i
Urınmış lâleler tâc-ı Erdebîl’i

Yatur nergîsleri nâz uyhusında
Yatur sîm-berleri²⁵⁶ yaz uyhusunda

Nusha-i Erteng’e dönmiş yeryüzi
San dökilmiş üstine çerhûñ yıldızı

Suları dil-cû hevâsı mu‘tedil
Kılsa yıllar seyri toymaz cân u dil

Hızr-ı dil envâ’-ı hazerât-ı nebât
Çeşmeler ki cân bağışlar âb-ı hayât

Mîveler her nev’e derd için şifâ
Gevheri vâdîlerinüñ pür safâ

Otları ser cümle dârû-yı hayât
Hâk-i pâki âb-ı rûy-ı kâ’inât

Kuşları bülbül sıfat dem-sâz-ı cân
Göremezmiş nev-bahârı mihr-i cân

Mihr ü meh gül-gûnesinden zerd-rû
Âsumânüñ bağrın etmiş Göksu

Reng-i müşğîni sevâd-ı çeşm ü cân
Subh-veş tâbân beyâzından cihân

Gül gibi açılıp rûy-ı âsumân
Şebden ağılarken güle düşdi cihân

Dem çeküp bülbülleri âvâz iderler
Kumrîler birbirlerine ser-âgâz iderler

Olup sertâser cihân bu güft u gûy
Her kişi işlü işine tutar rûy (SKO, v.5b-6a)

Eserde yer alan kişi tasvirleri ise oldukça sınırlıdır. Örneğin, eserin ana kahramanı ve anlatıcısı olan Kâtip Osman’ın dahi fiziksel özelliklerine dair herhangi bir

²⁵⁶ Yazma metinde “perîler” yazılmıştır.

bilgiye yer verilmez. Yalnızca istisnâ örneklerde bir iki kelimeyle kişi tasviri yapılır. Bunların başında Sultan Ahmet, Sadrazam Ali Paşa ve Defterdar Atıf Efendi gelmektedir. Ancak, söz konusu tasvirler adı anılan kişilerin vafında yazılan müstakil methiyelerde yer alır. Bu nedenle bu tasvirler klişe ve soyuttur. Asıl konunun anlatıldığı bölümlerde ise kişi tasvirleri birkaç kelime ile geçiştirilir.²⁵⁷ Örneğin, Demirbarş Şarl'ın yalnızca genç olduğu vurgulanır. Şairin söz konusu tasvirinde kerli ferli sultan görmeye alışmış Osmanlı insanının şaşkınlığı yansır:

Kıral dedikleri bir tâze kâfir
Dimetoka'da olmuşdu misâfir (SKO, v.9a)

Sergüzeşt-nâmede fizikî tasvirine yer verilen kişiler içinde en etraflı tasvir şairin ikinci eşi ile ilgilidir. Eserdeki az sayıdaki kişi tasvirleri oldukça sınırlıdır. Oysa şair, ikinci eşinin güzelliğini vurgulamak için soyut da olsa etraflı tasvirlerle yer verir.

Ki gördüm geldi bir hûb dil-keş
Ki zülfü sanki bir mâr-ı dem-keş
* * *
Haddiniñ gülğünesi hûn-ı ciğer
Nokta-i hâl-i sevâdı çeşm-i ter

Kıt'a-i zülfünden urup hâke rû
Mısra'-ı ebrûlarından ser-fürû

Rûz [u] şeb cân u dil meşşatta-vâr
Söz 'arûsun zeyn için zerd zâr

Gâh cemâlin 'arz eder refât ile
Gâh visâlin 'arz eder güftâr ile
* * *

Medh-i zülfünden ki anıñ beste dil
Fikr-i çeşminden bunuñ ki haste dil (SKO, v.16b-17a)

Eserde fizikî tasvirler az sayıda ve sınırlı olmasına rağmen ruhsal tasvirler oldukça fazladır. Öncelikle eserde yer alan bölümlerin hemen hepsinde hâdiselerin şairin üzerinde bıraktığı etkiler dile getirilmiştir. Özellikle “Hasb-ı hâl, Arz-ı Hâl” vb. başlıklar altında şair, kendi hislerini, ruhsal durumunu dile getirir. Şair, torununun ölümü, maddî sıkıntılar vb. nedenlerle derin acılara gömülür ve bu ruhsal durumunu eserine yansıtır. Örneğin, “Hasb-ı Hâl-i Serencâm” başlıklı bölümde şair, kendi ruhsal portresini çizer:

Gam câme-i 'ömrüm eyledi çâk
Sâgar gibi çeşmüm oldu nem-nâk

Eşk rîzân vâlih [u] gam-gîn
Sîne sûzân dil-figâr hazîn

Huşk oldu riyâz-ı âmâl

²⁵⁷ Sınırlı sayıdaki kişi tasvirleri için bk. “1.8.2.2.Kişiler” Bölümü.

Âyîne-i dil gubâra pâ-mâl

Oldı zebûn semend-i fikret
Süst oldı mutî‘a-i tabî‘at

Kaldı idrâk hayâlden gâfil
Alup cânım telâş-ı bî-hâsıl (SKO, v.4a)

Sergüzeşt-nâmede kişi ve mekân tasvirleri dışında papağan, ney, deniz ve gemi gibi canlı ve cansız varlıkların tasvirlerine de yer verilir. Öyle ki bu tasvirlerin her biri eserde müstakil birer bölümdür. Eserin ikinci bölümü olan “Suhan Goften Ez Sıfat-ı Ney” neyin, eserin üçüncü bölümü olan “Suhan Goften Ez Vasef-ı Tûtî” ise papağanın etraflı birer tasvirinden ibarettir. On dokuz ve on dört beyitlik bu iki müstakil bölümde ney ve papağanla ilgili oldukça estetik tasvirlerle yer verilir. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde neyin çeşitli vasıfları sıralanır:

Tîğ-i mihnetden delinmişdür dilûñ
Sîneler şerhin kılur bülbül dilûñ

Sözlerûñ her dem rumûz-ı ‘aşkdur
Âh u nâleñ cümle sûz-ı ‘aşkdur

Perdeyi çâk itdürür perdeñ senûñ
Nice âteş oldı perverdeñ senûñ

‘Arş tâvûsın safîrûñ dâm ider
Çerh kaknûsın nefîrûñ râm ider²⁵⁸

Hicr elinden her nefes göynüklüsün
Mihnet odından dem-â-dem yüklüsün (SKO, v.2a)

Sergüzeşt-nâmede yer alan “Sıfat-ı Deryâ vü Evsâf-ı Sefâin” başlıklı bölümdeki deniz ve gemi tasvirlerinde ilginç ve orijinal benzetmeler şairin hayal gücünü ortaya koyar:

Nice deryâdur dehri tutmuş mevc-i âb
Aña nisbet-idi gerdûn bir habâb

Gösterür devrâna hadsiz ‘arz u tûl
İrişüp kesmiş muhît-i çerhe yol

İdüp emvâcı peyâpey kef-i nisâr
Mest üstürler durur olmuş katâr

Seyl-i gamdan dem-be-dem cânında cûş
Sîne-i ‘âşık gibi eyler hurûş

Nice keştîdür felek-veş tîz-rev
Oda yanmış hayretinden mâh-ı nev

²⁵⁸ Sayfa kenarına, “Tavus-ı ‘arşdan murad mela’ıkdür. Kaknusdan murad vilayet-i Çin’de olan bir ulu kuşun ismidür.” yazılmıştır.

Bağludur zencîr ile şîr-i ner gibi
Sînesi üzre yürür ejder gibi

Açsa seyrân kasdın idüp perr ü bâl
Kâ'inâtı geşt ider 'ankâ-misâl
* * *

Nesne yormaz her ne virürlerse yir
Sîreti dil-keş kılur oldukda esîr

Cünbiş havfindan nisvândan oğlanlar düşer
Hem gıdâsı az degüldür ekserî onar beşer

Kuyruğundan tutsa anı bir gulâm
Rahş-ı Mısrî gibi sekerdi bî-gulâm(?)

Bir sabâ reftârdur mânend-i esb-i nev-civân
Çiftesinden kıl hazer şiddetle urur bî-gümân

Gâh gelin gibi müzeyyen nakşla mahbûb olur
Gâh cidâl eyler ikisi birisi mağlûb olur

Safhasıdur âyet-i nun ve'l-kalem
Levh-i sîmi her dem eyler bir rakam

Heykeli taht-ı Süleymândur anuñ
Dîv-i sarsar bende-i fermânı anuñ (SKO, v.5a)

Sergüzeşt-nâmede yer alan en etraflı tasvir ise şairin istinsah ettiği *Şeyh-zâde-i Kebîr* adlı tefsir kitabı ile ilgilidir. Kâtip Osman, hayatında önemli bir yeri olan kitabı ayrıntılı olarak anlatır. Aşağıdaki beyitler söz konusu kitapla ilgili tasvirlerin yalnızca bir bölümüdür:

Bihamdilillâh çü oldu nüsha tamâm
Bi'l-cümle 'ibâret-i nazm-ı kelâm

Gayetü'l-gâye olup nefise
Oldu hazîne-i 'uzmâ vü hem define

Her lafzı etdi teşne-i râh
Ma'nâsı oldu gıdâ-yı ervâh

Satırda reftâr kaddi mevzûn
Ruhsârı çelîpâsı şeb-gûn

Ne resme mu'în olur ne gâze
Ruhsârı turur hemîşe tâze

Her sahîfesi tahte-i zevâhir
Her lafzı hazîn-i dürr ü cevâhir

Her satrı misâl-i nakş u hâre
Zer-endûz ile mevc-i isti'âre

Çifte cedvâl misâl-i çâr-dîvâr
Etrâfin almış hem dâr [u] diyâr

Noktalar efşân olup encüm-misâl
Gösterir meh gibi yüz dürlü hayâl

Dibâcesin gör bir latîf gülşen
Hem-reng-i bihişt olmuş nişimen

Ser-levhası olur bir bâğ-ı dil-keş
Ki görse bihişt olurdu âteş

Fihristi çizilip hâne-ber-hâne
Sanki olmuş misâl-i dürdâne

Devr-i pergârında hayrân ins u cân
Peykeri seyri bağışlar cânâ cân

Ki virdi bir nâ-tüvâna miknet
Bu nüsha-i latîf buldu sûret

Bu üslûb üzre çü buldu revnak
Ki tefsîr-i Kurân-ı Hazret-i Hak (SKO, v.15a-15b)

1.8.3.1.2.Özetleme

Vaka anlatımına dayalı bir eser olan *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da hâdiseler genellikle özetleme tekniğinden yararlanılarak anlatılmıştır. Kâtip Osman, hemen tüm ömrünü anlattığı eserinde yaşadıklarını sahnelerle aktarmaktan ziyade özetlemekle yetinmiştir. Şairin bu yolu tercih etmesi, elli yıldan fazla süren zamanı bir esere sığdırma kaygısından ileri gelmektedir.

Sergüzeşt-nâmede kimi zaman çok uzun zaman dilimleri birkaç beyitte okuyucuya sunulur. Hâdiselerin okuyucuya sunumunda şairin öncelikleri belirleyici olmaktadır. Bu durum tasvirlerde de görülür. Şair kendi hayatında önemli addettiği hâdiseleri uzun uzun anlatırken, kısmen daha az önemli olan hâdiseleri özetleyerek anlatır. Örneğin, eserde padişah şehzadelerinin sünneti uzun uzun anlatılırken, birçok kalenin fethi birer beyitle geçiştirir:

Mizistre'ye açdılar çünkü yolu
Şükûfe-zârdır anıñ sağ u solu

Trabluça'ya varıldı andan
Benefşe Kalasına irdiler andan (SKO, v.10a)

Kâtip Osman, Macaristan seferini iki beyitte özetleyerek anlatır. Bu durum şairin sefere iştirak etmediği fikrini vermektedir:

Elli bir sâlında çün oldu sefer
Engerûs cânibine çün oldu sefer
Yegen Paşa varıp adayı aldı
Biraz leşker dahı küffâra saldı (SKO, v.19a)

Şair, İsveç Kralı Demirbaş Şarl'ı memleketine götürmesini de özetleme tekniğiyle anlatır. Şair, geçtikleri pek çok şehrin adını sıralamakla yetinirken, eserinde öncelik verdiği konuları ortaya koyar:

Ruscuk'dan Tuna suyunu geçdik
Vilâyet-i Eflâk'ı uğrayıp geçdik

Erdebil Boğazı'ndan içeri girdik
Macar Dağlarına çün varıp irdik (SKO, v.9a)

1.8.3.1.3.Sahneleme

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân'da çeşitli sahnelere yer verilmiştir. Şair, kimi hâdiseleri sahneler hâlinde okuyucuya aktarır. Bazen diyaloglarla örülen bu sahneler, eserin hacimli olmasına paralel olarak fazla sayıdadır. Sergüzeşt-nâmede tasvir ve özetleme dışındaki bölümler sahneleme tekniğiyle okuyucuya aktarılmıştır. “Mora Seferine çıkış, Kördos Kuşatması ve Nemçe Bozgunu”nun anlatıldığı bölümler, eserdeki sahneleme tekniğine örnek olarak verilebilir. Aşağıda yer alan bölümde Kâtib Osman, ordunun Mora seferine çıkışını sahneleme tekniğiyle okuyucuya aktarır:

Çün meşâyihler gelip tordu sarâya
Nakîbler yir yirin turdu sıraya

Sefer için edip bunlar du'âyı
Tazarru' ile edip Hakk'a senâyı

Havâlî-yi sarâya çıkdı tuğlar
Döküp eşki gözünden hem kan ağlar

'Ukâb-ı berk sabâdan aldı karar
Sipihri eyledi hayrân sür'at-i refât

Dâvûd Paşa'ya çıkıp ordu kuruldu
Bakılmadı sağa sola göçüldü

Yüklendi barhâne çekildi katar
Eflâke çıkdı rûy-ı zemînden gubâr

Şitâb ile gider olduk hudûda
Ki gark olmuş bahâdırlar hadîde (SKO, v.9b)

Aşağıdaki bölümde ise şair, Kördos Kalesi'nin fethedilişini sahneleme yoluyla anlatır:

Varıp gördük çü Kördös Kal'asını
Arayıp buldu 'asâkir kapusını

Hâkden çekmiş felek evcine ser
Sidre-vâr açmış melek mülkünde per

Dirilip dergeh-i serdâra kullar
Yüzün hâk etdi rezm ehline bunlar

‘Asâkirler tolup bu çerh-i eyvân
Felek cellâdı etdi ‘azm-i meydân

Sihr urdu Mesîh-âyîn nefesler
Getirdi hâbdan seri bu ilâhî sesler

Yaturken cümle mest [u] medhûş
Bu dem ‘asker kılıp deryâ-âyîn cûş

İrüp sesler zemînden çerhi tutdu
Felek tâsı dühûlden güm güm ötdü

Sanki düşdü mişe-zâr içine od
Ehremenlerden erişdi çerhe dûd

‘Adûdan sîneler çâk oldukça çâk
Açılır sahn-ı cehennemden megâk

Tîğleriyle iki yanım oldukça ser
Şekl-i Cevzâ gösterirdi nerreler

Yeri yarıp nûna geçdi seyl-i hûn
Kâfdan gerdûna irdi seyl-i hûn

Feleklerde melekler seyre taldı
‘Adûya hemîn bir yer altı kaldı

Çü kalayı alıp zabt etdi ‘asker
Bütün malını gâret etdi leşker (SKO, v.9b-10a)

1.8.3.1.4.Diyalog/Monolog/İç Monolog

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da kullanılan anlatım tekniklerinden biri de diyalogdur. Şair, çeşitli sahnelerde diyaloglardan yararlanarak anlatıma akıcılık kazandırmıştır. Eserde diyaloglar “dedim-dedi” ifade kalıbının çeşitli şekilleri ile sağlanmıştır. Örneğin, “Delâlet-i Mürşîd” başlıklı bölümde şair ile mürşit arasında geçen konuşmalara yer verilir. Bu diyaloglarda dikkat çeken husus ise konuşmaların bir beyitle sınırlı olmayıp oldukça uzun sürmesidir. Hatta “Delâlet-i Mürşîd” başlıklı bölümünün tamamına yakını diyaloglardan oluşmaktadır. Aşağıdaki beyitler söz konusu diyalogların yalnızca bir kısmıdır:

Dedi ey ‘âciz-i perîşân-hâl
Ey tehî-dest gerdi-i kûçe-i âmâl

Saňa n’oldu ki huzûr yok sende
Za‘fla tâbîñ kalmamış tende
Neden oldu şikeste endâmıñ
Saňa n’oldu ki yokdur ârâmıñ

Ser-te-ser âh-ı hasret olmuşsun
Pâyâmâl-i melâlet olmuşsun

Dedim ey ‘azîz gam-küsârım yok
Bir müşfik enîs u gam-hârım yok

Ne gam-hâr u ne yâr-ı hem-demim var
Ne dil mesrûr eder bir haremim var

Bîkes olup ‘âciz u perîşânım
Hedef-i tîr-i cevri-i devrânım

Hâl-i zârım katı perîşândır
Üstüme ceys-i gam şitâbândır

Niçe bir lahza etmeyem feryâd
Niçe gerdûnu etmeyem berbâd

Kesret-i ‘ıyâl olunca bir kişi
Nice perîşân olmaz anlarıñ işi

Gûş edince ol ‘azîz işbu suhanı
Oldu leb-rîz-i merhamet deheni

Dedi ey gâfil-i tarîk-i murâd
Gel seni edeyim bu gamdan âzâd

Saňa bir kândan haber vereyim
Cânib-i maksûda rehber olayım

Olma gamgîn hâtırıñ hoş tut
Ağlama mâcerâ-yı derdi unut

Sahbâ-yı cihâna olma sâkî
Yap dâr-ı fenâda bir kasr-ı bâkî

Saňa ‘inâyet ola hidâyet-i Hak
Bir tefsîr yazmağa olsun muvaffak

Dünyâda ederseñ sen eğer âbâd
Bârî ‘ukbâ için eyle bünyâd

Hem fakrıñ bula gınâda encâm
Hem sen de koyasın cihânda bir nâm

Elden ele devr ede cihânı
İdeler tahiyâtın olmaya fânî (SKO, v. 14b)

Eserde yer alan bir başka diyalog ise yine Kâtip Osman’ın istinsah ettiği tefsirle ilgilidir. Bu diyaloglar da oldukça uzundur. Söz konusu bölümde şairin, sözünü -diyalog yoluyla- padişah övgüsüne bağlaması oldukça başarılı bir anlatım tekniğidir. Şairin diyalogları oluştururken “dediler” ifadesinin yanı sıra kullandığı “dediler ki” ve “dedim ki” ifade kalıpları kısmen farklı olması bakımından dikkat çeker:

Görenler **dediler** pâdişâha lâyık
Ol hidiv-i cihân şehensâha lâyık

Bu tuhfeyi sen pâdişâha ‘arz eyle
Hem hasb-ı hâliñ aña ‘arz eyle

Hak eylemişdir anı Hâkimü’l-ıtlâk
Dergehin ‘âleme maksem-i erzâk

Kalemi âleme hayât verir
Pençe-i fakrdan necât verir

Ben **dedim ki** aña hîç nisbetim yok
Ki bu ‘âtıfete liyâkatim yok

Ben mûr-ı nahîf ol Süleymân
Ben hâk-i hakîr ol zıll-ı Yezdân

Ol Süleymân-ı zamândır ben mûrum
Dilden ancak du‘âya me’mûrum

Destim resâ değildir o dergâha girmek
Haddim değildir anı şâha vermek

Ki rûy-ı zemînde sâye-i Hak
Ki elbetde olur velî mutlak

Olmağa el-hak bu lutf-ı cemîle
Olmak gerek elbet aña bir vesîle

Dediler ki bu dergehe delîl oldur
Ni‘met-i sâbika cezîl oldur

Ehl-i ‘irfâna himmeti vardır
Bu gürûha meyl-i muhabbeti vardır

Şâh-ı ‘âdil her nefes âgâh ola
Dehre dünya durduğunca şâh ola (SKO, v.15b-16a)

Sergüzeşt-nâmede monolog tekniğine de yer verilir. Monologda diyaloglardan farklı olarak “eyitdi” ifadesinin kullanıldığını ve monoloğun kısa olduğunu söyleyebiliriz:

Eyitdi atasına çün işitgil
Bu kızdı fârîğ ol sen baña virgil

Veririm ben anı bir pâk kocaya
Cihâzını düzüp verem kocaya (SKO, v.22b)

Sergüzeşt-nâmede yer alan “Hitâb Be-Nefs-i Hod” başlıklı bölümü iç monolog olarak değerlendirebiliriz. Büyük ölçüde okuyucuya yönelik olarak kendisini tanıtan ifadelerle yer vermekle birlikte şair, -başlığından anlaşıldığı üzere- bu bölümde kendisine hitap eder. Eserde yer alan “Hasb-ı Hâl,” vb. bölümler ise şairin kendi hislerini ve düşüncelerini beyan ettiği ya da Allah’a yakarışlarda bulunduğu iç monologlardan oluşur:

Dedim ey şâh-ı kevn ü mekân

Âferînde-i zemîn u zamân

Dest-gîr-i fenâda kân sensin
Kâr-fermâ-yı ins ü cân sensin

Senden olur şikestegâna ‘ilâc
Sen verirsin metâ‘-ı ‘acze ‘ilâc

Yâ ilâhî baña meded senden
Lutf [u] ihsân-ı bî-‘aded senden

Pençe-i gamdan beni âzâd et
Hâtırım hurrem eyle dilim şâd et (SKO, v.14a)

Eserde şairin bizzat kendisine ve Allah’a yönelik olduğu gibi padişaha, kaleme vd. kişi ve varlıklara yönelik çok sayıda hitabı bulunmaktadır. Hitapların büyük bir kısmı divan şiirinde yaygın olarak kullanılan ifade kalıplarıdır. Soyut, cansız ya da cevap vermesi beklenmeyen muhataplar, şairin duygularını ifade etmekte birer araç olarak kullanılmıştır. Bu ifadeler anlatım teknikleri bakımından eserde diyalogdan ziyade monoloğun hâkim olduğunu gösterir.

1.8.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân otobiyografik bir eser olması nedeniyle kahraman anlatıcı tarafından hikâye edilir. Anlatımda genellikle birinci kişiden yararlanan şair, hâdiselere daima kendi penceresinden bakar. Gerek şairin özel yaşamı ile ilgili hâdiseler gerekse şairin yaşadığı dönemde gerçekleşen hâdiseler subjektif olarak ele alınır. Şairin bu taraflı yaklaşımından hâdiseler kadar mekânlar ve kişiler de nasibini alır. Örneğin, maddî hâdiselerle ilgili olarak şairin başından iki önemli hâdiseler geçer. Zeynep ve mirasçı oğlanla yaşadığı husumet, söz konusu kişilerin eserde oldukça kötü tipler olarak çizilmesine ve okuyucuya bu şekilde aktarılmasına neden olur. Şairin benzer bir yaklaşımı, ailevî nedenlerle ayrılmaya mecbur olduğu ikinci eşi ile ilgili olarak da sergilediğini görürüz.²⁵⁹ Kâtip Osman, toplumla ilgili hâdiselerde de subjektif yaklaşımını sürdürür. Örneğin, şairin Temeşvar’ın kaybedilmesi nedeniyle meleklerin dahi üzüldüğünü belirtmesi, hayatı ve mana âlemini tek taraflı algılayışı ile ilgilidir:

Gitdi elden vilâyet memleketler
Tahassür eyledi gökde melekler (SKO, v.11b)

Şair olumlu bir hâdiseye karşılaştığında da benzer bir şekilde hayatı, mensubu olduğu toplumun bakış açısından aktarır. Örneğin şair, Kastel fethinin haberinin

²⁵⁹ Söz konusu kişilerin subjektif olarak anlatılması için bk. “1.8.2.2.2. Diğer Kişiler” Bölümü.

ulaşmasıyla cihanın yüzünün güldüğünü ya da Mora fethinde meleklerin mutlu olduklarını söyler:

Feleklerde melekler oldu hayrân
Sürûrundan kamusu oldu handân

Bu feth-ile cihânın yüzü güldü
Ki Kastel fethiniñ peygâmı geldi (SKO, v.10a)

Şair, kimi zaman anlatımını zenginleştirmek için çokluk kişi kullanmayı tercih eder. Söz gelimi aşağıdaki beytin ikinci dizesinde kendi durumunu birinci çokluk kişi kullanarak dile getirir:

Onuñla dahı kıldık çok husûmet
Çeker **olduk** niçe dürlü za'fiyet (SKO, v.18b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân otobiyografik bir eser olmakla birlikte, eserde şairin bizzat yaşamadığı hâdiseler de anlatılır. Şair, söz konusu hâdiseleri aktarırken öğrenilen geçmiş zamandan yararlanır:

Ki mukaddem meğer gelmiş donanmay
Benefşe Kalasın almış donanmay (SKO, v.10a)

Muhâsara olup andan Koron'u
'Adû kaçmış tolaşmışlar burunu (SKO, v.10a)

Zira şair, bizzat katıldığı savaşlarda genellikle birinci kişi kullanmıştır. Ordunun bir parçası olan şair, kendisinin de iştirak ettiği seferlerde genellikle çokluk kişiyi tercih eder:

Havâle altına konup oturduk
Taburlar çekilip meters aldık (SKO, v.12a)

Kaçarak Niş'e gelip dâhil olduk
Nişova nehrini geçdik u konduk (SKO, v.12b)

Kâtip Osman sergüzeşt-nâmesinde kimi zaman farklı anlatıcılardan yararlanarak anlatıma renk katar. Şairin farklı anlatıcılardan yararlandığı bölümler içinde “Feryâd-ı Belgrad” başlıklı bölüm en ilginç olanıdır. Şair bu bölümde düşman eline geçmiş olan Belgrat halkının dilinden hâdisenin vahametini dile getirir:

Meded ey şâh-ı 'âlem bîdâd elinden
Giriftâr olmuşum küffâr elinden

'Aceb bed mihr imiş devr-i zamân
Zebûnem hasteyem küffâr elinden

Ayagumdan tutuldum ey kerem kânı
Kime kan ağlayam küffâr elinden

Şeh iken boynu bağlı bende oldu
Belâ-yı mihnetdeyem küffâr elinden

Ki ‘âlem halkı hayrân kaldı cümle
Meded eriş bana küffâr elinden (SKO, v.12a)

Kâtip Osman’ın, istinsah ettiği tefsirle ilgili kısımlarda sözünü, diyalog yoluyla padişah övgüsüne bağlaması oldukça başarılı bir anlatım tekniğidir. Şair diyalog yoluyla başkasının ağzından padişah methiyesine yer verir. Şair, kitabını beğenen insanların ağzından oldukça uzun bir padişah methiyesine yer verirken anlatıcı değişikliğiyle üslûbuna renk katar.

Sergüzeşt-nâmede hâdiseler aktarılırken anlatıcı kendini gizleyemez. Kâtip Osman eserde yer alan diyalogların ya da hâdiselerin arasına girerek duygu ve düşüncelerini aktarır. Şair, kimi zaman anlatacağı konuya başlarken okuyucuya çeşitli hitaplarda bulunur. Bu durum kahraman-anlatıcının -geleneksel tahkiye tarzıyla paralel olarak- kendini gizlemediğini gösterir. Şair, söz konusu hitap ve sohbet tarzı anlatımla okuyucunun dikkatini konuya çekmeyi başarır:

Bu hengâmda bir iş geldi başıma
‘Ömrüm içinde gelmemişdi başıma (SKO, v.16b)

Hikâyet eyleyem bir dürlü hâlet
Nihâyet bulmadı encâm gââyât (SKO, v.17b)

1.8.3.3. Eleştirel Anlatım

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osmân, bir öz yaşam öyküsü olmakla birlikte şairin yakın çevresi ve toplumla ilgili çeşitli hâdiseleri de aktaran bir eserdir. Şairin anlatımında yer yer hiciv ve eleştiri tonunun bulunduğunu söyleyebiliriz. Ancak, sergüzeşt-nâmede daha ziyade şairin kişisel hayatına etkileri olan kişi ve müesseselerin eleştirisi yapılmıştır. Ayrıca özel yaşamıyla ilgili meselelerde küfre yakın sözler sarf etmesi ve subjektif yaklaşımlarda bulunması şairin, üslûbunu hicve yaklaştırır. Bu nedenle onun sesindeki eleştirel tonu hicivle tenkit arasında bir yere oturabiliriz.

Sergüzeşt-nâmede yer alan “Mevkûfât Kalemine Varıp Şakird Olduğudur” başlıklı bölüm, kalem çalışanlarının inceden inceye eleştirisinden ibarettir. Kâtip Osman mevkufat kalemine şakirt olunca kalemin içler acısı hâlini müşahade eder ve burada gördüğü çarpıklıkları eserinde dile getirir.

Şakird olup mevkâfâta hizmet eyledim
Ol kalemde sarf-ı vüs‘at eyledim

Gelip gördüm kalemin ahvâlini
Kalbe nakş edip kalemiñ her hâlini (SKO, v.8a)

Kâtip Osman bu bölümde kalem çalışanlarını isim isim tanıtırken kimilerini eleştirmekten çekinmez. Örneğin şaire göre yalnızca kesedar Hacı Hasan'a yakın olanlar gelirden hissesini almaktadır:

Hacı Hasan'ı etmiş-idi kîse-dâr
Aña müntesib olan olmuş hisse-dâr (SKO, v.8a)

Kalem halkının kimisi halifelikten dolayı ümitsizliğe düşmüş, kimisi gam ve sıkıntıdan uzak, kimisi ise dünyayla ilgisini keserek yazıp çizerek günlerini geçirmektedirler:

Ömer Efendi Yûsuf Efendi Sırrı(?)
Halîfelikten me'yûs olmuş her biri

Emîr Efendi vü hem Dâmâd-zâdeler
Gam u gussadan hem âzâdeler

Mahmûd Efendi idi bir turfe herîf
Menzîl halifesidir karga-i zarîf

Şehlâ-zâde Mehemed Efendi ile
Karındaşı vü hem 'Abbas Efendi bile

Oturmuşlar ser-te-ser bunlar
Yazıp çizmekde dâ'im anlar

Yuyup dilden gubâr-ı mâsivâyı
Tutarlar elde câm-nümâyı (SKO, v.8a-8b)

Kâtip Osman, söz konusu bölümde başta kendisi olmak üzere küçük memurların kazançlarının çok az olduğunu -zayıf da olsa- mizahî bir tonla okuyucuya aktarır. O, halifelerden birine yardımcı olmuş ancak, hisse yerine hava (rûzgâr) almıştır. Kalem gelirinin paylaşımından şikâyetçi olan şair, şakirtlerin kazancının azlığından yakınır. Zira güçlükle gelen senelik iki hisse, adeta "bir garip kıssa" hâlini almıştır. Birinci halife hissenin yarısını, ikinci halife onun yarısını, üçüncü halife de kalanın yarısını alınca kalem masraflarıyla birlikte şakirtlere düşen pay yalnızca bir iki pul olmaktadır. Şair bu kadar az para için def gibi tokat yemek istemez:

Hizmet etdim hulefâdan birine
Ahz-ı rûzgâr etdim hisse yerine

Senede ancak olur iki hisse
Hisse dedikleri bir garîb kıssa

Asl-ı irâdî tansîf ederler
İdem takrîr nice taksîm ederler

Halife-i evvel alır nısfını
Halife-i sâni alır anıñ nısfını

Halîfe-i sâlise nısf-ı âhiri
Bunların bâkîsidir kalem masrafı

Böyle imiş resm-i kalem gayrıya yokdur yol
Şâkird başına düşer ancak bir iki pûl

Birkaç pûl için çekip işkence
Mânend-i def yeme tabanca

Oldum ol deñli vâlih [û] hayrân
Görenler sanırdı beni sûret-i bî-cân (SKO, v.8b-9a)

Sergüzeşt-nâmede bazı kişiler, kişisel husumet nedeniyle son derece menfi tipler olarak çizilmiştir. Şairin bu kişilerle ilgili eleştirileri, subjektif olması ve eleştirilerin asıl konuyla ilgisinin bulunmaması nedeniyle hiciv olarak değerlendirilebilir. Şair, çıkar çatışmasına girdiği bu kişilere küfre varan sözler sarf etmekten çekinmez. Örneğin, “Şikâyet-i Felek Hikâyet-i Zeyneb Cârîye” başlıklı bölümde vasîlik meselesiyle doğrudan ilgisi bulunmadığı halde Zeynep’in cariyelik geçmişine sık sık vurgu yapılır. Hatta öfkesini yenemeyen şair “kahpe-zen, şeytan sıfat” gibi sözlerle Zeynep’i hicveder:

Var idi cârîye hem adı Zeyneb
Dil-âzâr kahbe-zen ol hâk-tıynet

Bulunmuşdu âzâdlu o bed-hûy
Âzâd etmiş efendisi o bed-rûy

Sekiz sene kadar oturdu bizde
Gece gündüz olurdu bizde sizde

Çerâğ olup kocaya vardı ol
Başlı başına bulmuşdu yol

Bahâr başına urmuş şehvetinden
Cihân halkı edip havf şöhretinden

Bir kez şeytân-sıfat Zeyneb halâyık
Şerîrlere ger düşmek aña lââyık

Şeyâtînler üşüp anıñ başına
Varıp gelip emîr-i şeyh yoldaşına

Zebânı nâr-ı duzahdan zebâne
Belâ ehline âteş-i tâziyâne (SKO, v.17b-18a)

Kâtip Osman’ın eleştirilerinden pek çok kişi nasibini alır. Mirasçı oğlan, şairin ikinci eşi ve onun annesi ve halası bunlar arasında yer alır. Örneğin şair, Sadrazam Nailî’nin beceriksizliğini oldukça başarılı biçimde hicveder:

Muvaffak olmasa her işe bir kul
Eline gevher alsa olur pûl

Üç ay ancak vezâret etdi ol
Cezîre-i Kandiye’ye tutdu yol (SKO, v.23a)

Kâtip Osman cariyeye Zeynep'le ilgili hâdiseleri anlatırken dönemin mahkemelerini ve hukuk anlayışını da eleştirir. Mahkemeler sürüp gitmekte bir türlü sonu gelmemekte, hâkimler duruşmalarda şaire yüklendikçe yüklenir:

Cümle hükkâm kulların gezdirdi
Mürâfî'lerde hâkimleri bezdirdi

Her hükkâmda mürâfa'a oldukça
Hâm ederdim üzerime bindikçe (SKO, v.18a)

Mahkemelerde bir sonuç almak yalnızca para vermekle mümkün olmaktadır. Mahkeme masrafları şairin belini büker. Maddî olarak şair öylesine kötü bir duruma düşer ki evi, malı ve rızkını bu yolda sarf eder, hatta sarığını ve elbisesini satacak hâle gelir:

Akçesiz dahi her yerde iş bitmez
Bu kadar harc [u] sarfa hiç güç yetmez

Oldu ser-cümle câme [vü] destâr
İktizâ ile oldu zînet-i bâzâr

Kurutdu dürlü da'vâ ile cânım
Çürütdü bahra saldı cümle mâlım

Ne ev kaldı ne bark kaldı kamusu
Ne mâl kaldı ne rızk kaldı kamusu (SKO, v.18a)

Kâtip Osman, mahkeme masraflarından başka bir de mahkemede işlerin yürüyebilmesi için rüşvet vermek zorunda kalır. Rüşvet vermekten fakir düşen şairin dertlerine, düşmanlarının mutlu olması eklenir:

Rüşvet vere vere cânıma yetdi
Vekîl-i 'avrat hele yıkıldı gitdi

Bu cümlesi kamu da'vâya gitdi
Şemâted-i 'adâ hem cânâ yetdi (SKO, v.18a)

Nüfuzlu birine tutunmadan devletin hiçbir müessesesinden fayda sağlamak mümkün değildir. Mahkeme konusunda şeyhe yakın olmanın davalılara sağladığı faydaları fark eden şair, mahkemenin pençesinden bu yolla kurtulur:

Ayrılmadı aslâ şeyhiñ kolundan
Ne derdler çekmiş anıñ elinden

Bihamdilillâh çü Bârî rûzî kıldı
Beni tahlîs edip çün yârî kıldı

Vesâyetden 'azl sûretin tutdum
Varıp şeyhiñ eteğin ben de tutdum

Biñ belâ ile halâs oldum elinden
Çok zamân kurtulmadım halkıñ dilinden (SKO, v.18a)

Kâtip Osman “Oğlumun Mühürdâr Olduğudur” başlıklı bölümde devlet müesseselerinin içinde düştüğü kötü durumu gözler önüne serer.

Meger günlerde bir gün müsebbibü’l-esbâb
Tezkere-i evveli edip re’îsü’l-küttâb

Mukaddem re’îs olan ‘Abdullah Nâ’îlî
Takdîr-i Hudâ ile olmuş durur defteri

Kethudâ etmiş idi oğlunu hemân
Kapı halkı aña vermezdi amân

Bir kaç münâfıklar etmiş ittifâk
Seyyid Hasan olmuşdur erbâb-ı nifâk

Bir müdemmâg puşt mühürdâr olmuş
Bir sefîh oğlan gâyet murdâr imiş

Mehter başıdır bir kişi zâde
Asıl hazînedâr verip işini bâda

Nizâm bulmayıp aslâ kamusu
Ticâret kaydına düşmüş hepisi

Bu kez da’vet edip teşrîfât kalfasın
Teslîm edip ana kapı halkasın

Cümle umûruna anı eyledi nâzır
Her işlerin yerli yerince hâzır

Eski mühür-dârın edip kaftâncı
Ol hizmeti üstüne edip kaftâncı

Oglu götürüp mühür-dâr etmiş
Gayrıları ‘avâîdine hisse-dâr etmiş

Nısf-ı ‘avâîdi kendüye etmiş
Nısf-ı âhirin üç bölük etmiş

Emîr Dervîş ile iki yamaklar
‘Ammîsi ardından anı çomaklar

Çün aldığı akçe harcına yetmez
Henüz defter-dâr elinden bir iş bitmez

Hak Ta‘âlâ hayr eyleye encâmın
Bilmem nice ola âhir ser-encâmın (SKO, v.23a)

Kâtip Osman sergüzeşt-nâmesinde kimi zaman çeşitli vesilelerle şikâyetlerini dile getirir. Söz konu şikâyetlerin başlıca muhatabı felek ve devirdir. Şair, devrin kıymetli insanlara değer vermediğinden, cehaletin ise günden güne revaç bulduğundan yakınır:

Câhil kemâl-i cehli ile ibtihâc
Kâlâ-yı cehl bulmadadır günden güne revâc
Hâme refâtâr eyledi geldi bûy-ı müşk-i nâb
Kanda kemter zerre-i nâçîz kanda âfîtâb (SKO, v.23a)

Dünyanın düğünü gam, şekeri ise zehirdir. Dünya aynası öylesine deşikendir ki günde bin farklı yüz gösterir. Öyle ki yaşanan bu çağ üzümün bile bağrını kan etmiş, her an kan ağlamasına neden olmaktadır:

Vâh ki dehrüñ sûrı gamdur kandı zehr
Günde biñ yüz gösterür mirât-ı dehr

‘Asr elinden hûn idüp bağrın ‘ineb
Dem-be-dem kan ağlasa olmaz ‘aceb

Rûzgâruñ ‘acebdür etvârı
Gül-şeninüñ derûnı pür-zârî

Âh elinden bu çerh-i bed-mihrüñ
Dâd elinden bu devr-i pür-kahruñ

Dem-be-dem bu bahr-ı şûruñ içündür cünbüşi
Var mıdur girdâb-ı gamdan cân halâs itmiş kişi (SKO, v.3b)

Kâtip Osman her fırsatta felekten ve devirden yakınır. Devran, pergel gibi belini bükmüş; elindeki asası ile birlikte şairi lamelif harfine döndürmüştür. Felekten sürekli kötülük gören şair, sonunun ne olacağını bilemez bir hâle gelir. Şair, kanını içmedikçe feleğin kendisini rahat bırakmayacağını düşünmektedir:

Belim devrân büküp mânend-i pergâr
‘Asâ ile kaddimdir lâmelif-vâr (SKO, v.18b)

Bilmezem ne kıla âhir rûzgâr-ı pür-‘iber
Şimdi yok ‘âlemde zâhir bir fazâilden eser

Bilmezem çerhiñ benimle dahı var mı kînesi
Yoksa kanım içmeyince soğumaz mı sînesi (SKO, v.18b)

1.8.3.3.Dil

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osmân’ın dili klasik mesnevilerde olduğu gibi bölümlere göre değişiklik arz eder. Şair, tasvire dayalı bölümlerde ve methiye içerikli şiirlerde ağır bir dil kullanmıştır. Ancak, tahkiyeye dayalı bölümlerin dili sade denilebilecek seviyededir. *Sergüzeşt-nâme* genel hatlarıyla değerlendirildiğinde ortalama divan şiiri okuyucusunun anlayabileceği seviyededir. Özellikle vaka aktarımına dayalı kısımların dili oldukça sadedir. Bu tür bölümlerde şair, konuşma diline yakın bir dil tercih eder. Büyük bir kısmı vaka anlatımına dayalı olduğu için *sergüzeşt-nâmenin* dilini sade bir dil olarak vasıflandırabiliriz. *Sergüzeşt-nâmede* kullanılan yabancı asıllı sözcüklerin büyük bir kısmı Türkçeleşmiş ya da divan şiirinde yaygın olarak kullanılan sözcüklerden ibarettir:

Kanda bir şem‘ ben aña pervâne

Kanda bir zencîr ben aña dîvâne (SKO, v.8a)

Uçurup her dem hûş murgun hevâ
Hâsılum hâk eyledi ‘ömrüm hebâ (SKO, v.9b)

Feleklerde melekler oldu hayrân
Sürûrundan kamusu oldu handân (SKO, v.10a)

Yaşar kerkes kem âzâr olduğu için
Doğan durmaz ziyân-kâr olduğu için (SKO, v.11b)

Atılır her gece dürlü fişekler
Atılır bir taraftan topar tükenkler (SKO, v.13a)

Mâhasal etdi beni dâmına sayd
Zülf zencîri ile etdi beni kayd u bend (SKO, v.17a)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da dikkat çeken hususlardan birisi de terkiplere çok fazla yer verilmemesidir. Ancak, temsili ve mecazî anlatımın yoğun olduğu kısımlarda daha ağır ve terkipli bir dil kullanılır:

Kâse-bâz-ı çerhe beñzer hâleti
Lîk âsiyâb-ı resen-bâz âleti (SKO, v.5b)

Çi meclis çün behîst-i ‘adn-i pür-nûr
Çi mahfil çün cemâl-ı hûr-ı mehcûr (SKO, v.6b)

Sergüzeşt-nâmede çeşitli vesilelerle devlet büyüklerine yönelik methiyelere yer verilmiştir. Bu bölümlerde de dilin ağıdalı olduğunu söyleyebiliriz:

Eyyâm-ı ‘adli mevsim-i gül gibi mu‘tedil
Bâd-ı bahâr-ı lutfi safâ-bahş-ı ins ü cân (SKO, v.7a)

‘İzz-i devletinde ola dil-hâhı deñlü kâm-yâb
Merci‘-i eşref-i dâ‘iyân-ı cihân ola deri (SKO, v.20a)

Sergüzeşt-nâmede Arapça ve Farsça beyitlere de yer verilmiştir. Eserdeki ilk bölüm tevhit ve naat konuludur. Bununla birlikte kimi zaman Türkçe beyit ve dizelerin arasına serpiştirilen Arapça ve Farsça beyitlerle kurulan mülemmalara da yer verilir:

Ez sadef-i rahm be yek katre âb
Dâd cihân râ güher-i bî-hisâb (SKO, v.1b)

Hubb-ı îşân delîl-i sıdk u vifâk
Bugz-ı îşân nişân küfr ü nifâk (SKO, v.1b)

Eserde sade dil kullanımının yanı sıra “eyitdi, virgil, bilgil, eşitgil” gibi arkaik kelime ve eklere de yer verilmiştir. Ayrıca “tabance” sözcüğünün XVIII. yüzyılda “tokat” anlamıyla kullanıldığını görürüz:

Eyitdi atasına çün **işitgil**
Bu kızdân fârig ol sen baña **virgil** (SKO, v.22b)

Birkaç pûl için çekip işkence

Mânend-i def yeme **tabance** (SKO, v.9a)

Sergüzeşt-nâme’de çok sayıda yabancı asıllı yer adına yer verilmiştir. Kâtip Osman bu yerlerin büyük bir kısmını işittiği gibi yazmıştır. Örneğin “Plamota” yerine “Palamud” yazılmıştır.²⁶⁰

1.8.3.4.Edebî Sanatlar

Binin üzerinde beyitten oluşan *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*’da biçim ve anlama dayalı çok sayıda edebî sanata yer verilmiştir. Şairin üslûbunda temsili ve mecazî anlatıma ağırlık vermesinin yanı sıra sergüzeşt-nâmenin hacimli bir eser olması edebî sanatların çeşitlenmesine imkân sağlar. Sergüzeşt-nâmede hemen tüm edebî sanatları bulmak mümkündür.

Sergüzeşt-nâmede en sık kullanılan edebî sanatlar ise daha ziyade benzetmeye dayalı sanatlardır. Teşbih, istiare vb. sanatlar eserde en çok kullanılan edebî sanatlardır. Ayrıca telmih, tenasüp, istifham, teşhis, tecahül-i arifane, leff ü neşr, nida, iştikak, tezat, hüsn-i ta’lil vb. sanatlar da şairin edebî kabiliyetini ortaya koyacak biçimde başarılı olarak kullanılmıştır. Örneğin aşağıdaki beyit tezat sanatına güzel bir örnektir:

Kime kim câm-ı fenâ sâkî ola
Hızr-veş dil zinde vü bâkî ola (SKO, v.2b)

Eserde yer alan edebî sanatlardan biri de mübalağadır. Kâtip Osman, özgün hayallerle süslediği mübalağa sanatını oldukça başarılı olarak kullanır. Örneğin şair, aşağıda yer alan beytin birinci dizesinde mübalağa sanatına yer verir:

Cünbiş havfindan nisvândan oğlanlar düşer
Hem gıdâsı az değildir ekserî onar beşer (SKO, v.5b)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da çok sayıda edebî sanata yer verilmekle birlikte bir beyitte birden çok edebî sanatın kullanıldığını görürüz. Örneğin aşağıdaki beyitte tezat, leff ü neşr ve telmih sanatının bir arada yer aldığını görürüz:

Ben mûr-ı nahîf ol Süleymân
Ben hâk-i hakîr ol zıll-ı Yezdân (SKO, v.16a)

Eserde çok sayıda telmihe yer verilmiştir. Tarihî ve mitolojik kişi, mekân ve olaylara göndermeler yapılmak suretiyle beyitler zenginleştirilmiştir. Cahiliye devrinde Mekke’de kabile işlerini görüşmek üzere yapılmış ev olarak bilinen ve divan şiirinde az

²⁶⁰ bk. “1.8.2.3.2. Kapalı Mekânlar” Bölümü.

rastlanan bir telmih unsuru olan “dârü’n-nedve”ye dayalı telmihe aşağıda yer verilmiştir:

Dârü’n-nedve gibi ol şeyhiñ evi
Fitneler peydâ eylemek anıñ hûyı (SKO, v.18a)

Sergüzeşt-nâmede dikkat çeken edebî sanatlardan biri de darb-ı mesel niteliğindeki beyitlerdir. Eserde yer alan son derece veciz ifadelerin sayısı oldukça fazladır. Şair atasözü niteliğindeki bu beyitleri anlattığı hâdiselerin arasına yerleştirerek düşüncelerini güçlendirdiği gibi anlatımına da renk katar:

Benî tuğyân neşve-i İblis durur
‘Adl u ihsân halka mıkânâtis durur (SKO, v.10a)

Bir hâne ki süst ola anıñ esâsı
Gil ü sengden ola anıñ binâsı (SKO, v.14a)

Ne şeref câhla ger olsa sâbık zamân-vâr
Gül-i ter soñra gelir gülşene ol has u hâr (SKO, v.20b)

1.8.4.Sonuç

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân, Osman adlı taşralı bir delikanlının hâmî bulmak umuduyla İstanbul’a gelişi ve buradaki yaşam mücadelesini konu edinir. Şair, kendi özel hayatıyla birlikte yakın çevresinde bulunan kişileri de eserinde konu eder. Bu nedenle eser, hâtıra türü sergüzeşt-nâmeler arasında yer alır. Kâtip Osman’ın hemen hemen tüm hayatını konu edinen eserde arkâ planda Osmanlı siyasî ve toplumsal hayatına dair çeşitli konulara yer verilir. Bu nedenle *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* edebî bir eser olmanın yanı sıra tarih kaynağı olarak değerlendirilebilecek bir eserdir. Kâtip Osman eserinde başından geçen hâdiseleri anlatırken, bizzat şahit olduğu savaş ve barış, yönetim değişiklikleri gibi siyasî ve tarihî hâdiseleri de dile getirir.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân’da tarihî ve siyasî hâdiselerle birlikte toplumsal hayata dair çeşitli bilgilere de yer verir. Bu bilgiler şairin yaşadığı hâdiselerin satır aralarında gizlidir. Eserden hareketle devlet memurlarının durumu, devlet kurumlarındaki bozukluklar, rüşvet vb. pek çok konuda bilgiler ediniriz. Kâtip Osman, kendi başından geçen olumsuz hâdiseleri eleştirel bir gözle aktarır. Eserin genelinde eleştirel anlatım hâkimdir. Şair, şahit olduğu hâdiseleri yalnızca eleştirmekle yetinmez, yaşadıklarından çeşitli dersler çıkarır ve bunları okuyucuyla paylaşır. Bu nedenle Kâtip Osman, eserin bir çok yerinde okuyucuya nasihatlerde bulunur. Hatta kimi bölümler doğrudan doğruya nasihat içeriklidir.

Müsvvedde niteliğinde olması nedeniyle *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* aruz veznin kullanımı bakımından son derece kusurludur. Ancak tüm biçimsel kusurlarına rağmen, eserde diyalog, iç monolog ve tasvir gibi anlatım teknikleri başarılı olarak kullanılmıştır. Eser, özellikle nesne ve mekân tasvirleri bakımından oldukça zengindir. İstanbul, mimarî ve tabiî güzelliklerinin yanı sıra iktisâdî ve ilmî açıdan da ele alınır. İstanbul'un yaşayan, gerçek bir şehir olarak ele alınması eserin kıymetini artıran önemli bir özelliktir.

1.9.Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî

1.9.1.Biçim

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî, üzeri çizilmiş az sayıdaki beyitlerle birlikte dokuz yüz seksen sekiz beyit ve on bentten ibarettir.²⁶¹ Mesnevi şeklinde yazılan eserde yalnızca “Gazel-i Bî-Bedel-i Âşıkâne” ve “Cevâb-ı Cânân-ı Bî-Efrân” başlıklı iki gazel ve “Münâcât Be-Kâdîü'l-Hâcât” başlıklı mütekerrir muhammes farklı nazım şekliyle yazılmıştır. Eserde anlatılan çeşitli hâdiseler farklı bölüm başlıklarıyla birbirinden ayrılmıştır. Mesnevide ana bölüm başlıkları “Bu Makâle Bir Yaşında İken Pederle Berâber Der-Sa'âdet'e Gelip Anda Ârâm u İkâmet Etdiğim Ve Mektebe Başlayıp Tahsîl-i 'Ulûm-ı Kemâl İçin Hâ'ceye Gelip Gittiğimdir” başlığında görüldüğü üzere genellikle uzun ve hâdiseleri özetleyici mahiyettedir. Hatta bazı ana bölüm başlıkları hâdiseleri tüm ayrıntılarıyla anlatır. Söz konusu ana başlıklarda “Bu makâle..” ifadesinin tekrarlanması mesnevideki bölümlerin “makale” olarak adlandırıldığını gösterir. Eserde ana bölüm başlıklarının yanı sıra alt başlıklar da yer almaktadır. “Tamâmî-i Suhan”, “Hitâb-ı Sâkî”, “Tenbih” ve “Netîce-i Kelâm” gibi alt başlıklar ana konularla ilgili olup kısa ve özdür. Söz konusu alt başlıklar ve bölümler, tekrarlanmak suretiyle eserde biçimsel kompozisyon oluşturur.

Eserde klasik mesnevilerde yer alan tevhit, münacat, naat türü bölümlere yer verilmemiş, doğrudan asıl konu anlatılmaya başlanmıştır. Yalnızca eserin başında “Bismillahirrahmânirrahîm” ifadesine ve 567. beyitten sonra on bentlik bir münacata

²⁶¹ *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'nin yazma metni müsvvedde hâlinde bulunduğu için bazı beyitlerin ve sözcüklerin üzeri çizilmiş, yerlerine yeni kelime ya da beyitler yazılmıştır. Ancak, kimi beyitlerin üzeri ince bir şekilde çizilmiş ve sayfa kenarına alternatif beyitler yazılmamıştır. Biz, söz konusu üzeri çizilmiş beyitleri de inceleme kapsamına aldık.

yer verilmiştir. Bununla birlikte başta “Sıfat-ı Sermâ” başlıklı bölüm olmak üzere farklı bölümlerde tevhit içerikli beyitlere yer verilmiştir. Münacatın mesnevinin başında yer almaması, klasik mesnevi tertibiyle çelişmesi bakımından dikkat çekicidir.

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’nin tamamına yakını aruzun “mefûlû mefâilün feûlün” kalıbı ile yazılmıştır. Ancak, eserde yer alan iki gazel aruzun “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbı ile, muhammes ise “feilâtün (fâilâtün) mefâilün feûlün” kalıbı ile yazılmıştır. Hemen her divan şairinin eserlerinde görülen az sayıdaki imale ve birkaç zihaf kusuruna rastladığımız eserde aruz vezninin başarılı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Sergüzeşt-nâmede dış yapı bakımından kusursuz denilebilecek seviyededir. Zira aruzun oldukça başarılı olarak kullanıldığını gördüğümüz eserde kafiye ve redif kullanımında da hataya rastlanmamıştır. Eserde başta zengin kafiye olmak üzere farklı kafiye şekilleri kullanılmıştır. Âcizî, eserinde çok sayıda beyitte rediften yararlanmıştır. Şairin kullandığı redifler genellikle Türkçe eklerden oluşur ancak, sözcük şeklindeki rediflerin sayısı da oldukça fazladır. Âcizî, birçok divan şairinde görülen redif kafiye karışıklığına düşmemiştir. Mesnevîde kafiye ve redif sözcükleri hemen hiç tekrarlanmamıştır.

1.9.2.İçerik

1.9.2.1.Konu

Yaşlı bir seyyahın yolu Hüseyin Efendi’nin evine düşer. Hüseyin Efendi, rızasını kazanmak için dervişi üç gün evinde konuk eder. Bu süre zarfında Hüseyin Efendi dervişe fazlasıyla hürmet eder. Dördüncü günün akşamı derviş kendisine yapılan iyi muameleden memnun olarak Hüseyin Efendi’den gönlündeki gizli dileğini söylemesini ister. Hüseyin Efendi bir erkek evlat istediğini söyleyince derviş, Allah’ın ona bir oğul ihsan ettiğini müjdeler. Derviş, insanların haset edeceği derecede faziletli, hoş gönüllü ve hikmetli olacak bu çocuğun adını Kâzım koymasını ister ve Hüseyin Efendi’yle vedalaşır. Bu konuşmalardan sonra bir yıl geçmeden 1237 senesinde Yanya Sancağı’nın Koniçe kazasında Kâzım dünyaya gelir. Bu sevinçli haber şairin evinde düğün bayram yapılmasına neden olur. Hüseyin Efendi gurbette olduğu için şairin amcaları kurbanlar keserler, fakirlere bağışlarda bulunurlar.

Bir yaşına gelmeden Kâzım bir gün amcasının evindeyken kem gözlü bir şahıs onu görür ve çok beğenir. Bu şahsın nazarı öylesine kuvvetlidir ki derhal Kâzım'ın ağzından köpük gelir. Bebeğin feryadını işiten ev halkı her türlü tedbiri deneseler de bir sonuç alamazlar. Hastalığa çare bulunamaz ve hastalık daha da ilerler. Hastalık bebeği güçten düşürür, nefes alamaz hâle getirir. Ölüm döşeğindeki bebeğin iyileşmesi için anne ve babası her yolu dener. Ancak, bebeğin feryadı üç gün sonra kendiliğinden sükut bulur. Bu durumdan ümitlenen Hüseyin Efendi ve eşi etrafa su gibi altın ve gümüş dökerler. Çok sayıda tabip ve hoca gece gündüz çocuğa deva bulmak için gelip giderlerse de çare bulamazlar. Üç yıl müddetince kemikleri sayılacak kadar zayıflayan çocuğun vücudunda yaralar çıkar. Bu hâle çok üzülen dadı, bir gece Allah'a sığınarak çocuğu Nevruz Dede adında bir velîye götürmeye karar verir. Kimseye haber vermeden Nevruz Dede'nin türbesine giden dadı o gece çocuğu orada bulunan türbedara bırakır. Türbedar elinden tutup çocuğu mezarın yanına götürür ve sabaha kadar onu himaye eder. Allah, kadının hâlis kalbinden gelen ateşli sözleri ve ettiği yanık duaları o gece kabul eder. Dadı sabahleyin çocuğu alıp eve getirir. Ancak, Kâzım iyileşirken ondaki tüm hastalıklar, kız kardeşine geçer ve hastalığın kırkıncı günü zavallı kız vefat eder.

Kâzım beş yaşlarındayken babası Hüseyin Efendi ile birlikte şartlar gereği İstanbul'a gelir. Boş gezmenin faydasızlığını bilen Hüseyin Edendi, oğlunu mektebe yazdırır. Böylece Kâzım'ın eğitim hayatı başlar. İlim tahsili ve okuma yazma ile günlerini geçiren şair, sekiz yaşına geldiğinde yeni yetmelik günleri başlar. Bir gün annesi Kâzım'ı ev halkıyla birlikte bir yere götürür. Burada birkaç gece kalırlar. Kadırga limanı olan bu yerde şair, akranlarıyla oynayıp eğlenerek günlerini geçirir. Misafirliğin dördüncü günü Kâzım gizlice sokağa çıkar ve birkaç çocuğa rastlar. Kâzım çocuklarla birlikte bağlık bahçelik çok güzel bir yere gider. Baharın gelmesiyle etraf çiçeklerle ve yeşillikle bezenmiş, insanlar gezinti yerlerini ve su kenarlarında doldurmuş, dünya âdeta cennete dönmüştür. Bu güzel mekânda şair, arkadaşlarıyla oyunlar oynamaya koyulur ve zaman ilerledikçe başka çocuklar da topluluğa katılır.

Topluluğa katılanlar arasında melek huylu bir kız çocuğu da bulunmaktadır. Karşı karşıya oturduğu kızın güzelliğiyle kendinden geçen şairin vücudunu bir titreme alır. Şaşkınlık içinde kalan şair, oynamayı bırakıp bir kenara çekilir ve düşüncelere dalar. Bir süre sonra güzel kız, kâh ayılıp kâh bayılan Kâzım'ın yanına gelir. Çocukluğun verdiği rahatlıkla sıcak bir sohbete koyulurlar. Sanki ezelden beri muhabbet ediyormuşçasına kendilerini yakın hissederler. Kızın yanında dadı ya da lala olmadığı için dilediklerince hareket ederler. Aşkla kendinden geçmiş olan Kâzım da

ailesinin telaşlanacağını aklına bile getirmez. İki âşık baş başa yürüyüş yaparlar. Muhabbet ilerledikçe samimiyet de artar. Hatta kızın sarılıp Kâzım'ı öpmesi aşkın gelişmesini daha da hızlandırır. Şair, sevgilisine duyduğu aşkı dile getirir. Kız bu sözleri işitince tebessüm ederek kendisinin de âşık olduğunu söyler. Dakikalar geçtikçe iki sevgilinin arasındaki yakınlık artar, ne açlık ne ev ne de ana baba azarı akıllarına gelmez. Ancak şair, duyduğu aşkın şiddetinden doğru düzgün sohbet edemez, hatta kızın kim olduğunu sormayı bile akıl edemez. İki sevgili aşk ile sarhoşken bahçıvan çıkagelir. İki çocuğu baş başa samimi bir hâlde gören bahçıvan çocukları ellerinden tutup zorla götürür. Kızı evine teslim eden bahçıvan, yabancı olduğu için etraftaki evleri gezdirerek Kâzım'ın kaldığı evi aramaya başlar. Sonunda yaşlı bir kadının yol göstermesiyle onu da evine teslim eder.

Ev halkı, tüm aramalarına rağmen bulamadıkları Kâzım'ı karşılarında görünce çok mutlu olur. Oysa Kâzım sevgilisinden ayrılmanın üzüntüsüyle perişan bir hâldedir. O gece şairin gözüne uyku girmez, herkes uyuduğunda sevgilisinin hayaliyle sabaha kadar gözyaşı döker. Kavuşmaya imkân olmadığını bilen şair, üzüntüden kahrolur ve hastalanır. Nice tabip ve hoca bu derde çare bulamaz. Aşk ile hâlden hâle giren Kâzım derdini söylemeye derman bulamaz. Şairin bu acıları üç ay sürer ve sonunda ayrılık acısına alışır ve aşkını kalbine gömer.

Dokuz yaşına geldiğinde Kâzım'ın gözleri açılır, dünyanın farkına varır, iyiyi kötüden ayırmaya başlar. Şairin gözlerinde irfan nuru, kalbinde ise “yakîn” feyzi vardır. Şairin tabiatında ibadete eğilim vardır, elinden geldiğince ibadet etmeğe gayret eder. Babasının yönlendirmesiyle beş vakit namaz kılmaya başlar. Bir kadir gecesi teravih namazı kılmakta oldukları sırada bülbül sesli bir hâfız imamlık yapar. İmam, Kuran-ı Kerîm okurken ansızın Kâzım Allah'ın tecellisine mazhar olur. Bu hisler şairin iç dünyasındaki gelgitlere son verir, onun nefsine galip gelmesini sağlar. Hâlden hâle giren şair, kesretteki vahdeti idrak eder, eşyadaki ilahî nuru keşfeder. Şairin bu hisleri sözlerle ifade edilebilecek bir hâl değildir. Şairin deyimiyle bu hâli anlatmak âmâyâ rengi tarif etmek gibidir. Şair, mana âlemlerine dalar. Bu vecit hâlinin her saniyesi binlerce saat, her saati cennetteki bir yıl gibidir. Hayrete kapılan şair gam girdaplarına düşer. Etrafını “rikat” dalgaları kaplar, gönlüne ayrılık derdi düşer. Şair feryat figana başlar. Bu durum bir ay sürer ve Kâzım'ın yardımına yine çocukluğu yetişir. Şair manevi gücünün olmaması nedeniyle mana âleminde mertebe kat edemez.

Kâzım altı yıllık eğitimi sorası hat talimine mülazım (stajyer) olur. Bir yandan ilim tahsiline gayret ederken diğer yandan Arapça öğrenir, hatta kıraatta ilerlemeye

çabalar. Şair 12 yaşındayken babasıyla birlikte Isparta'ya gider. Bir yıl Isparta'da ikamet eden Kâzım'ın sünneti de burada yapılır. Gösterişli sünnet düğünü şairin eğitim hayatının aksamasına neden olur. Bu tatil esnasında şairin aklından tüm kaygılar gider, kendini av merakına kaptırır. Avcılık hevesine düşen şairin aklında av ve avcılık dışında bir şey yoktur. Şair, eğitilmiş bir av köpeği görse hemen almaya çalışmakta, bütün günlerini av peşinde geçirmektedir. Öyle ki şair vaktini kuş beslemekle geçirir. Ata binmek ve kılıç kuşanmak şairin en büyük zevki hâline gelir. Gece gündüz durmadan, dinlenmeden savaş usullerini talim eder. Beş ayın sonunda Kâzım artık usta bir savaşçı hâline gelir. O artık attığını vurmakta, akranlarına galip gelmektedir. Hüseyin Bey'in azledilmesi sonucu şairin beş aylık Isparta serüveni de sona erer.

Babası ile birlikte tekrar İstanbul'a dönen Kâzım, Divan Kalemi'ne stajyer olarak girer. Bir yıl süren stajyerlikten sonra kâtiplik tahsiline başlar. Bu arada şair, peri yüzlü bir Harbiyeliye âşık olur. Ansızın görüp meftun olduğu bu delikanlıyla samimiyet de kurar ve delikanlıya kavuşmak arzusuyla Harbiye'ye geçmek için dilekçe verir. İki sene Harbiye'de görev yapar. Kâzım, Harbiye mektebinde bulunduğu zamanlar oradaki gençlerle arkadaşlık kurar, bunlar içinde söz konusu genç de bulunmaktadır. Delikanlıyla Kâzım'ın arasından su sızmamaktadır. Şair bu dönemde son derece mutlu olur, zira gönlü kavuşma sarhoşluğu yaşamaktadır. Yirmi iki ay bu şekilde geçtikten sonra Kâzım delikanlıyla -bir sebepten- ayrılır. Ayrılık acısıyla hasta düşen Kâzım'ı hastaneye yatırır. Doktorların her biri deva için ayrı bir yol denerse de Kâzım aşk acısı çekmeye devam eder. Bir ay evde hasta yatan Kâzım sonunda sağlığına kavuşur. Yaşananlar komutanın kulağına gidince Kâzım görevden uzaklaştırılır.

Hüseyin Efendi, Gümüşhane madeni emniyetine atanınca Kâzım annesi ile birlikte Gümüşhane'ye gider. Kara yoluyla giden Kâzım ve annesi uzun bir yolculuktan sonra Gümüşhane'ye varır. Trabzon Valisi kötü yönetimiyle madenleri harabeye çevirmiş, halkı perişan etmiş, madenleri kişisel çıkarları için kullanmıştır. Hüseyin Efendi, madeni ıslah etmek için çok çaba harcar. Konunun uzmanlarını toplayıp, birkaç gün istişare ederler. Sonunda iltimas ve rüşvetin önünün kesilmesi kaydıyla gerekli düzenlemeler yapılması için oybirliğine varılır. Madenin bir sonraki yılı gelirinin beş katına çıkarılması ve kimseden cerime (suç pahası) alınmaması, eğer bu tahmin gerçekleşmezse tazmin edilmesi, gelirin tahmin edilenden fazla olması durumunda ise o seneki gelirin karşı tarafa ait olması koşuluyla üç senet imzalanır. Kırk üç kocabaş temrin olarak verilir. Her merci'e güzellikle hizmet eden kişisel çıkarlarını düşünmeyen Hüseyin Bey'in miri geliri yılda beş bin kese olur. Maden gelirinin bu derece yüksek

olması, madenin eski sorumlusu olan valiyi huzursuz eder. Zira bu işten dolayı mahkûm olacağını düşünür.

Vali derhal İstanbul'a adamlar gönderir, her tarafa hediyeler salar, rüşvetler verir. Sonunda amacına ulaşan vali, Hüseyin Bey'in azledilmesini sağlar. Hüseyin Bey dört yüz kese zarara uğrar. Halkın şaşkın kaldığı bu azil hadisesi sonrasında maden işini valiye havale ederler. Daha sonra Hüseyin Bey'e payitahttan lütuf dolu bir mektup gelir. Bu mektupta Trabzon'da ikamet etmeleri ve bir ay olmadan bütün zararına karşılık başka bir makamın Hüseyin Bey'e mükâfat olarak verileceği söylenir. Sadaretten gelen bu emirle derhal Trabzon'a hareket eden Hüseyin Bey ve ailesi Şatiroğlu'na misafir olur. Ertesi gün dost gibi görünerek valiyi ziyaret ederler. Hüseyin Bey sadaretten gelen mektubu gösterince paşa (vali) durumu kabul etmez, yapmacık bir güler yüzlülükle hürmet gösterir. İki taraf karşılıklı olarak niyetlerini gizleyerek birbirlerine rol yaparlar. Bir ip-te iki cambaz misali bir ay müddetince karşılıklı tatlı sözlerle sabah akşam birlikte olurlar. Vali kethüda vasıtasıyla Hüseyin Bey'i oyalamakta, İstanbul'a gitmemesi için elinden gelen her türlü oyunu yapmaktadır. Ancak, Hüseyin Bey bu sözlere aldanmaz ve burada en fazla bir ay daha kalabileceğini söyler. Vali, Hüseyin Bey'i daha fazla oyalayamayacağını anlayınca başka bir hileye girişir. Vali, bir kazada ayan olan zalim bir katili, yüz elli eşkıya ile birlikte Hüseyin Bey'in üzerine salar. Bir gece Şatiroğlu'nun konağını basan eşkıyaların başını Hüseyin Bey'in haberi olmadan tuzağa düşürürler, bir bucağa sokup başına iki adam dikerler. Eşkıyalar başlarının kurtulmasının mümkün olmadığını anlayınca hiç silah sıkmadan gitmek zorunda kalırlar.

O sene kış çok kötü bastırmış, her taraf kar ve buzla kaplanmıştı. Böyle soğuk bir gün kapı çalınır. Beklenmeyen bu durum karşısında Kâzım hemen kapıyı açar. Bir şeyh ardında dervişleriyle birlikte gelir; yürüyecek gücünün kalmadığını, bir saat misafir olmak istediğini söyleyince, Kâzım son derece saygı ve yakınlık göstererek onu misafir eder. Çeşitli ikramlardan sonra babasına haber verir. Hüseyin Bey de şeyhe son derece hürmet eder, gönlünü hoş tutmak için elinden gelen her şeyi yapar. Sohbet ve muhabbet ilerledikçe Hüseyin Bey ve şeyhin otuz yıl önce birbirinden ayrı düşen iki dost oldukları ortaya çıkar. Bu mutlu tesadüften son derece memnun olan Hüseyin Efendi şeyhe sarılıp kucaklar. Yakınlıkları daha da artınca şeyhi üç gün evlerinde misafir ederler. Bu esnada Kâzım da şeyhin sohbetinden nasibini alır. Şeyh, bu yakınlığın bir nişanesi olarak

Hüseyin Efendi'nin oğullarından birinin “başını bağlamak”²⁶² istediğini söyleyince Hüseyin Bey, hemen büyük oğlu Halil'i çağırır. İlkini buna ona teklif eder. O, evliliğini bahane ederek nazikçe teklifi reddeder ve her ileri sürülen sava, karşı bir cevap verir. Sonunda Halil'in buna niyetinin olmadığı anlaşılır. Yahya ise yalandan hastalığını ileri sürer, zaten şeyh de ilgisizliği dolayısıyla ona meyletmez. Bu esnada Kâzım bir köşeden olan biteni izlemekte, ümitsizlik içinde Allah'a hâlini arz etmektedir. Şeyh, Hüseyin Bey'den oğlu Kâzım'ı isteyince onu derhal yanlarına çağırırlar. Kâzım Bey niyetlerinin başkası olduğunu ancak, Allah'ın bunu ona kısmet ettiğini söyler. Sözleri bitmeden Kâzım, babasının ellerini öper.

Bir hafta sonra Kâzım babası ile birlikte şeyhin dergahına gider. Dergâhta bütün erenler hazır vaziyette beklemektedir. Dört kapıdan geçerek içeriye girerler. Kâzım müşşidin önünde diz çöküp biat eder. Şeyh de el verip, ikrar alır. Gerekli usûl yerine getirilir, el kaldırılıp dua edilir. Biat töreni gülbank ile son bulur. Ertesi gün bütün dostlar dağılır ve Kâzım'ın nefsi ile şeytan baş başa kalır. Şair, aşkın belasına talipken, gönlü arzularıyla mest hâldedir. Onun tabiatında dervişlik olmadığı için şeyhi Beyazıd-ı Bistâm dahi olsa derviş olamayacağını bilmektedir.

1253 senesinde Kâzım 16 yaşındayken bir cuma günü gezmek için erkenden evden çıkar. Şairin gönlünde gezmek ve bir arkadaş edinme isteği vardır. Her yeri dolaşan Kâzım bir arkadaş bulamaz ve geri döner. Dönüş yolunda çok yorulan şair, Üçler denilen bir yerde yorgun düşer. Soluklanmak için bir kahvehaneye girer. Kerli ferli adamların doldurduğu bu kahvehanenin bir köşesine o da oturur. Delikanlı beş altı dakika yalnız başına oturur. Onunla ne kahveci ne de oturanlardan herhangi biri ilgilenir. Bir müddet sonra kahveci kaynar bir kahve getirir. Kâzım sinirlenerek önce bir çubuk (tütün) getirmesini kahveyi daha sonra getirmesini söyler. Kahveci özür dileyerek bu durumun kahvehanenin sürekli müşterisi olan karargah askerlerinin bu şekilde davranmasından kaynaklandığını, askerlerin kendilerinden başkasına riayet etmemesini emrettiklerini söyler. Hatta kendilerinden başka müşterileri gözleriyle yediklerini sözlerine ekler. Kâzım kahvecinin bu sözlerini işitince şaşırır kalır. Zira şahin gözlü, gül

²⁶² Eserdeki “başını bağlamak” deyiminin, “evlendirmek” anlamında değil, “tarikata katılmasını sağlamak” anlamında kullanıldığını düşünüyoruz. Zira ilgili bölümde evlilik söz konusu edilmemiştir:

Çün neş'e-i ülfet oldu tecdîd
Olmaz mı kılsak anı te'bîd

Ver sen baña oğluñuñ birini
Ben bağlasam ol mehiñ serini (SA, v.27b)

yüzlü Balmumcu Reşid Efendi'yi görür. *Sernüvişt-nâme-i Âcizî* hikâye tamamlanmadan son bulur.

1.9.2.2.Kişiler

1.9.2.2.1.Koniçeli Kâzım

İncelememize konu olan *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'nin ana kahramanı ve yazarı olan Koniçeli Kâzım'ın tarihî kişiliğini araştırıldığında kaynaklarda onunla ilgili geniş bilgiye yer verildiği görülür. Biyografik eserlerde 1237 (1821) senesinde doğan Kâzım'ın diğer adının Musa olduğu, babası Hüseyin Bey'in çeşitli devlet görevlerinde bulunduğu ve şairin küçük yaşlarda babasıyla birlikte İstanbul'a geldiği belirtilir.²⁶³

Koniçeli Kâzım, Bâbîâlî'de Divan-ı Hümâyün ve Mühime Kalemlerine ve Maliye Nezareti Mektûbî Kalemine devam etmiştir. Daha sonra kâtiplik göreviyle Asâkir-i Hassa'ya girer. Liva kitabetini, alay emniyeti takip eder. Mansıb sahiplerini hicvetmesinden dolayı binbaşılık rütbesi alınarak Kıbrıs'a sürülür. 1279 (1863) senesinde Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa tarafından rütbesi iade edilip tekrar İstanbul'a gelmesi sağlanır. Aşama aşama ilerleyen Kâzım Bey sonunda ferik (korgeneral) rütbesine ulaşır. 1877 Rus Harbinde Dördüncü Ordu'nun Erkân Reisliği'nde bulunur. Bâb-ı Ser-askerî Muhasebet Dairesi'nde uzun süre hizmet eder ve ikinci reis olur. Bir ara Mesârifât Nezâreti vekâletinde bulunur. Ancak, hazinedeki parayı gözetmeden ödemelere onay vermesi, şikayete konu olur ve bu görevden alınır. Divan-ı Harb-ı Dâimî âzâsı iken 17 Ramazan 1307 (7 Mayıs 1889) tarihinde vefat eder.²⁶⁴

Koniçeli Kâzım Paşa'nın eğitim hayatına dair kaynaklarda doyurucu bilgi bulmak mümkün değildir. Konuyla ilgili en geniş araştırmayı yapan Recep Demir, kaynaklarda konuyla ilgili bilgi verilmediğini belirttikten sonra Koniçeli Kâzım'ın devlet dairelerinde çalışmasını esas alarak onun, sübyan mektebi sonrasında devlet kademelerindeki görevleri sırasında kendisini geliştirmiş olma ihtimali üzerinde durur. Kaynakların eksik bıraktığı bu dönemi, şairin bizzat kendi kaleminden çıkan *Sernüvişt-*

²⁶³ bk. Şemseddin Sâmî, *Kâmusü'l-A'lâm*; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*; Fâtîm, *Hâtimetü'l-Eş'âr*; Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*; Mehmet Süreyya, *Sicill-i Osmanî vd.* kaynakları gözden geçirerek Koniçeli Kâzım Paşa'nın hayatı ve edebî kişiliği ile ilgili Recep Demir'in çalışması için bk. Recep Demir, *Kâzım Paşa Hayatı-Eserleri-Şairliği (İnceleme-Metin)*, Yüzüncü Yıl Üniv. SBE, BYLT, Van, 1999, s.2.

²⁶⁴ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* (haz. M. Kayahan Özgül), AKM Yay., Ankara, 2000, C.II, s.1138-1139.

nâme-i ‘Âcizî adlı mesnevisi sayesinde aydınlatmak mümkündür. Bununla birlikte kaynaklarda şairin çocukluk dönemi ile ilgili hiçbir bilgiye yer verilmez. Oysa *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de Kâzım’ın doğumundan 1253 (1837) senesine kadar süren yaklaşık on beş yıllık dönemi anlatır. Bu da şairin ve ailesinin hayatına dair pek çok eksik kalmış bilginin tamamlanmasını sağladığı gibi kaynaklarda şairle ilgili verilen bilgilerin teyit edilmesini sağlar. *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî* vasıtasıyla Kâzım’ın doğum tarihini tam olarak öğreniriz:

Sene iki yüz otuz yedide
Biñ yıl dahı andan ileride

Şa‘bân ayının yedinci rûzu
Bir yevm-i rübû‘-ı dil-firûzu

Yanya denilen livâya mülhak
Koniçe denen kazâda elhak

Dünyâya gelip bu ‘abd-ı nâlân
Gehvâre-i tende kılmış efgân (SA, v.4b)

Kâzım daha beş yaşına gelmeden babası ile birlikte İstanbul’a gelir ve orada okula yazdırılır:

Mehcûr kılıp beni vatandan
Cân gibi hemân ayırdı tenden

Beş yaşına varmadan nihâyet
Başımda esip hevâ-yı gurbet

İstanbul’a ‘azm edip pederle
Terk-i vatan eyledik kederle (SA, v.7b)

Hep neşe-i sâgar-ı hevâdır
Âzâdelik ile ibtilâdır

Ârâmın alıp gül ü hezârîñ
Başın yakan âteşe çenârîñ²⁶⁵

Bu hâli edip te’emmül-i tâm
Te’dîbime etdi hüsn-i ikdâm

Mektebde beni kılıp mukayyed
Tecdidin eyledi mücerred (SA, v.8a)

Kâzım altı yıl eğitim aldıktan sonra hüsn-i hat talim etmeye başlar. İlim sahibi olmak için gayret eden şair, Arapça ve kıraat öğrenmeye başlar:

Şeş sâl olup dahîl-i mekteb
Kıldı hânümânım müretteb

Ta‘lîm-i hatta mülâzım oldum
Tahsîl-i ‘ulûma ‘âzım oldum

²⁶⁵ Yazma metinde bu beytin bir önceki beytin yerinde olması gerektiği işaret edilmiştir.

Etdim ‘Arâbîye sarf-i mevcûd
Te’sîs-i binâ-yı ‘izz-i maksûd

Eylerken ‘avâmili kırâ’at
İzhâr-ı kemâle sa’y u gayret (SA, v.18b)

Babasının Isparta’da görevlendirilmesi ve orada sünnet olması Kâzım’ın öğrenim hayatını sekteye uğratar. Ancak, Kâzım Isparta’da geçirdiği beş ay müddetince avcılık, binicilik ve savaş ilimlerinde hem üstatlardan yararlanarak hem de kişisel gayretiyle kendini geliştirmeyi bilmiştir. Beş ayın sonunda akranlarından üstün bir konuma gelir. Kâzım, artık her attığını vuran on iki yaşında bir delikanlıdır. Kâzım İstanbul’a döndüğünde Divan Kalemî’ne stajyer olarak girer ve bir süre sonra Harbiye’de kitabet görevine getirilir:

Divân kalem[in]e oldum ‘âzim
Fi’l-cümle heves ile müdâvim

Safâ ki çerâğ-ı rûşen oldum
Pervâne dilâna me’men oldum

Bir sâl kılıp devâma himmet
Tahsîl-i kitâbete ‘azîmet

Harbiyeye eyleyip ‘azîmet
İki sene etdim anda hizmet (SA, v.20a)

Kazım, babasının Gümüşhane’ye tayini nedeniyle beş ay bu şehirde kalır. Bu dönemde şairin memuriyet (ve öğrenim)²⁶⁶ hayatı tekrar sekteye uğrar. Şair, İstanbul’a döndüğünde Mekteb-i Ma’ârif-i ‘Adliyye ve oradan Divan Kalemî’nde görevini sürdürür.²⁶⁷

Kâzım Paşa’nın edebî kişiliği ile ilgili olarak kaynaklarda genellikle ortak bir hükme varılmış gibi görünmektedir. Divan şiirinin son döneminde Encümen-i Şu‘arâ içinde yer alan Kâzım genellikle mersiyeleri ve yergileriyle öne çıkmıştır. *Fâtîn Tezkiresi*’nde mersiyeleriyle tanındığı²⁶⁸, *Son Asır Türk Şairleri*’nde ise hiciv şairi olduğu belirtildikten başka Fuzulî vadisinde söylediği şiirlerin, özellikle mersiyelerin şairin edebî kabiliyetini ortaya koyduğu²⁶⁹ belirtilir. Recep Demir ise hicve meyilli

²⁶⁶ Devlet Kaleminde görev yapan stajyer gençlerin kalemdeki kıdemli memurlar tarafından eğitilmesi söz konusu müesseseleri bir nevi eğitim kurumu hâline getirmiştir. (bk. Z.Ebuzziya Şinasi’den aktaran Recep Demir, *Kâzım Paşa Hayatı-Eserleri-Şairliği (İnceleme-Metin)*, s.3.)

²⁶⁷ Şairin Mekteb-i Ma’ârif-i ‘Adliyye ve Divan Kalemî’ne devam ettiği, eserin yarım kalan son bölümünün başlığından anlaşılmaktadır: “Bu Makâle Pederim Gümüşhâne Ma’den-i Hümâyûnu Emîni Olup Anıfla Birlikte Ol Mahalle Gitdiğim Ve Hasbe’l-Kader Beş Mâh Zarfında ‘Azl Olarak Der-Sa’âdet’e ‘Avdetle Mekteb-i Ma’ârif-i ‘Adliyye’ye Ve Andan Dîvân Kalemî’ne Gitdiğimdir”

²⁶⁸ Haluk İpekten vd., *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, KTB Yay., Ankara, 1988, s.248.

²⁶⁹ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s.1140-1143.

tabiatıyla Kâzım Paşa'nın şöhretinin yarısını hicivlerine borçlu olduğunu söyler. Şairin hicivlerinin konusu millî meseleler olduğu gibi kişisel meseleleri de içerir.²⁷⁰ Ayrıca Demir, şairin kullandığı dil ve tasavvufî unsurlardan ötürü bir yönüyle Şeyh Gâlip'e benzediğini ancak, yaşanan hayata son derece açık olduğunu, hatta şiirlerinde sürgün hayatının yansımalarının bulunduğunu belirtir. Demir'e göre o, dünyevî heveslerini açıkça ifade eder. Hatta onun şiirlerinde tüm kusurlarıyla somut, yaşayan insanı görebiliriz. Demir, onun şiirlerinde hâkim temanın din olduğunu, onun için "dinî şair" tabirini kullanmanın doğru olacağını söyler. Zira şairin ailesinden gelen Şii temayüller, şiirine de yansımıştır. Âl-i abâ mersiyelerini içeren *Mekâlid-i Aşk* adlı eseri bir yana *Divan*'ındaki şiirlerde de bu dinî unsurları fazlasıyla bulmak mümkündür.²⁷¹

Kâzım Paşa'nın edebî kişiliğini etkileyen şairlerin başında Fuzulî gelmektedir. Şii temayülleri bir yana *Mekâlid-i Aşk*'taki Kerbela konulu mersiyeleri ve *Fuzulî Divanı*'ındaki ilk gazele naziresi şair üzerindeki Fuzulî etkisini gözler önüne serer. Hatta şairin, Kerbela olayını anlatırken yer verdiği tarihsel sapmalar Fuzulî'nin yaklaşımıyla örtüşür. *Kâzım Divanı*'nda yer alan şiirlerde de Fuzulî'nin açık etkilerini görmek mümkündür.²⁷² Ayrıca Kâzım Paşa'nın Bağdatlı Ruhî'nin terki-i bendine ve Nef'î'nin sâkî-nâmesine yazdığı ve kimi beyitlerde büyük benzerlikler gösteren nazireler, şairin söz konusu şairlerden büyük ölçüde etkilendiğini gösterir.²⁷³

Koniçeli Kâzım'la ilgili bilgi veren tüm kaynaklarda şairin yalnızca *Divan* ve *Mekâlid-i Aşk* adlı eserinden bahsedilir. Oysa şairin bu eserleri dışında *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* adlı bir mesnevisi bulunmaktadır. İncelememize konu olan mesnevi hiçbir kaynaktan yer almadığı gibi eser hakkında hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bu eser vesilesiyle şairin "Kâzım" ile birlikte "Âcizî" mahlasını kullandığını öğreniriz. Şairin eserini kırklı yaşlarda yazdığı düşünülürse bazı divan şairlerinde rastladığımız "gençlikte kullanılan mahlası değiştirme" hâdisesinden bahsetmek mümkün değildir.

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'den hareketle Koniçeli Kâzım'ın kişiliği hakkında bilgi edinmek mümkündür. Din ve aşk, şairin kişiliğini şekillendiren iki temel unsur olarak yerini alır. Şair, çocukluk dönemini anlattığı sergüzeşt-nâmesinde hep bu iki duygu arasında gidip gelir. Esasen şair için din ile tasavvuf iç içedir. Aşka eğilimli olan şairin coşkulu duyguları tasavvufla örtüşür. Ancak, Kâzım'ın zühdfî yanı da bulunmaktadır. O,

²⁷⁰ Recep Demir, *Kâzım Paşa Hayatı-Eserleri-Şairliği (İnceleme-Metin)*, s.43-47.

²⁷¹ Recep Demir, *age.*, s.25-27.

²⁷² İsmail Ünver, "Kâzım Paşa" *Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken Yay., İstanbul, 1988, C.8, s.166; Recep Demir, *Kâzım Paşa Hayatı-Eserleri-Şairliği (İnceleme-Metin)*, s.31-37.

²⁷³ Recep Demir, *age.*, s.37-43.

daha çocuk yaşımda ailesinin verdiği terbiye gereği namaz kılmaya, ibadet etmeye başlar:

Çeşmimde var idi nûr-ı ‘irfân
Sînemde safâ-yı feyz-i ikân

Fıtrî idi dilde meyl-i tâ‘ât
İster idim itmeğe ‘ibâdât

İkdâm-ı pederle bî-mezâhim
Beş vakte olur idim mülâzım

Îfâ-yı salât olurdu elbet
Her gün evimizde bâ-cemâ‘at (SA, v.15b)

Şair, “Bu Makâle Îfâ-yı Salât-ı Terâvîh Ederken Gül-İstân-ı ‘Âlem-i Şühûd’dan Gönlüme Bir Kapı Açıldığı Ve Safâ-yı Bûy-ı Hakikatden Ser-Mest Olup Ebr-i Dîde-i Hûn-Çekîdeden Yağmur Gibi Kanlar Saçıldığıdır” başlıklı bölümde manevî âlemden bir kapının aralandığını anlatır. Bir gece teravih namazında mistik duygulara kapılır ve vecd ile hâlden hâle girer ve tecelliye mahzar olur:

Nâgâh kılıp Hudâ tecellî
Verdi dil ü cânâ tesellî

Etdi beni nefsim üzre gâlib
Müstagrak-ı lücce-i matâlib

Hatt içre göründü la‘l-i cânân
Zulmetde bulundu âb-ı hayvân

Bir ‘âlem-i diğerk oldu peydâ
Bî-nakş u suver ‘ayân heyûlâ

Elfâzdan ayrılıp ma‘ânî
Fark eyledi dîde cism ü cânı

Yüz gösterip âfitâb-ı vahdet
Mahv oldu sitâre-hâ-yı kesret

Eşyâda göründü nûr-ı akdes
Terkîb u hulûlden mukaddes (SA, v.16b)

Fakat, onun bu hâli yalnızca bir ay sürecektir. Şairin tabiatındaki aşk temayülü tüm gayretlerine rağmen mecazî vadinin dışına çıkıp ilâhî aşka yükselemez:

Bir mâh sürüp bu sûz-ı hasret
Mahv eyledi ‘âkıbet sabâvet

İhsân yine hep sabâvetindir
Gülşen ol gül-i letâfetindir

Ne’m var idi kim ne gâib etdim
Ol devlete sâyesinde yetdim

Ger bende olaydı istitâ‘ât
Mümkün idi bir dahı mülâkât

Kırk dörde erişdi sinn ü sâlim
Yok kesb-i kemâle ihtimâlim

Ne derd-i firâkdan eser var
Ne zevk-i visâlden haber var

Yüz kara sevâd-ı ma'siyyetden
Dil bağlı hevâya her cihetden

Bilmem neye müncer ola hâlim
Yetmezse cevâba bu sû'âlim (SA,v.16b-17a)

Koniçeli Kâzım, ilâhî aşka yönelmek için elde ettiği iki şansı da değerlendiremez. Birincisinde çocukluğun verdiği bilinçsizlik, ikincisinde ise dünya hevesleri onu bu yoldan alıkoyar. Hatta bir şeyhten el almasına rağmen, tabiatında dervişlik olmadığı için mecazî vadîden ayrılmaz:

Tahsîl-i kemâle himmet ister
Himmet dahı hüsn-i hidmet ister

Şeyh olsa da Bâyezid-i Bistâm
Dervişde olmayınca ikdâm

Bir fâ'ideyi müfid olur mu
Emvâta tabîb yol bulur mu

Merhem bulamaz bu zahm-ı cân-gâh
Lutf etmeyecek cenâb-ı Allâh (SA, v.29a)

Koniçeli Kâzım'ın mecazî vadide kalan aşklarından birisi daha yedi, sekiz yaşlarındayken bir kız çocuğuna beslediği temiz duygulardır. Şair bir oyun esnasında tanıştığı bu kıza ilk görüşte âşık olur. Hatta kızın Kâzım'ı öpmesi yaşanan aşkın simgesel ve manevî bir yanının olmadığını gözler önüne serer. Şairin ikinci ilişkisi ise Harbiyeli bir delikanlıya yönelik duyduğu hislerdir. Şairin ilişkiyle ilgili ifadelerinin kapalı olması, ilişkinin ulaştığı nokta hakkında kesin bir yargı bildirmemize engel teşkil etmektedir. Ancak, şairin kavuşmayla ilgili soyut ifadeleri ve kendi hislerini “aşk, üftade, meftûn” gibi sözcüklerle tanımlaması ilişkinin mahiyeti hakkında fikir vermektedir:

Nâgâh görüp fütâde oldum
Hem meclis ü âşinâ da oldum (SA, v.20a)

Sâkî yine meclis oldu tertîb
'Aşk eyledi 'akl u fikri tahrîb (SA, v.20a)

Su sızmaz idi miyânemizden
Gam dûr idi âşiyânemizden

Peymâne-i kâm olurdu gerdân
Dil mest-i visâl ü dîde hayrân

Kör olmuş-idi dü çeşm-i hâsîd
Hâbîde felek zamân müsâ'id

Bîdâr idi çeşm-i baht u ikbâl
Her şeb doğar idi mâh-ı âmâl (SA, v.21a)

Ayrıca şairin, Harbiyeli gençle olan muhabbetinin anlatıldığı bölümün “Bu Makâle Divan Kalemine Çırâğ Olup Bir Müddet Hizmet Eylediğim Ve Harbiyeli Bir Civâna Meftûn Olarak Mekteb-i Mezbûra Müdâvemet Eylediğimdir” şeklindeki başlığı konuyu aydınlatacak mahiyettedir. Nitekim şairin Harbiyeli gençle yaşadıklarını işitmesi üzerine ser-askerînin Kâzım'ı görevinden uzaklaştırması, söz konusu ilişkinin sıradan arkadaşlığın ötesinde olduğunu gösterir. Zaten şair söz konusu meseleyi hikâye etmeye başlarken şöyle seslenir:

Gûş eyle hikâye-hâ-yı râzî
Esrâr-ı hakikat²⁷⁴ u mecâzî (SA, v.20b)

Şair, söz konusu bölümün akabinde hislerinin mecazî aşkla sınırlı kaldığını açıkça ortaya koyar. Kâzım, “Tenbih” başlıklı bölümde mecazın hakikate lutfunun olmadığını, yaptığıının övünülecek bir şey olmadığını, eğer birine ilgi duyulacaksa Allah'ın yeterli olduğunu, mecazla uğraşmamak gerektiğini belirtir:

Yok lutfu hakîkate mecâzın
Bihûde dağıtma h'âb-ı nâzın

Nev-bâde-i mu'teber değildir
Fahr eyleyecek eser değildir

Matlûbun ise eger 'alâka
Vuslatsa sebeb bu iftirâka

Yetmez mi sana cenâb-ı Allâh
Feryâd u fîgâna her seher-gâh

Etmiş gibi bir kemâle vâsıl
Bu derd-i mecâzî etme hâsıl

Âyîne demişler anı gerçek
Güçdür bu gidişle Hakk'a ermek (SA, v.21b)

Nitekim şair “Tenbih” başlıklı bölümde aşkın tek ve ortaksız olması gerektiğini; yaptığıının mecaza dahi sığmayan bir rûsvalık olduğunu söyler:

'Aşk istemez inkisâm u şirket
Birdir iki olamaz muhabbet

Sen eylediğin mecâza sığmaz
Rûsvâyılık imtiyâza sığmaz (SA, v.22a)

²⁷⁴ Metinde “hakâyık” sözcüğünün üzerine “hakikat” sözcüğü yazılmıştır.

Şair, tüm tembihlerine rağmen kendisini mecazî aşktan, dünyevî olandan uzaklaştırmayı beceremez. Nitekim şairin üçüncü aşkı da Bîcân Bey adında bir asker olacak ve kendi deyimiyle “vadî-i bî-hâdî-i mecâzîde bî-hûde koşup yorul”acaktır. Kâzım’ın mecazî aşkına konu olan üç şahıstan ikisinin erkek olması bir sorun olarak karşımıza çıkar. Ancak, şairin muhabbetini yalnızca eş cinsel eğilimlerle açıklamak doğru olmaz. Şairin iki delikanlıya âşık olduğu vakıadır ancak, söz konusu ilişkilerin cinsel boyutu olduğunu söylemek, elimizdeki sınırlı ve soyut ifadeleri, mesnetsiz yorumlamaktan öteye gitmeyecektir.

Koniçeli Kâzım’ın temel özelliklerinden biri de hayata dönük bir kişiliğinin olmasıdır. Nitekim şairin *Divan*’ında yer alan şiirlerde de onun hayata dönük bir insan olduğu görülür. Onun kişiliğinin bu özelliği daha çocukluk döneminde kendini göstermeye başlar. Biniciliğe, silaha ve avcılığa düşkün olan şair, kendini söz konusu açılardan geliştirmeyi bilmiştir. Şairin hayatının bir döneminde avcılık ve hayvan sevgisi âdeta bir tutku hâlini alır. Şair eğitilmiş bir köpek görse hemen almak istemekte, onu elde etmek için âdeta canını vermeyi göze almaktadır. Ovalar, bozkırlar onun en yakın arkadaşı olur. Şair, her cins hayvana ilgi besler. Bu öylesine bir sevgidir ki bir av köpeğini tüm dünya halkına değişmemektedir. Kâzım sürekli av peşinde koşmakta; tavşan sözünü duymak bile vücudunun tilki gibi titremesine neden olmaktadır. Şair avcılığın yanında hayvan beslemekten de hoşlanmaktadır. Güvercin, sülün, doğan, şahin gibi nice kuş onun ilgisinden nasibini alır:

‘Aklım heves-i şikâra düşdü
Dil şişesi seng-sâra düşdü

Zâğ ardına düşdü bâz-ı âmâl
Pek alçaga indi tab’-ı meyyâl

Bir kelb-i mu’allem eylesem gûş
Alınca olurdum anı medhûş

Teshîrine nakd-i cân verirdim
Başımda yer olsa gezdirirdim

Hamûnlar idi nedîm-i hâsım
Her cinse vardı ihtisâsım

Yanımda değildi denk u hempâ
Bir üste ko böyle halk-ı dünyâ

Olmaz burası eğerçi inkâr
Kelbiñ nice hüsn-i hasleti var

Şâyeste değildir emr-i takbîh
Ebnâ-yı zamâne olsa tercîh

Nefsimle edip kıyâs u nisbet
Nakdim ederdim ben anı elbet

Ammâ bu değil murâd u maksûd
Fi'lim ola niyetimle mes'ûd

İt gibi koşup verâ-yı sayda
Düşmekde idim belâ-yı sayda

Yanımda anılsa nâm-ı erneb
Cismim titrerdi misl-i sa'leb

Nezdimde hezâr çeşm-i âhû
Degmezdi bir şikâra yâhû

Hem beslerdim nice gügercin
Envâ'-ı tezerv u bâz u şâhîn (SA, v.19a-19b)

Şairin dinî kimliği ile çelişen bu davranışları onun çocukluğunda yaşadığı ikilemin göstergesidir. Şair dünyevî heveslerinin peşinden koşmakta, dinî ve ilmî hayatını ihmâl etmektedir. “Hevâ-yı heves”le meşgul olduğunu kendisi de fark eden şair, uçar kaçarla ülfet ederek vaktini boşa sarf etmesini, iradesine hâkim olamamasına bağlar:

Evkâtım edip hevâya masrûf
Olmuşdum uçar kaçarla me'lûf

Terk etmeğe yokdu iktidârım
Destimde 'inân-ı ihtiyârım (SA, v.19b)

Şairin Isparta'da bulunduğu günlerdeki uğraşlarından biri de binicilik ve atıcılıktır. Ata binip kılıç kuşanmak, Kâzım'ın en büyük zevki hâline gelir. Maneviyatı bir kenara bırakan şair, kendini her türlü safâhata kaptırır. Şair, silah erbabına hizmet etmek suretiyle onlardan savaş sanatlarına dair çok şey öğrenir. Eline kalem yerine kılıç almakta; at onun için kitap yerine geçmektedir. Savaş sanatlarına o kadar kapılır ki görenler onu büyülenmiş zannederler; hatta şairin değer yargıları bile değişir. Artık ona göre en büyük olgunluk mızrakla oynamak, en saygı duyulacak yetenek değnek oyunu, en büyük irfan ise sopa vurmaktır. Şair için bir silahşor, bin Çin hükümdarından daha değerli hâle gelmiştir. Kâzım aylarını gece gündüz durmaksızın savaş usûllerini talim etmekle, silah erbabına hizmet etmekle geçirir. Şairin beş aylık çabası meyvesini verir ve sonunda attığını vuran, akranlarından üstün bir silahşor olur. Şairin kaygıdan âzâde yaşantısı babası Hüseyin Efendi'nin azledilmesiyle son bulur:

At binme kılıç kuşanma şevki
Gönlümden alıp cemî'-i zevki

Oldum niçe bin belâya dûçâr
Her dürlü safâhata giriftâr

Tiğ aldım ele be-cây-ı hâme
Esb oldu bana kitâb u nâme

Oldum o kadar bu fenne mecbûr
Kim görse der idi geldi meshûr

Yanımda kemâl-i ser-firâzî
Olmuşdu hemîşe nîze-bâzî

Her sûret-i ihtirâma elyak
Degnek oyunuydu bence mutlak

Çûb urma hele büyük ma‘ârif
Öğrenmeyen anı olmaz ‘ârif

‘İndimde değerdî bir sil[â]h-şor
Bin hüsrev-i Çîn u şâh [u] fağfûr

Ne gündüzün eyleyip ikâmet
Ne gece ederdim istirâhat

Tahsîline ‘azm ü cezm ederdim
Ta‘lîm-i usûl-i rezm ederdim

Şeş mâh devâm u himmet etdim
Erbâbına hüsn-i hidmet etdim

Âhir erişip kemâle kârım
Maksûdumu verdi Kird-gârım²⁷⁵

İ‘mâl-i silâha lâyük oldum
Akrânım içinde fâ’ik oldum

Ger yü[k]sek ola nişân ger alçak
Her atdığımı ururdum el-hak

‘Azl olduk o yerden ‘avdet etdik
İstanbul’a ‘azm u ric‘at etdik (SA, v.19b-20a)

Koniçeli Kâzım dinî duygularıyla dünyevî ihtirasları arasında sıkışmış daha çok dünyaya dönük biridir. O, gelgitleri olan bir delikanlıdır. Arayışlarla geçen çocukluk yılları şairin kişiliğinin şekillenme sürecinde önemli aşamalardır. Mana âlemi ve dünya arasında kalan şair, kimi zaman yaşının ve hâdiselerin tabîî neticesi olarak kimi zaman da kendi tercihi nedeniyle her zaman dünyevî olana yönelmiş, hayata dönük, hayatın içinden bir insan olmuştur. Nitekim ilerleyen yıllarda da din duyguları baskın olmakla birlikte hiçbir zaman sufiyâne bir yaşam sürmemiş bu dünya insanı olarak kalmıştır. Fakat o, hayatındaki kimi hâdiselere dinî-mistik anlamlar yüklemek suretiyle hayatı algılayışında din duygusunu hâkim kılar. Örneğin, şairin doğumu ve akabinde gelişen hâdiseler, olağanüstü özelliklere sahiptir. Eserde Kâzım’ın doğumu, bir derviş tarafından müjdelendir. Bu durum -olayın gerçekleşmesinden kırk dört yıl sonra bile-

²⁷⁵ Metinde “rûzgârım” sözcüğünün üzeri çizilerek “Kird-gârım” yazılmıştır.

şairin hayatı algılayışında dinin etkisini gözler önüne serer. Şairin çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı ikilem, eserde âdeta leit motif gibi tekrarlanan “hastalık durumlarında hoca ve hekimlerden deva aranması” hâdisesi şeklinde de yansıma bulur. Şairin seneler sonra meseleye bu şekilde yaklaşması, madde ve manayı kişiliğinin potasında eritme çabasının bir sonucudur.

1.9.2.2. Diğer Kişiler

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de çok sayıda kişi yer almaktadır. Söz konusu kişiler gerçek hayatta yaşamış kişilerdir. Otobiyografik bir eser olduğu için mesnevide yer alan ana kişiler daima Koniçeli Kâzım ile ilgilidir. Eserde yer alan zengin kişi kadrosu mesnevinin bölümlerine göre değişiklik arz eder. *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*, Koniçeli Kâzım’ın çocukluk döneminin belirli hâdiselerini ele aldığı için her bölümün kendine özgü kişi kadrosu bulunmaktadır. Söz konusu kişiler, hâdiselere etkileri nispetinde eserde yer bulur.

Eserde, ana kişilerin yanı sıra figüran mahiyetinde kişiler de bulunmaktadır. “Kâzım’ın amcaları, ev halkı, akrabalar, türbedar, tabipler ve hocalar, Kâzım’ın kız kardeşi, annesi, birkaç çocuk, bahçıvan, yaşlı bir kadın, ser-asker, Harbiyeli civanlar, mürit, eşkıyalar, vali kethüdası, valinin zalim ayanı, Şatıroğlu, Halil, Yahya, Kahveci” gibi kişiler, hâdiselerde yer almakla birlikte derinliği olmayan kişilerdir.

Sergüzeşt-nâmede yer alan diğer kişiler ise yukarıda sıraladığımız kişilere oranla eserde daha fazla söz konusu edilen kişilerdir. Bunların başında dinî-mistik kimliği bulunan kişiler gelmektedir. Bunlar, gerçek kişiler olmakla birlikte konumları itibarıyla eserdeki dinî-mistik düşüncüyü temsil eden derviş-şeyh tipleridir. Kâzım’ın doğumunu müjdeleyen seyyah bunların başında gelir. Hüseyin Efendi’nin evine misafir olan seyyah derviş, kendisine gösterilen misafirperverliğin karşılığı olarak onun dileğini sorar. Bir erkek evlat istediğini öğrenince bir anda mana âlemine yani arş-ı alâya sefer yapar ve müjdeli haber getirir. Seyyahın, keramet gösteren derviş tipini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Şairin muhtemelen ailesinden işiterek anlattığı bu kişi, Koniçeli Kâzım’ın olduğu kadar, ailesinin de dünya görüşünü yansıtır:

Kılmış sefer-i diyâr-ı ma’nâ
Bir ânda ‘azm-i ‘arş-ı ‘alâ

Almış pederin gamın götürmüş
Bî-çâreye müjdeler getürmüş (SA, v.4a)

Sergüzeşt-nâmede yer alan benzer bir tip ise şeyhtir. Hüseyin Efendi'nin yıllar önce izini kaybettiği dostu, karşısına bir şeyh olarak çıkar. Şeyhin kim olduğunu bilmeden ona -tıpkı seyyaha olduğu gibi- son derece hürmet gösterirler. Bu durum söz konusu derviş-şeyh tipinin karşısında takınılan standart tutumun yansımasıdır. Kâzım, söz konusu şeyhten el almak suretiyle bir tarikata intisap etmiştir:

Diz çökdüm öñüne bî'at etdim
Ber-vefk-i emel murâda yetdim

El verdi o benden aldı ikrâr
Mîsâk-ı elesti kıldı ikrâr (SA, v.28b)

Eserde yer alan mistik kişilerden biri de Nevruz Dede'dir. Nevruz Dede de eserde kerameti vesilesiyle ele alınır. O türbesine konulan Kâzım'ın iyileşmesini sağlar. Daha bebekken göze gelen Kâzım, bir gece dadısı tarafından Nevruz Dede'nin türbesine bırakılır. Ertesi gün Kâzım iyileşmiştir. Keramet motifleriyle süslenmiş bu derviş-şeyhler, şairin inanç dünyasını yansıtan tipler olarak eserde yerlerini alır:

Nevrûz Dede anda bir velîdir
Âsâr-ı kerâmeti celîdir (SA, v.6a)

Eserde olağanüstü özelliklere sahip olanlar yalnızca şeyh-dervişler değildir. Kâzım'ın güzelliğine kem gözle bakan bir şahsın nazarı da olağanüstüdür. Bu şahsın uğursuz bir bakışı Kâzım'a nazar değmesine neden olur. Ağzından köpükler çıkan Kâzım'ın iyileşmesi uzun sürecektir. Söz konusu şahıs, eserde olumsuz bir tip olarak çizilmiş, kem nazarı ayrıntılı ve mübalağalı olarak tasvir edilmiştir. Şairle ilgili olarak kullanılan “şûm, pelîd-i dîv-sûret” gibi sözcükler dikkat çekicidir:

Varmış meger ol kazâda bir pîr
Kim her nazârı hadeng-i te'sîr

Tîr-i ecele nazarda tev'em
Şemşîr-i kazâ gibi müsellemler

Eflâke diküp nigâh-ı şûmuñ
Feth etse dehân-ı pür-semûmuñ

Üftâde olup zemîne hûrşîd
'Arşa erişirmiş âh-ı nâhîd

Biñ kûha kılursa yek nezzâre
Eylermiş o demde pâre pâre

Göz habsine alsa kurs-ı mihri
Teng eyler imiş aña sipihri

Deryâyı bîñara döndürmüş
Biñ nâr-ı câhimi söndürmüş

Bir gün o pelîd-i dîv-sîret
'Ammim evine kılıp 'azîmet (SA, v.4b-5a)

Eserde yer alan menfi tiplerden biri de Trabzon Valisi Hazinedâr-zâde Osman Paşa'dır. Vali, eserde son derece olumsuz olarak anlatılmıştır. Vali maden gelirlerini kişisel çıkarları için kullanmış, halka zulmetmiştir:

Vâlî-i eyâlet-i Tırabzon
Ahvâlini eylemiş diğér gûn

Derlerdi Hazîne-dâr-zâde
'Osmân Paşa ol sitem-nihâde

Ma'denleri eyleyip harâbe
Döndürmüş ahâliyi kebâbe

Şemşîr-i mezâlîme verip zâğ
Kılmış o riyâz-ı meskene lâğ

Ser tâ ser edip o mülkü gâret
Çifliklerin eylemiş 'imâret

Çıkılmış ser-i kühsâr-ı zulme
Yakmış fukarâyı nâr-ı zulme

Her yüzden edip hasâr-ı mîrî
Kılmış o memâliki esîrî

Hep nukre-i hâsılât-ı ma'den
Bî-kizb-i hilâf u şûphe vü zann

Sâbıklarına olunca nisbet
Mevcûd idi yüzde bir nihâyet (SA, v.22b-23a)

Vali Osman Paşa bu yaptıklarıyla da yetinmeyerek maden işlerini düzeltmeye çalışan Hüseyin Efendi'nin görevden alınması için gayret etmiş; hatta işi, mahkûm olmaktan korktuğu için Hüseyin Efendi'nin üzerine eşkıya göndermeye dek varırmıştır. Osman Paşa tüm olumsuz yönleriyle kötü yönetici tipine örnek teşkil eder. Eserde menfi bir tip olarak çizilen Osman Paşa için "vâlî-i şûm" vb. ifadeler kullanılır:

Bu hâli duyup o vâlî-i şûm
Bildi ki olur bu işde mahkûm (SA, v.23b)

Eserde yer alan önemli kişilerden biri de şairin yedi sekiz yaşlarında âşık olduğu kız çocuğudur. Bu eşsiz güzellikteki kız çocuğu, şahin bakışlı, ahu gözlü, şirin gülüşlü ve tatlı sözlüdür. Şairin çizdiği sevgili tipi oldukça idealize edilmiştir:

Bir duhter-i bî-misâl idi ol
Başdan ayağa cemâl idi ol

Şâhîn bakışlı âhû gözlü
Şîrîn gülüşlü tatlı sözlü

Dil menziline meh-i tamâmı
Cân burcunun âfîtâb-ı kâmi

Bir şem‘ idi kim o mâh-peyker²⁷⁶
 Bir şem‘ idi şu‘leden²⁷⁷ münevver

Gördüm yüzünü şikeste oldum
 Çeşmi gibi mest u haste oldum (SA, v.13b)

Söz konusu kız çocuğunun sarılıp Kazım’ı öpmesi, onun masumiyetine halel getirmese de ilişkinin ve kızın gerçekliğini, somutluğunu ortaya koyan önemli bir ölçüttür. Bu teklifsizlik ve masum buse, yalnızca bir çocuktan beklenebilecek bir davranış biçimidir. Tüm idealize edilmiş taraflarına rağmen söz konusu kız çocuğu, bu davranışıyla gerçekliğini, hayatın içinden bir kişi olduğunu ispatlar:

İmdâdımıza yetip sabâvet
 Fi’l-hâl oldu terk-i külfet (SA, v.13b)

O bana sarıldı kıldı takbîl
 İzhâr-ı kemâl-i ‘aşkı ta‘cîl (SA, v.14a)

Koniçeli Kâzım’ın muhabbet beslediği diğer bir kişi de Harbiyeli bir delikanlıdır. Mesnevide söz konusu delikanlının fizikî özellikleri dile getirilmiştir:

Harbiyeli bir perî-likâya
 Çeşmi gibi ‘İsevî-edâya

Nâgâh görüp fütâde oldum
 Hem meclis ü âşinâ da oldum

İkdâmı ile o mâh-rûnuñ
 Câm ardı sıra döner sebûnuñ (SA, v.20a)

Sergüzeşt-nâmede dolaylı olarak bahsedilen delikanlının hâdiselere doğrudan etkisi olduğunu söylemek mümkün değildir. O, eserde Kâzım’ın muhibbi olduğu için yer bulur. Bu hâliyle daha ziyade derinliği olmayan bir tiptir. Eserde Harbiyeli delikanlının Kâzım’ı terk etme nedeni belirtilmez. O, yalnızca Kâzım’ın hayatına giren mahbublardan biridir. Şair, onun için de göz yaşları dökecek ve hastaneye düşecektir:

Mektebde bulunduğum zamânlar
 Hem-meclis idi nev-civânlar

Anlarla ederdim üns ü ülfet
 Ol âfet-i cân ile muhabbet

Su sızmaz idi miyânemizden
 Gam dûr idi âşiyânemizden

Peymâne-i kâm olurdu gerdân
 Dil mest-i visâl ü dîde hayrân

Kör olmuş-idi dü çeşm-i hâsîd
 Hâbîde felek zamân müsâ‘id

²⁷⁶ Metinde “Ol âfet-i mihr u mâh-peyker” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

²⁷⁷ Metinde “serîr?” sözcüğünün üzeri çizilerek “şu‘leden” sözcüğü yazılmıştır.

Bîdâr idi çeşm-i baht u ikbâl
Her şeb doğar idi mâh-ı âmâl

Bu hâl ile geçdi mâh u sâlim
Yigirmi iki ay sahîh u sâlim

Nâgâh sipihr-i kîne-girdâr
Bir vaz'-ı garîbe kıldı izhâr

Hûrşîd-i safâ zevâle döndü
Bedr-i emelim hilâle döndü

Bîmâr olarak firâşa düşdüm
Cân kaydı ile telâşa düşdüm

Ya'kûb gibi gelip figâna
Beytû'l-hazen oldu hasta-hâne (SA, v.21a)

Kâzım'ın babası Hüseyin Bey sergüzeşt-nâmedeki önemli kişilerden biridir. Hüseyin Bey şairin babası olma sıfatıyla eserin başından sonuna sürekli olarak ele alınan tek kişidir. Mesnevîde Hüseyin Efendi farklı kimliklerle karşımıza çıkar. O her şeyden önce bir babadır. Evlatlarının yetişmesi için elinden geleni yapar. Söz gelimi küçük yaşlarda günlerini beyhude geçirmesini istemediği oğlunu okula yazdırır:

Ârâmın alıp gül ü hezârîñ
Başın yakan âteşe çenârîñ²⁷⁸

Bu hâli edip te'emmül-i tâm
Te'dîbime etdi hüsn-i ikdâm

Mektebde beni kılıp mukayyed
Tecdîdin eyledi mücerred (SA, v.8a)

Hüseyin Bey, Kâzım'ın dinî-manevî eğitimi için de gerekli gayreti göstermiştir. Örneğin, Kâzım çok küçük yaşlarda ailesinin sağladığı manevî ortamda yetişir. Zira şair daha dokuz yaşındayken ailesiyle birlikte namaz kılmaya başlar. Bu durumun ortaya çıkmasında hiç şüphesiz Hüseyin Bey'in rehberliği en önemli etkidir:

İkdâm-ı pederle bî-mezâhim
Beş vakte olur idim mülâzım

Îfâ-yı salât olurdu elbet
Her gün evimizde bâ-cemâ'at (SA, v.15b)

Eserde Hüseyin Bey, devlet memuru kimliği ile de karşımıza çıkar. O, farklı şehirlerde görev yapmak zorunda kalan biridir. Eserde onun Isparta ve Gümüşhane'de farklı görevlerde bulunduğu belirtilir. Hatta eserin başında anlatıldığı üzere o, oğlu Kâzım'ın doğumuna dahi yetişememiştir:

Gurbetde imiş peder o demde
Kılmış vatana sefer o demde (SA, v.4b)

²⁷⁸ Yazma metinde bu beytin bir önceki beytin yerinde olması gerektiği işaret edilmiştir.

Hüseyin Bey aldığı görevleri hakkıyla yerine getirmek için elinden geleni yapar. Ancak, Osmanlı bürokrasisi ne yazık ki her defasında onun görevinden azledilmesine neden olur. Söz gelimi Gümüşhane maden emini olduğunda konunun uzmanlarına danışarak gerekli önlemleri alır ve maden gelirlerinin artmasını sağlar. O, dürüst ve çalışkan birisidir. Kişisel çıkarlarını düşünmez ve sadakatle görevini yerine getirir:

Allâh bilir sadâkat etdi
Her merci'e hüsn-i hidmet etdi

Fikr eylemedi menâfi'-i zât
Da'vâsını hasmı etdi isbât (SA, v.23b)

Hüseyin Bey, dürüst ve çalışkan bir devlet memuru olmanın yanı sıra bürokrasinin inceliklerini, devlet adamlarının hilelerini gayet iyi bilir. Bunun en tipik örneği ise Trabzon Valisinin kurduğu tuzağa düşmemesidir. O, içi kan ağlarken fevri davranmayıp diplomatik nezaketini korumayı bilecek kadar tecrübeli bir bürokrattır:

Ferdâsı görüldü Vâlî Paşa
Der-pîş olunup reh-i müdârâ
* * *

Gösterdi ana bu çok taviyyet
'Arz etdi buna o dürlü hümet

San girdi kırâba tîğ-i Fârûk
'Uşşâkı ile kavuşdu ma'sûk²⁷⁹

Mesmûm idi tatlı tatlı sözler
Ağlardı derûn gülerdi yüzler²⁸⁰

Yek digere kıldı san'at ibrâz
Oynadı bir ipde çifte cân-bâz

Üç gün bu revîşle geçdi eyyâm
Birlikde olup sabâh u ahşâm

Her dürlü kelâma yüz alışdı
Kalmaklığa kethüdâ çalışdı

İstanbul'a gitmesin diyü tek
Gösterdi nice kûmâş u örnek

Aldanmayıp anlara peder hîç
Bu hîle ki kılmadı eser hîç (SA, v.25a)

1.9.2.3.Mekân:

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de yer alan kapalı ve açık mekânlar sınırlı sayıdadır. Şair, genellikle mekânlar hakkında bilgi vermez. Eserde yer alan mekânlardan bazıları

²⁷⁹ Bu beyitin yanına 1 rakamı yazıldığı için sonraki beyitten önce yazılmıştır.

²⁸⁰ Bu beyitin yanına 2 rakamı yazıldığı için önceki beyitten sonra yazılmıştır.

soyut mekânlardır. Kapalı ya da açık olarak tasnif edemeyeceğimiz bu mekânları “âlem-i mânâ” ve “âlem-i şühûd” olarak sıralayabiliriz. Klasik mekân anlayışıyla örtüşmeyen bu mekânlar tamamen soyuttur. Örneğin, Kâzım’ın doğumunu müjdeleyen seyyah bir anda mana âlemi olan Arş-ı Alâ’ya gider:

Kılmış sefer-i diyâr-ı ma’nâ
Bir ânda ‘azm-i ‘Arş-ı ‘Alâ (SA, v.4a)

1.9.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Koniçeli Kâzım’ın çocukluk ve gençlik yıllarını kapsamasına ve hacimli bir eser olmasına rağmen *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de kapalı mekânlar sınırlı sayıdadır. Eserde yer alan kapalı mekânlar, “şairin yaşadığı evler, amcasının evi, Nevruz Dede’nin türbesi, misafir olunan ev, Divan Kalemi, Şatiroğlu’nun konağı, Mekteb-i Harbiye, şeyhin dergâhı ve kahvehâne”den ibarettir.

Söz konusu kapalı mekânlar hakkında hemen hiçbir teferruata yer verilmemesi eserde mekândan ziyâde hâdiselerin ön plana çıkarılmaya çalışıldığını düşündürmektedir. Kapalı mekânlar, esere genellikle hâdiselerin içinde cereyan ettiği birer dekor olarak yansır. Mesnevi en sık dile getirilen kapalı mekânlar genellikle Kâzım’ın yaşadığı evlerdir. Ancak, şairin hayatının farklı dönemlerinde yaşadığı bu evlerle ilgili hemen hiçbir teferruata yer verilmez. Yalnızca “Sıfat-ı Sermâ” başlıklı bölümde söylenenlerden yaşadıkları evin tek katlı olmadığını öğreniriz:

Kıldım götürüp yukarı ik’âd
Her sûret ile şetâret îrâd (SA, v.27a)

Kâzım doğduğu ev için de soyut birkaç sözcük söylemekle yetinir:

Kâşânemize misâfir olmuş
Virâne dür [ü] güherle dolmuş (SA, v.3b)

Eserdeki diğer kapalı mekânlarla ilgili olarak da hemen hiçbir tasvire yer verilmez. Örneğin, şeyhin “dergâhına dört kapıdan geçilerek girildiği” dışında dergâhla ilgili hiçbir bilgiye yer verilmemiştir:

Geçdik içeriye dört kapıdan
Pür eşk-i ferah dü dîde dil şen (SA, v.28b)

Şairin çok uzun zaman çalıştığı yerlerin ya da okuduğu mektepler ve devlet dairelerinin fizikî yapıları ile ilgili teferruata yer verilmez. Bu mekânlar da tıpkı diğer kapalı mekânlar gibi dekordan ibarettir. Şair, Trabzon’da kaldığı sırada yaşadığı

Şatıroğlu'nun konağını ismen anmakla yetinir. Tıpkı diğer kapalı mekânlarda olduğu gibi satır arasında söylenenlerden hareketle konağın bazı özelliklerini öğreniriz:

Olduk Şatıroğlu'na misâfir
Tutduk anı ma'nevî mezâhir (SA, v.25a)

Hem ayrı idi harem konağı
Bir kurşun atım mahall be-bâgî (SA, v.25b)

Sergüzeşt-nâme'de yer alan kapalı mekânlardan biri de kahvehânedir. Şair kahvehânenin kerli ferli adamlarla dolu olduğu dışında hiçbir söz söylemez:

Bir kahveye girdim anda nâçâr
Yorgunluğu eylemek-çün imrâr

Gördüm nice kerli ferli âdem
Sâkit durur anda misl-i ebkem (SA, v.29a)

1.9.2.3.2. Açık Mekânlar

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de yer alan açık mekânların başında şehirler gelmektedir. Şairin çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği şehirler eserde yer alır. Ancak söz konusu şehir ve kasabalarla ilgili bilgi verilmez. Örneğin şair, memleketi Koniçe'nin adını anmakla yetinir:

Yanya denilen livâya mülhak
Koniçe denen kazâda elhak

Dünyâya gelip bu 'abd-ı nâlân
Gehvâre-i tende kılmış efgân (SA, v.4b)

Kâzım, babası Hüseyin Bey'in işi vesilesiyle Isparta'da bulunur. Ancak, eserde Isparta'nın coğrafi ve mimarî özelliklerine dair bilgi verilmez:

Oldı sene kırk dokuzda kâmil
Isparta'ya vâlidim muhassıl (SA, v.19a)

Benzer bir durum Gümüşhane için de geçerlidir. Şair, Hüseyin Bey'in Gümüşhane Maden-i Hümâyunu eminliğine atanması üzerine bu şehre gider. "Bu makâle pederim Gümüşhâne Ma'den-i Hümâyûnu Emîni Olup Anuñla Birlikte Ol Mahalle Gitdiğim ve Hasbe'l-kader Beş Mâh Zarfında 'Azl Olarak Der-Sa'âdet'e 'Avdetle Mekteb-i Ma'ârif-i 'Adliyyeye ve Andan Dîvân Kalemine Gitdiğimdir." başlıklı bölümde şair, Gümüşhane'de yaşadıkları hâdiseleri ayrıntılı olarak anlatmasına rağmen bu şehirle ilgili tanıtıcı hiçbir bilgiye yer vermez. Söz konusu şehir, bu haliyle idarî bir mekândan ibarettir.

Şair, hayatının çocukluk ve gençlik döneminin büyük bir kısmını bu şehirde geçirdiğinden olacak İstanbul en sık ele alınan şehirdir. Tıpkı diğer şehirler gibi İstanbul'un da mimarî güzelliklerine yer verilmez. Ancak, İstanbul'un mesire yerleri ile ilgili renkli tasvirlerle yer verilir.²⁸¹ Yine İstanbul'daki "Üçler" adındaki muhit ismen eserde yer alır:

Üçler denilen mahalle geldim
Bitâblık el verip kesildim (SA, v.29a)

İstanbul tabiî güzellikleriyle ve kent yaşamıyla eserde yer bulmakla birlikte siyasî bir merkez olarak da ele alınır. Otoritenin simgesi olan İstanbul, memurun dönüp dolaşıp geri geleceği bir merkezdir. Bu nedenle azil ve diğer nedenlerle şair, babasıyla birlikte daima İstanbul'a döner:

İstanbul'a 'azm edip pederle
Terk-i vatan eyledik kederle (SA, v.7b)

'Azl olduk o yerden 'avdet etdik
İstanbul'a 'azm u ric'at etdik (SA, v.20a)

Sergüzeşt-nâmedeki açık mekânlar arasında "dağ, ova" gibi coğrafi mekanlar ve "kadirga limanı" da yer alır. Ancak, bu mekânlar yalnızca ismen anılır:

Hamûnlar idi nedîm-i hâsım
Her cinse vardı ihtisâsım (SA, v.19a)

Kadirga limânı imiş ol câ
Zevrakçe-i 'aşka oldu murassâ (SA, v.11b)

1.9.2.4.Zaman

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî de, 1237 senesinden şairin on altı yaşını idrak ettiği 1253 senesine kadar olan dönemi ele alınır. Eserdeki vaka süresi on altı yıldan ibarettir. Eserde vaka tarihleri açıkça belirtilmiştir. Ancak, sergüzeşt-nâmede şairin doğumundan yaklaşık bir yıl önceki bir hâdiseye yer verildiği için vaka süresini on yedi yıl olarak kabul edebiliriz. Şairin de ifade ettiği üzere seyyahın verdiği müjdenin ardından bir yıl geçmeden Kâzım dünyaya gelir:

Bu kavlı ü karârı geçmeden sâl
Rûşen-ter olup sabâh-ı âmâl (SA, v.4b)

Sergüzeşt-nâmede Kâzım hâdiselerin tarihini büyük oranda açıkça dile getirir. Örneğin şair, doğum tarihini ayı ve günüyle ayrıntılı olarak ifade eder:

²⁸¹ İstanbul'un tabiî güzellikleri için bk. "1.9.3.1.1. Tasvir" Bölümü.

Sene iki yüz otuz yedide
Biñ yıl dahı andan ileride

Şa‘bân ayının yedinci rûzu
Bir yevm-i rübû‘-ı dil-firûzu (SA, v.4b)

Eserde anlatılan pek çok hâdisе gibi son hâdisе olan Bîcân Bey meselesi de ay ve günüyle açıkça dile getirilir:

Bin iki yüz elli üç idi sâl
Şehr-i Recebin onu meh-i hâl²⁸² (SA, v.29a)

Eserde ele alınan hâdiselerin büyük bir kısmında şair yaşını belirtmek suretiyle vaka tarihine açıklık getirir. Böylece eserdeki ana hâdiselerin tarihlerini ve vaka sürelerini kolaylıkla belirleriz. Özellikle “Bu makâle henüz bir yaşına resîde olmazdan...” ve “Bu makâle yedi sekiz yaşlarında iken...” *vd.* bölüm başlıklarında şair kaç yaşında olduğunu dile getirir. Eserde kimi zaman beyitlerde de şairin yaşı belirtilir:

Beş yaşına varmadan nihâyet
Başında esip hevâ-yı gurbet (SA, v.7b)

Senem dokuza olup resîde
Fi’l-cümle açılmış idi dîde (SA, v.15b)

Sergüzeşt-nâmede dile getirilen ara hâdiselerin vaka süresi de çeşitli zaman belirteçleriyle dile getirilir. Örneğin, göz değmesi sonucu hastalanan Kâzım’ın bu hâli üç gün sürer:

Üç gün sürüp ol figâ[n] u nâle
Ten kilke döner cân anda nâle (SA, v.5b)

Kâzım’ın kız kardeşinin hastalanması ve ölümünün kırk gün sürdüğü söylenir:

Kırkinci günü o tıfl-ı nâ-kâm
Eyler ser-i lahdî mehd-i ârâm (SA, v.6b)

Eserdeki ara hâdiselerin süresi ile ilgili örnek beyitleri çoğaltmak mümkündür. Şair yalnızca beyitlerde değil, bölüm başlıklarında da anlattığı hâdiselerin ne kadar sürdüğünü dile getirir. Örneğin, şairin Isparta serüveni beş ay, Harbiye memuriyeti iki yıla yakın sürmüştür.

Sergüzeşt-nâmede bazı ara hâdiselerin belirsiz zamanlarda gerçekleştiğini görürüz. Bu gibi durumlarda şair genellikle “nâgehân, bir gün, bir şeb, ol gece, ol gün” *vb.* zaman belirteçlerinden yararlanır:

Bir şeb düşünüp bu hâli dâye
Tefvîz kılıp işin Hudâ’ya (SA, v.6a)

²⁸² Bu beytin üzeri çizilmiştir.

Bir gün bizi evce vâlidem âh
Bir câya alıp götürdü *nâgâh* (SA, v.11b)

Ol gece baña harâm olup h'âb
Cismim gam u firkat etdi bî-tâb (SA, v.15a)

Ol gün hem edip eve 'azimet
Ümmîde çekildi hatt-ı temmet (SA, v.15a)

Vaka zamanında görülen belirsiz zamanlar bazen vaka süresinde de kullanılır.

Örneğin, aşağıdaki beyitte şair misafir oldukları evde birkaç gece kaldığını söyler:

Birkaç geceler ikâmet etdik
Akrânımız ile sohbet etdik (SA, v.11b)

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de zamanın kullanımıyla ilgili bir husus da zamanın göreceliğidir. Şair sevdiği kızla geçirdiği süreyi dünya zamanından farklı olarak görür. Bu öylesine bir zamandır ki her saniyesi bin saate, her saati cennetteki bir yıla bedeldir:

Bir çâr-yek idi gerçi ammâ
Uymazdı ana zamân-ı dünyâ²⁸³

Her sâniyesi hezâr sâ'at
Her sâ'ati misl-i sâl-i cennet (SA, v.16b)

1.9.2.5.Tarih ve Toplum

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî otobiyografik bir eser olması dolayısıyla eserde yer alan hâdiselerin tamamı bizzat tarihtir. Şairin hayatına ve yaşadıklarına dair pek çok olay kişisel tarih olarak kabul edilebilir. Ancak, eserde Kâzım'ın hayatı odak noktası olarak alındığı için Osmanlı siyasî tarihi ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Öyle ki arka planda dahi siyasî tarihi ilgilendiren çok fazla bilgi bulmak mümkün değildir. Ancak, eserde anlatılan hâdiselerden hareketle XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü durumun, toplumsal ve ahlâkî çözümlerin esere yansıdığını görürüz.

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de özellikle devlet yönetiminde yer alan yöneticilerin görevlerini suiistimali, rüşvet, iltimas, merkezî otoritenin zayıflaması, asayişin bozulması gibi pek çok konuya değinilir.²⁸⁴ Kâzım, hâdiselerin anlatımı sırasında toplumsal hayata dair bazı bilgi kırıntılarına da yer verir. Toplumsal hayata dair unsurların başında dinin toplum üzerindeki etkisi gelmektedir. Eserde çeşitli vesilelerle Kâzım ve ailesinin yaşamında din duygusunun belirleyici bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Kâzım'ın doğuşunun önceden müjdelenmesi, seyyahın bir anda Ârş-ı

²⁸³ Bu beyit, diğer dizelerin arasına dikey olarak yazılmıştır.

²⁸⁴ bk. "1.9.3.3. Eleştirel Anlatım" Bölümü.

Âlâ'ya yükselmesi, Kâzım'a nazar değdiğine inanılması, nazar değmesini gidermek üzere hocaların çağırılması ve bakıcı kadının Kâzım'ı bir türbeye bırakması, dinin hurafelerle karışık algılanışının ve toplumsal hayattaki etkilerinin belirlenmesi bakımından önemli örneklerdir.

Sergüzeşt-nâmede vasıtasıyla belirli mevki sahibi olan ailelerin çocuklarının eğitimine erken yaşlarda başladığını görürüz. Kâzım daha beş altı yaşlarında din eğitiminin yanı sıra okula da gitmeye başlar. “Bu Makâle Beş Yaşında İken Pederle Berâber Der-Sa‘Âdet’e Gelip Anda Ârâm u İkâmet Etdiğim ve Mektebe Başlayıp Tahsîl-i ‘Ulûm-ı Kemâl İçin Hâ’ceye Gelip Gittiğimdir” başlıklı bölümde şair bu durumu açıkça ifade eder.

Eserden hareketle XIX. yüzyılda dahi ulaşımın oldukça külfetli olduğunu öğreniriz. Bunun en belirgin örneği Kâzım'ın Gümüşhane yolculuğudur. Şair, babasının görevi nedeniyle annesi ile birlikte Gümüşhane'ye gider. Kara yoluyla yapılan bu yolculuk tam otuz iki gün sürer. İstanbul ile Gümüşhane arasındaki mesafe düşünüldüğünde ulaşımın o dönemde ne kadar güç koşullarda gerçekleştiği gözler önüne serilir:

Ben vâlideye olup mülâzım
Oldum karadan anınla ‘âzım

Otuz iki günde vâsıl olduk
Bi'l-emn ü selâmet dâhil olduk (SA, v.22b)

Sergüzeşt-nâmede Kâzım'ın delikanlılık çağlarındaki uğraşları ayrıntılı olarak konu edilir. Eserde, Kâzım'ın şahsında dönemin gençlerinin yaşam tarzları ve eğlence anlayışları ortaya konur. Kâzım'ın kişiliğine dair bilgi verirken değindiğimiz bu konuyu burada tekrar etmeyeceğiz. Ancak, delikanlılık çağlarında Kâzım'ın evcil ve yabanî hayvan beslemekten, binicilik ve atıcılıktan hoşlandığını öğreniriz. Silahşorluğa heves eden delikanlı, akranlarıyla üstünlük mücadelesine girdiğini ifade ederken aslında o dönem gençlerinin ortak eğilimlerini de ortaya koyar. Kâzım'ın eğlence anlayışı anlatılırken bugün bilmediğimiz bazı oyunlardan bahsedilir. Değnek oyunu ve çûb (sopa) vurma vb. daha ziyade yiğitlik göstermeye dönük savaş oyunları olmalıdır:

Her sûret-i ihtirâma elyak
Degnek oyunuydu bence mutlak

Çûb urma hele büyük ma‘ârif
Öğrenmeyen anı olmaz ‘ârif (SA, v.19b)

Sergüzeşt-nâmede Kâzım'ın hastalıkları dolayısıyla çeşitli tedavî yöntemleri konu edilir. Yukarıda değindiğimiz, hocalara okutma, türbeye götürme gibi yöntemlerin yanı sıra macun (ilaç) ve kan alma gibi yollara başvurulmuştur:

Şerbet dedi kimi verdi ma'cûn
Aldırdı kimi leğen leğen hûn (SA, v.21b)

Eserde Türk toplumunun misafirperverliğinin yansımalarını da bulmak mümkündür. Eserde çeşitli vesilelerle Kâzım'ın evine gelen misafirlerin (seyyah ve şeyh) Kâzım ve ailesi tarafından can u gönülden ağırlandığını görürüz. Bununla birlikte soğuk bir kış günü evlerine tesadüfen gelen bir tanrı misafirine yapılan ikramlar ilgi çekicidir. Kâzım evine gelen şeyh ve dervişe çeşitli yiyeceklerin yanı sıra çay, kahve ve çubuk da ikram eder. Gelen misafire kahveyle birlikte çubuk (tütün) ikram edilmesi, o dönem insanının ikram anlayışını gösterir. İkramı yapanın on-on beş yaşlarında bir delikanlı olması, söz konusu ikramın alışılmış, gelenekselleşmiş bir davranış olduğunu ortaya koyar:

Ruhsârımı pâyına yetirdim
Çây kahve çubuk yemek getirdim (SA, v.27a)

1.9.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî, Koniçeli Kâzım'ın gençlik yıllarını anlatmak istemesinin sonucu ortaya çıkmış bir eserdir. Şairin, eserde caize almak gibi bir isteğinin doğrudan ya da dolaylı anlatımına yer verilmemiştir. Sebeb-i Telif gibi bir bölüme yer verilmeyen eserde şairin amacı, önemli olduğuna inandığı hayatını insanlarla paylaşmaktır.

Ben-merkezli olan eserde anlatılan hâdiseler, tamamen Koniçeli Kâzım'la ilgilidir. Ancak şair, hayatı boyunca yaşadığı kimi ilginç olayları birer “kıssa” olarak görmüş ve bunları okuyucu ile paylaşarak “kıssadan hisse” alınmasını istemiştir. Örneğin, daha bebekken geçirdiği hastalığın türbe ziyareti vesilesiyle iyileşmesi ve hastalığın kız kardeşinde ortaya çıkmasının anlatıldığı bölümde şair, söylediklerinin efsane olmadığını, kıssadan hisse alınmasını, Allah'ın gizli lütuflarına şükredip, şikayet etmemek gerektiğini vurgular:

Hem sanma ki bir fesânedir bu
Söz söylemeğe bahânedir bu

Dime ne gerek baña bu kıssa
Her kıssadan al hezâr hisse

Eltâf-ı hafıyyeye nazar kıl
Şekvâ-yı beliyeden hazer kıl (SA, v.6b)

Kâzım sevdiği kızıdan ayrılması sonucu büyük acılar çeker ve hastalanır. Üç ay süren bu bunalım dönemi nisyan (unutma) ile son bulur. Şair bu hâdiseyi ders alınacak bir kıssa olarak gördüğünü şu beyitlerle ortaya koyar:

Üç mâh sürüp bu derd ü sevdâ
Bâd esdi temevvüc etdi deryâ

Âhir erişip kemâle mihnet
Oldu gam-ı firkat ‘ayn-ı vuslat

Alışdı belâlâra dil ü cân
Nisyân ile kıssa buldu pâyân (SA, v.15b)

Şair, başka bir bölümde ise aşk acısıyla çekilen sıkıntıların insan için büyük lütuf olduğunu insanın gam çekmek için dünyaya geldiğini dile getirir. Hz. Adem’in kıssasından ders almak gerektiğini belirtir:

Gamdan büyük âdeme emm olmaz
Gamzsız olan âdem âdem olmaz

Mağmûm gerek cihânda âdem
Gamla bilinir safâ-yı ‘âlem

Dehri geçirip bütün nazardan
Ders al kısas-ı ebu’l-beşerden

Bihûde mi terk-i cennet etdi
Gam çekmege ‘azm u niyyet etdi (SA, v.7a)

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de verilen mesajlardan biri de ta’rizden (taşlama) uzak durulması gerektiğidir. Koniçeli Kâzım, “Tenbih” başlıklı bölümde başkalarını eleştirmenin yanlış olduğunu, dünyayı düzeltmek isteyen öncelikle kendi nefesine galip gelmesi gerektiğini söyler. Nasihat-nâme niteliğindeki bu bölümde sürekli şikayet etmenin temelinde haset duygusunun yattığı söylenir. Geçmişle övünüp, zamaneyi fesat dolu hikâyelerle yeren pek çok insanın dünyaya geldiğini söyleyen şair, helak yoluna giden bu insanlardan olmaması konusunda kendine nasihatlerde bulunur. Esasen bu nasihatler, şairin bizzat yazdığı ta’rizin ağırlığını hafifletmek maksadıyla yazılmıştır. Ancak şair, bir yandan da insanın eleştiri yaparken kendisini göz önüne alması gerektiğini söyleyerek kendi şahsında tüm insanlara mesaj verir. Aşağıda “Tenbih” başlıklı bölümün bir kısmı yer almaktadır:

Ey dehre açıp dehân-ı ta’rîz
‘Asra uzadan zebân-ı ta’rîz

Sen kimsin ‘aceb nedir murâdın
Bu meslek içinde hayr-zârın

İslâh ise ‘âlemi emel ger
Ol nefsine ibtidâ’ muzaffer

Allâh bile bu vâcib olmaz
Kimdir bu emelde sâ’ib olmaz

Matlûbun ise ger emr-i ma’rûf
Evvelce sen ol salâha me’lûf

Düşmez sana hem bu kâr-ı düşvâr
Egniñde çok ehl-i makderet var

Yok halkı mezemmet eylemek
Bî-fâ’ide herze söylemek

Sâyestesin aña cümleden sen
Bed-ter mi olur cihânda senden

Kıl nefs-i habîsinî mezemmet
Te’dîbine bezl-i cell-i himmet

Yâ olmayıp öyle fikr-i memdûd
Bir zabt-ı vekâyi’ ise maksûd

Yazmış amı bî-telâş u bî-bâk
Vaktiyle hezâr ehl-i idrâk

Tanzîm olunup nice siyerler
Yazılmış ‘aceb ‘aceb eserler

Bir araya gelse cümlesi hep
Telhîs kılinsa magz-ı matlab

Bu sözleri ben gibi yazarlar
Mermerlere sikkeyi kazanlar

Envâ’-ı fesâd edip hikâyet
‘Asrından eder bütün şikâyet

Geçmişler ile kılar tefahhur
Zu‘munca hüner satar döker dür

Bi’llâh o iş değildir öyle
Ey hâme kelâm-ı Hakk’ı söyle

Sen olma reh-i helâka zâhib
Olmaz saña eğrilik münâsib

Her kim bu makûle sohbet etmiş
Hep nefsine hüsn-i hidmet etmiş

Sûretde murâdı Hakk’ı izhâr
Sîretde değil emel bu efkâr

Âsâr-ı humâr-ı çeşm-i beddir
Keyfiyyet-i sâgar-ı haseddir

Âmâline vâsıl olsa kendi
Yazmazdı bu sözleri efendi (SA, v.24a-24b)

Eserde yer alan diğer “Tenbih” başlıklı bölümde ise mecazî aşka takılıp kalmanın yanlışlığı vurgulanır. Söz konusu bölümde özetle, aşkın zorluğu ve mecazî aşkı bir yana bırakıp ilahî aşka yönelmek gerektiği anlatılır:

Ey mest-i şarâb-ı câm-ı gaflet
Peymâne-keş-i müdâm-ı gaflet

Gör zevk-i sülâfe-i mecâzı
‘Uşşâka değil mi ‘ayn-bâzî

Hâşâ buna benzeye hakikat
Şeb-tâb ola âfitâba nisbet

Yok lutfu hakîkate mecâzın
Bîhûde dağıtma h’âb-ı nâzın

Nev-bâde-i mu‘teber değildir
Fahr eyleyecek eser değildir

Matlûbun ise eger ‘alâka
Vuslatsa sebeb bu iftirâka

Yetmez mi sana cenâb-ı Allâh
Feryâd u fîgâna her seher-gâh

Etmiş gibi bir kemâle vâsıl
Bu derd-i mecâzı etme hâsıl

Âyîne demişler anı gerçek
Güçdür bu gidişle Hakk’a ermek

‘Akl almayacak tahammül ister
Hem bir tarafa tevessül ister

Sende o belâya makderet yok
Egninde bir ehl-i merhamet yok

Bir gamla kılıp karâr u âheng
Bir hastelik etdi gönlünü teng

‘Aşk âteşini hevâ mı sandıñ
Şemşîr-i kazâyı râ mı sandıñ

Bu yolda çok imtihân gerekdir
Eñ evveli terk-i cân gerekdir

Kimde var ise muhabbet-i cân
Anda olamaz vidâd-ı cânân

Bir dîdede iki kara olmaz
Ser-tâcda çifte dürre olmaz

Yek burc olamaz dü mihre menzil
Bir gecede iki bedr-i kâmil

‘Aşk istemez inkisâm u şirket
Birdir iki olamaz muhabbet

Sen eyeldiğin mecâza sığmaz
Rüsvâyılık imtiyâza sığmaz

Ya kande hakîkate telâfi
Zühhâd ile cem' olur mu sâkî

Ta'yîni hakikat u mecâzîñ
Bir sûretidir sinekle bâzîñ

Kâlâ-yı mecâzî ehl-i tahkîk
Bir akçeye almaz olsa tazyîk

İnsânı serâb eder mi sır-âb
Şâyân-ı nazar mı nakş-ı ber-âb

Anda eser-i riya bulunmaz
Ol mesleğe intihâ bulunmaz

Her lezzeti biñ gam u belâdır
Her katre gamı yemm-i safâdır

Ol âdem isen bu râha sâlik
Yokdur bu tarîk içinde hâlik

Bir kâmile nefsin eyle teslîm
Andan bu usûlü ahz u ta'lîm

Ammâ aramakla ol bulunmaz
Ansız dahı Hakk'a yol bulunmaz

Şeb tâ seher eyle âh u feryâd
Feryâdını kıl ricâyâ mu'tâd

Dâ'im taleb eyle anı Hak'dan
Çeşm-i emeliñ olunca rûşen (SA, v.21b-22a)

1.9.3.Üslûp

1.9.3.1.Anlatım Teknikleri

1.9.3.1.1.Tasvir

Mekândan ziyade hâdiseleri ön plana alan *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de bir üslûp özelliği olarak tasvirin kullanımı bölümlere göre değişiklik arz eder. Eserde çoğu bölümde tasvirlerle yer verilmeden vaka aktarımıyla yetinilir. Söz konusu bölümlerde mekân ve kişiler hakkında hemen hiçbir ayrıntıya yer verilmez. Eserin genel görünümü bu şekildedir. Ancak, mesnevinin bazı bölümlerinde şair, zengin tasvirlerle yer verir. Bu tasvirler genellikle müstakil bölümler hâlinindedir. Hâdiselerin aktarımında sözü, uzun tasvirlerle kesmek istemeyen şair, özellikle doğa tasvirlerini beyitlerin arasına

yerleştirmek yerine ayrı bölümlerde kullanır. Yer yer edebî sanatlarla süslenen ve zengin bir hayal dünyasının mahsülü olan bu tasvirler, genel olarak gözleme dayalıdır. Bu bölümlerde yer alan tasvirler, olay örgüsünün zorunluluğuyula değil, hüner gösterme çabasıyla oluşturulmuştur. Müstakil bölüm hâlinde olmayan tasvirler ise genellikle şairin hayatında önemli yeri olan kişilerdir. Söz arasında dile getirilen bu tasvirlerin büyük bir kısmının, şairin sevgililerini ya da kötü tipleri konu alması ilgi çekicidir.

Sergüzeşt-nâme’de yer alan tasvirlerden biri “Sıfat-ı Bahâr” başlıklı bahar tasvirinin yapıldığı bölümdür. Eserde yer alan bahar tasvirinin başlıca işlevi mekân-psikoloji ilişkisini ortaya koymaktır. Şair, güllerle ve yeşilliklerle bezenmiş, bülbüllerin öttüğü, ırmakların çağladığı, özetle dünya ile cennet arasında farkın kalmadığı bu bahar gününde âşık olmuştur. Şairin hisleri, mekânı algılayışında temel etken olarak görünmektedir. Bu bölüm esasen divan şiirinde sık kullanılan “bahariye” türü ile büyük benzerlikler içerir. Kâzım, divan şairlerinin geleneksel olarak kullandığı baharla ilgili benzetme ve hayallerden yararlanarak, kendi kişisel gözlemlerine yer verir. Söz konusu tasvirler, şairin gözlemlerinin edebî sanatlarla örölmüş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ancak, şairin zaman zaman orijinal sayılabilecek hayallere yer verdiğini de görürüz:

Sultân-ı serîr-i mülk-i firûz
Mehdî-i zamâne ya’ni nev-rûz

Lutf ile kılıp cihânı teşrîf
Gerd-i sitem-i şitâbı tanzîf

Dünyâya verip hayât-ı câvîd
Kılmış yine bezm-i dehri tecdîd

İzhâr-ı siyâdet eylemiş hâk
Dâmânına el uzatmış eflâk

Her sebz-i dıraht-ı pür-tarâvet
Mahsûr-ı hıyâm-ı sıhhat hayret

Her serv-i revân-ı sidre-kâmet
Bir âfet-i cân-ı pür kıyâmet

Her dâne-i jâle damla yâkût
Cibrîl’e sezâdır olsa ger kût

Her yân döşenip bisât-ı hadrâ
Dönmüş çemen-i bihişte sahrâ

Su yerine ebr-i nev-baharî
Saçmış yere dürr-i âb-dârî

Şebnemle dolu piyâle-i gül
Pür-eşk-i ferah dü çeşm-i bübül

Enfâs-ı nesîm-i hayr mukaddem
İ'câz-dem-i Mesîh'e tev'em

Berg-i gül u dâğ-ı lâle-i ter
Reşk-âver-i âfitâb-ı mahşer

Tıfl-ı çemene sehâb-ı 'abir
Bostânçe-i mâder-i 'anâsır

Emvâc döküp akın akın cû
Sahrâya olur revâne her su

Zevke kol atıp çenâr-ı dil-sûz
K'ol çengi-veş oldu meclis-efrûz

Deryâ gibi mevc urup rutûbet
Gark eylemiş 'âlemi letâfet

Mest olsa 'aceb mi halk-ı dünyâ
Bârân yerine yağardı sahbâ

Tûbâ ile 'ar'ar ölçünüp boy
Hûn eyledi müşgi bûy-ı şebboy

Hanzal gelir oldu şehd ü kanda
Berk eyledi eşk-i ebre hande

Gülşen o kadar ki cûşa geldi
İklîm-i 'adem hurûşa geldi

Her gûşede tûde tûde lâle
Her bezm-i tarabda biñ piyâle

Dünyâyı yem-i neşât edip gark²⁸⁵
Cennetle cihânda kalmadı fark (SA, v.12a-12b)

Sergüzeşt-nâmede “Sıfat-ı Sermâ” başlıklı bölümde zengin kış tasvirine yer verilir. Şair, doğrudan doğruya hâdiseyi anlatmak yerine uzun bir kış tasvirine yer verir. Bahar tasvirinin yapıldığı bölümün aksine bu bölümde mekan-psikoloji ilişkisinden bahsetmek mümkün değildir. Zira olay örgüsü bakımından şairin birkaç beyitle kışın çok şiddetli geçtiğini belirtmesi yeterli olacaktır. Kâzım, zengin tasvirlerle yer vererek hüner göstermek ister. Bu nedenle şair, kar, buz ve soğukla ilgili farklı benzetmelere ve hayallere yer verir. Ayrıca o, mangal kenarlarının ve hamamların, başlıca istirahat mekânları olduğunu söylemek suretiyle toplumsal yaşama dair gözlemlerine yer verir. Söz konusu bölümde yer alan tasvirler olumsuz bir bakış açısından aktarılmıştır. “Sıfat-ı Semrâ” başlıklı bu bölümde yer alan kış tasvirleri, kış ve soğukla ilgili zengin tasvirlerle yer veren “şitaiye” türü ile bezerlikler içerir:

Bir kışdı o yıl ne'ûzü-bi'llâh
Cânından ederdi âdem ikrâh

²⁸⁵ Dizenin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

Hemvâre yağardı berf u bârân
Eflâke çıkardı mevc-i tûfân

Sönmüşdü oçag-ı zulm u bîdâd
Yanmazdı çerâğ-ı âh u feryâd

Hâkisterine büründü ahker
Sincâb-ı sehâba mihr-i enver

Dervîşlik el verip zemîne
Girdi bütün ‘âlem erba‘îne

Yah-beste olup içindeki mâ
Mînâda berrîye döndü sahbâ²⁸⁶

Buz kapladı rûy-ı ‘arzı muhkem
Bir sırça sarây[a] döndü ‘âlem

Berf ile zalâm-ı leyl-i deycûr
Vermekde safâ-yı müşk ü kâfûr

Bu berf değil dürr-i ‘Aden’dir
Çil akçe yâ berg-i yâsemendir

Hallâc-ı sipihrin inkılâbı
Saçdı yere penbe-i sehâbı

Efsürde olup çerâğ-ı envâr
Buz tutdu derûn-ı la‘l-i şeh-vâr

Tutmuşdu cihânı ol kadar yah
Titrerdi yerinde ehl-i duzah

Mangal başı idi cây-ı ârâm
Tercîh olunurdu ‘adn-i hamâm

Te’sîri hele beyân olunmaz
Teşbîhine bir sıfat bulunmaz

Üftâde olup belâ-yı berde
Minnetler ederken âh-ı serde

Bu hâli felâket içre efkâr
İtmekde iken özüyle peygâr (SA, v.26a-26b)

Eserde yer alan tasvirlerden biri de “Evsâf-ı ân Nüzhet-gâh” başlıklı bölümdür. Bu bölüm, “Sıfat-ı Bahâr” başlıklı bölümün devamı niteliğindedir. Şair, bahar tasviriyle konuya giriş yapar ve âşık olduğu kızla karşılaştığı mekânın tasvirine girişir. Bu bölümde baharın getirdiği tabii güzellikler renkli tablolar hâlinde okuyucuya sunulur. Doğa canlanmış ve renk renk çiçeklerle süslenmiştir. Gözleme dayalı tasvirlerle örülen beyitlerin bir bölümü aşağıda yer almaktadır:

Bir cây-ı ferah-nisâr u hoş-dem
Kim anda döner safâya mâtem²⁸⁷

²⁸⁶ Metinde “Döndü şişede berrîye sahbâ” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

Vasfında lisân-ı hâme kâsır
Mânend-i tahyülât-ı şâir

‘Ar’arları mescid-i safâya
Pâyında menâr sidre-pâye

Berg-i gül alı bahr-ı hûn-âb
Her gonca yanında çâh-ı girdâb

Evrâkı içinde gonçe-i ter
Müşgîn hat ile dehân-ı dilber

Nerkîsleri ‘ayn-ı çeşm-i Cibrîl
Sermest-i şarâb-ı feyzi tenzîl

Her zülf-i ‘arûs-ı nûr-ı sevdâ
Zincîr-i cünûn-ı kays-ı şeydâ

Her şebnemi dâğ-ı lâle-i feyz
Her lâlesi bir piyâle-i feyz

Her huşk giyâhı sebze-i cân
Her seng-i siyâhı nûr-ı î mân

Her hârî misâl-i gamze-i yâr
Sayd-ı dil-i ‘âşıkâna der-kâr

Yıldız çiçeği şeb-i kıyâmet
Şebbûları mihr-i subh-ı cennet

Olmaz çemeniyle bes berâber
Kıymetde kumâş-ı çerh-i ahdar²⁸⁸

Hayret getirir safâsı câna
Vüs’atda zemîni âsumâna

Âyîne-i âb-ı cân-fezâsı
Üstünde habâb-ı dil-rübâsı

Deryâ-yı muhît-i lâ-mekândır
Ecrâm-ı ‘avâlîm-i cinândır

Sünbüleri nûrdan kanâdil
Zerrîn varak-ı kitâb-ı İncîl

Emvâc-ı latîf-ı cûy-ı seyl-âb
Envâr-ı sefid-i rûy-ı mehtâb (SA, v.12b-13a)

Sergüzeşt-nâmedeki “Sıfat-ı Hüsn-i Cânân” başlıklı bölümde, istisnâî olarak kişi tasvirine müstakil bir bölüm ayrılmıştır. Bu bölümde yer alan tasvirler, divan şiirinin kalıplaşmış sevgili tipiyle bire bir örtüşür. Kâzım’ın mahbubu için söylediği sözler, hemen her divanda rastlayacağımız türdendir. Tasviri yapılan Harbiyeli delikanlının güzellik unsurları çeşitli varlıklara benzetilerek idealize edilir:

²⁸⁷ Metinde “her gam ” sözcüğünün üzeri çizilerek “mâtem” sözcüğü yazılmıştır.

²⁸⁸ “Ahdar” sözcüğü metinde “ha” ile yazılmıştır.

Bir mâh idi âfitâb-peyker
Bir mihr idi 'arşdan münevver

Âyine 'izâr u sîm sâ'id
Sîm-âb nihâd u tavr-ı câmid

Eşkâl-i beşerde hûr-ı cennet
Âyinede aks-i nûr-ı kudret

Hâl-i ruhu dâğ-ı mihr-i mahşer
La'l-i lebi reşk-i câm-ı kevser

Müjgânına derdi vakt-i te'sîr
El arkası yerde tîr-i takdîr

Gisûların eylese perîşân
Küfre sığınırdı nûr-ı îmân

Esrâr-ı dehânı mîm-i ma'dûm
Besbelli miyânı mûy-ı mevhum

Hatt-ı lebi sebze-zâr-ı hikmet
Tahrîm-i şarâba nâzil et

Zülf-i siyehiyle çeşm-i pür-gû
Zencîr-keşîde çifte âhû

Ruhsâresi verd-i ravza-i cân
Hatt-ı ruhi mevc-i âb-ı civân

Bir nûr idi gûyiyâ serâpâ
Mânende-i mihr-i 'âlem-ârâ (SA, v.20b-21a)

Eserde müstakil bölüm şeklinde ele alınmayan diğer kişi tasvirleri ise genellikle sıg ve genel ifadelerden oluşur. Bu tasvirler genellikle birkaç kelimeden ibarettir. Hatta mesnevide yer alan çoğu kişinin yalnızca ismi belirtilir ve herhangi bir fiziksel özelliği hakkında bilgi verilmez. Ancak, hâdiselerde önemli yeri olan kişiler, bazen söz arasında birkaç kelimeyle bazense ayrıntılı olarak tasvir edilir. Bu tasvirler genellikle söz konusu kişinin ahlâkı ile ilgilidir. Söz konusu kişiler arasında en ayrıntılı tasvir, Kâzım'a kem gözle bakan şahısla ilgilidir. Bu tasvir ağırlıklı olarak şairin nazarını konu alır:

Varmış meğher ol kazâda bir pîr
Kim her nazârı hadeng-i te'sîr

Tîr-i ecele nazarda tev'em
Şemşîr-i kazâ gibi müsellemler

Eflâke diküp nigâh-ı şûmuñ
Feth etse dehân-ı pür-semûmuñ

Üftâde olup zemîne hûrşîd
'Arşa erişirmiş âh-ı nâhîd

Biñ kûha kılursa yek nezzâre
Eylermiş o demde pâre pâre

Göz habsine alsa kurs-ı mihri
Teng eyler imiş aña sipihri

Deryâyı bınara döndürmüş
Biñ nâr-ı câhimi söndürmüş

Bir gün o pelîd-i dîv-sîret
‘Ammim evine kılıp ‘azîmet (SA, v.4b-5a)

Eserde -sevgililer dışındaki- fizikî tasvirler yalnızca Kâzım’ı konu alır. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde Kâzım’ın bebeklik döneminde ki fizikî tasvirine yer verilir:

Dimiş bu çocuk kimiñdir ayâ
Hem cismi semîn u hem tûvânâ

Bâzûları pehlevâna beñzer
Tâb u feri heft-h’âna beñzer (SA, v.5a)

Aşağıdaki beyitlerde ise Kâzım’ın göz değmesi sonucu düştüğü hâl tasvir edilir. Zavallı Kâzım’ın güçsüz vücudu gözyaşı denizinde yüzen bir balığa dönmüş, vücudunu sayısız yara kaplamış, kemikleri sayılmaya başlamıştır:

Olup bu vücûd-ı nâ-tûvânım
Mâhî-i sirişk-i hûn-feşânım

Bin şekle girerdi günde cismim
Ağlardı gören anılsa ismim²⁸⁹

Sînemde²⁹⁰ sayılmaz idi yâre
Sayılsa felekde ger sitâre

Günden güne bî-karâr olurdum
Câm-ı siteme medâr olurdum

Cismimde müselsel üstühânlar
San kıldan örülme nerdübânlar

Her silsile-i verîd ü şiryân
Vech-i şebah-i miyân-ı cânân

‘Aynıyla dönüp tenim sipihre
Her dâğı misâl idi mihre (SA, v.6a)

Eserde yer alan tasvirlerden biri de Kâzım’ın sevdiği kızla ilgilidir. Melek huylu, baştan ayağa güzel olan bu eşsiz kız, şahin bakışlı, âhû gözlü, şirin gülüşlü ve tatlı sözlüdür. Sevgiliye dair bu tasvirlerde de tıpkı diğer sevgili tasvirlerindeki idealize etme çabasını görürüz:

Şem’ oldu o cem’e bir melek-hû
Durdu benim ile karşı karşı

Bir duhter-i bî-misâl idi ol
Başdan ayağa cemâl idi ol

²⁸⁹ “Ağlardı cihân kim ansa cismim” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

²⁹⁰ “cismimde” sözcüğünün üzeri çizilerek “sînemde” sözcüğü yazılmıştır.

Şâhîn bakışlı âhû gözlü
Şîrîn gülüşlü tatlı sözlü

Dil menzilinın meh-i tamâmı
Cân burcunun âfitâb-ı kâmi

Bir şem‘ idi kim o mâh-peyker²⁹¹
Bir şem‘ idi şu‘leden²⁹² münevver

Gördüm yüzünü şikeste oldum
Çeşmi gibi mest u haste oldum (SA, v.13a-13b)

Sergüzeşt-nâmede yer alan en ilginç tasvirlerden birisi ise “Evsâf-ı Âlem-i Sabâvet” başlıklı bölümde yer almaktadır. Bu bölümde şair, “çocukluk” gibi soyut bir kavramın tasvirine yer vermiştir. Çocukluğun güzel ve kötü yanlarını dile getiren şair, tercihini “sabavet”ten yana kullanır. Zira sözlerini, çocukluk günlerinin çabuk geçtiği ve bir daha ele geçmeyeceği anlamındaki şu beyitle bitirir:

Sultân-ı serîr-i mülk-i ma‘nâ
Hallâk u kerîm u ferd ü yektâ

Bir ‘âlem-i bî-bahâ yaratmış
Her âdeme âşinâ yaratmış

Ne ‘âlem-i bî-bahâ ki eşyâ
Anınla olur tarâvet-efzâ

Ne ‘âlem-i bî-‘adîl u akrân
Andan erişir kemâle insân

Nâm-âver ‘âlem-i sabâvet
Gül-gonca-i ravza-i tarâvet
* * *

Ol şâh-ı memâlik-i safânî
Ol mihr-i sipîhr-i ıstîfânî

Her bendesi ‘ıyş u nûşa mâ’îl
Her çâkeri zevk ü şevke kâ’îl

Yok reng-i kesâfet ahterinde
Âsâr-ı humâr sâgarında

Kemter mey-i nâbî reşk-i kevser
Âyînesi mihr ü mehden enver

Âşüfte mîzâc u şûh meşreb
Âzâde-i kayd-ı dîn ü mezheb

Âsâr-nümâ-yı ‘akl u cinnet
Sâgarda intibâh u gaflet

Baydak şikest sulh u âşûb
Peymâne-perest zîştî vü mahbûb

²⁹¹ Metinde “Ol âfet-i mihr u mâh-peyker” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

²⁹² Metinde “serîr?” sözcüğünün üzeri çizilerek “şu‘leden” sözcüğü yazılmıştır.

Ülfetde ‘adîl zât-ı Leylâ
Vahşetde mesîl Kays-ı şeydâ

Herkesle kılar dilerse ülfet
Bî-dağdağa-i rûsûm-ı külfet

Her ferde eder kılar sa dehşet
Bî-cürm ü sebep beyân-ı nazret

Terkîb²⁹³-i kazâda muktedirdir
Her halk ile ünsü müstehirdir

Bir neşe-i bî-bahâdır el-hak
Bir ni‘met-i pür-safâdır el-hak

Altında nukûş-ı bûriyâ yok
Tab‘ında zehârif-i riyyâ yok

Ne fîkr-i ma‘îşet u idâre
Ne kayd-ı su‘âl u istişâre

Ne bîm-i cihân ne havf-ı ‘ukbâ
Ne fîkr ü tasavvur u ne hulyâ

Deryâsına katresi mûsâvî
Mânend-i kelâm-ı bî-fehâvî

Bu nazm-ı bihîni zann-ı Gâlib
Vasfinda demiş cenâb-ı Gâlib

Allâh’a bile olursa ser-keş
Havf eylemez anı yakmaz âteş

İhsânına kör dilenci iblîs
Kışmer başısı Aristotalis

Tasrîf olamaz tabaçe kâbil
Nâkıs görünüşlü merd-i kâmil

Sad hayf ki bitimi bilinmez
Bir dahı bu ‘âleme gelinmez (SA, v.17b-18b)

1.9.3.1.2.Özetleme

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî, vaka anlatımına dayalı bir eser olmasından dolayı eserde özetleme tekniğinin nadiren kullanıldığını görürüz. Mesnevinin konusunu belirleyen temel etken, şairin öncelikleridir. Bu nedenle şair önemli bulduğu hususları ön plana çıkarırken, kimi olayları ise yalnızca özetlemekle yetinir.

Sergüzeşt-nâmede bir anlatım tekniği olarak özetleme kimi zaman işlevine uygun olarak yerinde kullanılırken kimi zaman şairin anlatımındaki aceleciliği ortaya koymaktadır. Özetleme tekniği, eserde özellikle bahsedilecek kişilerin tanıtımları

²⁹³ Metinde “her cem” ifadesinin üzeri çizilerek “terkîb” sözcüğü yazılmıştır.

yapılırken kullanılır. Bunun en belirgin örnekleri kem nazarlı kişi, Trabzon valisi ve vali ayanının tanıtımıdır. Şair söz konusu kişileri tanıtırken onların yaptıkları hâdiseleri de özetler.

Eserde yer alan üç hâdisе ise tahkiyeye olanak sağlamasına rağmen şair tarafından yalnızca özetlenmekle yetinilir. Bunlardan birisi şairin sünnet düğünüdür. Şair, yalnızca iki beyitte sünnet düğününün gösterişli geçtiğini ve üç yüz kese akçeye mal olduğunu söylemekle yetinir:

Hem sünnetim anda oldu icrâ
Esbâb-ı sürûr hep müheyyâ

Olmaz derece mükellef oldu
Üç yüz kîse akçe masraf oldu (SA, v.19a)

Özetleme tekniğinin kullanıldığı bölümlerden biri de şairi annesiyle birlikte yaptığı Gümüşhane yolculuğudur. Otuz iki gün süren kara yolculuğu şairin menzili üzerindeki şehirleri anlatmasına vesile olabilecekken, şair yolculuğu iki beyitte özetlemekle yetinir. Benzer bir durumu, şairin Harbiyeli delikanlı ile birlikte geçirdiği zaman için de söyleyebiliriz. Şair bu konuya oldukça geniş yer ayırmasına rağmen yaşadığı hâdiseleri, hatta ayrılış nedenlerini dahi dile getirmemiştir. Yirmi iki ay süren bu dönem üç dört beyitle ve sembolik ifadelerle özetlenmiştir:

Su sızmaz idi miyânemizden
Gam dûr idi âşiyânemizden

Peymâne-i kâm olurdu gerdân
Dil mest-i visâl ü dîde hayrân

Kör olmuş-idi dü çeşm-i hâsîd
Hâbîde felek zamân müsâ'id

Bîdâr idi çeşm-i baht u ikbâl
Her şeb doğar idi mâh-ı âmâl

Bu hâl ile geçdi mâh u sâlim
Yigirmi iki ay sahîh u sâlim (SA, v.21a)

1.9.3.1.3.Sahneleme

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî, Koniçeli Kâzım'ın gençlik yıllarının önemli hâdiselerini anlatan bir eser olduğu için eserde anlatılan hemen her hâdisе sahneleme tekniğinden yararlanılarak okuyucuya aktarılır. Eserde yer alan bölüm başlıklarıyla sahnelerin tam olarak örtüştüğünü söylemek mümkün değildir. Örneğin “Sıfat-ı Sermâ” başlıklı bölüm

tamamen kış tasvirinden ibaret değildir. Bölümün bir yerinden sonra şeyh ve müridinin Kâzım'ın ailesine konuk olduğu sahneye yer verilir.

Sergüzeşt-nâme'de yer alan en başarılı sahnelerden birisi Kâzım'ın evden kaçıp, bağlık bahçelik bir yere gidişi ve burada yaşadıklarının anlatıldığı sahnelerdir. Şair bu sahnelerde tahkiye kabiliyetini ortaya koyar. Söz konusu sahneler, çeşitli tasvirlerle süslenmiş, tasvirlerle ayrılan bölüm tamamlanınca “Tamâmî-i Suhan” başlıklı bölümlerle sahneye kalınan yerden devam edilmiştir. Aşağıda söz konusu sahnelerin yalnızca bir bölümü olan “evden kaçış ve kızla karşılaşma” sahnesine yer verilmiştir:

Bir gün bizi evce vâlidem âh
Bir câya alıp götürdü nâgâh

Birkaç geceler ikâmet etdik
Akrânımız ile sohbet etdik

Kadırga limânı imiş ol câ
Zevrakçe-i ‘aşka oldu murassâ

Dördüncü günü ki yevm-i cum‘a
Bî-lâf u güzâf²⁹⁴ u reyb u süm‘a

Evde koşup oynamaga bakdım
Mahfice kaçıp sokaga çıkdım

Birkaç çocuğa tesâdüf etdim
Anlar ile bir mahalle gitdim

Ammâ ne mahall-i hûb u zîbâ
Bâg-ı İrem’e nazîre gûyâ

Her bir tarafı riyâz u büstân
Her cânibi gül-şen ü gül-istân

Firdevs-i cihân denilse lâynk
Haşr olmuş idi nice halâyık

Hem fasl-ı bahâr imiş o mevsîm
Dil mekteb-i şevk u cân mu‘allim (SA, v.11b)

Kıldık o mahallde tarh-ı ülfet
Anlarla ki zikri etdi sebkât

Peymâne-i lu‘b olup idâre
Germ oldu safâlar âşikâre

Hem geldi karışdı nice etfâl
Cem‘iyyetimiz oldu ikmâl

Şem‘ oldu o cem‘e bir melek-hû
Durdu benim ile karşı karşı (SA, v.13a)

²⁹⁴ Metinde “bî-kizb ü riyâ” sözcüklerinin üzeri çizilerek “bî-lâf u güzâf” yazılmıştır.

Aşağıda yer alan beyitler Kâzım'ın kızla olan muhabbetinin anlatıldığı sahneden alınmıştır:

Gördüm yüzünü şikeste oldum
Çeşmi gibi mest u haste oldum

Bir ditreme 'ârız oldu cânâ
Çok aradı çıkmaga bahâne

Gönlümde bir özge hâl buldum
Râhat döşeginde san yoruldum²⁹⁵

Def etmege yok elimde kudret
Derk etmege hâlimi dirâyet

Hayretle kılıp kenâra âhenk
Tenhâ oturup hazîn u dil-tenk²⁹⁶

Dedim düşünüp ne hâldir bu
Ne şûriş u ihtilâldir bu²⁹⁷

Bâzîyi koyup hemân bayıldım
Geh geh ağlayıp gehi bayıldım²⁹⁸

Fer buldu durunca ıztırâbım
Bir rûtbeye vardı incizâbım

Etrâfi gezip o mâh-sîmâ²⁹⁹
Geldi o mahalle ferd u tenhâ³⁰⁰

Öñümde edip tulû'-ı hûrşîd
Yanımda kuruldu bezm-i Cemşîd

Nâz ile deyip bana kücâyı
Gösterdi nigâh-ı âşinâyı

Gûyâ ki ezel muhabbet etdik
Bu sûreti anda sohbet etdik

İmdâdımıza yetip sabâvet
Fi'l-hâl oldu terk-i külfet

Ne anda var idi dâye lâlâ
Ne bende telâş-ı anne baba

Yek başımıza olup revâne
Döndük o mahalde Ferkadân'a

²⁹⁵ Metinde "Bin dürlü gam u melâl buldum" dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

²⁹⁶ Metinde "Oturdum o yerde vâlih u tenk" dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır. Ayrıca bu beyit, yazma metinde sonra yazılmıştır. Ancak beytin yeri, ok başıyla gösterildiği için biz, beyte daha önce yer verdik.

²⁹⁷ Metinde bu beyit, önce yazılmıştır. Ancak beytin yeri, ok başıyla gösterildiği için biz, beyte daha sonra yer verdik. Ayrıca iki beyit arasında yer alan "Yazıyı? koyup hemân yayıldım / Geh geh ayılıp gehi bayıldım" beytinin üzeri çizilmiştir.

²⁹⁸ Bu beytin üzeri çizilmiştir.

²⁹⁹ Metinde "mâh-pâre" sözcüğünün üzerine "mâh-sîmâ" sözcüğü yazılmıştır.

³⁰⁰ Metinde "vara vara" sözcüklerinin üzeri çizilerek "ferd ü tenhâ" yazılmıştır.

O bana sarıldı kıldı takbîl
İzhâr-ı kemâl-i ‘aşkı ta‘cîl

Ben basdıgı hâki eyleyip bûs
Oldum o kadar şerefle me’nûs

Kıldıkça cemâline nezâre
Vecd ‘ârız olup dil-i nizâre

Bu nazm ile eyledim tekellüm
Kıldım bu sürûr ile terennüm

Gûş eyleyicek bu nazmı ol mâh
Derd ile dedi tebârek Allâh

Hayrân hayrân tebessüm etdi
Giryân giryân tekellüm etdi

Destûr deyip lisân-ı hâle
Verdi bu cevâbı ol suâle

Gıtdikçe kızıp tennûr-ı ülfet
Germ oldu safâ-yı bezm-i vuslat

Evrâd-ı zebânım oldu nâgâh
Gördükde o mâhı Allâh Allâh (SA, v.13b-14b)

Aşağıdaki beyitler iki sevgilinin ayrılış sahnesinin bir bölümüdür:

Sular kararınca kıldık ârâm
O baña mutî‘ ben ana râm

Ammâ ki kemâl-i ‘aşk u hayret
Bir³⁰¹ sohbeta vermeyip icâzet

Sormadım o mâha nâm u şânın
Yazdım dil ü câna hüsn ü ânın

Hep hayrete dâir idi sözler
Gözlerdi o çeşm-i mesti gözler

Âlâm-ı firâkı fikr ederdim
‘Aklım gelir ise ben giderdim

El-kıssa yetip kemâle bu hâl
Bedr oldu hilâl-i mâh-ı ikbâl

İkbâl-i zevâle etdi âhenk
İdbâr ile geldi³⁰² başka bir renk

Çok gördü yarım günü zamâne
Bir bağçede iki fidâna

Mânend-i belâ-yı âsumânî
Taslît buyurdu bâg-bânı

³⁰¹ Metinde “bu” sözcüğünün üzeri çizilerek “bir” yazılmıştır.

³⁰² Metinde “getirdi” sözcüğünün üzeri çizilerek “ile geldi” yazılmıştır.

Geldi bizi buldu anda tenhâ
Bî-bâk u harâb u mest u rüsvâ

Ev halkı ise behâr u beri
Eylerler imiş gezip taharrî

Tutdu elimizden aldı gitdi
Güller arasında hâr bitdi

Bizden ana ‘aks edip telehhûf³⁰³
Geh hiddet ederdi geh te’essûf³⁰⁴

Ol mâhı götürdü hânesine
Hürşîd kavuşdu annesine (SA, v.14b-15a)

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de yer alan çok sayıda sahne arasında en dikkat çekenleri, “Seyyahın Hüseyin Bey’in evine misafir olması, şairin *Kur’an-ı Kerim* dinlerken mana âlemine dalması, Trabzon valisi ile olan görüşme, eşkiya baskını ve şeyhin Hüseyin Bey’in evine misafir olması”nın anlatıldığı sahnelerdir. Sahnelerde diyaloglardan sıklıkla yararlanılması dikkat çekici bir husustur.

1.9.3.1.4. Diyalog/Monolog/ İç Monog

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de en sık kullanılan anlatım tekniği diyalogdur. Eserde yer alan sahnelerin hemen hepsinde diyaloglardan yararlanılmıştır. Şair hâdiseleri dolaylı olarak anlatmak yerine, bizzat kişilerin dilinden diyalog ve monologlarla dile getirir. Eserdeki diyalog ve monologlar anlatımda akıcılığı sağlarken şairin tahkiye kabiliyetini ortaya koyar. Eserde diyaloglar genellikle “dedim-dedi” kalıbının çeşitli şekillerinden yararlanılarak sağlanır. Aşağıdaki diyalog kahveci ile Kâzım arasında geçer:

Dedim baña bir çubuk ver evvel
Bu kahveyi ba’de getür gel

Dedi bu mu-‘askerin çerîsi
Bu kahvenin özge müşterîsi

Etdi bizi bu tarîke râhî
Cürm ise bunların günâhı

Bir ferde ri‘âyet etme derler
Her müşteriye gözüyle yerler (SA, v.29a)

Aşağıda yer alan diyalog ise şeyh ile Kâzım arasında geçmektedir:

³⁰³ Metinde “ile telehhûf” ifadesinin üzeri çizilerek “edip telehhûf” yazılmıştır.

³⁰⁴ Metinde “edip gehi tehellûf” ifadesinin üzeri çizilerek “ederdi geh te’essûf” ifadesi yazılmıştır.

Dedi ki şitâ mecâlim aldı
‘Azm eylemek ihtimâlim aldı

Bir sâ‘at eğer var ise imkân
Olmak dilerim bu yerde mihmân

Fi‘l-hâl dü destin eyleyip bûs
Etdim dil-i zârı aña me’nûs

Dedim bu ne sözdür Allâh Allâh
İhsân buyurun siziñdir bu dergâh (SA, v.26b)

Diyaloglarda şair, konuşan taraflardan biri olmadığında “dedi-dedi” ve şairin yalnızca anlatıcı olduğu geçmiş zamana dair diyaloglarda “demiş-demiş” ifadesinden yararlanır. Örneğin, şairin kendi doğumunu anlattığı bölümlerde yer alan diyaloglar bu şekildedir:

Dimiş pedere gel ey Hüseynim
Ey kara çeşm ü nûr-ı ‘aynım

Dil çalmağa hoş tarîk bulduñ
Allâh evine güzel sokulduñ

Her neyse şurût-ı mîzbânî
İcrâya muvaffak olduñ anı

Mihmânın idim ri‘âyet itdiñ
Can gûşı ile sözüm işitdiñ

Gönlümde coşup muhît-i gayret
İtdi bunu iktizâ muhabbet

Elden ne gelürse anı fi‘l-hâl
İsâr edeyim beğendiğin al

Öyle görünür ki âh-ı serdin
Göñlünde ola nühüfte derdin

Dilden çıkarup getür lisâna
Dök bâdeyi câm-ı zer-feşâna

Sen söyle ben eyleyeyim du‘âyı
Seyr eyle icâbet-i Hudâ’yı

Her neyse murâdın eyle ibrâr
Bizden taleb u Hudâ’dan îcâd (SA, v.3b)

Sergüzeşt-nâmde yer alan diyalogların büyük bir kısmında şair, konuşan kişilerden biri değil, yalnızca diyalogu aktaran anlatıcı konumundadır. Bu nedenle diyaloglar genellikle “dedi-dedi” ifade kalıpları ile yazılır:

Dedi pedere o zât-ı ekrem
Bir hâtıra oldu bana mülhem

Çün neş’e-i ülfet oldu tecdîd
Olmaz mı kılsak anı te’bîd

Ver sen baña oğluñuñ birini
Ben baglasam ol mehiñ serini

Baş üzre **dedi** peder derhâl
Göstermedi hîç cevâba ihmâl (SA, v.27a)

Sergüzeşt-nâmede yer alan diyaloglarla ilgili dikkat çekici özelliklerden biri de diyalogların genellikle çok uzun olmasıdır. Diyaloglar bir beyitle sınırlı kalmaz. Şair “dedim-dedi” benzeri ifade kalıplarından birine yer verdikten sonra bazen on beyti bulan uzun diyaloglardan yararlanır.

Sergüzeşt-nâme’de yer alan en ilginç diyalog ise Kâzım ile sevdiği kız arasında geçer. Mesnevi geleneğinde sıklıkla rastladığımız “kahramanların dilinden gazel söyleme” tekniğine *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de de rastlarız. Ancak, şairin söz konusu tekniği diyalog oluşturmada kullanması yeni ve orijinal bir tekniktir. Zira mesnevilerde rastlanan kahraman dilinden gazeller monolog biçiminde hikâyenin arasına serpiştirilmiştir. Oysa, Kâzım sevgilisi ile olan muhabbetini anlatırken önce kendi dilinden ve hemen ardından da sevgilisinin dilinden birer gazele yer vermiştir. Böylece şair, diyalogu gazeller yoluyla ve farklı anlatıcılardan yararlanarak oluşturmuştur. Sevgilinin dilinden yazılan gazel, başlığından da anlaşılacağı üzere cevap niteliğindedir:

Gazel-i Bî-Bedel-i ‘Âşıkâne

Ey cemâli şem‘ine pervâne-i cân olduğum
Yek nazarda âteş-i ‘aşkıyla süzân olduğum

Lahza lahza mey gibi bagrım kılıp derd ile hûn
Döne döne sîh-i hicrânıyla büryân olduğum

‘Ârızîñ yağmaya verdi ‘akl u dîn u sabrımı
Çok mudur zülfün ucundan dil-perîşân olduğum

Çeşm-i bîmârîñ gören dil-hasteler bulmaz şifâ
Bu mudur kat‘î cevâbıñ baña kurbân olduğum

Hep temâşâ-yı cemâliñ-çündür ey âfet nigâh
‘Âlem-i ervâhdan bu dehre püyân olduğum

Bir nefes dūr olmamakdır ‘aşkdan murâd
Ney gibi Kâzım serâpâ dâğ-ı efgân olduğum

Tamâmî-i Suhan

Gûş eyleyicek bu nazmı ol mâh
Derd ile dedi tebârek Allâh

Hayrân hayrân tebessüm etdi
Giryân giryân tekellüm etdi

Destûr deyip lisân-ı hâle
Verdi bu cevâbı ol suâle

Cevâb-ı Cânân-ı Bî-Efrân

Ey beni şem‘ u özün pervâne tahmîn eyleyen
‘Aşk ile terk-i kuyûd-ı mezheb u dîn eyleyen

‘Aşk odu evvel düşer ma‘şûka andan ‘âşîka
Böyle keşf etmiş tarîk-i ‘aşkı ta‘yîn eyleyen

Tâ ezel ben dil verip ruhsârına derd almışım
Cevher-i ‘aşkı benim hep sana terhîn eyleyen

Ka‘be-i ‘aşkıñ benimle kıldı erkânın tamâm
Leylâ vü Şîrîn ü ‘Azrâ’yı mecânîn eyleyen

Biñ onulmaz yâra açmışdır gamınla sînemi
Zülf-i sünbül-i tâbîñı bu rûtbe rengîn eyleyen

Redd-i sadr-ı izhâr-ı ‘acz etsem n’ola Kâzım gibi
Ey beni şem‘ u özin pervâne tahmîn eyleyen (SA, v.14a-14b)

Sergüzeşt-nâmede diyalogla birlikte monolog ve iç monolog tekniklerinden yararlanıldığını görürüz. Monolog ve iç monolog tekniklerinden yararlanılırken, diyaloglarla benzer biçimde “dedim-dedi” benzeri ifade kalıplarından yararlanılması dikkat çekicidir. Aşağıdaki monolog kem nazarlı adama ait monologdur:

Demiş bu çocuk kimiñdir ayâ
Hem cismi semîn u hem tûvânâ

Bâzûları pehlevâna beñzer
Tâb u feri heft-hâna beñzer (SA, v.5a)

Eserde yer alan ve şairin ruh hâlini yansıtan “Hitâb-ı Sâkî” başlıklı bölümleri -olay örgüsüyle bağlantısı olmasa da- şairin, sâkînin vasfında okuyucuya hitaben yaptığı tek taraflı konuşmalar olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı durum şairin kendine seslendiği “Tenbih” vb. bölümlerde de görmek mümkündür. Sergüzeşt-nâmede nadiren kullanılan iç monolog tekniği ise şairin sevdiği kızın güzelliği karşısında içinden geçirdiği düşüncelerdir:

Dedim düşünüp ne hâldir bu
Ne şûriş u ihtilâldir bu (SA, v.13b)

1.9.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Koniçeli Kâzım’ın gerçek yaşamını konu alan *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de kahraman-anlatıcıdan yararlanılmıştır. Şair, yaşadığı ya da gözlemlediği hâdiseleri aktarırken genellikle belirli geçmiş zamandan yararlanır:

Kâşânemize misâfir olmuş
Virâne dūr [ü] güherle dolmuş

Kılmış pederim ziyâde hürmet
Tahsîl-i rızâsına ‘azîmet

Üç gice kılup şerefle ârâm
Dördüncü günü olunca ahşâm (SA, v.3b)

Kılmış sefer-i diyâr-ı ma’nâ
Bir ânda ‘azm-i ‘arş-ı ‘alâ

Almış pederin gamın götürmüş
Bî-çâreye müjdeler getürmüş (SA, v.4a)

Kâzım, bizzat yaşamadığı hâdiseleri ise öğrenilen geçmiş zamandan yararlanarak anlatır. Bu durum, şairin bizzat katılmadığı hâdiselerle ya da yaşının meseleleri algılayacak kadar büyük olmadığı dönemlerle ilgilidir. Örneğin, aşağıdaki beyitler Kâzım’ın bebeklik dönemini anlatır. Söz konusu beyitlerdeki edilgen yapı dikkat çekicidir:

Dil-şâd olup ta‘allukâtım
Virmiş şeref anlara hayâtım

Gurbetde imiş peder o demde
Kılmış vatana sefer o demde

‘Ammîlerime düşüp bu âyîn
Her birisi zebh edip karâbîn

Olmış fukarâya bezl ü ikrâm
Tatyîb-i kulûba sa’y u ikdâm

Olmış evimizde ‘îd ber ‘îd
Gelmiş o şerefle raksa hûrşîd (SA, v.4b)

Muhtemelen ailesinden işiterek öğrendiği bu hâdiselerin anlatımı sırasında şairin kimi zaman geniş zamandan yararlanması anlatıma renk katar:

Üç gün sürüp ol figâ[n] u nâle
Ten kilke döner cân anda nâle

Ahir kesilüp gırîv ü feryâd
Olmış dil u cân sükûta mu’tâd

Vâreste olur³⁰⁵ dehen nefesden
Uçmuş gibi murg-ı cân kafesden

Bî-hodlugum erer kemâle
Hûrşîd-ı emel düşer zevâle³⁰⁶

Alnımda dogup sitâre-i mevt
Yüz göstericek emâre-i mevt³⁰⁷
* * *

³⁰⁵ “olup” sözcüğünün üzeri çizilerek “olur” yazılmıştır.

³⁰⁶ “Bî-hodluğum kemâle yetdi / Hûrşîd-i emel zevâle yetdi” beytinin üzeri çizilerek yukarıdaki biçimde yazılmıştır.

³⁰⁷ “Zâhir idi(?) her emâre-i mevt” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

Ümmîde düşüp pederle mâder
Su yerine sîm ü zer dökerler

Biñ hâce vü biñ tabîb olur celb
Her biri ider huzûrını selb

Hakkında neyse serd ederler
Her subh u mesâ gelir giderler (SA, v.5b)

Kâzım, çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı hâdiseleri tamamen kendi bakış açısıyla anlatmıştır. Şairin meselelere yaklaşımı subjektif olarak değerlendirilebilir. Şairin anlatımdaki subjektiflik tiplerin çiziminde kendini belirgin olarak gösterir. Şairin sevgilisi güzel ve ahlâklı, babası dürüst ve çalışkan; çıkar çatışmasına girdikleri Trabzon valisi ise çok kötüdür. Hâdiselerin aktarımında da aynı subjektifliği görürüz. Örneğin, Kâzım'ın babası, Isparta mansıbından azledilmiştir. Ancak, eserde bunun nedenlerinin dile getirilmediğini görürüz. Şair, istediği hâdiselerin anlatmak istediği kadarını dile getirerek tercihini ortaya koyar.

Sergüzeşt-nâmede şair anlatıcı kendini gizleyemez. Şair, hâdiselerin anlatımı sırasında kimi zaman araya girerek konuyla ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirir. Hatta kimi zaman sâkî vb. muhataplara, kimi zaman kendisine, kimi zaman ise muhatap belirtmeden doğrudan doğruya okuyucuya seslenir. Bunlar, “Hitâb-ı Sâkî”, “Tenbih” gibi müstakil bölümler olabildiği gibi birkaç beyitlik ara sözler şeklinde de görülebilir. Örneğin, bunlar içinde en ilgi çekici olanı “Bu Makâle İfâ-yı Salât-ı Terâvîh Ederken Gül-istân-ı ‘Âlem-i Şühûddan Gönlüme Bir Kapı Açıldığı ve Safâ-yı Bûy-ı Hakikatden Ser-mest Olup Ebr-i Dîde-i Hûn-çekîdeden Yağmur Gibi Kanlar Saçıldığıdır” başlıklı bölümde yer alır. Zira insanın dünyaya geliş nedeninin aşk olduğunu belirten şair, eserinde yaşadığı üç aşkı dile getirir.

Kimi zaman ara hâdiselere yer vermesine rağmen şair eserinin temeline yaşadığı aşkları oturtur. Özellikle eserin ilk bölümlerindeki “devriye” benzeri bölüm, şairin aşka olan eğiliminin gerekçesi niteliğindedir. Ancak şair, tecelliye mazhar olduğunu belirttiği söz konusu bölümde, söz arasında “kırk dört yaşına geldiğini ve hâlâ mânevî olgunluğa erişemediğini” söyler. Bu durum anlatıcının kendisini gizleyemediğini göstermekle birlikte, vaka zamanı ile anlatım zamanı arasındaki mesafeyi dikkate almadığını da ortaya koyar. Şairin, yaşadığı çocuksu aşklarını onlarca yıl sonra mistik bir zemine oturtma çabası, eserde oldukça eğreti durmaktadır. Eser bu yönüyle bir çocuğun yaşadıklarından ziyade, kırk dört yaşındaki olgun bir adamın, tozlu zaman perdesi ardında kalan çocukluk hatıralarına bakışından ibarettir:

Kırk dörde erişdi sinn ü sâlim
Yok kesb-i kemâle ihtimâlim

Ne derd-i firâkdan eser var
Ne zevk-i visâlden haber var

Yüz kara sevâd-ı ma'siyyetden
Dil bağı hevâya her cihetden

Bilmem neye müncer ola hâlim
Yetmezse cevâba bu sû'âlîm (SA, v.16b-17a)

1.9.3.3. Eleştirel Anlatım

Hiciv şairi olarak bilinen Koniçeli Kâzım, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de yaşamını anlatırken arka plânda toplumda gördüğü kimi aksaklıkları dile getirmekten geri durmaz. Diğer eserlerindeki hiciv türü şiirlerinde oldukça ağır sözler sarf eden şairin eleştirisinin şiddeti, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de hafifler. Şair, mesnevisinde hicivden ziyade tenkide yönelir. Eserde yalnızca kişilere dönük eleştiriler hiciv tonundadır ve küfüre varan sözler içerir.

Sergüzeşt-nâmede şairin eleştiri okları üç ana konu üzerine yönelmiştir. Bunlar yöneticilerin suiistimali, rüşvet ve eleştirinin eleştirisidir. Kâzım, Trabzon Valisinin sorumluluğundaki Gümüşhâne madeninden bahsederken, onun görevini suiistimal ettiğini, halkı perişan edip maden gelirlerini kendi kişisel çıkarları için kullandığını belirtir. Şair, bu vesileyle devlet malının taşradaki yöneticilerin elinde ne hâle geldiğini ortaya koyar. Vali Hazinedar-zâde Osman Paşa madenleri harabeye çevirmiş, halkı perişan etmiştir:

Bir hâlde bulduk ol mahalli
Kim n'olduğu olmaz idi belli

Vâli-i eyâlet-i Tırabzon
Ahvâlini eylemiş diğer gün

Derlerdi Hazîne-dâr-zâde
'Osmân Paşa ol sitem-nihâde

Ma'denleri eyleyip harâbe
Döndürmüş ahâliyi kebâbe

Şemşîr-i mezâlîme verip zâğ
Kılmış o riyâz-ı meskene lâğ

Ser tâ ser edip o mülkü gâret
Çifliklerin eylemiş 'imâret

Çıkılmış ser-i kûhsâr-ı zulme
Yakmış fukarâyı nâr-ı zulme

Her yüzden edip hasâr-ı mîrî
Kılmış o memâliki esîri

Hep nukre-i hâsılât-ı ma'den
Bî-kizb-i hilâf u şüphe vü zann

Sâbıklarına olunca nisbet
Mevcûd idi yüzde bir nihâyet

Bu hâli görünce hayret etdik
İslâhına sa'y u gayret etdik (SA, v.22b-23a)

Hüseyin Bey'in harap hâldeki madeni ıslah edip, kâra geçirmesi Trabzon valisini zor duruma düşürür. Zira, daha önce madeni kendi çıkarları için kullanmıştır. İstanbul'un bu durumdan haberdar olmasından korkan vali, İstanbul'a -yönetimde etkisi olan mercilere- adamlar gönderir. Rüşvet ve hediyelerle yöneticilerin gözünü boyayan vali, Hüseyin Bey'in azledilmesini sağlar. Eserdeki bu bölüm, devlet yönetiminde rüşvet ve iltimasın ne derece etkili olduğunu, yönetimdeki zaafı belgeleyen bir vesika niteliğindedir:

Bu hâli duyup o vâli-i şûm
Bildi ki olur bu işde mahkûm

İstanbul'a etdi âdem isrâ
Her bir tarafa nice hedâyâ

Matlûbu gibi kılıp isâbet
Âmâc-ı merâma tîr-i rüşvet

'Azl olduk aña ihâle oldu
Bi'l-cümle ahâli vâlih oldu (SA, v.23b)

Eserde, şairin eleştirileri yaparken temkinli olması dikkat çekicidir. O, devletin düştüğü perişan hâlden yöneticileri sorumlu tutmaktadır. Şairin eleştirdiği hükümet değil, kötü yöneticilerdir. Zira şair "Ta'riz" başlıklı bölümde bunu açıkça ortaya koyar. Makam sahibi olanların ihanetleri ve halka yaptıkları zulümden dolayı iş bu noktaya varmıştır. Padişah kime güvenip görev verse ihanete uğramakta, fesat yöneticiler bir makam elde eder etmez doğru yoldan ayrılmaktadır. Yöneticilerde sadakat ve adalet bulunmamaktadır. Bu şartlar altında devletin düşmanlarına karşı güçlenmesi mümkün değildir:

Ey sâlik-i râh-ı istikâmet
Manzûr-ı nigâh-ı istikâmet

Âsâr-ı sadâkate nazar kıl
Mi'yâr-ı 'adâlete nazar kıl

Gör hâlini asdikâ-yı 'asrın
Erkânını muktedâ-yı 'asrın

Mâhiyetin añla dehr-i şûmuñ
Ahvâlini zümre-i rûsûmun

Erbâb-ı merâtib ü münâsib
Müştecimî³⁰⁸ şîme-i ma‘âyib

Terkîb-i zamâne ser-be-ser hep
İcrâ-yı fesâddan mürekkeb

Yâ gadr u ihânet ile ma‘yûb
Yâ böyle bir ehl-i câha mensûb

Her mansıb u câhı bunlar almış
İşler hey‘et-i hûn elinde kalmış

Devlet nice kesb-i kuvvet etsin
A‘dâsına ‘arz-ı miknet etsin

Millet nice eylesin teneffüs
Sultân-ı cihân işi tecessüs

Her kangısına ri‘âyet etse
Revnağda sadr-ı devlet etse

Elbet nice bin ihânet eyler
Hak söz diyemez hilâfı söyler

Bin cân ile eyler irtkâbı
Ol kademinde hem-rikâbı

Yokdur buña başka bir tesellî
Ebnâ-yı zamâna bu tecellî

Olmuş bu zamân için bu mansûs
İhlâsı cenâb-ı Hakk’a mahsûs (SA, v.23b-24a)

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de eleştiri kadar öz eleştiriye de yer verildiğini görürüz. Şair eleştiri oklarını kendisine de yöneltmiş, kendisinde gördüğü yanlışlıkları dile getirmekten çekinmemiştir. Ancak, bu öz eleştirilerin genellikle şairin şahsında tüm okuyucuya yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Şairin öz eleştirileri üç ana konu etrafında toplanır. Bunları, daha önce bahsettiğimiz “ilahî aşk yolunda mecaza takılıp kalmanın yanlışlığı”, “vakti heva ve hevesle geçirmemek gerektiği” ve “eleştirinin eleştirisi” olarak sıralayabiliriz. Şairin öz eleştirileri arasında en ilginç olanı şüphesiz eleştirinin eleştirisidir. Kâzım “Ta‘rız” başlıklı bölümde eleştirilerini dile getirdikten sonra “Tenbih” bölümünde başkalarını eleştirmenin belirli şartları olduğunu, kişinin önce kendi eksiklerini gidermesi gerektiğini söyleyerek ortaya koyar. Şair daha da ileri giderek kendisini yerer ve başkalarını eleştirmenin yanlış bir şey olduğuna dair açıklamalara girişir.³⁰⁹

³⁰⁸ Metinde sözcük “müştecimî” şeklinde yazılmıştır.

³⁰⁹ bk. “1.9.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları” Bölümü.

Eserde nadiren şairin şikâyetlerine de yer verilir. Özellikle “Ta‘rız” başlıklı bölümdeki eleştirilerde şikâyet tonu bulunmaktadır. Söz konusu bölümde devirden şikâyet eden şair, başka bir bölümde ise felekten dolayı yakınır:

Laht-ı cigerim bu devr-i nâ-sâz
Döndürdü kebâba eyleme nâz (SA, v.11a)

1.9.3.3.Dil

Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’de kullanılan dil, ortalama divan şiiri okuyucusuna hitap eder. Koniçeli Kâzım’ın dili ne ağır ne de sadedir. Dilin kullanımı bölümlere göre değişiklik arz etmez. Eserde yer alan Arapça ve Farsça sözcükler, genellikle divan şiiri okuyucusunun alışık olduğu sözcüklerdir. Eserde Farsça terkiplere sıklıkla yer verilir. Bunlar genellikle ikili terkiplerdir. Ancak, nadiren de olsa üçlü, dörtlü terkipler de kullanılmıştır. Bazen tüm dizeyi kaplayan bu terkipler, genellikle tasvirlerde yer alır:

Her serv-i revân-ı sidre-kâmet
Bir âfet-i cân-ı pür kıyâmet (SA, v.12a)

Her zülf-i ‘arûs-ı nûr-ı sevdâ
Zincîr-i cünûn-ı Kays-ı şeydâ (SA, v.12b)

Eserde soyut ve somut sözcüklerin terkiplerde bir araya gelmesi dikkat çekicidir. Şair “şem‘-i ülfet, tir-i rüşvet” vb. örneklerde görüldüğü üzere soyut varlıkları, somut varlıklarla özdeşleştirerek anlatmayı tercih eder:

On gün güzer etmeden bu hâli
Dil *nakd-i emelle* oldu mâli (SA, v.26a)

XIX. yüzyılda kaleme alınan *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de Batı dillerinin ilk etkilerine rastlarız. Örneğin, eserde Batı kaynaklı “konsülte” sözcüğüne yer verildiğini görürüz:

Konsulteler oldu hayli icrâ
Bir araya toplanıp³¹⁰ etibbâ (SA, v.21a)

Sergüzeşt-nâmede dilin kullanımıyla ilgili diğer bir husus ise argo -hatta nadiren küfürlü- sözcüklerin kullanılmasıdır. Şair özellikle kötü tiplerin çiziminde “pelîd-i hûk-manzar, şûm, pelîd-i dîv-manzar” gibi sözcüklere yer verilir. Aşağıdaki beyitte ise -halk tabiri olsa da - küfürlü bir ifadeye yer verdiğini görürüz:

Der-ân pederi tahassus etdi
Bed-mest idi çok söğüp s.kendi (SA, v.25b)

³¹⁰ Metinde “cem‘ olup” sözcüğünün üzeri çizilerek “toplanıp” sözcüğü yazılmıştır.

Koniçeli Kâzım'ın, eserinde “tabaçe” sözcüğüne yer verdiğini görürüz. “Tokat” anlamıyla kullanılan sözcüğün XIX. yüzyılda da bu anlamı koruduğunu görürüz:

Tasrîf olamaz tabaçe kâbil
Nâkıs görünüşlü merd-i kâmil (SA, v.18b)

Divan şiirinde yakın ya da eş anlamlı sözcüklerin anlatımı pekiştirmek için bir arada kullanıldığını görürüz. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de de yakın ve eş anlamlı sözcüklerin -biraz da vezin zarureti dolayısıyla- anlam pekiştirmekte kullanıldığını görürüz. Örneğin, “sene” anlamındaki “sinn” ve “sâl” sözcükleri aşağıdaki beyitte birlikte kullanılmıştır:

Kırk dörde erişdi *sinn ü sâlim*
Yok kesb-i kemâle ihtimâlim (SA, v.16b)

1.9.3.4.Edebî Sanatlar

Yaklaşık bin beyitlik bir eser olan *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de bir çok edebî sanata yer verilmiştir. Eserin hacimli bir mesnevi olmasının yanı sıra şairin üslûbu da eserde edebî sanatların kullanımını etkilemiştir. Koniçeli Kâzım, eserinde temsili ve dolaylı anlatıma sıklıkla yer vermiştir. Duygu ve düşüncelerini çeşitli örneklerle açıklayan ve anlatımını zenginleştirme eğiliminde olan şair, konuyla ilgili çeşitli örnekleri art arda sıralar. Bu da eserde benzetmeye dayalı sanatların sıklıkla kullanılmasına neden olmuştur. Örneğin şair, vatanından ayrılıp İstanbul'a gelişinin bir gereklilik olduğunu vurgulamak için çok sayıda veciz ifadeye yer verir:

Gurbetde bulur güher ri'âyet
Ellerde gezer güzel kitâbet

Ayrılmaz ise suhan dehenden
Olmaz şeref u kemâli rûşen

Seyr etmez ise cihânı hûşîd
Dogmaz bir arada subh-ı ümmîd

Mey olmasa monla-yı firkat
Olmazdı ana hemîşe hürmet³¹¹

Mehcûr kılıp beni vatandan
Cân gibi hemân ayırdı tenden

Beş yaşına varmadan nihâyet
Başımda esip hevâ-yı gurbet (SA, v.7b)

Koniçeli Kâzım'ın üslûbunun özelliklerinden biri de dolaylı anlatımdır. Şair benzetme ve hayallerle ördüğü beyitlerde benzetmeye dayalı sanatlara yer verir:

³¹¹ “Metinde “Olmaz idi hakkına bu hürmet” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

Vâreste olur³¹² dehen nefesden
Uçmuş gibi murg-ı cân kafesden

Bî-hodlugum erer kemâle
Hûrşîd-ı emel düşer zevâle³¹³

Alnımda dogup sitâre-i mevt
Yüz göstericek emâre-i mevt³¹⁴ (SA, v.5b)

Eserde sık kullanılan edebî sanatlardan biri de mübalağadır. Şair, duygu ve düşüncelerini mübalağalı olarak dile getirir. Örneğin, aşağıdaki beyitte şair, yiğitliğini İran mitolojisinde önemli yeri olan kişilerle mukayese eder. Ancak, söz konusu mukayesede mübalağalı hayallere yer verilir:

Hûrşîd'e üzengi parladırđım
Behrâm'a sipihri darladırđım (SA, v.20a)

Bir başka beyitte ise şair, “şayet gözyaşları söndürmese âh ve sevdasının dünyayı yakacağını” söyleyerek mübalağa sanatına yer verir:

Ger kılmasa hûn-ı eşkim itfâ
Dünyâyı yakardı âh u sevdâ (SA, v.20b)

Benzetmeye dayalı anlatımı tercih eden şair, çok sayıda açık istiareye yer verir:

Ol mâhı götürdü hânesine
Hûrşîd kavuşdı annesine (SA, v.15a)

Eserde yukarıda bahsedilen sanatların dışında çok sayıda edebî sanata yer verilmiştir. Mecazdan, temsîlî ve dolaylı anlatımdan hoşlanan şairin, cinas, telmih, tezat, teşbih-i belîğ en sık kullandığı sanatlar arasında yer alır. *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'de bazı beyitlerde birden fazla sanata yer verildiğini görürüz. Örneğin, aşağıdaki beyitte leff ü neşr ile birlikte açık istiare sanatına yer verilir:

Kurda koyunu sipariş etdik
Tilkiyi tavukla barış etdik (SA, v.23b)

Sergüzeşt-nâmede yer alan bazı beyitler, darb-ı mesel niteliğindedir. Bu beyitler de atasözleri kadar veciz ifadelere de yer verilir:

Gelmez ne kadar olunsa himmet
Bal bal demek ile ağıza lezzet (SA, v.29a)

Tahsîl-i kemâle himmet ister
Himmet dahı hüsn-i hidmet ister (SA, v.29a)

Şeyh olsa da Bâyezîd-i Bistâm
Dervişde olmayınca ikdâm (SA, v.29a)

³¹² Metinde “olup” sözcüğünün üzeri çizilerek “olur” yazılmıştır.

³¹³ “Bî-hodluğum kemâle yetdi / Hûrşîd-i emel zevâle yetdi” beytinin üzeri çizilerek yukarıda biçimde yazılmıştır.

³¹⁴ “Zâhir idi? her emâre-i mevt” dizesinin üzeri çizilerek yukarıdaki dize yazılmıştır.

Bir fâ'ideyi müfid olur mu
Emvâta tabîb yol bulur mu (SA, v.29a)

1.9.4.Sonuç

Koniçeli Kâzım Paşa'nın *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* adlı mesnevisinde şairin doğumundan on altı yaşına kadar yaşadığı hâdiseler tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Müsvedde hâlindeki eser ne yazık ki tamamlanamamıştır. Buna rağmen eserde Koniçeli Kâzım'ın doğumu, hastalanması, kız kardeşinin ölümü, aşkları, yolculukları gibi hayatına dair önemli görülen tüm hâdiseler okuyucuya aktarılır.

Eseri kıymetli kılan özelliklerin başında şairin, Osmanlı Devleti'nde paşalık gibi önemli mevkilere gelmiş bir şahsın hayatına dair önemli bir kaynak olmasıdır. Bununla birlikte eski ve yeni hiçbir kaynakta eserin adının geçmemesi *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'ye ayrı bir önem katar.

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de özellikle XIX. yüzyılda Osmanlı Osmanlı Devleti'nde yer alan yöneticilerin görevlerini suiistimali, rüşvet, iltimas, merkezî otoritenin zayıflaması, asayişin bozulması gibi pek çok toplumsal konuya değinilir. Kâzım, hâdiselerin anlatımı sırasında toplumsal hayata dair bazı bilgi kırıntılarına da yer verir. Şairin toplumsal konularla ilgili hâdiselerin aktarımında eleştirel bir tutum izlediğini görürüz. Bununla birlikte eserde anlatılan hâdiselerden hisseler çıkaran Kâzım, okuyucuya çeşitli nasihatlerde bulunur. Hatta eserde şairin nasihatlerine müstakil bölümler ayrılır.

Koniçeli Kâzım eserinde hayatı ile birlikte yaşadığı aşk hikâyelerine de yer verir. Özellikle şairin delikanlılarla yaşadığı duygusal ilişkiler ilgi çekicidir. Alegorik anlatıma sahip olmayan eserde mahbub aşkı, tevile gerek duyulmadan, açık bir şekilde dile getirilmiştir.

1.10.1.Sergüzeşt-i İstolçevî

1.10.1.Biçim

Mesnevi biçiminde yazılmış olan *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rızâ El-İstolçevî*, mensur bölümde yer alan beyitler ve eserin sonunda yer alan takrizlerle birlikte toplam iki yüz üç beyittir. Eserin sonunda "Târîh-i Manzûme" başlıklı beş

beyitlik kıt'a-i kebîre ve "Zeyl Der Medh-i İstanbul-ı 'Avâlim-Şümûl" başlıklı İstanbul ve halkının tasvir edildiği on beş beyitlik bir bölüm yer almaktadır. Eserin girişinde yer alan mensur bölümde Mîr Ali Rıza'nın hayatına dair çeşitli bilgilere yer verilir. Bu bölümde Farsça iki beyit bulunmaktadır.

Sergüzeşt-i İstolçevî'de belirli başlıkları olan müstakil bölümlerden oluşur. Klasik mesnevi geleneğine paralel olarak tevhitte başlayan eserde naattan sonra Sultan Abdülmecid, Mehmed Ali Paşa ve dönemin milletvekillerinin methiyelerine yer verilir. "Der Âgâz-ı Maksûd" başlıklı giriş bölümüyle birlikte mesnevinin asıl konusu anlatılmaya başlanır. Eserin sonunda Rüstem Rifat Bey'in düşürdüğü tarih beyti, Arif Hikmet Bey'in tarih manzumesi, ayrıca Mostarlı Mahmud Hamdi Efendi ve İstolçevî Ahmed Niyazî Efendi'nin takrizleri bulunmaktadır. Eserde yer alan bölüm başlıkları Farsça ve genellikle ilgili bölümü açıklayıcı mahiyettedir. Ancak, klasik mesnevi geleneğinin etkisiyle şair kendisi ile ilgili hadiseleri başkasından bahseder gibi anlatır. Örneğin "Âmeden-i Beşîr-i Gayb Ve Reh-Nümâ Şüden û Be-reften-i Fakîr Der Haste-hâne³¹⁵" başlığında şair, kendisi için "fakîr" sözcüğünü kullanmayı tercih eder. Şairin bu tercihi tesadüfî değildir. Zira eserde yer alan tüm başlıklarda şair kendisi için aynı sözcüğü kullanır. Şairin kendisini tecrit yoluyla ifade etmesinde, divan şiirinin üçüncü kişi kalıp anlatımının yanı sıra şairin tevazuunun da etkisi olmalıdır.

Mesnevi geleneğinden farklı olarak *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de farklı vezinler kullanılmıştır. Asıl konunun anlatıldığı bölümlerde dahi bu durumu görebiliriz. Eserin büyük bir kısmı aruz vezninin "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbı ile yazılmıştır. Mesnevinin 112. beytinden itibaren "feilâtün feilâtün feilün" kalıbı kullanılmıştır. Eserin sonunda bulunan "Târih-i Manzûme" başlıklı bölüm fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün vezniyle yazılmıştır. Sergüzeşt-nâmede aruz vezninin başarılı olarak kullanıldığını söylemek güçtür. Hemen her beyitte birkaç imale hatasına rastlamak mümkündür. Özellikle Türkçe sözcüklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı beyitlerde imale kusurlarının sayısı artar. Ayrıca beyitlerde kullanılan Türkçe ekler de imalelerin sayısını artırır.³¹⁶:

Bakmada bay u fakîre bî-'ivâz
Ellerinden kurtulur yok bir maraz (Sİ, b.70)

Ferş olundu tahtıma nermîn firâş
Yatdım anda nâzikâne bî-telâş (Sİ, b.93)

³¹⁵ Gayb Müjdesinin Gelmesi Ve Fakirin Hastane'ye Gitmesi İçin Yol Göstermesi

³¹⁶ Örnek olarak verilen beyitlerde konu dışındaki vezin kusurları da italik olarak gösterilmiştir. Örneğin "-âne" Türkçe bir ek olmadığı halde imaleli bir hece olduğu için italik olarak gösterilmiştir.

Türkçe ek ve sözcüklerin kullanımı aruz kusurlarının tek sebebi değildir. Zira, aruz kusurlarının oldukça az sayıda olduğu sade dille yazılmış beyitlerin sayısı hiç de azımsanacak sayıda değildir. Hatta yabancı asıllı sözcüklerin kullanıldığı kimi beyitlerde de aruz kusurları bulunmaktadır. Bu durum şairin aruza hakim olmadığını göstermektedir. Hatta -nadiren de olsa- en önemli aruz kusurlarından zihafa rastladığımız beyitler bulunduğu gibi, vezin bakımından tamamen kusurlu beyitler de bulunmaktadır. Örneğin, “fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbı ile yazılan aşağıdaki beytin ikinci dizesinde iki imâle bulunurken, birinci dize tamamen kusurludur:

Hem dahı etba‘ına vü ensâbına
Âline evlâdına ashâbına (Sİ, b.18)

“Feilâtün feilâtün feilün” vezniyle yazılan aşağıdaki beyitte ise ikinci dize tamamen kusurludur:

Ararım tasfiye-i savta ‘ilâc
O da nakd-i akçeye olmuş muhtâc (Sİ, b.126)

Eserde aşağıdakine benzer zihafı beyitlere nadiren de olsa rastlarız:

Ya‘ni ol ehl-i kerem ibnü’l-vezîr
Vâlf-i Hersek vezîr-i bî-nazîr (Sİ, b. 85)

Sergüzeşt-i İstolçevî’de aruz veznin genellikle başarılı olarak kullanılmadığını görürüz. Ancak, aruz kusurlarının büyük bir kısmı mesnevilerde sıklıkla rastladığımız imâlelerden ibarettir. Zihafı ve tamamen kusurlu beyitlerin sayısı çok az sayıdadır. Bu kusurların kaynağını genel olarak şairin aruza hâkim olmamasıyla birlikte sade dil kullanılmasına bağlayabiliriz.

Sergüzeşt-i İstolçevî’de genellikle zengin kafiye kullanılmıştır. Bunun dışında kullanım sıklığına göre sırayla tam, cinaslı ve yarım kafiye kullanılmıştır. Mesnevide nadiren kafiye kusurları bulunmaktadır. Bunlar genellikle aynı görevde ve anlamdaki sözcüklerin kafiye olarak kullanılmasından ibarettir. Esasen redif olan bu kullanımda kafiye yer verilmediğini görürüz. Söz gelimi aşağıdaki beyitte “bî-çâre” ile “çâre” sözcükleri kafiye olarak kullanılmıştır:

Vehm geldi dedi ey bî-çâre
Bu belâdan saña yokdur çâre (Sİ, b.150)

Aşağıdaki örnekte ise -vezin kusurları bir yana- “-dum, -düm” ekleri redif olmasına rağmen kafiye gibi kullanılmıştır. Vezin ve kafiye kusuruna neden olmasına rağmen şairin “büyüldüm” sözcüğüne yer vermesi oldukça ilgi çekicidir:

Güiyâ ol gece yatdım uyudum
Vehmden gâh küçüldüm gâh büyüldüm (Sİ, b.140)

Sergüzeşt-nâmede yer alan az sayıdaki rediflerde yabancı sözcük ve ekler kullanıldığı gibi Türkçe sözcük ve eklere de yer verilir:

Kudretiyle halk-ı âdem **eyledi**
Nüsha-i kübrâyı 'âlem **eyledi** (Sİ, b.2)

Mahv olup devrândan fersûdegî
Buldu gamlardan cihân âsûdegî (Sİ, b.50)

1.10.2.İçerik

1.10.2.1.Özet

Sergüzeşt-i İstolcevî, Mir Ali Rızâ'nın hayatının bir kesitini anlattığı otobiyografik bir öyküdür. Bu eserde şair, hayatının tamamını değil, yalnızca belirli bir kısmını anlatır. Göz ağrısı çeken İstolcevî, hastalığına deva bulmak için her yolu dener. Hastalık nedeniyle ağlayıp inleyen şairin gitmediği hekim kalmamıştır. Bütün varlığını bu uğurda sarf edip fakir düşmesine rağmen derdine çare bulamaz. Çaresizlik içinde günlerini geçirirken çektiği sıkıntılar arttığı gibi dostlarını da yitirmiştir. Allah'tan başka hiçbir dayanağının kalmadığı ve tüm ümitlerini yitirdiği sırada ansızın gaybdan hastaneye gitmesi için müjdeli haber gelir. Şair, gaipten aldığı ilhamla Valide Sultan'ın yaptırdığı Yenişehir Hastanesi'ni hatırlar. Gaipten gelen ses, şaire neden ağladığını sorduktan sonra, Yenişehir Hastanesi'nin özelliklerini övgü dolu sözlerle anlatır. Bu öylesine eşsiz bir mekândır ki havası, insana ruh bağışlar; yalnızca bir tozu dahi can gözüne sürme veren cennet bahçesidir. Cennet bahçesini andıran, her derde deva olan bu mekân, İstolcevî'nin gözünün açılmasını sağlayacaktır. Gaipten gelen ses, Valide Sultan'ın, bu cennet mekânı Allah'ın lutfuna kavuşmak maksadıyla, fakir ve dertliler için yaptırdığını hatırlatarak İstolcevî'ye yol gösterir.

İstolcevî, gaipten aldığı bu müjdeli haberle hastaneye gitmeye karar verir. İmamdan ilmühaber alan şair, yola koyulur ve Mir Rifat'ın konağına ulaşır, geceyi orada geçirir. İstolcevî, konaktaki dostlarıyla dertleşir, ağlaşmaktan halleri kalmaz. Ertesi gün Mir Rifat gözü yaşlı bir halde, şairi faytona bindirerek hastaneye uğurlar.

Şair, hastaneye geldiğinde bu mekânın, iştitiğinden de yüce bir makam olduğunu anlar. Hastayı hemen yumuşak bir yatağa yatırır, hizmetçiler hemen hizmete girerlerken; o, huzurla yatağında dinlenir. Üç hekim ittifakla hastalığı teşhis ederler ve hemen tedavi çareleri aramaya başlarlar. Hekimler çok kısa zamanda İstolcevî'yi tedavi ederler. Hekimlerin tedavisine hayran kalan İstolcevî, gözlerinin şifa bulmasıyla sevinç

gözyaşları döker ve Allah’a şükreder. Şair, bu kadar kısa zamanda iyileşmesini, keramet ya da mucize nevinden bir hadise olarak görürken; şaşkınlıkla “Bana hayat veren Hz. İsa mı yoksa Hz. Musa mıdır?” diye sormaktan kendini alamaz ve başta kendisini iyileştiren Hekim Mir Ahmed olmak üzere, Sultan Abdülmecid ve Valide Sultan’a hayır duaları eder.

Hastaneden taburcu edilen şair, sağlığına kavuşmuş olarak evine ulaşır. Ancak, İstolçevî hastalığının iyileşmesine sevinemedi alacaklılarla yüz yüze gelir. Kasaptan, manava; kömürcüden bakkala bütün esnaf, çat kapı eve gelmeye başlar. Borç defterini gösteren alacaklılardan köşe bucak kaçan şairin beli bükülmüş, sesi soluğu çıkmaz olmuştur.

Bir gece alacaklılar toplanıp İstolçevî’nin kapısına dayanır. Korkudan ne yapacağını şaşırır şairi, borcunu ödemek üzere dışarı çağırırlar. Şair, kapısına dayanan alacaklılara maddî durumunun çok kötü olduğunu, parasının olmadığını söyledikten sonra, onların lutfuna sığınır. Borcunu ödemek için çâreler aradığını söyleyerek onları razı eder.

İstolçevî, alacaklı güruhunu başından savdığı gece rüyasında şekilden şekle girer. Vehim içinde daldığı uykuda büyür, küçülür; genç-yaşlı, fakir-emir, yaşlı-genç, kadın-erkek vb. kılıktan kılığa girer. Şairin zihnindeki hayaller cisimleşerek İstolçevî ile istişare eder. İstolçevî, yüzünün kara çıktığını söyleyip, derdine bir çare arar. Vehmin, “derdinin çaresi yoktur” sözüyle ümitsizliğe kapılan şair, aklın verdiği müjde ile sevinir. Akıl, şairin boş yere üzüldüğünü, kerem sahibi sultana sığınması gerektiğini uzun uzun anlatır; övgü dolu sözlerle methettiği Sultan Abdülmecid’in, onu bu belalardan ve sefaletten kurtarabileceğini, ya bir memuriyetle ya da başka bir yolla bu sıkıntıya çözüm getireceğini belirtir. Manzume, aklın ağzından Sultan Abdülmecid övgüsüyle tamamlanır.

1.10.2.2.Kişiler

1.10.2.2.1.Mîr Ali Rızâ

Kaynaklarda İstolçevî, hakkında herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Şairin hayatıyla ilgili temel başvuru kaynağı ise sergüzeşt-nâmenin giriş bölümünde yer alan mensur dibacedir. Bu bölümde Mîr Ali Rıza’nın Bosna’nın Hersek kazasına bağlı İstolça kasabasında doğduğunu öğreniriz. Şair, hânedân-ı kadîmden Derviş Bey’in

soyundan gelmektedir. Şair, atadan toruna bütün sülalesinin Osmanlı sultanlarının hizmetinde bulunduğunu belirtir. İstolçevî'nin eğitim hayatı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Ancak, eski Hersek Valisi Ali Paşa'nın "devâtdâr"lığını ve bir müddet mühürdârlığını yapan İstolçevî'nin memur olabilecek seviyede eğitim aldığını söyleyebiliriz. Nitekim şair, Ömer Paşa'nın Hersek eyâleti valiliği sırasında "nüfus tahrîri memuriyeti" görevine getirilmiştir. O dönemde gerçekleşen bir isyan hareketi nedeniyle bir sene karakolda hapsedilir. Bir senenin sonunda biri iki sene Bursa'da zorunlu olarak memuriyet görevini sürdürür. Bursa'daki sürgün hayatı sıkıntı içinde geçen şair, pâdişâhın kendisini bağışlaması sonucu İstanbul'a gelir ve buraya yerleşir. 1272 senesinde eserini tamamlamasından bu tarihlerde halen yaşamını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Eserin mensur bölümünde şairin yaşamı ile ilgili başka herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir:

"...bu 'âciz-i nâ-tüvân eyâlet-i Bosna'da kâ'in Hersek sancağında vâki' kasaba-i İstolça'da hânedân-ı kadimden Dervîş Beg'in sulbünden kadem-nihâde-i sahn-ı cihân olup cümle ta'allukât-ı çâkerânemle berâber devlet-i 'aliyye-i ebediyyü'd-devâmın kul ve kölesi ve eben 'an cedd zât-ı şevket-simât-ı hazret-i pâdişâhîniñ bende-i direm-harîdesi olduğum hâlde esbak Hersek vâlisi merhûm 'Alî Paşa'nın devât-dârlık ve bir müddet mühür-dârlık hizmetlerinde istihdâm ve ba'dehu serdâr-ı ekrem devletlü ri'fatlü 'Ömer Paşa hazretlerinin me'mûriyyet-i müstakille ile eyâlet-i mezkûreye teşrifleri hengâmında serdâr-ı müşârün ileyh tarafından Hersek sancağında Mostar kasabasının nüfus tahrîrine me'mûriyetle be-kâm buyurularak şîrâze-i ahvâl-i çâkerânem karîn-i ni'âm ve dîbâce-i bendegânım rehîn-i intizâm iken nâgehân

ve eyye na'im lâ-yükeddiru-hu'd-dehru 317

mısra'ı mefhûmunca bir takım fesede-i fecere-i dûzah-karârın iş'âl-i nâ'ire-i fesâd ile zuhûr eden âteş-i ihtilâl hasbe'l-kaderi'l-ilahiyye bu 'âcizi dahi giriftâr-ı beliyye ederek bir sene müddet mikdârı karakol altında mahbûs ve bir iki sene dahi Burusa-i gam-fersâda me'mûriyyet-i ikâmetle renc ü mihnete me'nûs olduktan sonra 'âlem-şümûl olan merhamet ü şefa'at-ı hazret-i zıllu'llahî ve 'inâyet-i bî-gâyet-i cenâb-ı şehin-şâhî ile kayd-ı gurbetden rehâ ve der-bâr-ı şevket-karârda ârâm u iskân edip lehü'l-hamd mâ'il-i iktisâb-ı 'ilm ü kemâl ve ez her cihet âzâde-i kayd-ı melâl oldum..."³¹⁸

Ali Rıza İstolçevî'nin isminin başında bulunan "mîr" unvanı şairin İstanbul'daki memuriyeti sırasında muayyen mevkilere ulaştığını düşündürmektedir. Ancak, şair eserini kaleme aldığı dönemde bütün varlığını sarf edip fakir düşmüştür. Eserin baş kahramanı olan İstolçevî, eserde yardıma muhtaç, hastalığına çare arayan zavallı bir memur görünümündedir. Şairin zavallılığı yalnızca hastalığıyla değil, aynı zamanda maddî durumu ile de ilgilidir. O, eserinin başında göz hastalığı nedeniyle bütün varlığını sarf ettiğini, derdine çare bulamadığını ve fakir düştüğünü söyler. Bununla da

³¹⁷ Herhangi bir saadeti, huzuru zaman bozamaz. (mealen: Herkesin bir hesabı varsa Allah'ın da bir hesabı vardır; ağlatan Allah yine güldürür)

³¹⁸ Haluk Gökalt (2004), "Bir Osmanlı Memurunun Hâl-i Pür-Melâli: *Sergüzeşt-i İstolçevî*", *ÇÜ. Sosyal Bilimler Dergisi*, C.13, S.1, 155-156.

yetinmeyerek etrafında kendisine yardım edecek hiç kimsenin kalmadığını dile getirir. Ancak, şairin mübalağa ile kimsesinin kalmadığını söylemesi, muhatabında bırakmak istediği etkiden kaynaklanmaktadır. Aslında İstolçevî söylediği kadar kimsesiz değildir. Zira hastaneye gitmeden önce sığındığı ve itibar gördüğü Mîr Rif'at konağı ona iltica kapısı olmuştur. Şairin bütün bu mübalağalı anlatımları hep tek bir amaç içindir. O, okuyucunun (muhatabın) acıma hislerini tetiklemek istemektedir.

İstolçevî'nin eserdeki durumu taşradan gelmiş bir memurun İstanbul'un ihtişamı karşısındaki şaşkınlığından ibarettir. Şair özellikle "Zeyl Der-Medh-i İstanbul-ı 'Avâlîm-şümûl" başlıklı bölümde bu şaşkınlık ve hayranlığını gizleyemez. O, İstanbul'a gelmesi sayesinde kendisine büyük sıkıntı veren hastalıktan kurtulduğu gibi görgü ve bilgisini de artırmıştır. İstanbul'un her açıdan gelişmişliği şairin ufkunu açmıştır:

Allah Allah bu ne şehr-i bî-misâl
Menba'-ı ilm u muhît-i her kemâl (Sİ, b.182)

Taşrada kalsaydım işte bu sefer
Şübhe yoktur kalur idim bî-basar (Sİ, b. 189)

İstolçevî, Vâlîde Sultan Hastanesi'nin heybeti karşısında da aynı şaşkınlığı gizleyemez. Burada kendisine gösterilen ihtimam ve hastanenin fizikî yapısı şairi hayran bırakmıştır. Hastanenin konu edildiği bölümler de taşradan gelmiş bir memurun gözlemlerinden ibarettir.

İstolçevî'nin çizdiği tip her ne kadar zavallı fakir bir memur gibi görünse de aslında o oldukça akıllı biridir. Zira hastaneden çıktıktan sonra evine baskına gelen alacaklıları başından savması bunu gösterir. Şairin mesnevisi de aslında bir zeka ürünüdür. Şair mesnevisinde kendisini zavallı bir fakir olarak gösterir ve fakirliğinin hastalığından kaynaklandığını söyler. Eserin yazılış bölümünde belirttiğimiz üzere bu durum tamamen ihsan elde etmek istemesinden kaynaklanır. Şair, bir yandan fakirliği ve kimsesizliğinden dem vururken diğer yandan hatırlı kişilerle olan bağlantısını referans olarak gösterir.

İstolçevî, yüksek mevkiidekilerin iltimasına muhtaç küçük memur tipidir. Onun yaşamı, benzerlerine sıkça rastlayabileceğimiz Osmanlı küçük memurunun yaşam mücadelesinden ibarettir.

1.10.2.2.2.Diğer Kişiler

Otobiyografik bir eser olması nedeniyle *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de yer alan kişiler gerçek hayattan kişilerdir. Eser, şairin gözünden aktarıldığı için kişiler de İstolçevî'yle

ilgilileri nispetinde eserde yer almışlardır. Hâdiseler genellikle İstolçevî'nin etrafında döndüğü için mesnevîde yer alan kişiler derinliği olmayan tiplerden ibarettir. Her ne kadar söz konusu kişiler gerçek hayattan kişiler olsa da fizikî ya da ruhî durumlarıyla ilgili tasvirlerle yer verilmemesi nedeniyle eserde daha ziyâde iki boyutlu silik resimler gibi görünmektedirler.

Sergüzeştete yer alan kişilerden birisi Mir Rif'at'tır. Eski Hersek valisi Ali Paşa'nın oğlu olan Mir Rif'at, şairin yegâne dostu olarak görülür. İstolçevî, hastaneye gitmeden bir gün önce geceyi onun konağında geçirir. Şairin sözlerinden Mir Rif'at ve ailesinin kendisine duydukları muhabbet ortaya çıkar. Konak ahalisi İstolçevî'nin hâline ağlar. Ertesi gün de faytona bindirerek gözleri yaşlı şairi uğurlarlar. Ancak, Mir Rif'at'la ilgili başka hiçbir bilgiye yer verilmez.

Eserde yer alan diğer kişiler hastane çalışanlarıdır. İstolçevî, hastanedeki tüm görevlileri ismen zikreder. Şair, hasta bakıcılardan hekimlere, eczacılardan sülükçülere kadar pek çok görevliden övgüyle söz eder. Her biri yaptığı işte son derece başarılı insanlardır. Bu nedenle söz konusu kişiler daha ziyade idealize edilmiş tipler olarak karşımıza çıkar:

Anda me'mûr eylemişdir üç tabîb
Hâzık u kâmil ü edîb hem lebîb

Mîr Ahmed birisi kâimmakâm
Biri İsmâ'îl Efendi be-nâm

Hem civânî-i mahâret-âzmûn
Bir hekîm-i 'îsevî-i zü-fünûn

İşbu üç doktor-ı Eflâtûn-misâl
İhtimâm üzre olup rûz u leyâl

Bakmada bay u fakîre bî-'ivaz
Ellerinden kurtulur yok bir maraz

Cânı eczacıları şîrince cân
Her elem dârûsı anda râygân

Dahi cerrâhânı vardır bî-nazîr
Her birisi merhem-i kalb-i kesîr

Nâmıdır cerrâh-başının Halîl
Ol semîyy-i cedd-i mahbûb-ı celîl

Hem mu'âvinler dahı var hurde-bîn
Evvel u sâni iki zât-ı güzîn

Birinin ismi Rızâ-yı kût-ı cân
Ol birinin Ahmed-i cân-ı cenân

Birisi nev-sünbül-i bâğ-ı kemâl
Ol birisi bülbül-i şîrîn-makâl

Hastalar agası İbrâhîm Ağâ
Hidmetinde merdi sâhib-i'tinâ

Hem sülûkcisi iki Ahmed Necîb
Her birisi kâmil ü mâhir u edîb

Fâzıl u yektâ zevât-ı zü-fünûn
Yesserallâhu lehüm mâ yeştehûn

Eylemiş huddâmı dâmen der-miyân
Hidmete âmâde rûzân u şebân (Sİ, b.66-80)

Bunlar içinde Mir Ahmed'in farklı bir yeri vardır. Zira o, şairi iyileştiren hekimdir. Ancak şair, Mir Ahmed'i bile birkaç beyitle övmekten öte gitmez. İstolçevî, eserinde Mir Ahmed'le ilgili başka hiçbir bilgiye yer verilmez:

Mîr Ahmed nâmdaş-ı fahr-ı küll
Gülistân-ı ma'rifetde gonce gül (Sİ, b.101)

Sergüzeşt-nâmede adları zikredilen diğer bir grup ise devlet ricalidir. Şair gerek eserinin giriş bölümündeki methiyelerde gerekse metin içinde başta padişah olmak üzere devlet büyüklerini övgü dolu sözlerle yüceltir. Sultan Abdülmecid, Vâlîde Sultan, Seyyid Mehmed Emin Ali Paşa, Saltanat vekilleri idealize edilerek övülür.

Hastaneden çıktıktan sonra İstolçevî'nin peşine düşen alacaklı esnaflar da eserdeki kişiler arasında yer alır. Tam anlamıyla karikatürize edilmiş olan bu tipler esere mizahî bir hava katar. Eser, kişiler arasında yer alan gaip müjdecisi ve şairin aklı, hâfızası gibi unsurlar da kişileştirilmelerinden dolayı kişi kadrosuna dahil edilebilir. Gerçek hayatı konu edinen otobiyografik bir eserde şairin, kurmaca unsurlardan yararlanması oldukça ilgi çekicidir. Özellikle "beşîr-i gayb" olarak adlandırılan soyut varlık, şairin tahkiye tekniğinde ve olay kurgusundaki başarısını gözler önüne serer. Şair, hastaneye gitmeden hastane ile ilgili pek çok bilgi alır. Böylece şair, hastane tasviriyle eserini zenginleştirirken hâdiseleri kesintiye uğratmadan aktarmayı başarır. Muhtemelen şair, hastane ile ilgili bilgileri bizzat kendi tecrübesi sonucu edinmiştir. Esasen herhangi bir ahabından edinebileceği bilgileri, gaip müjdecisinin dilinden aktarması şairin tahkiyeye hakimiyetine delalet eder.

1.10.2.3.Mekân:

Sergüzeşt-i İstolçevî'de yer alan mekânlar oldukça sınırlı sayıdadır. Esasen eserin asıl konusunu teşkil eden hastane ve mesneviye zeyl olarak yazılan İstanbul övgüsü dışında herhangi bir mekâna dair bilgi verilmemektedir.

1.10.2.3.1.Kapalı Mekânlar

Sergüzeşt-nâme’de Mîr Ali Rıza’nın hastalanması ve iyileşme süreci anlatıldığı için eserde Yenişehir Hastanesi etrafıca anlatılır. Hastanenin fizikî durumu ve çalışanları ile ilgili olarak ayrıntılı bilgiler verilir. Eserde yer alan diğer kapalı mekânların yalnızca adları zikredilir. Söz gelimi İstolçevî hastaneye gitme kararı aldığı anda Mîr Rifat Konağına gider. Hatta burada bir gece misafir olur. Ancak, eserde söz konusu konak hakkında hiçbir tasvire yer verilmez:

Hakkıma şükr eyleyip gidermişem
Mîr Rifat konağına gelmişem (Sİ, b.84)

Benzer bir durumu İstolçevî’nin evi ile ilgili bölümlerde de gözlemleyebiliriz. Şair hastaneden taburcu edildikten sonra evine gelir. Ancak, eserde ne evle ne de ev halkıyla ilgili bilgiye yer verilir. Hastane dışındaki mekânlar bu halleriyle içlerinde hâdiselerin cereyan ettiği birer dekordan ibarettir.

1.10.2.3.2.Açık Mekânlar

Sergüzeşt-nâme’de yer alan tek açık mekân İstanbul’dur. Şair, mesnevide hâdiseleri aktarırken temel coğrafi mekân olan İstanbul şehri hakkında herhangi bir tasvire yer vermez. Ne sokaklar ne de şehrin doğal güzelliklerine dair herhangi bir bilgiye rastlarız. Ancak, şair bu durumu fark edip eserinin sonunda manzum bir zeyle yer verme ihtiyacı duyar ve hâdiselerin cereyan ettiği İstanbul şehrine methiye yazar. “Zeyl Der Medh-i İstanbul-ı ‘Avâlim-Şümûl” başlıklı bölümde İstanbul’a dair bazı tasvirlerle birlikte şehir halkı ve yaşamı ile ilgili çeşitli bilgilere yer verilir. Ancak, söz konusu bölüm, mesnevinin ana konusu ile doğrudan ilgili değildir. Son bölümde yer alan methiyede İstanbul, içinde padişahın da yaşadığı, her derde dermanın bulunduğu bir şehir olması bakımından eserin konusuyla dolaylı olarak ilgilidir. İstolçevî, İstanbul’a geldiği için Allah’a şükürler eder. Görgü ve bilgisini artırmanın yanı sıra, dertlerinden kurtulmasını sağladığı için İstanbul’un, şairin yaşamında özel bir yeri vardır. Bu nedenle şair, son nefesini İstanbul’da vermek ister:

Şimdi Hakk’a eylerim şükr-i hezâr
Mahz-ı hayr imiş baña terk-i diyâr

Bunda tanzîm eyledim ahvâlimi
Bunda gördüm pâdişâh-ı ‘âlemi

Eyledim bunda biraz kesb-i kemâl
Bunda kıldım def ‘-i keder ü melâl

Taşrada kalsaydım işte bu sefer
Şübhe yokdur kalur idim bî-basar

Cümle dünyâya budur dârü'l-amân
Eyleme bîhûde seyrân-ı cihân

Yalvarırım dâ'imâ yaradanımı
Va' desinde bunda alsın cânımı (Sİ, b. 186-191)

1.10.2.4.Zaman

Sergüzeşt-i İstolçevî'de hâdiselerin gerçekleştiği zaman belirtilmemiştir. Ancak eserin başlangıç bölümünde bulunan Sultan Abdülmecid, Sadrazam Mehmed Emin Ali Paşa ve Vükelâ-yı seniyye vasfında yazılan methiyelerden hâdiselerin tarihini aşağı yukarı belirlemek mümkündür. Zaten şair, yaşadığı dönem için “devr-i Hân Abdülmeciddir” ifadesini kullanır:

Devr-i Hân Abdü'l-mecid'dir bu zamân
Buldu dünyâlar belâlardan amân (Sİ, b.81)

Vaka tarihi ile ilgili olarak mesnevide yer alan diğer bir tarih de eserin tamamlanışını müjdeleyen “Târîh-i Manzûme” başlıklı bölümdür. Şair, bu bölümün son beyinde eserin tamamlanması için 1272 (1855) tarihini verir:

Biñ iki yüz yetmiş iki sâl-i ferruh-fâlde
Eyledim itmâm edip şükr ü sipâs-ı sad hezâr (Sİ, b.176)

Sergüzeşt-i İstolçevî'de vaka süresi belirsizdir. Mesnevinin ana konusu İstolçevî'nin hastalık bahsiyle başlar ve hâdiseler belirsiz bir zaman diliminde gelişir. Şair kimi hâdiseleri günbegün aktarırken kimilerini “az vakitte, nâgehân” gibi belirsiz ifadelerle dile getirir. Söz gelimi şair, teferruatlı olarak anlattığı tedavisinin ne kadar sürdüğünü belirtmez, yalnızca kısa sürede iyileştiğini söylemekle yetinir:

Sad senâ Bârî Hudâ'ya sad senâ
Az vakitte rencden buldum şifâ (Sİ, b.97)

İstolçevî, kimi zaman hâdiselerin ne zaman gerçekleştiğini “o gün, ol gice, ferdâsı” gibi zaman belirteçlerinden yararlanarak anlatır. Örneğin şair, Mir Rif'at konağına gittiğini, geceyi orada geçirdiğini ve ertesi gün hastaneye doğru yola koyulduğunu belirtir:

Etmişem beytütet anda ol gice
Park etmezdim bu gün mi ya gice (Sİ, b.88)

Yanıma ferdâsı ol zât-ı güzîn
Lutf idüp katmış iki ni'me'l-karîn (Sİ, b.90)

Şair ansızın gelişen hâdiseleri aktarırken büyük ölçüde “nâgehân, ol dem” gibi zaman belirteçlerinden yararlanır. Bu, “birdenbirelik” şairin tahkiye tekniğine katkı sağlamış, gerçekleşen hâdisenin okuyucu üzerinde bıraktığı etkiyi artırmıştır. Söz gelimi şair, gaipten gelen sesi anlatırken “nâgehân” sözcüğüne yer verir:

Nâgehân bir hoş nüvîd-i müjde-res
Gaybdan gûş-ı fakîre verdi ses (Sİ, b.57)

1.10.2.5.Tarih ve Toplum

Otobiyografik bir eser olan *Sergüzeşt-i İstolçevî* konusunu doğrudan doğruya hayattan aldığı için anlatılan hâdiselerin büyük bir kısmı tarihin bizzat kendisidir. Vakanın gerçekleştiği mekânlardan kişilere kadar hemen her şey esasen şairin kişisel tarihini ortaya koyar. Ayrıca sergüzeştten hareketle dönemin sosyal hayatına dair bilgiler elde etmek mümkündür. Şair, Yenişehir Hastanesi gibi mekânları tanıtırken, dönemin sosyal ve ekonomik yapısı hakkında bilgiler verilir. Nitekim Mir Ali Rıza İstolçevî, eserinde düştüğü maddî ve manevî sıkıntıları anlatırken kendisi gibi tüm küçük memurların geçim sıkıntısını ve devlet büyüklerinin iltimasına muhtaç yaşantısını dile getirir.

Sergüzeşt-i İstolçevî’de tarihî hâdiselerin ve müesseselerin doğrudan yansımalarını buluruz. “Der Medh-i Vükelâ-yı Seniyye” başlıklı bölümde Sultan Abdülmecid devrindeki vekillere dair övgüye yer verilir ki methiye geleneğinde örneğine sık rastlanmayan bir durumdur. Osmanlı toplumu için yeni bir kurum olan meclis, sergüzeşt vasıtasıyla şiirde yerini alırken methiye geleneği için yeni bir saha teşkil eder. Her ne kadar vekillerin vasfında yazılan methiye klasik methiyelerin kalıplaşmış özelliklerini haiz olsa da vekillerin şiire doğrudan yansısı dahi siyasî tarih açısından oldukça önemlidir.

Mesnevîde yer alan konuyla ilgili diğer bir husus da o dönemde vatandaşların hastaneden yararlanma koşullarına dair bilgiler vermesidir. İstolçevî, mesnevisinde hastaneye gitme kararı aldıktan sonra imamdan ilmühaber aldığını belirtir ki bu, günümüzdeki sevk işlemiyle benzerlik gösterir. Ancak, Valide Sultan Hastanesi’nden yararlanmak için yalnızca ilmühaber yeterli değildir. Esasen eserde açıkça belirtilmemekle birlikte hastaneden tam anlamıyla yararlanmak için hatırlı insanların aracı olması gerektiği ihsas edilir. Zira, şair ilmühaber aldıktan sonra soluğu Mir Rif’at’ın konağında alır ve geceyi orada geçirir. Bu bölümde Mir Rif’atla ilgili övgü

dolu sözlere yer verilirken söz konusu vezir oğlunun “keremi, lutfu ve ihsânı”na vurgu yapılır. Esasen konunun akışıyla çok ilgili görünmeyen bu bölüm, şairin Mir Rif‘at’ın nüfuzundan yararlanmasının üstü kapalı bir ifadesidir.

Şairin ifadelerinden o dönemdeki sağlık hizmetleri hakkında başka bilgiler de elde etmek mümkündür. Örneğin şair, göz hastalığına çare bulmak için bütün mal varlığını sarf ettiğini belirtir. Muhataplarından maddî menfaat beklentisinde olan şairin mübalağalı bir anlatımdan yararlansa da *Sergüzeşt-i İstolçevî*, sağlık harcamalarının o dönem insanı için ne ölçüde külfetli olduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

Bir belâ-yı a‘zama oldum esîr
Varımı sarf eyledim kaldım fakîr (Sİ, b.54)

İstolçevî, eserde hastane ile ilgili oldukça teferruatlı bilgilere yer verir. Bu vesileyle XIX. yüzyılda önemli hastanelerden birinin çeşitli özelliklerinden haberdar oluruz. Bugün için garip sayabileceğimiz sülükçülerin, o dönemde cerrahlar, hekimler, eczacılar ve hizmetçilerle birlikte hastanelerde çalıştığını *Sergüzeşt-i İstolçevî*’den öğreniriz:

Hem sülükçisi iki Ahmed Necîb
Her birisi kâmil ü mâhir ü edîb (Sİ, b.78)

Toplumsal hayatın, *Sergüzeşt-i İstolçevî*’ye yansımalarından biri de şairin hastaneden çıktıktan sonra yaşadıklarıdır. Kasap, bakkal, ev sahibi, kömürcü ve diğerleri, alacakları için şairin peşine düşer. Şairin oldukça mizahî dille anlattığı bu bölüm XIX. yüzyıl İstanbul’unda memurların içler acısı durumunu gözler önüne serer.

1.10.2.6.Eserin Yazılış Nedeni ve Mesajları

Sergüzeşt-i İstolçevî’nin girişindeki mensur bölümünde şair, “...işbu mevzûn olan sergüzeşt-i fakîrdır ki felek-zedegân-ı dehr olan ihvâna mûcib-i inşirâh-ı derûn ve müstevcib-i tesellî-i dil-i mahzûn olmak üzere mânend-i le‘âlî-i nazma alınmıştır.” sözlerine yer verir. İstolçevî, feleğin kahrına uğramış dostları için yazdığı mesnevisini gönül ferahlığı ve hüznünlü gönlüne teselli olması için kaleme aldığını belirtir.

İstolçevî, yaşamında -kendisi için- önemli olarak gördüğü belirli bir dönemi ve belirli olayları insanlarla paylaşmak arzusundadır. Şair, “Der Âgâz-ı Maksûd” başlıklı bölümde gözlerinin hastalandığını, hastalığın tedavisi için fakir düştüğünü, Allah’tan başka hiçbir dayanağının kalmadığını belirtir:

İşte ne hâcet bu ‘abd-i bî-nevâ
Olmuş idim derd-i çeşme mübtelâ

Sû be sû dermân ederdim cüst u cû
Aglar idim çağlar idim hem çü cû

Çok tabîbân etdi tertîb-i devâ
Derdim efzûn oldu hâcet nâ-revâ

Bir belâ-yı a'zama oldum esîr
Varımı sarf eyledim kaldım fakîr

Ye's içinde bî-amân u nâ-ümîd
Renc ü mihnet gün be gün oldu mezîd

Rü'yet-i ahbâbdan oldum cüdâ
Dest-gîrim kalmadı illâ Hudâ (Sİ, b.51-56)

Esasen yukarıda yer alan bölümde üzerinde durulan temel husus, şairin fakir düşmesi ve kendisine destek olacak hiç kimsenin bulunmamasıdır. Nitekim eser, şairin zihniyle yaptığı istişarede aklın, Sultan Abdülmecid'in cömertliği ve yardım severliğini hatırlatmasıyla tamamlanır. İstolçevî, düştüğü bu durumdan padişahın ihsan edeceğini umduğu bir memuriyetle kurtulacaktır. Şair, eseri vasıtasıyla hâmî olarak gördüğü Sultan Abdülmecid'den -dolaylı olarak- yardım talep eder:

Bir de geldi hîred-i şâh-ı havâs
O beşâretle iden cânı halâs

Lutf ile geldi buyurdu o beşîr
Ey belâ vü mihene olmuş esîr

Ne içün bunca gam u endîşe
Var iken şâh-ı mekârim-pîşe

Var iken şems-i 'adâlet-güster
Var iken mâh-ı celâdet-pîster

Emn ile zinde kılan devrânı
Pür iden lutf ile in u ânı

O kerem-kâr u meded-kâr vahîd
Şevket ü şân-ile dünyâda ferîd
* * *

Şübhe mi vardır eyâ üftâde
Bu belâdan da eder âzâde

Yâ seni bir işe me'mûr eyler
Başka sûretle ya me'cûr eyler

Yahûd ihsân eder ihsân üzre
Şâhdır çünkü o şâhân üzre (Sİ, b.154-164)

1.10.3.Üslûp

1.10.3.1.Anlatım Teknikleri

1.10.3.1.1.Tasvir

Sergüzeşt-i İstolçevî'de anlatılan hâdiseler genellikle belirli mekânlar etrâfında döner. Şair, mekânlara hâdiselerdeki önemine göre yer vermiştir. Örneğin, eserde Vâlîde Sultan Hastanesi, anlatılan hâdisenin merkezinde yer aldığı için en teferruatlı tasvirler genellikle hastane ile ilgilidir. Hastanenin fizikî yapısı ve çalışanları ile ilgili tasvirlerle geniş yer ayrılır. Böyle bir yolun tercih edilmesinde şairin hâdiseden ziyade mekâna vurgu yapmak istemesi birinci neden olarak görülebilir.

İstolçevî, kendisinin hastalıktan kurtulmasını sağlayan bu mekânı idealize edilmiş bir şekilde tasvir eder. Bu öylesine bir mekândır ki havası insana Nuh'un ömrünü, zemini misk ve anber, rüzgârı ise ruh bağışlar. Cennete benzer bu hastanenin tozu bile can gözüne sürmedir. İçinde hurilerin gezindiği, temiz suyu akarsular gibi olan ve dünyada benzeri bulunmayan bu nimet kapısı dertlilerin, gariplerin yuvasıdır:

Bir hevâsı mâye-bahş-ı 'ömr-i Nûh
Bir zemîni misk ü 'anber bâdı rûh

Bir gubârı tûtiyâ-yı çeşm-i cân
Bir numûne-âver-i dârü'l-cinân

Her yanı seyrân-gâh-ı hûr-ı 'ayn
Âb-ı pâki menba'-ı mâ'-i ma'în

'Âlem-i dünyâda bir dârü'n-na'im
Misli sebkât etmemiş hayr-ı 'azîm

Vâlîde Sultân anı itmiş binâ
Olmagiçin nâ'il-i lutf-ı Hudâ

Ya'ni Yeñibagçe Hastahânesi
Dermendân u garîbân lânesi (Sİ, b.60-65)

Sergüzeşt-nâmede yer alan diğer mekân tasvirî ise İstanbul ile ilgilidir. Eserin sonunda İstanbul'un çeşitli özelliklerine dair bilgiler verilir. Ancak, sergüzeşt-nâmede şehrin tabîî güzelliklerine dair çok fazla tasvire yer verilmemiştir. İstanbul'la ilgili tasvirlerde şehrin idealize edildiği görülür. Bu tasvirlerde şehrin, özellikle ilim-irfan yeri olduğu vurgulanır:

Şehr-i İstanbul sahrâ-yı cihân
Âb-ı rûy-ı cümle büldân-ı cihân

Bâg-ı ‘âlemde sorarsan hakçası
Pâdişâh-ı ‘âlemiñ hasbagçesi

Ehl-i ‘irfân ile tolgun her yeri
Teşnegî-i cehlden herkes berî

Tıfl-ı ebced-hânlar nükte-şinâs
Âşinâ-yı fenn-i îhâm [u] cinâs

‘Arsa-i Arafâtta at oynadır
Taşranıñ bir müftisini donadır

Allâh Allâh bu şehr-i bî-misâl
Menba‘-ı ‘ilm u muhît-i her kemâl (Sİ, b.177-182)

Eserde yer alan kişi tasvirleri ise oldukça sığdır. Eserde tip düzeyinde pek çok kişiye yer verilmekle birlikte bu kişilerin tamamı ruhsal ve fiziksel tasvirden mahrumdur. İstolçevî hastane çalışanlarını ve esnafı birer beyitle tasvir eder. Ancak, bu tasvirlerde hastane görevlileri idealize edilirken, esnaf mizahî bir tonda hicvedilir. Mesnevide yer alan methiyelerde ise padişah ve devlet büyükleri klasik methiye geleneğine paralel olarak klişe övgü sözleriyle yüceltilir.

İstolçevî nadiren de olsa ruhî tasvire yer verir. Alacaklıların başına üşüşmesi üzerine hissettiklerini oldukça başarılı olarak ortaya koyar. Şairin sıkıntı içindeki uykusunda gördüğü rüya ruh hâlini gözler önüne serer:

Gûyiyâ ol gece yatdım uyudum
Vehmden gâh küçüldüm gâh büyüldüm

Fındığa beñzedi gâhî sığarım
Döndü minâreye gâhî girerim

Aldı âgûşa beni bahr-ı hayâl
Pupa gitdim okuyarak mavâl

Gâh hammâl olup gâh emîr
Gâh gâzî vü gehî oldum esîr

Gâhî de şekl-i zenâna girdim
Gonca-gül-hâ-yı zamâna girdim

Gâh kıranta olarak gâh oğlan
Halk üşüp ardımıza oldu revân

Hep hayâlât-ı derûnum sebebi
Ben ise Mîr Rızâyî Çelebi (Sİ, b.140-146)

Sergüzeşt-i İstolçevî’de tasvire müsait bölümler bulunmasına rağmen şair bu bölümlerde tasvire yer vermemiştir. Bu durumun şairin kişisel tercihi kadar edebî kabiliyeti ile de ilgili olduğunu düşünüyoruz.

1.10.3.1.2.Özetleme

Hacimsiz bir eser olan *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de anlatılan hâdiseler tabîî olarak sınırlıdır. Şair mesnevinin daha başlangıcında hastalanıp bütün varlığını kaybettiğini anlattığı bölümde ve Mir Rif'at konağında geçirilen geceyi, özetleyerek anlatır. İstolçevî konunun bel kemiğini oluşturan tedavisini dahi birkaç beyitle geçiştirir. Hastaneye girişi ve yapılan ilk müdahaleyi ayrıntılı olarak anlatan şair, tedavi sürecini özetleyerek anlatır. Şair olayın akışını birdenbire keserek kısa zamanda iyileştiğini söyler:

Sad senâ Bâri Hudâ'ya sad senâ
Az vakitte rencden buldum şifâ (Sİ, b.97)

Zaten basit bir olay örgüsü bulunan *Sergüzeşt-i İstolçevî*, özetlenerek birkaç beyitle anlatılan bölümleriyle okuyucunun hikâye dinleme zevkini gidermekten uzak görünmektedir.

1.10.3.1.3.Sahneleme

Sergüzeşt-i İstolçevî, beş temel sahne üzerine kuruludur. Bu sahnelerin büyük bir kısmı diyaloglar yoluyla sağlanmıştır. Söz konusu sahnelerde eylemlerden ziyâde konuşma hâkimdir. İstolçevî çeşitli sahneleri başlıklar aracılığıyla ortaya koyar³¹⁹. Söz konusu sahneleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Âmeden-i Beşîr-i gaybve Reh-nümâ Şüden-i Ū Be-Reften-i Fakîr Der Hasta-hâne (Gayb Müjdecisinin Gelmesi ve Fakirin Hastaneye Gitmesi İçin Yol Göstermesi): b. 56-65.

Âmeden-i Fakîr Be-Hasta-hâne ve Mu'ayene Kerden-i Tabîbân-ı Hastegî-i Ū (Fakirin Hastaneye Gelmesi ve Tabiplerin Onun Hastalığını Muayene Etmesi): b. 92-97.

Âmeden-i Gürûh-ı Mekkûr-ı Mezkûr ve Mutalebe Kerden-i Îşân (Söz Konusu İğrenç Gürûhun Gelmesi ve Onların Telebi ve Fakîrin Cevabı): b. 130-139.

Hayâl Dîden-i Fakîr ve Mütetekkîl Şüden be-Envâ'-ı Eşkâl (Fakirin Hayal Görmesi ve Çeşitli Şekillere Girmesi): b.140-146.

Mücessem Şüden-i Kuvâ-yı Bâtine ve İstişâre-i Fakîr Ez-Îşân (İçteki Kuvvetlerin Cisimleşmesi ve Fakirin Bunlarla İstişâre Etmesi): b.147-166.

³¹⁹ Şairin verdiği orijinal başlıklar konuyu açık bir şekilde anlattığı için sahneler bu başlıklardan yararlanılarak tasnif edilmiştir. Söz konusu bölümlerin tamamı sahneleri karşılamamaktadır. Kimi sahneler bölümün bir kısmında anlatılmıştır.

1.10.3.1.4.Diyalog/İç Monolog

Diyalog, *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de kullanılan anlatım tekniklerinin başında gelmektedir. Eserde yer alan sahnelerin büyük bir kısmı konuşmalardan oluştuğu için diyalog, şairin üslûbunun temel özelliklerindendir. İstolçevî, sergüzeşt-nâmede diyaloglardan yararlanarak eserine akıcı bir üslûp kazandırmıştır. Diyaloglarda klişeleşmiş ifade kalıplarından yararlanılmıştır. Genellikle “dedim-dedi” biçiminde diyaloglara yer verilir:

Gözlerim açdım **dedim** Mûsâ mıdır
Yâ beni ihyâ eden 'İsâ mıdır

Yâ kerâmetdir bu yâhud mu'cize
'Âfiyet bahş eyleyen bu 'âcize

Dediler kim bende-i şâh-ı cihân
Ümmet-i hâs-ı resûl-i müste'ân

Mîr Ahmed nâmdâş-ı fahr-ı küll
Gülistân-ı ma'rifetde gonca gül (Sİ, b.98-101)

Ancak, kullanılan bu ifâdeler, kimi zaman tek taraflı uzun konuşmalar şeklindedir ve kimi zaman muhatap, cansız varlıklar olduğundan bunları monolog ya da iç monolog olarak değerlendirmek gerekir:

Nâgehân bir hoş-nüvîd-i müjde-res
Gaybdan gûş-ı fakîre verdi ses

Dedi kim ey derd-mend ü müstedâm
Niçün ağlarsın gice gündüz müdâm

Dutmadıñ mı 'âlem içre bir eser
Bir mekân-ı bî-misâl u mu'teber

Vâlîde Sultân anı itmiş binâ
Olmagıçün nâ'il-i lutf-ı Hudâ

Ya'ni Yeñibagçe hasta-hânesi
Derd-mendân u garîbân lânesi (Sİ, b.56-65)

Görüldüğü üzere sergüzeşt-nâme'de yer alan diyaloglardan bazıları soyut varlıklardan yararlanılarak kurulmuştur. Mesnevide yer alan bir başka diyalogdaki muhatap ise şairin zihnindeki “vehm, hâfıza, hayâl, fikir ve hîred” gibi soyut varlıklardır. Esasen şairin bizzat kendisi olan bu unsurlar, başarılı bir biçimde kişileştirilerek konuşturulmuştur. Bu konuşmalar diyalog olduğu kadar iç monolog yani şairin kendi kendisiyle konuşmasıdır:

Kürsî-i serde olan cümle cümle kuvâ
Hep mücessem görünüp geldi baña

Dedim ey fark-künân-ı cânım
Şem'a-hâ-yı ser-i bî-dermânım

Var mı bu derdimize bir çâre
Âh vâh oldu yüzümüz kara

Vehm geldi dedi ey bî-çâre
Bu belâdan saña yokdur çâre

Hâfıza geldi atıp bir takla
Dedi ihsân-ı zamânı bekle

Geldi dârât-ile ber-hâ-yı hayâl
Dedi bu derde şifâ emr-i muhâl

Fikr de geldi kalıp şubûde
Ye'sde kaldım o dem fersûde

Bir de geldi hîred-i şâh-ı havâs
O beşâretle iden cânı halâs

Lutf ile geldi buyurdu o beşîr
Ey belâ vü mihene olmuş esîr

Ne içün bunca gam u endîşe
Var iken şâh-ı mekârim-pîşe

Var iken şems-i 'adâlet-güster
Var iken mâh-ı celâdet-pister

Emn-ile zinde kılan devrânı
Pür iden lutf ile in u ânı

O kerem-kâr u meded-kâr vahîd
Şevket u şân-ile dünyâda ferîd

Saltanatda ola şâd u handân
Cümle evlâdıyla mâdâm-ı zamân (Sİ, b.147-171)

1.10.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sergüzeşt-i İstolçevî'de hâdiseler kahraman-anlatıcının dilinden aktarılmıştır. Bu durum şairin hâdiselere subjektif olarak yaklaşmasına neden olmuştur. Ancak, şairin akıl, hayal, vehim ve diğer iç kuvvetlerinin kendi aralarındaki konuşmaları şairin düştüğü duruma, okuyucunun farklı açılarından bakmasını sağlar. Şairin zihnindeki gelgitler farklı bakış açıları yoluyla oldukça başarılı bir şekilde dile getirilir.

İstolçevî'nin hâdiselere bakış açısındaki subjektiflik özellikle esnafla ilgili değerlendirmelerinde gözlemlenir. Alacaklarını isteyen esnaf ağır bir dille eleştirilir. Şairin subjektif yaklaşımı kimi zaman pozitif ayrımcılık şeklinde de görülür. Söz gelimi şairin şifa bulduğu Vâlîde Sultan Hastanesi'nde çalışan herkes mübalağalı bir biçimde

övülür. Şair romantik bir tavırla iyileri tamamen iyi, kötülerini ise tamamen kötü olarak görme eğilimindedir. Ona göre alacağını isteyen kömürcü “kalbi kara”, kendisine şifa veren hekim ise “gülistân-ı ma‘rifetde gonca gül”dür.

İstolçevî’nin ben merkezli subjektif anlatımı mekânların algılanışında da kendini gösterir. Şair kendisine mutluluk veren hastahaneyi ve İstanbul’u ayrıntılı olarak anlatırken, alacaklıların baskınına uğradığı hâdiseyi aktardığında mekâna dair hiçbir ayrıntıya yer vermez.

İstolçevî kimi zaman diyalog ve iç monolog teknikleri yoluyla eserini teknik bakımdan zenginleştirmeyi başarmıştır. Şair, eserin genelinde ben anlatıcı kullanılmakla birlikte diyaloglardan yararlanılarak ben-anlatıcının yeknesaklığından kurtulur:

Cümlesi dün gece çaldı bâbım
Korkudan kalmadı cânda tâbım

Gel efendi **dediler** meydâna
Akçemiz eyle edâ külhâna

Dedim ey ehl-i kerem ahhâbım
Himmetiyle çevirin tolâbım (Sİ, b.131-132)

1.10.3.3. Eleştirel Anlatım

Sergüzeşt-i İstolçevî’nin temelinde maddî sıkıntılar anlatıldığı için eserdeki hiciv daha ziyade şikâyet niteliğindedir. Şair, peşine düşen alacaklıları hicvederken oldukça başarılıdır. Sesinde mizahî bir ton bulunan İstolçevî, esnafı karikatürize eder. Alacaklıların tamamı sıralanarak her biri meslek dallarını ilgilendiren yönlerden hicvedilir. Kasabın gamı şairin başına satır olmuş, bakkalın derdi can serçesini pişirmekte, sebzeçi gönlünü incitmiş, ekmekçi, kömürcü..., her biri şairin derdine dert katmıştır:

Çıkacak müddet-i hastahâne
Sâlimen geldim efendim hâne

Def olup ‘ârizâ-i cismânî
Geldi ammâ elem-i rûhânî

Dört taraftan üşüp ashâb-ı duyûn
Etdiler lîk beni zâr u zebûn

Sebzevâtîden olup dil rencûr
Gam-ı kassâb başımda satur

Pişirir cânımı ‘usfûr misâl
Revgan-ı derd ü belâ-yı bakkâl

Asılır asılası nân-furûş
Yakma isteyerekden vere gurûş

Bir taraftan kalbi kara kömürcü
Gösterip defterin ister borcu

Bir taraftan da duhânî-beçe
Veled-i kalbime urmuş pençe

Sâhib-i hân belâlar başı
Getirir dîdeye kanlu yaşı

Bir iki gelmese günde olamaz
Kaçarım gâhî arar da bulamaz

İçdigi kahveyi etse ta'dâd
Hakkını almış olurdu ber-bâd

Koca destârı sarıp koca sere
Tokunur sıkleti 'akl-ı beşere

İkide birde kapuda çat çat
Derd-ile kâmetim itdi iki kat

Bunları savdırarak gitdi yüzüm
Tâkatim bitdi kısıldı bogazım (Sİ, b. 112-125)

Görüldüğü üzere şairin içinde bulunduğu durum trajik-komiktir. Şair mizahî bir tonla esnafı hicvederken, aslında kendi durumundaki insanların yaşadıkları sıkıntıları anlatır. Bununla birlikte doğrudan doğruya hiciv tonunu artırdığı beyitlere de rastlarız. Söz gelimi aşağıdaki bölümde çektiği sıkıntılar karşısında hastalanan şair, ilaç için paraya muhtaç olmasına eseflenir. Hüner sahiplerinin bahtlarının kötü olmasından yakınır:

Ararım tasfiye-i savta 'ilâc
O da nakd-i akçeye olmuş muhtâc

Gine bir derd ü belâya düşdüm
Neydecek neyleyecekden şaşdım

Ne belâdır ne cefâdır ne ezâ
Hasbu'n-Allâhu Ta'âlâ ve kefâ³²⁰

N'ideyim ehl-i hüner kârı budur
Anlarıñ baht-ı sefeh-kârı budur (Sİ, b. 126-129)

1.10.3.4.Dil

Sergüzeşt-i İstolçevi'nin dili, mesnevi geleneğine paralel olarak orta seviyededir. Mesnevide dilin kullanımı bölümlere göre değişiklik arz eder. Söz gelimi tevhit, naat ve

³²⁰ Meâlen: Allah bize yeterli ve kâfidir.

methiye türü şiirlerde dil oldukça ağırlaşır. Bu bölümlerde ikili üçlü hatta dördlü terkiplere yer verildiğini görürüz. Bu tür beyitlerde kullanılan sözcüklerin tamamına yakını Arapça ve Farsça kaynaklı sözcüklerdir:

Cümle tertîbât-ı ‘âlem bî-kusûr
Ni‘mezâ sun‘-ı hudâvend-i gafûr (Sİ, b. 11)

Bende-perver Bermekî-hulk u sıfat
Hall-bahş-ı müşkilât-ı kâ‘inât (Sİ, b.38)

Ancak, dilin ağırlaştığı söz konusu şiirler, ortalama divan şiiri okuyucusunun anlayacağı seviyededir. Sergüzeşt-nâmenin başlangıcında bulunan mensur bölümde ise dil oldukça ağırdır. Kur‘ân âyetleriyle ve zincirleme uzun Farsça terkiplerle örülü olan bu bölüm münşiyânedir. Öyle ki kimi zaman cümlelerin sonunda yer alan fiiller dışında Türkçe sözcük bulmak oldukça güçtür. İç içe geçmiş cümlelerin anlaşılması zorlaşır:

“... Bi‘l-âhir çekdiği derd ü mihnet kimyâ-yı hakikat-ı insâniyyesi olup nuhâs-ı sakâmetini zer-i hâlis-istikâmete tebdîl ve *asse en tekrahu şeyen ve hüve hayrun leküm* nass-ı celîli üzre mübtelâ olduğu inkisârı iktisâb-ı envâ‘-ı ni‘am-ı celîleye delîl bulunduğu...”

Yine mensur kısımda *Kur‘ân-ı Kerim* âyetlerinin dışında Farsça iki beyit ve Arapça bir mısra bulunmaktadır. Eserin manzum kısımlarında da kimi beyitler mülemmalar gibi Farça, Arapça ve Türkçe bir arada kullanılmıştır:

Fâzıl u yektâ zevât-ı zü-fünûn
Yesserallahu lehüm mâ yeştehûn (Sİ, b.79)

Her çi hâhî yâbî derûnest lâ
Sânehallâhu Ta‘âlâ ‘an belâ (Sİ, b.185)

Mesnevi’de mensur dibace dışındaki bölümlerde de Farsça ve Arapça beyitlere rastlarız:

Hamdü‘lillâh hamdü‘lillâh bi‘d-devâm
Bi‘d-du‘âi‘l-hayri kad temme‘l-kelâm (Sİ, b.111)

Eserde vaka anlatımının yapıldığı bölümlerin dili oldukça sadedir. Fiil cümlelerinden oluşan bu beyitlerde Türkçe sözcük kullanım oranı fazladır. Özellikle diyaloglarla kurulan beyitler konuşma diline yakındır:

Lutf ediñ himmet ediñ hey cânım
Umarım kâr ederim sultânım (Sİ, b.136)

Mesnevide kimi zaman “kranta, doktor” gibi Batı dillerinden gelme sözcüklere yer verildiği gibi, “topuğumdan kazıyın, neydecek neyleyecekden şaşdım” gibi halk söyleyişlerine de yer verilir:

Şimdi yokdur ey efendim n’ideyin
Gelin işte topuğumdan kazıyın (Sİ, b.138)

İstolçevi, mesnevisinde kimi zaman yakın anlamlı kelimeleri farklı ifade kalıplarından yararlanılarak anlatılmıştır. Vezin zaruretinden kaynaklanan bu durum, şairin dili kullanımında farklı sözcükler kullanma eğiliminde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Şair, “gice, leyâl, şebân” ve “gündüz, rûz, rûzân” gibi yakın ya da eş anlamlı sözcüklere eserinde yer verir:

İşbu üç doktor-ı Eflâtûn-misâl
İhtimâm üzre olup rûz u leyâl (Sİ, b.69)

Eylemiş huddâmı dâmen der-miyân
Hidmete âmâde rûzân u şebân (Sİ, b.80)

1.10.3.5.Edebî Sanatlar

Sergüzeşt-i İstolçevî’de mana ve şekle dayalı çok sayıda edebî sanata yer verilmiştir. Kullanılan edebî sanatlar, söz konusu esere -manzum olarak yazılması dışında- edebî bir hüviyet kazandırır. Edebî sanatlar içinde teşhis ve intak sanatının önemli bir yeri vardır. Mesnevide çok sayıda cansız ve soyut varlığı kişileştirmesi ve konuşturması eseri teknik bakımdan güçlendirirken, anlatımda kuruluğa düşmesini engellemiştir.

Eserde sıklıkla kullanılan sanatlardan biri de telmihtir. Özellikle methiye bölümlerinde “Bermekî, Eflatun, Âsâf, Dârâ, İsâ, Halîl, Nûh” gibi tarihî ve mitolojik şahsiyetlere telmih yapıldığını görürüz. Bu durumun ortaya çıkmasında eserin birçok yerinde şairin kendisine yardımları dokunan ya da yardımlarını görmeyi umduğu kişileri yüceltmesi temel nedendir. Esasen methiye geleneğinde sıklıkla rastladığımız klişe ifâdeler ve edebî sanatlara konu olan hayâller bu eserde de tekrarlanır.

Eserde tespit ettiğimiz tecahül-i ârif sanatı, soru yoluyla sağlanmıştır. Söz konusu örnekte şair kendisini iyileştiren hekime duyduğu hayranlığın ifadesi olarak “Bana hayat veren İsa mı yoksa Musâ mıdır?” demekten kendini alamaz. Burada çarpıcı olan İstolçevî’nin tecahül-i ârif sanatını istifham, nida ve telmih sanatlarıyla birlikte vücuda getirmesidir. Ayrıca biraz dikkatli bir gözle bakıldığında “ihyâ etme (hayat verme)” ifadesinin iyileştirme, sağaltma yerine mecazî anlamıyla kullanıldığı görülür. Hatta “gözlerim açdım” ifadesinde hem “ameliyat sonrasında gözlerinin açılması” hem de “kendine gelme” anlamlarında kullanılmış olması takdire şayandır. İlk bakışta kolayca söylenmiş basit bir beyit gibi görünen beyit esasen sehl-i mümteni sayılabilecek seviyededir:

Gözlerim açdım dedim Musa mıdır
Yâ beni ihyâ eden Âsâ mıdır

Sergüzeşt-i İstolçevî'de başta benzetmeye dayalı sanatlar olmak üzere nidâ, tekrar vb. biçimsel sanatlara da sıklıkla yer verilir. Diyaloglarla örülmüş olan metinde nidâ sanatının sık kullanılması tabîî görünmektedir.

1.10.4.Sonuç

Mir Ali Rıza İstolçevî'nin *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rızâ El-İstolçevî* adlı eseri, şairin hastalığına deva arayışını ve iyileşmesini konu edinen küçük bir mesnevidir. İstolçevî, eserinde hastalığının tedavisi vesilesiyle gittiği Yenişehir Hastanesi gibi mekânları tanıtırken, satır arasında, XIX. Yüzyılın sosyal ve ekonomik yapısı hakkında bilgiler verilir.

İstolçevî, alacaklıların peşine düşmesini, çektiği maddî ve manevî sıkıntıları anlatırken o dönemin devlet memurlarının geçim sıkıntısını ve devlet büyüklerinin yardımına muhtaç yaşantısını anlatır. Eserde özellikle alacaklıların anlatıldığı bölümler mizahî ve eleştirel üslûbuyla esere renk katar. Şair, yaşamından bir kesiti okuyucuya sunarken, eserine devrin padişahını da yerleştirmeyi ihmal etmez. Şair, çektiği sıkıntıları anlatırken aslında padişahın lutfunu talep etmektedir.

Sergüzeşt-i İstolçevî, hacimli bir eser olmamasına rağmen, diyalog, monolog, iç monolog, tasvir gibi anlatım teknikleriyle renkli bir anlatıma sahiptir. Eserde mekânlar ihmal edildiği hâlde İstanbul, realist tasvirlerle yaşayan bir şehir olarak okuyucuya sunulur. Şair, son derece basit bir hâdiseyi kişisel kabiliyeti ile zenginleştirmeyi bilmiştir. İstolçevî'nin, kurmaca unsurla zenginleştirdiği öz yaşam öyküsü, edebî sanatların da katkısıyla edebî hüviyete bürünür.

İKİNCİ BÖLÜM

SERGÜZEŞT-NÂMELERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

2.1.Sergüzeşt-nâmelerin Biçimsel Özellikleri

2.1.1.Nazım şekli

Sergüzeşt-nâmeler, genellikle mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Araştırmamız kapsamına giren on dokuz eserden *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*, *Gülşen-i Niyâz*, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat*, *Hasb-ı Hâl-i Kânî* ve *Defter-i ‘Aşk* yalnızca mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır.

Ancak, yukarıda sıraladığımız yedi eser dışında kalan eserler nazım şekilleri bakımından çeşitlilik gösterir. Bu eserlerde anlatılan hikâyenin ana çatısı mesnevi biçiminde olmakla birlikte ara sözlerde farklı nazım şekillerinden yararlanılmıştır. Başta gazel olmak üzere tarih kıt’aları, kaside ve çeşitli musammatlar sergüzeşt-nâmelerde kullanılan nazım şekilleri arasında yer alır. Şairler, kimi zaman binlerce beyit tutarındaki eserlerine çeşitlilik katmak için divan şiirinin kendilerine sunduğu imkânlardan yararlanma yoluna gitmişlerdir. Böylece mesnevi nazım şeklinin neden olduğu monotonluğu büyük ölçüde kırmışlardır.

Sergüzeşt-nâmelerde farklı nazım şekillerinin kullanılması, şairlerin tercih ve kabiliyetlerine göre değişiklik arz eder. Örneğin, *Firkat-nâme*’de mesnevi nazım şeklinin dışında beş kaside, yirmi dört gazel, iki murabba, birer muhammes, terci‘-i bent, kıt’a ve müstezade yer verilirken, *Hâl-nâme*’de üç gazel ve iki müfrede yer verilmiştir. Her ikisi de hacimli olan bu eserlerde farklı nazım şekillerinin kullanımına bakıldığında, eserlerin büyüklüğünden ziyade, şairlerin tercihlerinin etkili olduğu görülür. Hacmen daha küçük olan eserler için de durum değişmez. Örneğin, iki yüz üç beyitlik *Sergüzeşt-i İstolçevî*’de iki kıta‘-i kebire, iki beyit ve dört tarih beytine yer verilmiştir. Fakat, hacimce küçük olan mesnevilerde doğal olarak farklı nazım şekillerinin kullanım oranı azalmaktadır. Sergüzeşt-nâmelerde farklı nazım şekillerinin kullanımı ile ilgili diğer bir husus da eserlerde işlenen konuların farklı nazım şekillerinin kullanılmasında ölçüt olmamasıdır. Hatıra türünden sergüzeşt-nâmelerde de kurgu yönü ağır basan sergüzeşt-nâmelerde de durum aynıdır.

Bununla birlikte *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* ve Macuncu-zâde Mustafa'nın *Sergüzeşt-i Esirî-i Malta* adlı eserleri mesnevi nazım şekliyle yazılmayan iki örnek olarak dikkat çeker. Esasen söz konusu eserlerde mesnevi nazım şekline yer verilmekle birlikte farklı nazım şekillerinin kullanım oranı mesneviden daha fazladır. *Sergüzeşt-i Esirî-i Malta*'da mesnevinin tahkiye olanağı mensur açıklamalarla sağlandığından eserin çerçevesini oluştururken mesnevi nazım şekline ihtiyaç kalmamıştır. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de mesneviden daha sık yararlanılmakla birlikte, hicviye ve hezliyye ağırlıklı olduğundan eserde daha ziyade kaside ve musammatlardan yararlanılmıştır. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de destanlara da yer verilmesi söz konusu eseri halk edebiyatına yaklaştıran biçimsel bir özellik olarak dikkat çeker.

Aşağıdaki tabloda sergüzeşt-nâmelerde kullanılan nazım şekillerine yer verilmiştir. Başka nazım şekillerine yer verilmemesine rağmen *Hecr-nâme* ve *Makâlât-ı Varvarî Ali*'nin sonunda eserlerin yazılış tarihine dair ikişer beyitlik tarih kıt'aları bulunmaktadır. Söz konusu tarih beyitleri de aşağıdaki listeye dahil edilmiştir:

Firkat-nâme	Mesnevi , kaside(5), gazel(24), muhammes, terci'-ibent, kıt'a, müstezat
Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet	Mesnevi
Heves-nâme	Mesnevi , terci'-i bent, gazel (21)
Hecr-nâme	Mesnevi , tarih kıt'ası
Hâl-nâme	Mesnevi , gazel(3), müfred (2)
Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî	Mesnevi ve manzum-mensur bir hikâye
Sergüzeşt-i Esirî-i Malta	Kaside, gazel, mesnevi, rubai, müseddes, terci'-i bent, beyt
Gülşen-i Niyâz	Mesnevi
Makâlât-ı Varvari Ali	Mesnevi , tarih kıtası
Nevhatü'l-'Uşşâk	Mesnevi , gazel, kıt'a(5), mütekerir murabba ve müsemmen, kaside, terci'-i bent
Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat	Mesnevi
Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân	Mesnevi , mesnevi-kaside karışık, kaside(2), kaside-beçe
Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)	Mesnevi
Defter-i 'Aşk	Mesnevi
Mihnet-Keşân	Mesnevi , gazel(6), kıt'a(6), kaside(4), rubai(4), tahmis
Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî	Mesnevi , gazel(2), mütekerir muhammes
Sergüzeşt-i İstolçevî	Mesnevi , kıt'a (2)beyt (6),
Sergüzeşt-nâme-i Zihnî	Mesnevi , Kaside , müseddes, kıt'a-i kebire, nazm, gazel, muhammes
Efsâne-i 'İbret	Mesnevi , kıt'a (7), beyt (3)

2.1.2.Sergüzeşt-nâmelerde Mensur Kısımlar

Yukarıdaki bölümde görüldüğü üzere sergüzeşt-nâmelerin tamamına yakınının çatısı mesnevi şeklinde yazılmakla birlikte, bir çoğunda farklı nazım şekillerinden de yararlanılmıştır. Şairler, sergüzeşt-nâmelerinde farklı nazım şekillerinin sağladığı anlatım olanaklarından yararlandıkları gibi nadiren mensur bölümlere de yer vermişlerdir.

Següzeşt-nâmelerdeki mensur bölümler bazen çok sınırlı, bazen de geniş bir yer kaplar. Mensur bölümü gözle görünür şekilde öne çıkan eserlerin başında *Sergüzeşt-i Esirî-i Malta* adlı eser gelmektedir. Macuncu-zâde Mustafa, diğer sergüzeşt-nâmelerden farklı olarak mesnevinin tahkiye olanağından yararlanmak yerine, eserinde açıklama bölümlerini mensur olarak yapmıştır. Şair, hâdiseleri mensur olarak aktarırken, hâdiselerin ruhunda yarattığı tesiri farklı nazım şekilleriyle manzum olarak yazmıştır. Zaten eser daha ziyade, şairin feryatlarını dile getiren şiirlerden ve esareten kurtulmak için hâmililerine yazdığı manzumelerden oluşur. Aşağıdaki bölümde beş bentlik müseddesin yalnızca bir bendine yer verilmiştir:

Ve hakîrlere dahi “Tunus’a bizüm teveccühümüz mukarrer oldı. Sen dahi merkûm Hızır Paşa Hazretleri’ne kendü ahvâl-i perîşânunu ve fi’l-cümle ser-güzeştünü ve bahânı i’lâm eyle. Meşhûr meseldür “Beglerün lutfına bahâne gerek” dirler. “İltimâs tarikiyle bir müseddes terkîm idüp bize vir sevâbdan kaçmazuz. Saña bir fâ’ide ‘âide ola” diyü lutufları zuhûr eyledüğine binâen bu müseddes tenmîk olıup merkûm Hızır Paşa Hazretleri’ne gönderildi:

Müseddes

Ey olan sadr-ı sa’âdetde bugün hâsü’l-hâs
Zikr-i bi’l-hayruñ ider cümle ‘avâmıyla havâs
Nâr-ı gam pûtede zevb itdi teni hemçü rassâs
Kâil idim eger olsaydı bu mecrûha kısâs
Âsitânuñ olalı ehl-i gama cümle menas
Nice biñ bencileyin gam-zedeler oldı halâs (SEM, 150b-151a)

Sergüzeşt-i Esirî-i Malta dışında kalan sergüzeşt-nâmelerde mensur kısımlar oldukça sınırlı sayıdadır. Şairler, eserine renk katmak ya da söyleyecekleri şiirlerle ilgili açıklama yapmak için nadiren nesir parçalarından yararlanır. Örneğin, *Mihnet-Keşân*’da “Nesir” başlıklı ağdalı dille yazılmış bir bölüm, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’de ise “Der Vasef-ı İçağası Ma’a Dede Sultan” ve “İlâl-ı Kadıköyü İnşâ-Gerd-i Zihnî” başlıklı bölümlerde mensur kısımlara yer verilir. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’de ayrıca, “Sûret-i ‘Arz-ı Hâl” gibi mensur kısımlara da yer verildiğini görürüz. Eserin sonunda ise “Hazâ Hutbe-i Ra’nâ” başlıklı Arapça bir bölüm bulunmaktadır.

Bunla birlikte *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî*’de *Fâl-i Murgân* adlı fal ve *Kıssa-i Aşkî vü Ma ‘şûk* adlı manzum-mensur hikâye; *Sergüzeşt-i İstolçevî*’nin başlangıcında şairin hayatına dair mensur bir dibace, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ın sonunda ise hâtime benzeri kısa, mensur bir bölüm bulunmaktadır.

2.1.3.Sergüzeşt-nâmelerin Uzunluğu

Sergüzeşt-nâmelerin uzunluğu hakkında bilgi vermek için ortalama beyit sayısı belirlemek olanaksızdır. Zira inceleme fırsatı bulduğumuz sergüzeşt-nâmelerin beyit sayıları, altmış iki beyitten dört bin seksen iki beyite kadar değişebilmektedir. Eserlerin uzunluğunu şairlerin tercihleri belirler. Zira aşk konusunu ya da şairlerin hayat hikâyelerini ele alan sergüzeşt-nâmelerin uzunlukları değişkendir. Örneğin, Enderunlu Fazıl’ın yaşadığı aşkları konu alan *Defter-i ‘Aşk* yaklaşık dört yüz elli beyitken, yine aşk konulu *Nevhatü’l-‘Uşşâk* iki bin beyitten fazladır. Kurmaca yönü ağır basan bir aşk hikâyesi olan *Firkat-nâme*, muammatlar hariç bin üç yüz otuz dört beyitken, yine kurmaca yönü ağır basan *Hecr-nâme* dört yüz seksen beş beyittir. Şairlerin hayat hikâyelerini ele alan sergüzeşt-nâmelerde de durum farksızdır. Söz gelimi, *Hâl-nâme* üç bin yüz on sekiz beyitken, *Efsâne-i ‘İbret* sekiz yüz beyitten fazladır. Varvari Ali Paşa’nın yaklaşık yarım asırlık hayatını anlattığı *Makâlât-ı Varvarî Ali* yüz yetmiş beş beyitken, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osman* bin on dört beyittir.

Görüldüğü üzere sergüzeşt-nâmelerde işlenen konular, eserlerin hacminde fazlaca etkili değildir. Ancak tek vakayı ele alan sergüzeşt-nâmelerin hacimlerinin doğal olarak az olduğunu söyleyebiliriz. Şairler, kısa bir dönemi ele aldıklarından bu tür sergüzeşt-nâmelerde konu ile beyit sayısı arasında paralellik olduğunu söylemek mümkündür. Cemalî’nin yetmiş üç beyitlik *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*’i, İstolçevî’nin iki yüz üç beyitlik *Sergüzeşt-i İstolçevî*’si ve Belîğ’in yüz kırk dokuz beyitlik *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat* adlı mesnevisi bunun tipik örnekleridir.

Aşağıdaki tabloda sergüzeşt-nâmelerin beyit sayılarına yer verilmiştir. Nüsha farklılıkları ve musammatlara yer verilmesi nedeniyle, bazı eserlerde beyit sayıları yaklaşık olarak belirtilmiştir:

Firkat-nâme	1334 beyitten fazla
Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet	73
Heves-nâme	3810
Hecr-nâme	485
Hâl-nâme	3118
Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaiî	900 beyitten fazla
Sergüzeşt-i Esîr-i Malta	300 beyitten fazla
Gülşen-i Niyâz	1855
Makâlât-ı Varvari Ali	175
Nevhatü'l-'Uşşâk	2400 (yaklaşık)
Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat	149
Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân	1014
Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)	132 (yaklaşık)
Defter-i 'Aşk	438
Mihnet-Keşân	4180
Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî³²¹	988 beyitten fazla
Sergüzeşt-i İstolçevî	203
Sergüzeşt-nâme-i Zihnî	1500 beyitten fazla
Efsâne-i 'İbret	800 beyitten fazla

Yukarıdaki verilerin ışığında sergüzeşt-nâmeleri beyit sayılarına göre gruplara ayırırsak şöyle bir tabloyla karşılaşırız:

Beyit aralığı	50-100	100-250	250-500	750-1000	1000-1500	1500-2500	3000-4000	4000-4250
Eser sayısı	1	4	3	3	2	2	2	1

Görüldüğü üzere sergüzeşt-nâmeler herhangi bir beyit aralığında yoğunlaşmamaktadır. Yalnızca 100-250 beyit aralığında nispeten daha fazla eser bulunmaktadır. Ancak, beş yüz beyitin üzerindeki eserlerin sayısı da az değildir. Bu durum sergüzeşt-nâmelerin beyit sayısı bakımından çeşitlilik gösterdiğini, türün örneklerini, kısa ya da uzun diye kesin bir şekilde genellemenin yanlış olacağını ortaya koyar.

2.1.4.Sergüzeşt-nâmelerdeki Klasik Mesnevilere Özgü Bölümler

Sergüzeşt-nâmelerin hemen tamamı mesnevi şeklinde yazıldığı için söz konusu tür kapsamında değerlendirilen eserlerin, klasik mesnevilerin bölümleriyle paralelik arz etmesi beklenir. Oysa sergüzeşt-nâme şairlerinin tamamının klasik mesnevi tertibine riayet ettiklerini söyleyemeyiz. Klasik mesnevilerle benzerlik gösteren eserlerde ise mesnevilerdeki bölümlerin tamamına rastlamak mümkün değildir.

³²¹ *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*, yazarı tarafından tamamlanmamış bir eserdir. Müsvette niteliğindeki eserin sonunda yer alan bölüm tamamlanmamıştır.

İnceleme fırsatı bulduğumuz eserlerden dördü klasik mesnevi tertibine uygun değildir. *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*, *Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)* gibi eserlerde tevhit, naat gibi bölümlere dahi rastlamak mümkün değildir. Bu eserlerde şairler doğrudan doğruya konuyu anlatmaya başlarlar. Diğer eserlerin hemen tamamında ise tevhit, münacat, naat bölümlerine yer verilmekle birlikte, “sebeb-i te’lif, medh-i çâr-yâr, âgâz-ı dâstân” gibi bölümlerin tamamına yer verilmemiştir. Bu eserlerin bazılarında ise söz konusu bölümlere yer verilmesine rağmen, bölümler başlıklarla ayrılmamıştır. Örneğin, *sergüzeşt-nâmelerin* hiçbirinde “sebeb-i te’lif” başlıklı müstakil bir bölüm bulunmamaktadır. Ancak, *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hâl-nâme*, *Defter-i ‘Aşk ve Mihnet-Keşân*’da farklı bölüm başlıkları altında da olsa sebeb-i te’lif içerikli beyitlere yer verilir. Örneğin, *Heves-nâme*’de “sebeb-i telif” işlevi görmek üzere “Hasb-ı Hâl” başlıklı bölümden yararlanılmıştır. Ancak, *sergüzeşt-nâmelerin* büyük bir çoğunluğunda eserin yazılış nedeni belirtilmemiş ve “sebeb-i te’lif” bölümüne yer verilmemiştir.

Sergüzeşt-nâmelerde dikkat çeken yönlerden biri de bölümlere verilen başlıklardır. Bazı *sergüzeşt-nâmelerde* bölümler müstakil başlıklar altında kaleme alınmamış, beyitler kesintisiz olarak devam etmiştir. *Hecr-nâme*, *Makâlât-ı Varvarî Ali* ve *Hasb-ı Hâl-i Kânî*’de hiçbir bölüm başlığına yer verilmemiştir. Söz konusu eserlerin dikkat çeken yönü, diğer *sergüzeşt-nâmelere* nazaran daha hacimsiz olmalarıdır. Ancak, bölüm başlıklarına yer verilmemesi her zaman eserin hacimsiz olmasıyla doğru orantılı değildir. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat* ve *Sergüzeşt-i İstolçevî* hacimsiz eserler olmalarına rağmen bölüm başlıklarına yer verilmiştir.

Gülşen-i Niyâz ve *Hâl-nâme* gibi eserlerde ise bölüm başlıkları beyitler şeklinde verilmiştir. Örneğin, *Hâl-nâme*’de yer alan aşağıdaki beyit, sebeb-i telif içerikli bölüme geçiş mahiyetindedir:

Sergüzeştüm beyânûñ sebebi
Bu ki ‘âlemde pâk olan nesebi (HS., b.299)

Bölüm başlıkları kullanılan *sergüzeşt-nâmelerde* kalıplaşmış bölümler dışında, asıl konunun anlatıldığı bölümlerdeki ara hâdiseler de müstakil başlıklar altında toplanır. Söz konusu başlıklar şairlerin tercihlerine göre değişiklik arz eder. Örneğin, *Firkat-nâme*, *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*, *Heves-nâme*, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat*, *Defter-i ‘Aşk ve Sergüzeşt-i İstolçevî*’de yer alan başlıklar tamamen Farsça’dır. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za’ifî*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*, *Mihnet-Keşân*, *Efsâne-i ‘İbret*, *Ser-nüvişt-nâme-i*

‘*Âcizî*’de yer alan başlıkların bazıları Farsça, bazıları Türkçe; *Nevhatü’l- ‘Uşşâk*’taki başlıklar ise tamamen Türkçe’dir.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan bazı bölümlerde birbirini takip eden hâdiseler bir arada verilir. Bu nedenle eserlerde yer alan bazı başlıklar birden çok konuyu karşılar. Örneğin, *Efsâne-i ‘İbret*’te yer alan “Vilâdet-i Diğer ve Giriftârî-i Ma‘zûliyyet u Be’is-i Vefât-ı Mâder” başlıklı bölümde birbirini takip eden üç hâdisi konu edilir.

Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan Türkçe başlıklar şairlerin tercihinine göre uzun ya da kısa olabilmektedir. Örneğin, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî* ve *Ser-nüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de yer alan Türkçe başlıkların büyük bir çoğunluğu uzundur, hatta bazıları birkaç satır sürer ve başlıktan ziyade özet mahiyetindedir:

“Bu makâle mektebden çıkıp tahsîl-i ‘ilm-i ‘Arabîyye mübâderet ettiğim ve pederle Isparta’ya gidip orada birtakım hevâ-yı hevesle meşgûl olduktan sonra Der-sa‘âdet’e ‘avdet ve Dîvân Kalemîne müdâ[ve]met eyledikten sonra mekteb-i Harbiyeli bir çocuğa ‘alâka eyleyip anıñ hevâsıyla eylediğim istid‘â üzerine³²² bâ-irâde-i seniyye Mekteb-i Harbiye’ye gidip ve iki sene hizmet edip oradan dahı ihrâc olunduktan sonra tekrâr Dîvân Kalemîne müdâvemet ve pederle Gümüşhâne ma‘den-i humâyûnuna ‘azîmet ve ‘avdet eylediğimdir” (SA, 18b)

“Gühûz Dagında Yüzer Boyı Mikdârı Birden Kılavuz ve ‘Ali Beg Kar Üstinden Gührüz Suyına Düşüp Kârbân Ol Karañu Gecede Bî-dermân ve Bî-râh Kaldukda Hak Te‘âlâ Mevlânâ Za‘îfî Bulara Sebeb-i Halâs Etdüğünñ Beyânıdır” (SZ, 154a)

Bazı sergüzeşt-nâmelerde yer alan bölüm başlıklarında şairlerin kendilerinden, başka bir kişiymiş gibi bahsetmesi oldukça ilginçtir. Bu durum klasik mesnevi geleneğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Şairler söz konusu başlıklarda ya isimlerini ya da “âşık, fakîr” gibi genel isimleri kullanarak kendilerini tecrit ederler. *Firkat-nâme*’de yer alan “Cevâb Dâden-i ‘Âşık”, *Heves-nâme*’de yer alan “Hâl-i ‘Âşık”, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’de yer alan “Za‘îfî Yedi Yıl Mülâzım Olduğın Beyân İder” ve *Sergüzeşt-i İstolçevî*’de yer alan Âmeden-i Fakîr Be-Hastahâne ve Mu‘âyene-Kerden-i Tabîbân-ı Hastegî³²³ başlıkları söz konusu duruma örnek teşkil eder.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan klişe bölümler açısından *Defter-i ‘Aşk*, diğer eserlere göre oldukça farklıdır. Eserde tevhit, naat ve miraciyyeyi çağrıştıran bölümlere yer verilmiştir. Ancak dinî göndermelere rağmen söz konusu bölümler geleneğin sınırlarını zorlar. “*Defter-i Aşk* ilginç bir biçimde, besmeleyi anıştıran ve “sevgilinin siyah kaşlarının adıyla” lafzının aşk hikâyelerini başlatması gerektiğini bildiren bir

³²² Metinde “eylediğim istid‘â üzerine” ifadesi sayfa kenarına yazılmış, okla yeri gösterilmiştir.

³²³ Fakirin Hastaneyeye Gelmesi Ve Tabiplerin Onun Hastalığını Muayene Etmesi

beyitle açılır.”³²⁴ Takip eden bölümlerde ise Allah’a ve Hz. Muhammed’e göndermeler yaparak aşk ve güzellik temasını ele alır. Enderunlu Fazıl, bunu yaparken mirac hâdisesine de değinmeden geçmez. Diğer bir deyişle şair, mesnevilerin geleneksel bölümlerinde okuyucuyu, eserinin asıl konusuna hazırlar. Benzer bir durumu *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat*’ta yer alan ilk bölüm, klasik münacatlardan oldukça farklıdır. Şair, ilk beyitte Allah’ın, fakirlikle zenginliği ikiz olarak yarattığını belirtir ve Allah’a her an şükrettiğini dile getirir. Ancak, daha sonraki beyitler daha ziyade eserin konusuna hazırlık mahiyetindedir.

Sergüzeşt-nâmelerde klasik mesnevi bölümlerinin kullanımında eserlerin yazıldığı dönemin belirleyici olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira erken dönemde de geç dönemde de söz konusu bölümlerin kullanımı, benzer bir şekilde şairlerin eğilimlerine göre değişiklik arz eder. Aşağıda yer alan tabloda sergüzeşt-nâmelerdeki bölümlere yer verilmiştir. Parantez içinde yazılı olan bölümler müstakil değil, farklı başlıklar altında yazılmış bölümlerdir:

Firkat-nâme	Besmele, tevhit, münacat, naat, medh-i ashâb-ı resûl (çar-yâr), âgâz-ı suhan, (sebeb-i te’lif)
Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet	Bölümler yok.
Heves-nâme	Tevhit, münacat, naat, âgâz-ı dâstân, (sebeb-i te’lif)
Hecr-nâme	Besmele, tevhit, naat, medh-i çâr-yâr
Hâl-nâme	Tevhit, naat, miraciye, münacat, (sebeb-i te’lif)
Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî	Besmele, münacat
Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta	Bölümler yok. (mesnevi ağırlıklı değil)
Gülşen-i Niyâz	Tevhit, naat, hâtime
Makâlât-ı Varvari Ali	Münacat
Nevhatü’l-‘Uşşâk	Tevhit, naat, medh-i çâr-yâr
Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat	Münacat, naat, âgâz-ı suhan
Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân	Bölümler yok.
Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)	Bölümler yok.
Defter-i ‘Aşk	(tevhit, naat, miraciye, sebeb-i te’lif, dua-i pâdişâh)
Mihnet-Keşân	Besmele, tevhit, münacat, naat, medh-i çâr-yâr, âgâz, padişah methiyesi, (sebeb-i te’lif)
Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî	Besmele, (münacat)
Sergüzeşt-i İstolçevî	Tevhit, naat, medhiyyeler, âgâz-ı maksûd
Sergüzeşt-nâme-i Zihnî	(tevhit)
Efsâne-i ‘İbret	Mukaddime (dibace)

³²⁴ Selim S. Kuru, “Biçimin Kısılcasında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi”, *Şinasi Tekin Anısına “Uygurlardan Osmanlıya”*, İstanbul, 2005, s.483.

2.1.5.Vezin

Sergüzeşt-nâmelerde aruz vezninin kullanımı ile ilgili olarak belirtilmesi gereken ilk husus, farklı nazım şekillerine yer veren eserlerde birden çok aruz kalıbının kullanıldığıdır. Örneğin, *Mihnet-Keşân*'da on, *Firkat-nâme*'de ise sekiz farklı aruz kalıbından yararlanılmıştır. Şairler, eserlerine ahenk katmak için farklı şekiller kullanırken, farklı aruz kalıplarından yararlanmışlar, tek vezin ve tek nazım şeklinin neden olduğu tek düzeliği kırmışlardır. Ancak, farklı nazım şekilleriyle birden çok aruz kalıbı kullanılması arasındaki paralellik nadiren bozulur. Örneğin, *Firkat-nâme*'de farklı nazım şekillerine yer verilmesine rağmen yalnızca bir aruz kalıbından yararlanılmıştır. Benzer bir durum yalnızca mesnevi nazım şekliyle yazılmış olan *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Sergüzeşt-i İstolçevî* için de geçerlidir. Söz konusu eserlerde mesnevi dışında farklı bir nazım şekli kullanılmadığı hâlde birden çok aruz kalıbından yararlanılmıştır. Örneğin, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de şair, “Der Bahr-ı Hezec-i Müseddes” ve “Der Bahr-ı Hafif-i Müseddes” gibi başlıklarla eserinin iki yerinde yaptığı vezin değişikliklerini okuyucuya belirtir. *Sergüzeşt-i İstolçevî*'nin ise büyük bir kısmı aruz vezninin “fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbı ile yazılmıştır. Mesnevinin 112. beytinden itibaren “feilâtün feilâtün feilün” kalıbı kullanılmıştır. Eserin sonunda bulunan “Târîh-i Manzûme” başlıklı bölüm ise “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle yazılmıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde aruz vezninin kullanımında şairler, kişisel yetenekleri ölçüsünde başarılı olmuştur. Bazı eserlerde aruz başarılı olarak tatbik edilirken bazılarında ise vezin son derece kusurludur. Bilhassa erken dönemde yazılan sergüzeşt-nâmelerde aruz kusurlarının daha yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, hemen tüm sergüzeşt-nâmelerde sade dil kullanmanın neden olduğu imale ve zihaf gibi aruz kusurlarına rastlamak mümkündür. Söz konusu şiirlerde biçimin, anlama feda edildiği gözlemlenir. Aruz vezninin kullanımı konusunda *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* adlı eserin farklı bir yeri vardır. Katip Osman, aruz veznini öylesine gelişigüzel kullanmıştır ki eserin büyük bir kısmında aruz veznini bulmak bile mümkün değildir. Aruz veznine uyan bazı bölümlerde ise şairin peş peşe farklı vezinlerden yararlandığını görürüz. Söz gelimi şair aynı manzumenin birbirini takip eden beyitlerinde bile farklı vezinlerden yararlanmıştır. Bu dağınıklık ve biçimsel bozukluk, eserin teknik olarak başarısız görünmesine neden olur. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de ise bazı manzumeler destan gibi Türk halk edebiyatına mahsus şekillerle yazıldığı için söz konusu bölümlerde hece vezni kullanılmıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde aynı aruz kalıplarının kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Şairler eserlerinde çeşitli aruz kalıplarından yararlanmışlardır. Ancak, eserlerin çatısını oluşturan bölümlerde “mefâilün mefâilün feûlün” ve “feilâtün feilâtün feilün” kalıplarının diğerlerine nazaran daha fazla kullanıldığını söyleyebiliriz.³²⁵

Aşağıdaki tabloda sergüzeşt-nâmelerde aruz vezninin kullanım durumu gösterilmiştir. Kronolojik olarak verilen eserlerde aruz vezninin kullanımında tarihî gelişimin etkisinden söz etmek mümkün değildir:

Firkat-nâme	Birden çok kalıp
Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet	Tek kalıp
Heves-nâme	Birden çok kalıp
Hecr-nâme	Tek kalıp
Hâl-nâme	Tek kalıp
Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî	Birden çok kalıp
Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta	Birden çok kalıp
Gülşen-i Niyâz	Tek kalıp
Makâlât-ı Varvarî Ali	Tek kalıp
Nevhatü'l-'Uşşâk	Birden çok kalıp
Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat	Tek kalıp
Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân	Birden çok kalıp
Hasb-ı Hâl-i Hod (Kânî)	Tek kalıp
Defter-i 'Aşk	Tek kalıp
Mihnet-Keşân	Birden çok kalıp
Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî	Birden çok kalıp
Sergüzeşt-i İstolçevî	Birden çok kalıp
Sergüzeşt-nâme-i Zihnî	Birden çok kalıp
Efsâne-i 'İbret	Birden çok kalıp

2.1.6.Kafiye ve Redif

Sergüzeşt-nâmelerde kafiye ve redifin sağladığı ahenkten azamî düzeyde yararlanılmıştır. Bilindiği üzere divan şiirinde göz için kafiye esas alınmıştır. Sergüzeşt-nâmelerde de bu anlayış muhafaza edilir. Eserleri teknik açısından incelediğimizde çoğunlukla şairlerin kafiye başı olarak kullandığını görürüz. Nadiren kafiye kusurlarına rastlanmaktadır. Söz konusu istisnâ örneklerde göz için kafiye esas alındığı için kimi zaman kulak tırmalayan sözcük eşleşmelerine yer verilir. Bilhassa *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* de bu tür kullanımlar daha fazladır. Aşağıdaki beyitler *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Heves-nâme*'den alınmıştır. Görüldüğü üzere “göge-oña” ve “nâzük-çekâvek” sözcükleri arasında müzikal bir uyumdan söz etmek mümkün değildir:

³²⁵ Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan aruz kalıpları ilgili bölümlerde belirtildiği için bu bölümde tekrarlamaya gerek duyulmamıştır.

Başuñ kaldurma daglar gibi göge
Çü sahrâ alçak ol il tâ kim oña (Z., 154b)

Bahâr eyyâmı idi vakt-i nâzûk
Nevâ-sâz idi kumrî vü çekâvek (H., b.626)

Didiler sözlerüñ şerer-âlûd
Sanki hâşâke urdılar bir od (Hec., b.334)

Sergüzeşt-nâmelerde hâdiseler ön plana çıktığı için biçim, kimi zaman geri planda kalmıştır. Kimi sergüzeşt-nâmelerde “biz-siz, sen-ben” gibi kolayca bulunabilen kafiye sözcükleri bir yana, kulak tırmalayan uyaklara da yer verilmiştir. Hatta nadiren de olsa kafiyesiz beyitler de bulunmaktadır. Bu tür kafiyesiz beyitlerde redifin sağladığı ahenkle yetinilir:

Uşda bulduñ bu kere *devleti* sen
Çekme gam irdüñ uşda *‘izzete* sen (Z., 134a)

Anda niçe ‘âlî câhlar vardır
Âsumân gibi niçe bâylar vardır (SKO, b.124)

Gehî tâvus-sıfat cevân iderdüm
Üç atı sıçrayup pür-tâb iderdüm (MVA, b.49)

Hamd aña kim cihânı *yaratdı*
Encüm ü mâh u mihri *yaratdı* (H, b.21)

Didi varur mıdı uyhuya çeşmüñ
Didüm uyumaga kor mıydı çeşmüñ (F., b.1266)

Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan kafiyeler, divan şiiri geleneğine paralel olarak çoğunlukla zengin kafiye'dir. Bununla birlikte tam, yarım ve cinaslı kafiyelere de yer verilir. Hatta nadiren zü-kafiyeteyn (iki kafiye) örneklerine de rastlamak mümkündür:

Şeh-i gâzî ki şehri eyledi feth
Şehîd olup bu yirde kalmış idi (H., b.349)

‘İşk ile dâg-dârdur lâle
‘İşk ile eşk-bârdur jâle (Hec., b.234)

Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan ahenk unsurlarından biri de rediftir. Bilhassa uzun soluklu mesnevilerde redife daha çok yer verilmiş, redifin sağladığı müzikaliteden azamî düzeyde yararlanılmıştır. Eserler, genel olarak sade dille yazıldığı için bu durum rediflere de yansır. Rediflerde Türkçe kelime ve ekler sık kullanılır. Redifler, ek ve sözcükten oluşabildiği gibi, yalnızca ek veya yalnızca sözcüklerden de oluşabilir. Kimi beyitlerde birkaç kelimelik rediflere rastlamak mümkündür. Ancak, rediflerin bu tür kullanımları, sergüzeşt-nâmelere özgü bir durum değildir. Rediflerin şekilleri eserlere göre değişiklik arz eder. Ayrıca redif kullanımı da şairlerin üslûp özelliklerine göre

değişir. Örneğin, *Hasb-ı Hâl-i Kânî*’de redife sıklıkla yer verilirken, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘ift*’de redif diğer mesnevilere oranla daha az kullanılmıştır.

Redifle ilgili istisnaî bir durum, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta yer alır. Şair kimi zaman konuya vurgu yapmak için belirli bir bölümün bazı beyitlerinde aynı rediften yararlanır. Örneğin, bir manzumenin geneli redifsiz olduğu hâlde, manzumenin belirli bölümlerinde redife yer verilir. Aşağıdaki beyitler aşk konulu bir bölümden alınmıştır. Şiirde vurgu “aşk” üzerinde yoğunlaştığı için şair, bazı beyitlerde “aşk” sözcüğünü redif olarak kullanır:

Gel imdi gör irişdi dâver-i ‘aşk
Kuşatdı hısn-ı kalbi ‘asker-i ‘aşk

Dikildi sūr-ı dilde râyet-i ‘aşk
Çalındı gâfil olma nevbet-i ‘aşk

Musahhar eyledi kalbim şeh-i ‘aşk
Açıldı gam diyârına reh-i ‘aşk

Kazâ-yı âsumânîdür dem-i ‘aşk
Belâ-yı câvidânîdür gam-ı ‘aşk (NU, L. 13b-14a)

2.2.Sergüzeşt-nâmelerin İçerik Özellikleri

2.2.1.Temalar

2.2.1.1.Aşk

Aşk, sergüzeşt-nâmelerde yaygın olarak kullanılan temaların başında gelir. Şairler eserlerinin tamamında aşk konusunu işleyebildikleri gibi, eserlerin belirli bölümlerinde de hayat hikâyelerinin bir parçası olarak aşk konusunu ele alabilirler. Yalnızca aşk temasını işleyen sergüzeşt-nâmeler ise şairlerin hayatlarının bir döneminde yaşadıkları aşk serüvenini ya da farklı dönemlerde yaşadıkları birden çok aşk hikâyesini anlatabilir. Aşk, hayat hikâyelerinin bir parçası olarak işleyen sergüzeşt-nâmelerde ise bir ya da birden çok gönül ilişkisi söz konusu edilebilir. Örneğin, *Firkat-nâme*’de Halilî’nin başından geçen bir aşk hikâyesi anlatılırken, *Defter-i ‘Aşk*’da Enderunlu Fazıl’ın yaşadığı farklı aşklar konu edilir. *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de ise Koniçeli Kâzım’ın hayatının farklı yönleriyle birlikte çeşitli aşk serüvenleri de anlatılır. Sergüzeşt-nâmeler içinde yalnızca aşk temasını işleyen eserlerin sayısı az değildir. *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Heves-nâme*, *Nevhatü’l-‘Uşşâk* ve *Defter-i ‘Aşk* yalnızca aşk

temasını işleyen sergüzeşt-nâmelerdir. *Hâl-nâme-i Sevâdî*, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat*, *Mihnet-Keşân* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* ise aşk temasına oldukça geniş yer ayıran eserler arasında yer alır. Bilhassa *Hâl-nâme-i Sevâdî* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de aşk teması geniş yer bulur. Öyle ki üç bölümden oluşan *Hâl-nâme-i Sevâdî*'nin bir bölümü tamamen şairin evlilikle sonuçlanan aşk serüveni konu edilir. *Mihnet-Keşân*'da geniş yer kaplayan, bir Rum kadının Keçeci-zâde İzzet'in hizmetçisine duyduğu aşkı konu edinen bölüm ve *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'ifî*'de şairin sergüzeştinden daha geniş yer kaplayan "Kıssa-i Aşkî vü Ma'sûk" adlı manzum-mensur hikâye de sergüzeşt-nâmelerde aşk temasının işlenişi hakkında fikir verir.

Görüldüğü üzere birçok eserde söz konusu edilen aşkın, geçici hevesten, idealize edilmiş platonik aşka kadar çeşitli merhalelerini sergüzeşt-nâmelerde bulmak mümkündür. Bilhassa *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Heves-nâme*, *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'sûk* ve *Nevhatü'l-'Uşşâk* ayrılıkla sonuçlanan platonik aşk hikâyeleri olarak bir grup oluşturur. *Defter-i 'Aşk* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* ise birden çok aşk serüvenini konu edinmesi bakımından benzerlik gösterir. *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat* ve *Mihnet-Keşân* ise küçük yakınlaşmaları konu edinmesi bakımından benzerdir.

Sergüzeşt-nâmelerde konu edilen aşk, büyük ölçüde mecazî aşk olarak kabul edilmelidir. Ancak, burada sözü edilen mecazî aşk, hakikî aşka giden bir köprü niteliğindedir. Şairler, gençlik yıllarında yaşadıkları mecazî aşkları olgunluk dönemlerindeki bakış açılarından aktardıkları için eserlerinde anlattıkları aşkı hakikî aşka bağlama ihtiyacı duymuşlardır. Bu, bazı eserlerde açıkça ifade edilebildiği gibi, bazı eserlerde ima yoluyla sağlanmıştır. Ancak, bu durum eserlerin gerçek hayatla, şairin mesajını vermek istediği kurmaca dünya arasında sıkışıp kalmasına, bu nedenle de eserlerin bazı noktalarda kurgu bakımından kusurlu olmasına neden olmuştur. Örneğin, *Firkat-nâme*, *Heves-nâme* ve *Hecr-nâme*'de anlatılan aşk hikâyeleri kurmaca öğelerle zenginleştirilmiş ve hâdiseler mistik bir havada aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak, eserlerin sonunda sevgilileri tarafından terk edilen âşıklar bunu kabullenirler ve eserler bu kabullenişle son bulur. *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta ise ayrılık sebebi sevgilinin ölümüdür. Ancak, âşğın tepkisi bu eserde de değişmez. Şairler, eserlerinin sonunda hakikî aşka yöneldiklerine dair hiçbir söz sarf etmezler. Ayrıca *Heves-nâme*'de sevgili ile yaşanan iştret meclisi sırasında iş öpüşmeye kadar varır. Bu ve benzeri hâdiseler, eserlerde anlatılan -ve yer yer sekteye uğrayan- platonik aşkın, mecazî aşk olduğunu ortaya koyarken, söz konusu mecazî aşkın hakikî aşka bağlanmasının okuyucudan beklendiğini gösterir. Kaldı ki sergüzeşt-nâmelerde platonik aşkı konu edinen tüm

şairler, her fırsatta mecazî aşkın savunmasını yaparlar. *Nevhatü'l-'Uşşâk* bu savunmayı en geniş şekilde yapan eserlerin başında gelir.

Platonik ve mecazî aşkı konu edinen eserler arasında şüphesiz en başarılısı *Defter-i 'Aşk'* tır. Aşk konulu sergüzeşt-nâmeler arasında mecazî aşktan, hakikî aşka geçişi başarılı bir şekilde ve belirli bir kompozisyonla sunan belki de tek eser *Defter-i 'Aşk'* tır. Enderunlu Fazıl, gençlik yıllarında yaşadığı aşkları açık yüreklilikle itiraf etmiş, son sevgilisini yıllar sonra çirkin biri olarak bulduğunda ise sözü aşkın geçici olmayan, değişmeyen güzelliğe karşı duyulması gerektiğine bağlamıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde ister platonik ve idealize edilmiş aşk olsun isterse geçici heves olsun aşkın taraflarından biri şair olurken³²⁶, diğer taraf ise eserlere göre değişiklik gösterir. Sergüzeşt-nâmelerde anlatılan sevgililer, *Hâl-nâme-i Sevâdî* ve *Heves-nâme*'deki sevgililerle *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'*de anlatılan sevgililerden birinin cinsiyeti kadındır. Oysa *Firkat-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*, *Defter-i 'Aşk*, *Mihnet-Keşân* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'*de şairler hemcinslerine duydukları hisleri dile getirmişlerdir.

Şairlerin hemcinslerine karşı duydukları hisler genellikle aşk sözcüğüyle nitelendirilebilecek cinstendir. *Firkât-nâme* ve *Hecr-nâme*'de tasavvufî simgelerle sağlanan mistik hava ve soyut dünya eserlerin alegorik-tasavvufî eserler olarak algılanmasına imkân sağlasa da aksi durumun da mümkün olabileceği gözden uzak tutulmamalıdır. Diğer bir deyişle şairler, sevgiliyle mürşidi kastetmemiş, gençlik yıllarında bir mahbuba besledikleri aşkı konu edinmiş olabilirler. Nitekim *Firkât-nâme*'de anlatılan bazı hâdiseler yaşanan aşkın mecazî aşk olduğunu açıkça ortaya koyar. Kaldı ki şairlerin gerçek yaşam öyküleri olduğunu iddia ettikleri eserlerinde alegorik bir anlatıma gitmeleri beklenemez. Ayrıca tezkireler de söz konusu eserlerin bir mahbuba duyulan aşkın neticesi olarak kaleme alındığını tescil eder. Bu durum söz konusu eserlerin yazıldıkları dönemde ve sonrasında nasıl algılandıklarını ortaya koyması bakımından son derece önemlidir.

Sergüzeşt-nâmeler içinde sevgilinin erkek olduğuna dair açık örnekler de mevcuttur. *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Defter-i 'Aşk* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'*de sevgililerin erkek olduğu ismiyle, cismiyle açıkça belirtilmiştir. Örneğin, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta Daî, öğrencileri arasında bulunan küçük bir oğlan çocuğuna âşık olur ve eser tamamen bu aşk üzerine kuruludur. Şair, çocuğun aşkıyla perişan olur, gözyaşları döker. Daî,

³²⁶ *Mihnet-Keşân*'da Rum kadının şairin hizmetçisiyle yaşadığı aşkı anlatan hikâye bir istisnadır. Bununla birlikte eserde Keçeci-zâde İzzet'in "aşk" olarak nitelendirilmese bile ikili ilişkileri de konu edilir.

sevgilisinin ayaklarına kapanır, onunla el ele göz göze kır gezilerine çıkar. Aşkı öyle bir noktaya ulaşır ki durumdan haberdar olan karısını bile gözden çıkarır. Hatta Dâî, karısını ara bulucu olarak sevgilisine gönderir. Kırklı yaşlarda üç çocuklu bir mahalle mektebi hocasının çocuğu yaşındaki bir oğlana âşık olması okuyucuyu rahatsız eder.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan sevgili ister bayan isterse erkek olsun söz konusu edilen aşk, mecazîdir. Ancak, erkeğe duyulan muhabbetin dinî ve ahlâkî açıdan tasvip edilmesi mümkün olmadığı için, şairler çıkış noktasını platonik aşkta bulmuşlardır. Diğer bir deyişle söz konusu aşklar, cinsel yanı bulunmayan tamamen manevî boyuttaki ilişkilerden ibarettir. Bilhassa *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta şair, üzerine basa basa ilişkisinin cinsel boyutu olmadığını söylemiştir. Şairle sevgilisi arasında, ayaklarına kapanmak ve ellerini tutmak dışında hiçbir fizikî temas yaşanmamıştır. Ancak, yalnızca bu yaklaşımlar bile burada anlatılan platonik aşkın uzaktan habersizce, şairlerin iç dünyalarında yaşadıkları bir aşk olmadığını da gözler önüne serer. Enderunlu Fazıl, *Defter-i 'Aşk*'ta da “Der Ta‘rif-i ‘Âşık” başlıklı bölümde âşığın nasıl olması gerektiğini anlatılırken Dâî ile benzer bir şekilde cinsellikle aşkı birbirinden ayırır:

Olmaya ya‘nî zebûn-ı şehvet
Aña hicrân ola ‘ayn-ı vuslat (DA, b.45)

Dil-ber ile işini sag eyler
‘Aşkını kâlîba ifrâg eyler

Kalmaya câzibe-i şevke eser
‘Aşkın ocagına inciri diker

Buña ‘âşık diyemem zânîdir
Bu hemân fitne-i şeytânîdir

Bildigim ‘âdet-i ‘uşşâk evvel
Sinedir bârika-i ‘aşka mahal

Şimdi ol dâ‘iye tagyîrdedir
‘Aşk-ı ebnâ-yı zamân kırdedir (DA, b.61-65)

Şairler hemcinslerine duydukları aşkı mazur göstermek isterler. Bunun için en sağlam dayanakları aşkın “bî-ihyâ’rî” olmasıdır. Diğer bir deyişle âşıkların sevgili uğruna düştükleri durum onların isteyerek yaptıkları bir şey değildir. Kainatın yaratılışına sebep olan aşk, şairlerin mizaçlarında potansiyel olarak bulunmaktadır. Bu nedenle sergüzeşt-nâmelerde şairlerin yüreklerinin derinliklerinde saklı olan aşkı ortaya çıkarmak için sevgiliyi bir kez görmeleri yeterlidir. Zira *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecl-nâme* ve *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta şairlerin tamamı günlerini ibadetle geçiren, zahit sayılabilecek tipte insanlardır. Söz konusu eserler, şairlerin zühdî yaşamdan -mecazî de

olsa- aşka doğru yönelmelerini anlatır. Bu nedenle söz konusu eserler şairlerin istemeden de olsa yaşadıkları kişisel değişimleri konu edinir.

Aşkın şairlerin mizacında potansiyel olarak var olduğunu gözler önüne seren en belirgin örnek *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta yer alır. Daî'nin, daha önce defalarca gördüğü öğrencisine birdenbire âşık olması oldukça ilginçtir. Şair, eşiyile sohbet ederken söz, daha sonra âşık olacağı çocuğa gelir. Kadın, çocuğun güzelliğini o derece övgüyle anlatır ki şair, ona âşık olur. Şairin, daha görmeden sevgilisi ile ilgili işittiği sözler âşık olması için yeterlidir. Daî'nin kendi deyişiyle "kulaktan âşık" olur. Bu nedenle âşık olması nedeniyle başına gelen tüm sıkıntılardan eşini sorumlu tutar. Zira kadın, şairdeki aşk potansiyelini harekete geçiren güçtür.

Sergüzeşt-nâmelerde aşkın yaşanması için her zaman harekete geçirici bir güce ihtiyaç duyulmaz. Daha önce belirttiğimiz üzere âşığın sevgiliyi bir kez görmesi âşık olması için yeterlidir. Nitekim diğer tüm sergüzeşt-nâmelerde aşk hakkında hiçbir fikri olmayan şairlerin, sevgililerini görmeleriyle mizaçlarında gizli olan aşk devreye girer ve şairlere hükmetmeye başlar. Örneğin, *Firkat-nâme*'de Halilî yaşadığı hislerin aşk olduğunu arkadaşından öğrenir. *DeFTER-i 'Aşk*'ta ise şair, aşkı çaba sonucu elde etmediğini bunun kendisine Allah'ın bir lütfu olarak verildiğini söyler:

Ezelî tab'ıma sâfîdir bu
Dâde-i hazret-i Bârîdir bu

Bu ne kesbî ne dahî 'indîdir
Baña bir lutf-ı Hudâvendîdir

Nazar-ı vâhidede ve'l-hâsıl
'Aşk ile toldu derûn-ı Fâzıl (DA, b.129-131)

Yalnızca platonik aşk konusunu işleyen sergüzeşt-nâmelerde hemcins ya da karşı cinsle duyulan aşkın cinsel boyutu olmadığını belirtmiştik. Fakat, şairlerin söz konusu aşk serüvenlerini anlatırken kimi zaman platonik aşkın sınırlarını zorlayan davranışlara yer vermeleri, eserler vermeye çalıştıkları mesajın inandırıcılığını yitirmesine neden olur. Örneğin *Heves-nâme*'deki âşığın, kadın sevgilisiyle öpüşmesi; *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta Daî'nin sevgiliyle el ele göz göze oturması, sevgilisinin cenazesini yıkarkenki düşünce ve davranışları bu türden davranışlar arasında yer alır. Enderunlu Fazıl'ın konuyla ilgili samimî itirafı ise konuya açıklık getirecek mahiyettedir. Şair, aşkın gönülde olması gerektiği, yaşadığı devirde ise aşkın cinsellik olarak algılandığını söylerken, geçmişte kendisinin de yapmış olduğu benzer davranışlar için tövbe eder:

Bizi Hakk etmeye ol ta'ifeden
Eyleye tâ'ife-i hâ'ifeden

Ba‘dezîn düşmeyelim ol savbe
Sâbiken düşdük ise sad tevbe (DA, b.66-67)

Bu durum büyük ölçüde şairlerin daha önce yaşadıkları bu türden ilişkileri, olgunluk dönemlerindeki bakış açılarıyla yorumlamalarından kaynaklanır. Bu nedenle sergüzeşt-nâmelerde anlatılan platonik ve idealize edilmiş aşklar, gerçek hayatta yaşananlarla şairin olgunluk dönemindeki değer yargıları arasında sıkışıp kalır.

Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerde yaşanan aşkların tamamının hakikî aşka yönelmek maksadında olduğunu söylemek mümkün değildir. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen sergüzeşt-nâmlerde yaşanan aşklar, hakikî aşka yönelmiş şairlerin bakış açısıyla yazılmamıştır. Diğer bir deyişle burada söz konusu edilen mecazî aşklar, hakikî aşka giden bir köprü olarak görülmez. Bunlar genellikle cinsel içgüdülerden kaynaklanan aşklardır.³²⁷ Örneğin, *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de anlatılan sevgililerin -biri hariç- tamamı erkektir. Kâzım, eserinde yaşadıklarının “mecazî aşk” olduğunu açıkça söyler. *Mihnet-Keşân*’da ise şair Büyükçekmece’de bir dükkanda rastladığı çırağa âşık olur. Şair, bu delikanlının güzelliği nedeniyle vatanındaki sevgilisini de karısını da unuttur. Hatta Keçeci-zâde İzzet mecbur olduğu halde yoluna devam etmemeyi bile düşünür:

Edip perçemi ‘aklını târ u mâr
Göñülden ırag oldu dâr u diyâr

Unutdum vatanda olan yârımı
Değil yârımı evdeki karımı

Nigâh eyledikçe ruh-i aline
Acırdım bakıp ‘İzzet’iñ hâline

Alıp anı gerdûneye bî-karâr
Çavuş olmasaydı ederdim firâr

Dedim çavuşu bunda tesmîm edem
Yahod aña bahş-ı zer ü sîm edem

Bıraksın elinden girîbânımı
Şunuñ hicrine yakmasın cânımı

Bıragır idim olsa dünyâ işim
Keşân’da benim yok aslâ işim

Ba‘îd olmak ise der-i devlete
Ne hâcet diğir beldede mihnete

Ölince bu yerde ederdim karâr
Anıñ aşkına iş mi terk-i diyâr

³²⁷ Burada “cinsel içgüdülerden kaynaklanan aşk” ifadesiyle, karşı cinse duyulan hislerden farksız ve hiçbir mistik yönü bulunmayan aşkı kastediyoruz. Söz konusu aşkın duygusal boyutu olabileceği gibi cinsel boyutu da olabilir.

Bu fıkı-i muhâli ederdim hayâl
Kalırdım çavuş olmasa lâ-muhâl

Alıp 'âkıbet dışıme cânımı
Vekîl eyledim çeşm-i giryânımı

Gözüm kaldı ardımda hayrân u zâr
Göñül yollara düştü giryân u zâr (MK, b.423-434)

Yine *Mihnet-Keşân*'da Keşân kırlarında kurulan içki meclisinde sâkî ile şair arasındaki yakınlaşmaları, divan şiirinin soyut dünyası ve kalıp anlatımıyla açıklamak son derece iyimser bir yaklaşım olur:

Dedim verseñe sâkiyâ bir şarâb
O olmuş meger benden evvel harâb

Hemân mey yerine sunup la'î-nâb
Dedi bundan a'lâ olur mu şarâb

Hemân koydı âgûşına başını
Göñül şimdi ister neniñ aşını

Alıp destimi râha-i destine
Tutardı gehî dest-i mestine

Atardı gehî kollarıñ dûşuma
Tutup gonce-i la'lini gûşuma

Dedi soksaña destini koynuma
Benim gibi at kollarıñ boynuma

Neremden murâdıñ ise bûse al
Ne isterseñ anıñ dirîği muhâl

Bu tebşîri gûş etdigi dem hemân
Sanırdım tenimle vedâ' etdi cân

Düşüp anda bayılmışım nice dem
O iksîri bahtım baña etdi sem

Göñül görmemiş böyle bir iltifât
Edeyazdım az kaldı terk-i hayât

Biraz geldi 'aklım hele başıma
Dedim böyle devlet gele başıma

Bu lutf u nevâle sebep mey ola
Hum-ı bâdeye gark olursam n'ola (MK, b.1419-1430)

Sergüzeşt-nâme-i Belîğ Be-'Azîmet-i Tokat'ta Belîğ'in deniz yolculuğu sırasında kendisine yakınlık gösteren delikanlıya karşı duyduğu hisleri mistik bir zemine oturtmak ya da hoca-öğrenci ilişkisi olarak yorumlamak mümkün görünmemektedir.

Sergüzeşt-nâmelerde dillendirilen aşkların, büyük ölçüde cinsel eğilimlerden kaynaklanmadığını söylemek mümkündür. Ancak, hemcins duyulan aşkın, eserlerde yaygın olarak kullanılması, Osmanlı toplumunun eş cinsel aşka hoşgörüsüyle yaklaştığı

fikrinin uyanmasına neden olabilir. Fakat sergüzeşt-nâmelerde yer alan bazı hâdiseler eşcinsel aşkın Osmanlı toplumu tarafından hiç de tasvip edilen bir davranış olmadığını gözler önüne serer. Örneğin, *Nevhâtü'l-'Uşşak*, şairin bir oğlan çocuğuna duyduğu aşkın savunması niteliğindedir. Şair, eser müddetince yaşadığı ilişkiyi gizleme çabası içindedir. Nitekim şair, hislerini sevgilisine açtığı anda onun da bu durumu gizlemesini ister. Eserde iki sevgiliyi baş başa yakalayan Daî'nin eşinin, şairi bu aşktan vazgeçirmek için "sırrı halka fâş edeceğini" söylemesi de toplumun bu türden ilişkilere bakışı hakkında fikir verir. Eserin sonuna kadar Daî'nin hisleri üç kişi arasında sır olarak kalacak, şair sürekli sırrının duyulması kaygısıyla yaşayacaktır. Ancak, sevgilisinin ölümü üzerine kendisini kaybeden şair, sırrını ortaya dökcektir. Bu nedenle şair, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta eserin yazılma hikâyesini anlatacak ve yaşadığı aşkın savunmasını yapacaktır. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de ise hemcins duyulan aşka olumsuz yaklaşıldığını gösteren bir başka hâdise anlatılır. Kâzım, Harbiyeli bir delikanlıya âşık olur. Delikanlının peşinden ayrılmayan şair, Harbiye mektebinde memuriyete başlar. Ancak, yaklaşık iki yıl süren bu ilişki ayrılıkla son bulunca şair, aşk acısından dolayı hastalanır ve hastaneye kaldırılır. Olan biten mektep komutanın kulağına ulaşınca Kâzım derhal görevden uzaklaştırılır. Bu durum Osmanlı toplumunun hiçbir tabakasında -cinsel yönü olsun ya da olmasın- bu türden ilişkilere hoşgörüyle bakılmadığını gösterir. Fakat, edebiyatın kurmaca dünyasını kendilerine kalkan edinen şairler, bu türden ilişkilerini rahatlıkla dillendirme imkânı bulmuşlardır. Edebiyat çevrelerinde yaygın olan bu türden aşklar, bu sayede şiirlerde yer bulmuştur. Ancak şurası da bir gerçektir ki platonik aşkı konu edinen hiçbir şair, cinsel yaklaşımlarda bulunmamış ve söz konusu edilen tüm ilişkiler ayrılıkla sonuçlanmıştır. Aksi hâlde ilişkilerin platonik ve idealize bir aşk niteliği kazanması mümkün olmayacaktır.

Sergüzeşt-nâmelerde ayakları yere basan ilişkilere de rastlamak mümkündür. Örneğin, *Hâl-nâme-i Sevâdî*'nin birinci bölümünde şair, komşusunun kızına duyduğu aşkı konu edinir. Söz konusu eserde diğer eserlerden farklı olarak rindâne bir yaşam tarzını benimsemiş olan Sevâdî, sevgilisine kavuşmak için içkiyi ve işreti bırakmak zorunda kalacaktır. Nitekim ilişki, Sevâdî'nin zühdî bir yaşam tarzını benimsemesi sayesinde evlilikle sonuçlanacaktır. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip 'Osmân*'da ise şairin ikinci evliliği kadın erkek ilişkilerinde aile mensuplarının ilişkileri ne hâlde getirdiğini ortaya koyan bir örnektir. Bu ve benzeri eserlerde yer alan ilişkilere duygulardan ziyâde toplumsal bir kurum olarak evlilik söz konusu edilir.

2.2.1.2.Gurbet

Sergüzeşt-nâmelerde aşktan sonra en çok işlenen tema gurbettir. Şairlerin psikolojilerinde gurbet duygusunun son derece etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu duygu gurbete çıkan bireyin kalabalıklar içindeki yalnızlığını gözler önüne serer. Memleketinden uzakta yalnız kalan şairler, hâdiseleri, insanları, mekânları, kısacası hayatı hep bu psikolojinin etkisiyle algırlar. Şairler, subjektif olsa da gittikleri yerler hakkında çeşitli bilgiler verirler. Böylece şairler için sıkıntı yaratan bu durum, biz okuyucular için önemli bir bilgi kaynağı olur.

Gurbet teması sergüzeşt-nâmelerde iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlar şairlerin memleketlerinden ayrılma sebeplerine göre değişir. Şairlerin gurbete çıkmalarının iki temel sebebi ise aşk ve iştir. Bunlar içinde şüphesiz iş gereği olan yolculuklar geniş yer tutar. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen sergüzeşt-nâmelerde büyük ölçüde farklı memleketlere yapılan yolculuklar ve orada yaşananlar konu edilir. Bu yolculuklar, *Gülşen-i Niyâz* ve *Mihnet-Keşân*'da görüldüğü üzere sürgün nedeniyle gerçekleşebildiği gibi, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat*'taki gibi memuriyet nedeniyle ve *Sergüzeşt-i Esîr-i Malta*'daki gibi esaret nedeniyle de gerçekleşebilir.

Sebeb her ne olursa olsun sergüzeşt-nâme şairleri gurbette olmaları nedeniyle vatan hasreti çekerler. Üstelik bir de gurbette kalmanın nedeni esaret, sürgün ve geçim derdi gibi zorunlu nedenler olunca şairler eserlerinde vatanlarına ve ailelerine duydukları hasreti dile getirirler. Örneğin, kırk yıl müddetince memleketin çeşitli yerlerinde memuriyet görevini yürüten Bayburtlu Zihnî, “Der-Beyân-ı Müdîriyet-i Karaağaç” başlıklı bölümde gurbette bulunmasının bir zorunluluk olduğunu oğluna hitâben dile getirir. Aşağıdaki beyitler evladına karşı vicdan azabı çeken hasret dolu bir babanın savunma niteliğindeki sözleridir:

Yavrum iki gözüm evlâdım
Servî-yi bâg dil-i nâ-şâdım

Kaderin hâli değil mi oğlum
Pederin hâli değil mi oğlum

Seni gamda beni gurbetde kodu
Beni hasret seni firkatte kodu

Karaağaç nere Bayburd nerede
Âb u dâne nerede yurt nerede

İhtiyârımla mı gurbetdârım
İhtiyâr elde değil muhtârım

Ben ki her güher ü feyze kânım
Ger kemâlim var ise giryânım

Yok gamın çekmege tâkat bende
Dahı yok zerrece râhat bende

İctimâ' oldu mukadder ezeli
Muktezâ-yı hakem-i lem-yezeli

Sînemi dağ kadar dâg etdi
Beni bir kâfire tutsag etdi

Hasretin yaşı gözümde taşıdı
Ayrılık selleri başdan aşdı

Bu değildi n'ideyim maksûdum
Vatana vermedi yol Ma'bûdum

Nerde olsam âyâ cân peder
Ben unutmam seni sen etme keder (S.Zih, s.29-30)

Söz konusu eserler içinde *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*'nın özel bir yeri vardır. Zira eser büyük ölçüde şairin esaret hayatını ve esaretten kurtulmak için devlet büyüklerine yazdığı şiirleri ihtiva eder. Macuncu-zâde Mustafa (Esîrî), yazdığı çok sayıdaki manzumede kafirlerin elinde acı çektiğini dile getirir. Aşağıdaki bent, şairin Sultan Mehmet'e hitaben yazdığı terci'-i bentten alınmıştır:

Nice biñ dermânde var zindânda mahbûs ü esîr
Nice 'âlim niçe sâlih niçe sâdât ü fakîr
Cümleden biri bizümle 'Abdurahman Kâdîdur
Birinüñ nâmı Sinân Kâdî müfessir dahi pîr
Biri dahi Hacıdur Hâşimdür ismi kâdîdur
Gûşe-i mihnetde kalmış ehl-i 'ilm ü hem emîr
Biri dahi ben demek düşmez kuluñ Bâf kâdîsı
Dâ'î' mahlas senâ-hân-ı şeh-i gerdûn serîr
Rûz u şeb idüp duâ' eyler temennî cümlesi
K'ola bu düşmişlere Sultân Mehmeddest-gîr
Gayret-i Hak 'ilme hürmet saña lâzımdur şehâ
Kanlu yaş dökmekden oldı dîde-i bînâ darîr
Çâr-yâr 'aşkına kurtar çâre yok bu çârda
Dest-i Kafîrde mezelletle koma hor u hakîr
Şeh Mehmed Han Gâzi kutb-ı devrân el-gıyâs el- amân
Bizi koma Malta'da sûzân u giryân el-gıyâs el- amân (SEM, v.138b-139a)

Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta'dan aldığımız aşağıdaki müseddes ise vatan hasreti çeken Esîrî'nin bir başka yakarışıdır:

Vatan yâdıyla her dem dîde nem-gîn
Fîrâkıyla gönül mahzûn u gam-gîn
Güzel reng itdi baña çarh-ı bed-kîn
Esîr-i Malta oldum âh ne çirkîn
Zebûn itdi bizi küffâr-ı bî-dîn
Ağsınâ yâ gıyâse'l-mustagîsîn

İlahî biñ bir aduñ 'izzetiçün
Habîbüñ Mustafânuñ hürmetiçün
Cemî'-i enbiyânuñ kurbetiçün

Serâser evliyânun himmetiçün
Zebûn itdi bizi küffâr-ı bî-dîn
Ağsınâ yâ gıyâse'l-mustagîsîn

Yatur bend-i belâda niçe esnâf
Kimi hacı kimi kâdî kimi eşrâf
Degildür pâdişah-ı dehre insâf
Tegallüb göstere eşrâfa eclâf
Zebûn itdi bizi küffâr-ı bî-dîn
Ağsınâ yâ gıyâse'l-mustagîsîn

Halîlün Ka'be-i bünyâdı hakkı
Kamu mürşidlerün irşâdı hakkı
Esîrün çekdügi bî-dâdı hakkı
Fakîrün âhıyla feryâdı hakkı
Zebûn itdi bizi küffâr-ı bî-dîn
Ağsınâ yâ gıyâse'l-mustagîsîn

Bilürem cürmümün yokdur hesâbı
Günâhuma göre itme 'azâbı
Su'âle Mustafânun yok cevâbı
Halâsa senden umar feth-i bâbı
Zebûn itdi bizi küffâr-ı bî-dîn
Ağsınâ yâ gıyâse'l-mustagîsîn (SEM, v.137b-138a)

Sergüzeşt-nâmelerde vatan hasreti çeken şairler çektikleri sıkıntılar karşısında kimi zaman talihlerinden yakınıp durumu kabullenirler, kimi zamansa gurbetten kurtulma yolları ararlar. Örneğin, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*'da şairler gurbetten kurtulmak için tüm yolları denerler. Şairler, gurbetteki günlerinin sona ermesi için devlet büyüklerinden meded umarlar. Ancak, tüm çabalar sonuç vermeyince şairlerin yöneleceği tek kapı kalır. Şairler sonunda Allah'a sığınır ve ümitlerini hiçbir zaman yitirmezler. Tevekkül düşüncesinin hâkim olduğu eserlerde ise şairler gurbette olmalarının suçunu yine kendilerine yüklerler. Bu nedenle hataların affedilmesini isteyen şairler sürekli Allah'a yakarır. *Gülşen-i Niyâz* bunun tipik örnekleri arasında yer alır. Eserin büyük bir kısmı bu türden yakarışlardan ibarettir.

Sergüzeşt-nâme şairlerinin gurbete gitmelerinin sebeplerinden biri de görevleridir. *Der-Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* de, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*'ta ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'de şairler görevleri icabı memleketlerinden ayrılmak zorunda kalırlar. *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'de ise şair babasının memuriyeti nedeniyle farklı şehirlere gider. Şairler zorunlu olarak gittikleri bu şehirlerde geçen hayatlarından memnun değildirlere. Zira o dönem için İstanbul dışındaki her yer taşra olarak görüldüğünden şairlerin memnun olmaması doğal bir sonuçtur. Örneğin, Kıbrıs'ta güzel günler geçirdiğini söyleyen Karaçelebi-zâde Abdülaziz Efendi bile *Gülşen-i Niyâz*'da "hubbû'l-vatan mine'l-îmân"

düştüründen hareketle memleketinden ayrı kalmak istemez. Ailesini ve dostlarını özleyen şair, her fırsatta sürgünün sona ermesi için Allah'a yalvarır:

Çıkmak olmaz ne çâre hâtırdan
Cüz'-i îmandır çü hubb-ı vatan

Hâssa fikr-i mâder-i miskîn
'Aceb itdi bu ben za'îfi hazîn (GN, b.1511-1512)

Vatan hasreti öylesine güçlü bir duygudur ki Mehmet Rifat, *Efsâne-i 'İbret*'te tamamen gezi maksadıyla gittiği hâlde Edirne'de yalnızca bir hafta kalabildiğini söyler:

Rumeli seyrine çıktım nâgâh
Gurbet ahvâline oldum âgâh

Pek güzel yerdir Edirne şehri
Döner etrâfını Tunca nehri

Neyleyeyim teng-dil etdi gurbet
Ben de bir haftada etdim 'avdet (Eİ, v.22-23)

Şairlerin bu psikolojileri gittikleri şehirlere olumsuz olarak yaklaşımlarına neden olur. Örneğin, *Mihnet-Keşân*'da, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfi*'de ve *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*'ta şairlerin gurbette olmaktan memnun olmadıkları açıkça görülür. Hatta *Mihnet-Keşân*'da ve *Der-Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te olduğu gibi şairler, bazen bulundukları şehirlere karşı alaycı ve eleştirel bir şekilde yaklaşır.

Şairlerin gurbete gitmeleri her zaman olumsuz bir hâdise değildir. Başlangıçta zorunluluk nedeniyle çıkılan yolculuklar, daha sonra şairler için mutluluk ve başarı kaynağı olacaktır. Örneğin, *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de devşirme olarak memleketi Bosna'dan alınan Varvarî, çeşitli devlet hizmetlerinde çalıştıktan sonra, memleketine bir vali olarak geri dönecektir. *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'de ve *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip 'Osmân*'da ise şairlerin memleketlerinden ayrılıp İstanbul'a gelmeleri, hiç değilse birer memuriyet elde etmelerini sağlar. *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de ise can güvenliği tehlikeye giren Sevâdî'nin Anadolu'ya gelip bir Osmanlı şehzadesinin nedimi olma şansını elde etmesi söz konusu edilir.

Sergüzeşt-nâmelerde şairlerin gurbete gitmelerinin diğer bir nedeni ise aşktır. Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde aşkın verdiği ıstıraptan kurtulmak isteyen şairlere iki seçenek sunulur. Bunlar sefer ya da terk-i serdir. Bu nedenle şairler, bulundukları şehirleri terk etmek zorunda kalırlar. Örneğin, *Firkat-nâme*'de ve *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma 'şûk*'ta âşıklar sevgilinin zoruyla İstanbul'a gitmek zorunda kalırlar. Bir çeşit sürgün olan bu gidişler, yalnızca sevgililerin icazetiyle son bulacaktır. Her iki eserde de gidilen

şehir İstanbul olduğu hâlde şairler, sevgililerinden ayrı kaldıkları için sevgililerinin yanına dönecekleri günün hayaliyle yaşarlar.

2.2.1.3. Patrimonyal Devlette Yaşam Mücadelesi

Sergüzeşt-nâmelerde ele alınan temalardan biri de şairlerin yaşam mücadelesidir. Hayat hikâyelerini kaleme alan şairlerin başlıca konularından birisi geçim sıkıntısıdır. Sergüzeşt-nâmelerde şairlerin, yaşamlarını sürdürmek ve belirli mevkilere gelmek için gösterdikleri olağanüstü çabaları müşahede ederiz. Söz konusu, Osmanlı Devleti gibi patrimonyal bir devlet olunca şairlerin yaşam mücadelesi daha da zorlaşır. Bunun için ilk olarak patrimonyal devletten bahsetmek yerinde olacaktır.³²⁸

Bilindiği üzere Osmanlı devletinde sınıf farkı olmadığından toplumsal tabakalaşmanın sınırları kesin çizgilerle belirlenmemiş; Müslüman olan tüm bireylerin askerî ve idarî sınıflar arasında geçiş yapması her zaman mümkün olmuştur. Ancak, Osmanlı insanının belirli bir mevkie yükselebilmesi ya da devlet kapısında bir işini halledebilmesi için önemli mevkilerde yer alan bir devlet büyüğüne sırtını dayaması gerekir. Bu durum askerî ve idarî kurumlarla eğitim kurumları için de geçerlidir. Yükselmek isteyen bir memur devletin her kademesinde bir “patronun” himayesine muhtaçtır. Bu tür devletlere “patrimonyal devlet”, bu türden iltimas ve himayeye de “patronaj” denir.

Sergüzeşt-nâmelerde Osmanlı Devleti’nin patrimonyal bir devlet olduğunu gözler önüne seren çok sayıda hâdiseye yer verilir. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen eserlerde şairlerin yükselmeleri için yegâne ümitlerinin devlet adamlarının iltiması olduğu görülür. Zira devlet kapısında iş bulmanın ve terfi etmenin esnek ve görece kurallarla yürütüldüğü bir ortamda devlet adamlarının ve mevki sahiplerinin geniş yetkilere sahip olmaları, güçlerini keyfî olarak kullanmalarını sağlamıştır. Yetkilerin keyfî kullanımı ile ilgili en güzel örneklerden birini, *Makâlât-ı Varvarî Ali*’de yer alan bir sahnede görürüz. Ovada uçan akbabayı avlayan doğanı, Varvarî’nin yetiştirdiğini öğrenen padişah, onun dileğini sorar. Varvarî, eski bir dostunun terfi etmesini isteyince, isteği hemen yerine getirilir.

Belirli mevkilere gelmek isteyen sergüzeşt-nâme şairleri de hayatlarının en azından bir döneminde kendilerini destekleyecek bir hâmî aramışlardır. Örneğin Zaiî,

³²⁸ Patrimonyal devlet hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Halil İncalcık, *Şair ve Patron (Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme)*, Doğu Batı Yay., İstanbul, 2003.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî'de eğitim hayatının ilk yıllarından başlayarak yaşamı boyunca çektiği geçim sıkıntısını konu etmiştir. Şair, eğitim hayatını tamamladığı ilk yıllarda bir hâmiye ihtiyaç duyar. Girişken birisi olmadığı için uzun bir süre danışment olarak kalacaktır. Ancak, geçim sıkıntısı çeken şair, bir süre sonra Abdüsselam Bey adlı bir devletlinin oğluna ders vermeye başlar. Böylece hem para kazanacak hem de güçlü bir hâminin desteğini alacaktır. Ancak, şairin ümitleri boşa çıkacak, bir müddet sonra ilmiye sınıfında yükselme çabasını sürdürecektir. Eserde yukarıda bahsettiğimizden başka, iltimasa muhtaç küçük memurların yaşamına dair çok sayıda hâdiseye yer verilir. Örneğin, Za'îfî'nin bütün akranları müderrislik, kadılık gibi önemli mevkilere getirildiği hâlde o, uzun süre mülazımlık yapmak zorunda kalır. Müderris olduktan sonra ise iyi bir maaşla medrese elde etmesi mümkün olmayacak, her defasında bir devlet büyüğünün yardımına ihtiyaç duyacaktır. Eserde Zaifi'nin hâmilliğini büyük ölçüde Mehmet Paşa üstlenecektir. Mehmet Paşa devlet kademelerinde yükseldikçe hâmîsi olduğu Zaifi de yükselecektir.

Patrimonyal devletin sunduğu hâminin desteğiyle yükselme imkânı, küçük memurlar için aynı zamanda bir dezavantaj yaratır. Zira herhangi bir mevki konusunda rakiplerin de güçlü hâmîlerinin olması durumunda işler zorlaşmaktadır. Söz gelimi *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de anlatılanlardan Zaifi için kazaskerden mansıp talep eden Mehmet Paşa'nın gücünün bunu gerçekleştirmeye yetmediğini görürüz. Kazasker, Mehmet Paşa'yı kırmamak için hayır demez ama haksız yere kimseyi azledemeyeceğini, biraz beklemesini söyler. Oysa çok sonra Zaifi hiçbir gerekçe gösterilmeden Edirne'deki görevinden azledilecektir. Bu da göstermektedir ki müderris atamalarında müderrislerin liyakatinden ziyade, hâmîlerin gücü etkili olmaktadır. Muhtemeldir ki Edirne medresesine güçlü bir devletlinin himayesindeki başka bir müderris atanmıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde anlatılan hayat hikâyelerinde taşradan İstanbul'a gelen insanların başkenti bir geçim kaynağı ve ekmek kapısı olarak gördükleri anlaşılır. Şairlerin İstanbul'a gelmelerindeki temel neden kendilerine bir hâmi bulmaktır. Zira onlar için başka bir kurtuluş seçeneği yoktur. Örneğin, *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'de şair, İstanbul'a bir hâmi bulmak için gider. Onu bu fikrinden caydırmak isteyenlerin yaklaşımı da patronajın toplumun tüm tabakalarında ne kadar etkili olduğunu gösterir. Çünkü dostları, İstanbul'da geçinemeyeceğini düşündükleri Kânî'ye, İstanbul'da kimsenin onun hâlini sormayacağını, bulundukları şehirde kalmasını, oradaki ağaların kendisini gözeteyeceğini söylerler. Oysa denizde çerçöpün de yeri olduğunu düşünen şair,

İstanbul'a gider. Kânî, patronajın kendisine sağladığı tüm imkânları zorlamış ve bu sayede Mehmet Paşa'nın divan katipliğini elde etmiştir. Bu durum davranışlarına da yansımış, zavallı olarak ayrıldığı şehre vakarlı bir memur olarak geri dönmüştür. Kendisinde bu mevkii işgal edecek gücü görmediği hâlde şairin bu vakarlı duruşu hâmîsi Mehmet Paşa'dan kaynaklanır. İşte *Hasb-ı Hâl-i Kânî* de şairin kendisinde gördüğü bu ikiyüzlülüğün eleştirisinden ibarettir. Şair, kendi şahsında liyakatleri olmayan insanların dalkavuklukları sayesinde belirli mevkilere gelmesini, toplumun söz konusu ikiyüzlülere değer vermesini ve ilim ehlinin kıymetinin bilinmemesini eleştirir. Esasen bu eleştirilerin hedefi patrimonyal devlet sistemi ve bu sistemi benimseyen Osmanlı toplumdur.

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip 'Osmân' da da *-Hasb-ı Hâl-i Kânî* de olduğu gibi- şairin memleketinden ayrılma sebebi bir hâmî bulmaktır. Şiirle uğraşan Osman, İstanbul'da kendisini himaye edecek bir devlet büyüğü bulacağını ümit eder. Burada dikkat çekici olan şairin şairlik vasfını öne çıkarmasıdır. Hakikaten Osmanlı devletinde şiirin yapıcı gücü tartışmasızdır. Devlet kademelerinde ilerlemek isteyen birinin bir hâmî elde etmek ya da hâmîlerini elinde tutmak için kullanacağı başlıca yol şiirdir. Bu nedenden olacak divan şiirinde kasidecilik son derece gelişmiştir. Bu durum sergüzeşt-nâmelerin yazılma gerekçelerine de yansır. Yukarıda bahsettiğimiz patrimonyal devletin sebep olduğu sonuçları eleştiren *Hasb-ı Hâl-i Kânî* de bile gizli bir methiye mantığının bulunduğunu söylememiz gerekir. Zira şair, bir yandan sistemi kendi şahsında eleştirirken, diğer yandan da hâmîsi Mehmet Paşa'nın övgüsüne yer verir. Şair, gücünü ve toplumdaki yerini Mehmet Paşa'dan aldığını açıkça ifade eder. Son derece kurnazca bir yol izleyen şair, bu sayede eserini gizli bir methiye hâline getirir. Şair böylece, hâmîsini memnun etmek adına kendisini yerden yere vurmaya göze alır.

Görüldüğü üzere patrimonyal devlette şiirin, mevki ve çıkar elde etmede önemli bir işlevi vardır. *Sergüzeşt-i İstolçevî* de aynı mantık üzerine kurulmuştur. Küçük bir memur olan Mir Ali Rıza, göz hastalığının tedavisi için Valide Sultan Hastahanesi'ne yatmış, burada tedavi görmüştür. Hastaneden çıktıktan sonra ise alacaklılar peşine düşmüştür. Tüm ümitlerini yitirdiği bir sırada sağ duyusu ona Sultan Abdülmecid'in kendisine bir iş verip, düştüğü durumdan kurtarabileceğini söyler. Eser, Sultan Abdülmecid'in övgüsüyle tamamlanır. Eserde dile getirilen tüm hâdiseler sultan Abdülmecid ve devlet büyüklerinin övgüsü için birer vesiledir. Şair, düştüğü içler acısı durumu anlatırken en büyük hâmî olan padişahın iltimasından faydalanma amacındadır. *Der-Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te de Cemâlî, Kanunî ile birlikte

çıktığı seferde çektiği sıkıntıları anlatırken sözü, seferde hiçbir gelir elde edememesine getirir. Arnavutluk seferi müddetince çektiği sıkıntılara bir de fakirlik eklenince şair, kurtuluşu sultanın lutfunda arar. Eser, sultanın cömertliğine dair övgü dolu sözlerle tamamlanır. Bu da göstermektedir ki şair yolculuğa dair olumsuz izlenimlerini dile getirmekle birlikte hâmişinin yardımını da talep etmektedir.

Patrimonyal devletin insanların hayatları üzerinde yarattığı büyük değişimleri göstermesi bakımından *Efsâne-i 'İbret'*in sergüzeşt-nâmeler içinde önemli bir yeri vardır. Eser, zenginlik içinde yaşayan bir vezirin oğlu olan Mehmet Rifat'ın, babasının azledilişiyle başlayıp, ölümüyle zirveye ulaşan düşüşünü konu edinir. Mehmet Rifat'ın, babasının ölümünden sonra hayatta tutunma mücadelesini ibretle takip ederiz. Şairin arkasında artık sırtını dayayacağı güçlü babası yoktur. Bu nedenle o da tüm diğer memurlar gibi bir hâmi bulmak zorundadır. Örneğin şair, gümrükte çalışırken müdür, rüşvet suçundan yakalanınca onunla birlikte görevinden azledilir. Şair, konuyla hiçbir ilgisi olmadığı ve temize çıktığı halde görevden alınmasını, hâmi olan zatı başka bir meseleden dolayı küstürmesine bağlar. Diğer bir deyişle hâminin koruması sona erince memuriyet de sona ermiştir:

Kendiliginden iş oldu zâhir
Hamdülillâh ki ben oldum tâhir

Neyleyeyim derdimi aîlamadılar
Merhem-i himmeti bağlamadılar

Nice sûziş ile etdim şekvâ
Kâr-ger olmadı hîç vâ esefâ

Baîa hâmi bulunan zâtı meğer
Yalı keyfiyeti etmiş mugber (Eİ, v.32-33)

Yaşadığı bu haksızlıktan sonra Mehmet Rifat'ın işi bir başka hâminin merhametine kalacaktır. Eserde patrimonyal devlet anlayışını ortaya koyan bu türden hâdiselerin sayısını çoğaltmak mümkündür:

Rahm edip hâlîme tâ ki bir zât
Baîa sarf eyledi hayli himemât(?)

Altı yüz elli gurûşla o zamân
Aldı evkâf-ı hümayûna hemân (Eİ, v.33)

Bütün bunlar göstermektedir ki memurların, Osmanlı devletinde bir mevki elde etmesi, yükselmesi ya da geçimini sağlaması, başta padişah olmak üzere devlet büyüklerine sırtını dayamasına bağlıdır. Patrimonyal devletin basamaklarını tırmanmak isteyen şairler, ellerindeki en güçlü silahlarını, yani şiiri sonuna kadar kullanmışlardır.

2.2.2.Kişiler

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan kişileri ana hatlarıyla üç gruba ayırmak mümkündür. Bunlar ana kahramanlar, yardımcı kişiler ve figüran mahiyetindeki kişilerdir. Sergüzeşt-nâmelerde ana kahramanlar ele alınan konuya göre değişiklik arz eder. Örneğin, kurmaca yönleri ağır basan aşk konulu mesnevilerde ana kahramanlar birden çok olabilir. Fakat hangi konu işlenirse işlensin sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanlarından biri mutlaka şairlerdir. “Sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanı kimlerdir?” sorusu ile “Kimler sergüzeşt-nâme yazmıştır?” sorusunun cevabı büyük ölçüde aynıdır.

Sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanı olarak şairlerin kim olduklarından çok eserlerde nasıl yer aldıkları önemlidir. Zira sergüzeşt-nâmeler her ne kadar gerçek hayatı konu edinseler de edebî metnin kurmaca dünyasına giren kişilerin tarihî kişilikleri az ya da çok aşınır ve masallaşır. Bu durum doğrudan doğruya şairlerin hayat hikâyelerini ele alan eserler için de geçerlidir. Ancak, kurmaca ağırlıklı aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde şairler adeta birer hikâye kahramanı, dahası standart birer âşık tipi olarak karşımıza çıkarlar. Hâdiselere karşı verdikleri tepkiler, yaşadıkları acılar aşağı yukarı birbirine benzeyen söz konusu tiplerde divan şiirinde işlenegelen âşık tipinin tüm özelliklerini görmek mümkündür. Hatta kurmaca yönü yok denecek kadar az olan *Nevhatü'l-‘Uşşâk*’ta bile Dâî standart bir âşık olarak yer bulur.

Şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen eserlerde ise ana kahraman yalnızca şairlerdir. Bu tip eserler daha ziyade hâtıralardan ibaret olduğu için eserler daima şairlerin etrafında döner. Bu noktada şairlerin tarihî kişilikleri eserde ön plâna çıkar. Bu tür sergüzeşt-nâmelerde şairler, birer tip olarak değil, kişilik özellikleri, yetiştikleri muhit ve mevkilerine göre hareket eden birer kişilik olarak karşımıza çıkarlar. Şairlerin meslekleri ve toplumsal konumları eserlerde anlatılan hâdiselere doğrudan yansır.

Sergüzeşt-nâme şairleri genellikle devletle ilişkili olan kişilerdir. Bu ilişki genellikle memuriyetten³²⁹ ibarettir. Zira şairlerin büyük bir kısmı devlet memurudur. Bunların içinde küçük memurlardan, müderrislere, kadıdan paşaya kadar farklı seviyelerde devlet memurları vardır. Ancak, bazı şairler eserlerinde hayat hikâyelerini gençlik yıllarından itibaren ele aldıkları için söz konusu devlet memurlarının farklı kademelerdeki durumlarını görmemiz mümkün olur. Örneğin, *Makâlât-ı Varvarî Ali*

³²⁹ “Memuriyet” sözüğü ile devlet hizmetinde yürütülen askerî ve idarî tüm görevler kastedilmiştir.

adlı esere bir çoban olarak giren şair, eserin sonunda bir Osmanlı paşası olarak karşımıza çıkar.

Şairlerin ekonomik durumları açısından bakıldığında genellikle orta ve alt seviyede olduklarını söyleyebiliriz. Nitekim şairlerin hayat hikâyelerini ele alan sergüzeşt-nâmelerde genellikle şairlerin yaşam mücadeleleri konu edilir. Şairler belirli bir mevki elde etmek için gösterdikleri çabaları ve çektikleri sıkıntıları söz konusu ederler. Bu nedenle bu tür sergüzeşt-nâmeler genellikle taşradan büyük şehre gelmiş alt kesimden insanların hikâyeleridir. Memuriyetin tek kurtuluş olduğu o dönemde şairler, ya bir mevki elde etme ya da zor şartlar altında memuriyetlerini sürdürme çabası içindedirler. Bunlar içinde belki de en şanslıları müderrislik elde eden Zaîfî ile çobanlıktan valiliğe yükselen Varvarî Ali Paşa'dır. Zira biri eğitim alarak diğeri ise askeri görevlerde yer alarak yükselmiştir. Sevâdî ise Acem diyarında sıradan bir yaşam sürerken bir Osmanlı şehzadesinin nedimi olma şerefini elde etmesi bakımından bir diğer şanslı kişidir. Zira şehzadenin ölümünden sonra kendisine küçük de olsa bir “mîrâne” kalacaktır.

Sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanı olan şairler, hırsları, zayıflıkları, kinleri, azimleri, nefret ve aşklarıyla, kısacası insana özgü tüm yönleriyle eserlerde yer alırlar. Bu durum divan şiiri için oldukça yenidir. Zira hiçbir eserde şairlerin ruh hâllerini, duygu ve düşüncelerini, bu kadar açık bir şekilde görmemiz mümkün değildir. Ayrıca hiçbir edebî eserde sıradan insanların gerçek yaşamını bulmak mümkün değildir. Her şeyden önemlisi şairler, ana kahramanı oldukları bu kurmaca dünyada birey olarak gerçek kişilikleriyle yer bulurlar.

Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde şairlerin dışında sevgililerin de ana kahramanlar arasında yer aldığını görürüz. Bu tür sergüzeşt-nâmelerde sevgili ister genç bir delikanlı isterse güzel bir hanım olsun, divan şiirinde sıklıkla konu edilen sevgili tipinden başkası değildir. Sevgililer eziyet, kayıtsızlık ve kibir gibi birçok özelliğiyle klasik sevgili tipine özgü davranışlar sergiler.

Sergüzeşt-nâmelerde ana kahraman olarak sevgililer, divan şiirine özgü sevgili tipinin standart özelliklerini gösterebilirler de en tipik örneklerde bile az da olsa kişisel özellikler bulmak mümkündür. Bu nedenle aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde yer alan sevgililerin benzer yanları olduğu gibi farklı yanları da vardır. Örneğin, *Nevhatü'l-Uşşâk'ta* diğerlerinden farklı olarak, sevgili konumunda olan çocuğun davranışları küçük bir çocuğun davranışlarından ibarettir. Hocasının ilgisine korku ve biraz da saygıyla verdiği karşılık, ilerleyen aşamalarda gösterdiği şımarık davranışlar tamamen

çocuksudur. Ancak, âşık kimliğiyle eserde yer alan Daî, sevgilisi olarak gördüğü bu çocuğun davranışlarını kendi ruhsal durumuna göre algılar. Onun çocuksu davranışlarını görmek istediği gibi, yani eziyet edici, mağrur bir sevgili olarak görür. *Firkat-nâme*'de yer alan sevgili mağrur ve hercaiye, *Heves-nâme*'deki sevgili iffetli olma iddiasıyla karşımıza çıkar. Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerden biri olan *Defter-i 'Aşk'*'ta ise sevgililer ana kahraman olarak değil, yardımcı kahramanlar olarak yer bulur.

Bilhassa aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde sevgili tasvirleri büyük ölçüde sultan istiaresine dayanmaktadır. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Defter-i 'Aşk'* gibi aşk konulu mesnevilerde sevgili sultan olarak görülmüştür. Bu nedenle idealize edilen sevgilinin davranışları padişahlara özgü davranışlar olarak algılanmıştır. Bu durum bazen teşbih ve istiarelere yansırken, bazen de olay örgüsüne yansır. Örneğin, *Firkat-nâme*'de sevgilinin yanına icazet almadan gitmek mümkün değildir, o bir emriyle âşığı sürgüne gönderebilecek güce sahiptir. *Defter-i 'Aşk'* ise âl-i şü'bân (oğlanlar hanedanlığı) istiaresi üzerine kurulmuştur. Şair, *Defter-i 'Aşk'*'ta gönül sarayındaki tahta çıkan sultanları birer birer tanıtır.

Şairlerin hayat hikâyelerini dile getiren sergüzeşt-nâmelerde sevgililer, genellikle ikinci dereceden roller üstlenirler. Belirli dönemlerde şairlerin hayatlarına giren bu sevgililer, hiçbir kurmaca yönü bulunmayan halktan insanlardır. Şairlerin söz konusu kişilerle bağları değişkendir. Bunlar kimi zaman çocukluk aşkı, kimi zaman eş, kimi zamansa geçici bir gönül macerasının taraflarından biri olarak karşımıza çıkarlar. Bu kişiler sergüzeşt-nâmelerde etiyile, kanıyla ve insanî yönleriyle tamamen gerçek kişiler olarak yer alırlar ki dönemin toplumsal ilişkilerine ışık tutmaları bakımından diğer sevgili tiplerine kıyasla çok daha önemlidirler.

Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde yardımcı kahramanlar arasında en sık ara bulucu kişiler ve arkadaşlar yer alır. Bunlar sevgili ile âşık arasında ilişki sağlamaları bakımından kurmaca yanı ağır basan eserlerde önemli görevler üstlenirler. Şairlerin yakın dostları ise sağlıklı düşünemeyen âşıklara -başta fikir vermeleri olmak üzere- farklı şekillerde yardımcı olmaya çalışan kişilerdir. *Nevhatü'l-'Uşşâk'*'ta yer alan kadın, âşığın eşi olması nedeniyle, ara bulucu kişiler içinde şüphesiz en ilgi çekici olanıdır. Şairlerin hayat hikâyelerini anlatan sergüzeşt-nâmelerde yer alan ikinci dereceden kişiler ise genellikle şairlerin aile bireyleri, yakın dostları ya da hâmilileridir. Söz konusu kişiler çeşitli dönemlerde şairlerin hayatına girip çıkmakta, hiçbir eserin tamamında yer almamaktadırlar. Ancak, şairlerin aile bireyleri zamanı geldikçe bir film şeridi gibi şairin hayatından gelip geçerler. Şairlerin hayatlarının belirli bir dönemini anlatan

sergüzeşt-nâmeler için de aynı durum geçerlidir. Şairlerin yakın çevresinde bulunan kişiler, hayatında işgal ettikleri yere göre eserde yer bulurlar.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan figüran mahiyetinde kişiler ise kişi kadrosunda sayıca en geniş yer kaplayan grubu oluşturur. Kurmaca yanı ağır basan aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde son derece silik ve bir tablonun cansız parçaları şeklinde görünen bu kişilerin eserlerde önemli işlevleri yoktur. Bunlar, ara hâdiselerde küçük görevler üstlenmenin dışında esere renk katan kişilerdir. Şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen sergüzeşt-nâmelerdeki üçüncü dereceden kişiler ve figüran mahiyetindeki kişiler ise sayıca fazla olmanın dışında hayatın içinden gelen kişiler olmaları bakımından son derece önemlidirler. Bu kişilerin içinde her meslekten, tabakadan ve milletten insana rastlamak mümkündür. Padişah, şehzâde, kadı, müderris, öğrenci, danışment, paşa, asker, hancı, cariye, hizmetçi, dadı, memur, katil, hırsız, şeyh, derviş, serseri, haydut, Arap, Acem, Ermeni söz konusu kişilerin yalnızca bazılarıdır. Bununla birlikte arka planda yer alan cenaze, sünnet kalabalıkları vb. ise dekorun bir parçasıdır.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan kişiler arasında soyut ve cansız varlıklar da bulunmaktadır. Bilhassa kurmaca unsurlardan yararlanan eserlerde şairler, bâd-ı sabâ, çeşitli çiçekler, mektup vb. varlık ve nesneleri kişileştirilerek kişi kadrolarını zenginleştirirler. Soyut kişiler arasında hâtif, şüphesiz en sık kullanılan hikâye kişisidir. Hatif, şairlerin sağ duyusunu temsil etmesi bakımından son derece önemlidir. Zira gayipten gelen bu ses, sergüzeşt-nâmelerde -yakın dostlar gibi- şairlerin davranışlarına yön verirler. Örneğin, hastalığına çare bulamayan İstolçevî'nin Valide Sultan Hastanesi'ne gitmeye karar vermesi hâtif sayesinde gerçekleşir.

2.2.3.Mekân

Şairlerin öz yaşam öyküleri olan sergüzeşt-nâmelerde tabîî olarak gerçek mekânlara yer verilmiştir. İncelediğimiz on dokuz sergüzeşt-nâme içinde yalnızca *Hecr-nâme*'de anlatılan hâdiseler soyut bir mekânda geçmiştir. Hürrem-âbâd olarak adlandırılan bu şehir, esasen şairin yaşadığı şehirden öykünerek çizdiği yarı gerçek yarı kurmaca bir mekân olmalıdır. *Hecr-nâme* dışındaki tüm sergüzeşt-nâmelerde gerçek mekânlar söz konusu edilmiştir.³³⁰ Sergüzeşt-nâmelerde mekânın kullanımı ele alınan konulara göre değişir. Örneğin, aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde mekânlar genellikle

³³⁰*Hecr-nâme*'deki hâdiselerin hayalî bir şehirde geçmesi, Celilî'nin özgünlük iddiasından kaynaklanmaktadır. Celilî, *Firkât-nâme*'yle büyük benzerlikler gösteren eserinde, *Firkat-nâme*'den farklı olmak adına, muhtemelen soyut mekândan yararlanmış olmalıdır.

sınırlı iken, şairlerin hayat hikâyelerini anlatan eserlerde daha fazladır. Söz konusu mekânları açık ve kapalı mekânlar olmak üzere iki bölümde inceleyebiliriz.

2.2.3.1. Açık Mekânlar

Sergüzeşt-nâmelerde çok sayıda açık mekâna yer verilmiştir. Eserlerde kır, bağ, bahçe, ova gibi mekânlara yer verilir. Daha önemlisi, konusu gerçek hayat olan bu eserlerde ülke, şehir, kasaba, köy gibi açık mekânlar daha fazla yer bulmuştur. Ancak, aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde yer alan açık mekânlar sınırlı sayıdadır ve ana hâdiseler genellikle bir şehirde geçer. Örneğin, *Heves-nâme*, *Nevhatü'l- 'Uşşâk* ve *Defter-i 'Aşk*'ta anlatılan tüm hâdiseler bir şehirde geçer. *Firkat-nâme* ve *Kıssa-i Aşkî vü Ma 'şûk* da bir şehirde geçmekle birlikte eserlerde şairler, bir süreliğine sevgililerinden ayrılıp başka şehre gitmek zorunda kalırlar. Ancak, söz konusu iki eserde de ana hâdiseler yalnızca bir şehirde geçer.

Şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen sergüzeşt-nâmelerde ise çok sayıda açık mekâna yer verilir. Kır, bağ, bahçe, ova gibi genel mekânlar dışında, söz konusu açık mekânlar arasında ülkeler, şehirler, kasabalar, semtler, hatta köyler bile bulunmaktadır. *Hâl-nâme-i Sevâdî*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'îffî*, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*, *Efsâne-i 'İbret* gibi şairlerin hayatlarının neredeyse tamamını ya da büyük bir bölümünü anlatan sergüzeşt-nâmelerde tabîî olarak çok sayıda yerden bahsedilmiştir. Zira onlarca yılı kapsayan bu eserlerde şairlerin hayatları boyunca gittikleri köyler, kasabalar, şehirler ve ülkelerin söz konusu edilmesi olağandır.

Şairlerin hayatlarının belirli bir döneminde yaşadıkları hâdiseleri konu edinen *Der-Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*, *Gülşen-i Niyâz*, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat*, *Hasb-ı Hâl-i Kânî* ve *Mihnet-Keşân* gibi sergüzeşt-nâmelerde ise sürgün, memuriyet ve esaret nedeniyle şairlerin gördükleri çeşitli şehirler ve ülkeler söz konusu edilir. Az sayıdaki diğer açık mekânlar ise yalnızca ismen zikredilir. *Mihnet-Keşân* istisna sayılırsa bu tür eserlerde yalnızca gidilen yer hakkında bilgiler verilir. Örneğin, *Der-Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te Arnavutluk'a, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat*'ta ise yalnızca Tokat'a dair bilgilere yer verilir.

Görüldüğü üzere sergüzeşt-nâmelerde çok sayıda açık mekâna yer verilmiştir. Ancak, eserlerde söz konusu açık mekânlara dair fazlaca ayrıntıya yer verilmemiş,

istisnâî durumlar dışında, açık mekânlar yalnızca ismen zikredilmiş ve dekor olarak kullanılmışlardır. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*da şair, orduyla seferlere katıldığı sırada geçtiği pek çok şehri ve kaleyi yalnızca ismen zikrederken, istisnâî olarak Kördos Kalesine daha ayrıntılı olarak yer vermiştir. *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de de benzer bir şekilde onlarca şehir ve ülkeye yer verildiği hâlde bu mekânlar hakkında hiçbir bilgiye, hatta tasvire yer verilmez.

İncelediğimiz on dokuz sergüzeşt-nâme içinde *Hâl-nâme*, *Mihnet-Keşân* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de yer alan açık mekânlar, sayıca fazla olmalarının yanı sıra diğer sergüzeşt-nâmelere göre daha etraflıca anlatılmıştır. Söz konusu eserlerde şairler, çeşitli vesilelerle bulundukları yerler hakkında çeşitli bilgiler verirler. Hatta *Mihnet-Keşân*'da ve *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de kimi zaman görülen yerler hakkında tarihî bilgilere yer verilir. Ayrıca *Mihnet-Keşân*'da şairin, Keşan yolculuğu sırasında gördüğü bazı küçük kasaba ve köylerin müstakil bölümlerde anlatılması, eserin bu kısımlarına bir seyahat-nâme havası kazandırır.

Sergüzeşt-nâmelerde şüphesiz en çok söz konusu edilen şehir İstanbul'dur. Bu durum kurmaca özellikler içeren aşk konulu mesneviler için de geçerlidir. Sergüzeşt-nâme şairlerinin İstanbul'da yaşaması bunun başlıca nedenidir. Ancak, İstanbul taşra insanı için umut kapısı olmanın yanı sıra devletin yönetim merkezi olması bakımından da önem arz eder. Sergüzeşt-nâmelerin önemli bir kısmı, İstanbul'da geçmektedir. Ana hâdiseleri İstanbul'da geçmeyen eserlerde bile İstanbul, çeşitli vesilelerle söz konusu edilir. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*'ta anlatılan hâdiseler Bursa'da başlayıp Tokat'ta biter. Ancak, eserde yolculuk vesilesiyle İstanbul'a yer verilir. *Gülşen-i Niyâz* ise Kıbrıs'ta geçmesine rağmen hâdiseler İstanbul'da başlar. Bu durum İstanbul'un başkent olmasından kaynaklanır. Yalnızca İstanbul halkı için değil, taşrada yaşayan insanlar için de İstanbul umut ve ekmek kapısıdır. Zira hayat, İstanbul'dadır. Hayatı anlatan sergüzeşt-nâmelerin de bir yönüyle İstanbul'la ilgili olması tabiidir.

Sergüzeşt-nâmelerde İstanbul tabiî güzelliklerinin yanı sıra mimarî, sosyo-kültürel ve iktisâdî açıdan da söz konusu edilir. Eserlerde İstanbul, çeşitli semtleriyle, mimarî eserleri, çarşıları, devlet daireleri ve sosyal kurumlarıyla medenî bir kent olarak karşımıza çıkar. Bilhassa *Heves-nâme*'nin giriş bölümünde ve *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma 'şûk*'ta İstanbul'un mimarî eserleri, kurumları ve semtleri ayrıntılı olarak müstakil bölümlerde anlatılmıştır. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*ın giriş bölümlerinde yer alan “Der Vâsf-ı İstanbul” ve “Der Evsâf-ı Seyr-gâh-ı İşret-Fezâ-yı Boğaziçi” başlıklı

bölümler ve *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de yer alan "Zeyl Der Medh-i İstanbul-ı 'Avâlim-Şümûl" başlıklı bölümler İstanbul'a ayrılmıştır. Diğer sergüzeşt-nâmelerin büyük bir kısmında ise müstakil bölümlerde yer almayan İstanbul, anlatılan hâdiselerin bir parçası ve yaşayan gerçek bir şehir olarak yer bulur. Şehrengizler de dahil olmak üzere divan edebiyatında hiçbir türde ya da eserde İstanbul bu kadar gerçek, bu kadar hayatın içinden bir mekân olarak işlenmemiştir. Edebiyatımıza yaşayan gerçek İstanbul'u hediye etmesi bakımından sergüzeşt-nâmelerin katkısı tartışmasızdır. *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'den aldığımız aşağıdaki beyitlerde İstanbul, yaşayan gerçek bir mekândır:

Halkı hep zevk ü safâya mâ'il
Ekserî merd-i Hudâya kâ'il

'Ulemâ vü sulehâsı ekser
Şürefâ vü nukabâsı evfer

Bir zamân anda ikâmet itdim
Ehl-i tevhîd ile ülfet itdim

İskele olmagla ol bender
Açık ebnâ'-i sebîle her der

Nereden kopsa seyâhat ehli
Kanda 'azm itse ticâret ehli

Ugrar ol şehre gezer seyr eyler
Ba'dehû 'azm-i reh-i gayr eyler

O sebebden katı çok ibn-i sebîl
Niçe zikr ehli niçe merd-i zebîl (HK, b.61-67)

Daha önce belirttiğimiz üzere sergüzeşt-nâmelerde İstanbul dışında çok sayıda şehre ve ülkeye yer verilmiştir. Kimi zaman ismen zikredilen kimi zamansa ana mekân olarak yer bulan bu açık mekânlar arasında Bursa, Tokat, Gümüşhane, Trabzon, Edirne, İznik, Perşembe, Adana, Malatya, Diyarbakır gibi Anadolu şehirleriyle, Kıbrıs, Malta, İran, Arnavutluk, Mısır, Eflak, Dimetoka, Belgrat, Şam, Berlin, Koniçe, Filibe, Bosna, Sofya, Rusçuk gibi yabancı ülke ve şehirler de yer alır. Bilhassa Anadolu şehirlerine geniş yer ayrılır. Örneğin eserlerdeki çeşitli Anadolu kent ve kasabalarına yer verilmesinden başka, sergüzeşt-nâmelerde İznik, Tokat ve Keşan'a ana mekân olarak yer verilmesi dikkat çekicidir.

Görüldüğü üzere Anadolu şehir, kasaba ve köyleri -gerçek birer mekân olarak- sergüzeşt-nâmelerle birlikte klasik şiirimize girmiş ve yaygın olarak kullanılmıştır. Bu durum mesnevilerin muhayyel, efsanevî ya da soyut mekânlarla sınırlı kalmadığını göstermesi dışında; millî ve mahallî unsurların divan şiirinde kullanılmasına zemin hazırlaması bakımından da önemlidir.

2.2.3.2.Kapalı Mekânlar

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan kapalı mekânların kullanım alanı oldukça sınırlıdır. Zira sergüzeşt-nâmelerde yer verilen kapalı mekânlar nicelik bakımından belirli bir yekûn teşkil etse de nitelik bakımından göz doldurmaz. Eserlerde asıl konunun anlatıldığı bölümlerde kapalı mekânlar tamamen dekordan ibarettir. Şairler, kapalı mekânları, içinde hâdiselerin cereyan ettiği birer dekor olarak gördüklerinden söz konusu kapalı mekânların tasvirlerine yer vermemiş, söz arasında mekânları yalnızca ismen zikretmişlerdir. Hatta kimi sergüzeşt-nâmelerde kapalı mekânlar yok denecek kadar azdır.

Sergüzeşt-nâmelerde kapalı mekânların dekor olarak kullanılmasının temelinde eserlerin ağırlıklı olarak hâdiselere dayalı olması yatmaktadır. Şairler için mekânlar, yalnızca birer araçtır. Bu nedenle ana hâdiselerin gerçekleştiği mekânlar birer dekor olarak eserde yer alır. Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde kapalı mekânların sayısı daha da azalır. Ancak, bu tür eserlerin belirli bir kurgusu bulunduğundan mekânlar rasgele seçilmemiş, hâdiselerin seyrine uygun olarak yerleştirilmiştir. Örneğin, *Firkat-nâme*'deki sevgilinin dükkânı, *Heves-nâme*'deki sevgilinin çadırı, *Nevhatü'l-Uşşâk*'daki mahalle mektebi, *Defter-i 'Aşk*'daki Enderun gibi mekânlar, sevgililer arasında iletişimin en kolay sağlanacağı mekânlardır.

Şairlerin hayat hikâyelerini konu edinen hâtıra türünden sergüzeşt-nâmelerde ise kapalı mekân sayısı oldukça fazladır. Bu tür sergüzeşt-nâmeler uzun zaman dilimlerini kapsadığı için tabîi olarak hâdiselerin içinde cereyan ettiği mekânlara yer verilmiştir. Medrese, cami, mektep, devlet daireleri, evler, köşk, saray, hücre, oda, çeşitli dükkânlar, hapisane, han, meyhane, padişah otağı, hastane, aşevi söz konusu kapalı mekânlar arasında yer alır. Hayatın içinde olan bu mekânlar, tamamen gerçek mekânlardır. *Hecr-nâme*'de yer alan Hurrem-âbâd adlı hayalî şehirdeki mekânlar bile esasen medenî bir şehirdeki gerçek mekânlardır.

Hâtıra türü sergüzeşt-nâmelerde özellikle devlet dairelerine sıklıkla yer verilir. Ancak, şairler söz konusu mekânları mimarî bir mekândan ziyade, birer kurum olarak değerlendirmişlerdir. Bu nedenle mekânlardan ziyade burada çalışan devlet memurlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu yaklaşım diğer mekânlar için de geçerlidir. Sergüzeşt-nâmelerde büyük ölçüde mekânlar, içindeki insanlar nedeniyle eserde yer bulurlar. Örneğin, *Nevhatü'l-Uşşâk*'ın büyük bir kısmı mahalle mektebinde geçmesine rağmen

okuyucuya söz konusu mekânla ilgili hiçbir bilgi verilmez. Şairler için hadiselerin gerçekleştiği mekânı okuyucuya duyurmak yeterlidir.

Ancak, nadiren de olsa sergüzeşt-nâmelerde kapalı mekânların dekor olarak kullanılmadığını görürüz. Şairler bazen mekânları konu olarak kullanmış, söz konusu mekânlara dair bilgiler verilmiştir. Örneğin, *Heves-nâme*'nin giriş bölümünde söz konusu edilen mekânlar, mimarî birer eser olarak algılanmış ve bu yönleriyle okuyucuya aktarılmıştır. *Efsâne-i 'İbret*'in bir bölümünde şaire babasından yâdigâr kalan köşk, yaşanan hâdiselerin merkezinde yer alır. İlgili bölümde köşk nedeniyle şairin yaşadığı sıkıntılar anlatıldığı için köşk dekordan ziyâde, bizzat konu haline gelir. Benzer bir durum *Sergüzeşt-i İstolçevî* için de geçerlidir. Zira *Sergüzeşt-i İstolçevî* büyük oranda Vâlîde Sultan Hastanesi üzerine kurulmuştur. *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*'da ise özellikle mensur bölümlerde zindan ve zindan yaşamına dair bilgilere yer verilir. *Mihnet-Keşân*'da ise köydeki bakımsız bir han, şairin eleştirileri için malzeme teşkil eder.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan kapalı mekânların arasında gemi, kayık, fayton gibi çeşitli ulaşım araçlarına da yer verilmiştir. Bunlar arasında en çok gemiye yer verilir. *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta* gibi pek çok sergüzeşt-nâmede gemi bir mekân olarak yer bulur. Ancak, söz konusu eserler içinde *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*'ta şairin yaptığı yolculuğun büyük bir kısmı deniz yoluyla gerçekleştiği için, gemi önemli bir mekândır. *Efsâne-i 'İbret*'te ise "çifte zevrâk" prestij vesilesi olarak sunulur. Zira yalıya yanaşan çifte kayıkların sayısı gelen misafirin önemini ortaya koymaktadır. Benzer bir şekilde *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de fayton bir prestij vesilesi olur. Şair, Mir Rifat'ın kendisini faytona bindirerek hastaneye uğurladığını söylerken sesinde ince bir övünme sezilir.

2.2.4.Zaman

Bir edebî eserde zaman, iki farklı açıdan ele alınabilir. Bunlar vaka zamanı ve eserin yazılış tarihidir. Kurmaca bir eserde söz konusu iki zamanın birbiriyle ilişkisi önem teşkil etmez. Zira bu tür eserlerde anlatılanlar gerçek dışı olduğu için, hâdiseler yüzyıllar öncesinde ya da bilinmeyen bir tarihte geçebilir. Ancak, otobiyografik eserler olmaları nedeniyle sergüzeşt-nâmelerin yazılış tarihleri ile vaka tarihleri arasında belirli bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bu ilişki söz konusu tarihlerin şairlerin hayatlarıyla sınırlı olmasını gerektirir.

Sergüzeşt-nâmeler yaşanan bir hâdiseler ya da bir tecrübe sonucunda kaleme alınmışlardır. Bu nedenle tabîî olarak vaka zamanı, eserin yazılış tarihinden önce olmak zorundadır. Ancak, iki tarih arasındaki zaman farkı hâdiselerin aktarımında kurmaca öğelerin artmasına neden olur. Zira şairler, aradan yıllar geçtikçe başlarından geçtiğini ileri sürdükleri hâdiseleri, daha silik tablolar halinde hatırladıkları için eserlerde kurmaca unsurlar artmaktadır. Örneğin, şairlerin hayatlarının tamamını kaleme aldıkları sergüzeşt-nâmelerde onlarca yıl önce yaşanan hâdiseler kimi zaman teferruatlı olarak verilir. Şairlerin yıllar önceki hâdiseleri -söylenen sözlere kadar- hatırlaması imkânsızdır.

Sergüzeşt-nâmelerin büyük bir kısmında vaka tarihleri belirtilmiştir. Söz konusu eserlerde şairler, başlarından geçenleri anlatırken ya da anlattıktan sonra hâdisenin gerçekleştiği seneyi söylerler. Hatta kimi eserlerde vaka zamanı ay ve günüyle birlikte tam olarak belirtilir. Ancak, vaka tarihinin belirtilmesi esere göre değişir. Örneğin, *Efsâne-i 'İbret'*te anlatılan pek çok hâdisenin hangi senede gerçekleştiği müstakil tarih kıtalarıyla verilirken, *Defter-i 'Aşk'*ta yalnızca ana hâdiselerin tarihleri söylenir.

Sergüzeşt-nâmelerde anlatılan tüm vaka tarihleri belirtilmese de eserlerde yer alan bazı ipuçlarından ara hâdiselerin tarihlerini belirlemek mümkündür. Bu ipuçları *Sernüvişt-nâme-i 'Âciz'*de olduğu gibi, hâdiseler gerçekleştiği sırada şairin yaşının verilmesi, *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de olduğu gibi ara hâdiselerin sürelerinin verilmesi ya da *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*da olduğu gibi bazı tarihî hâdiselerin verilmesi şeklindedir. Eserlerde söz konusu ipuçlarının tamamını da bulmak mümkündür. Tarihî hâdiselerle ilgili en belirgin ipuçları ise, padişahların tahta çıkması, saltanat dönemleri ve yaptıkları savaşlar gibi, tarihleri bilinen önemli hâdiselerdir. Örneğin, *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de anlatılan hâdiselerin zamanını, Sultan Abdülmecid devri şeklinde genelleyebiliriz. Bununla birlikte, *Hasb-ı Hâl-i Kânî* gibi az sayıdaki eserde vaka tarihi hiç belirtilmemiştir.

Sergüzeşt-nâmeler arasında kısa ve uzun dönemleri kapsayan eserler bulunmakla birlikte şairlerin hayatlarının büyük bir kısmını ele alan eser sayısı daha fazladır. Yaklaşık on günlük hâdiseyi anlatan *Heves-nâme* ise en kısa zamanlı sergüzeşt-nâme olarak dikkat çeker. Sergüzeşt-nâmelerde vaka süresi ise şairlerin tercih ve kabiliyetlerine göre değişiklik arz eder. Zira eserlerde anlatılan hâdiselerin kapsadığı zaman dilimi eserlerin hacmi ile doğrudan orantılı değildir. Örneğin, Varvarî Ali Paşa'nın yaklaşık yarım asırlık hayatını anlatan *Makâlât-ı Varvarî Ali* yüz yetmiş beş beyitken, yaklaşık on günlük bir aşk macerasını anlatan *Heves-nâme* üç bin sekiz yüz

on beyittir. Sergüzeşt-nâmelerde işlenen konuların da eserlerin uzunluğu üzerinde etkisi olmadığını söyleyebiliriz. Vaka süresi birbirine yakın olan eserlerde eserlerin hacmi çok farklıdır. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat*’ta Belîğ’in Tokat yolculuğu yüz kırk dokuz beyitte anlatılırken, Keçeci-zâde İzzet Molla’nın Keşan sürgünü, *Mihnet-Keşân*’da dört bin yüz seksen beyitte anlatılır. Bir hocanın öğrenciyle yaşadığı bin günlük aşkı anlatan Nevhatü’l-‘Uşşâk yaklaşık iki bin beş yüz beyitken, Enderunlu Fazıl’ın yirmi yıl boyunca yaşadığı aşkları anlatan Defter-i ‘Aşk ise yaklaşık dört yüz elli beyittir.

Sergüzeşt-nâmelerde hâdiseler kronolojik olarak aktarılır. Hatta şairlerin hayat hikâyelerini anlatan sergüzeşt-nâmelerde şairler, önemli gördükleri hâdiseleri çocukluk, hatta kimi zaman doğumları ve öncesinden itibaren, hikâyeye ederler. Ancak, kimi eserlerde zamanda geriye dönüşler yapılarak kronolojik olarak gelişen vaka zamanında sapmalara yer verirler. Örneğin, *Mihnet-Keşan*’da şair sürgün öncesi gelişen hâdiseleri geriye dönüşlerle anlatır. Hâdiseler kronolojik olarak anlatılmakla beraber *Heves-nâme*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaifî* ve *Nevhatü’l-‘Uşşâk* gibi eserlerde de zamanda geriye dönüşlere yer verilir.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan ara hâdiselerin genellikle süreleri belirtilir. Ancak eserlerde yer alan tüm ara hâdiselerin süreleri belirtilmemiştir. Kimi hadiseler belirsiz zaman dilimlerinde gerçekleşirken kimi hâdiseleri günü gününe takip etmek mümkündür. Şairler “nice gün”, “biraz müddet”, “âkıbet” gibi belirsiz sürelerle yer verebildikleri gibi “ertesi günü”, “perşembe günü”, “o gün” gibi belirli zamanlara da yer verirler.

Sergüzeşt-nâmelerde zamanla ilgili bir husus da eserlerde gece, gündüz, akşam, sabah gibi gün içindeki zaman dilimlerinin belirtilmesidir. Örneğin, *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Nevhatü’l-‘Uşşâk* ve *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî* söz konusu eserler arasında yer alır. Hatta bazı eserlerde, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip ‘Osmân*’da olduğu gibi mevsimler de belirtilir.

2.2.5.Tarih ve Toplum

Sergüzeşt-nâmeler gerçek yaşamı konu almaları nedeniyle şairlerin kişisel tarihleri olarak değerlendirilebilir. Çağlarına tanıklık eden şairler, eserlerinde kendi serüvenlerini anlatırlarken arka plânda Osmanlı Devleti’nin tarihî ve siyasî gelişmelerine yer vermişlerdir. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerinin tamamını ya da bir

bölümünü ele alan hatıra türü sergüzeşt-nâmelerde devrin siyasî, askerî ve iktisâdî gelişmelerini takip etmek mümkündür. Ayrıca sergüzeşt-nâmelerden hareketle Türk toplumunun o devirdeki yaşamı hakkında satır aralarında gizlenmiş pek çok bilgi edinilebilir.

Sergüzeşt-nâmelerin tamamında tarih ve toplumsal hayata dair bilgilere yer verilmiş olsa da bu unsurların kullanım yoğunluğu ve şekli eserlere göre değişir. Örneğin, *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk* ve *Defter-i 'Aşk* gibi aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde tarihî bilgilere hemen hemen hiç yer verilmez. Hâtıra türünden sergüzeşt-nâmeler içinde ise *Hâl-nâme-i Sevâdî*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da ise tarihî hâdiselere diğer sergüzeşt-nâmelere oranla daha fazla yer verilir.

Sergüzeşt-nâmeler her şeyden önce tarihe mal olmuş kişilerin hayat hikâyeleri olmaları bakımından önem teşkil eder. Örneğin, *Za'îfî*, Keçeci-zâde İzzet Molla, Varvarî Ali Paşa, Koniçeli Kâzım Paşa gibi şahıslar siyasî tarihimiz ve/veya edebî tarihimiz için önemli şahıslardır. Sergüzeşt-nâmelerden hareketle söz konusu şahısların hayat hikâyelerinin karanlıkta kalan yönlerini aydınlatmak mümkündür.

Sergüzeşt-nâmelerin kişi kadrosunda başta padişahlar olmak üzere, sadrazamlar ve dönemin devlet adamları da yer alır. Eserlerde pâdişah cüluslarından sadrazamların göreve getirilmesi gibi hâdiselere kadar çeşitli konularda bilgilere yer verilir. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da o dönemde göreve getirilen sadrazamların hemen hepsi belirtilir.

Sergüzeşt-nâmelerde Osmanlı Devleti'nin bürokrasisi, askerî ve siyasî gelişmeler, devlet-halk ilişkileri gibi konular hakkında bilgiler bulmak mümkündür. Bilhassa *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da şairler, yaşadıkları dönemde şahit oldukları ya da bizzat katıldıkları seferlerden, savaşlardan ve diğer devletlerle ilişkilerden bahsetmişler, hatta kimi savaşlarla ilgili teferruata yer vermişlerdir. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'deki Kanunî Sultan Süleyman'ın Acem seferi, Varvarî Ali Paşa'daki Mihriban savaşı bunlar arasında yer alır. Örneğin, Varvarî Ali Paşa, Mihriban savaşında ordudaki asker sayısı gibi teknik konulara değinirken, Kâtip Osman, savaş sonrası ordunun geri çekilme güzergâhı gibi ayrıntı sayılabilecek bilgilere yer verir. Sergüzeşt-nâmeler savaş, barış gibi siyasî hâdiselere yer vermekle birlikte söz konusu gelişmelerin toplumda yarattığı etkileri de gözler önüne serer. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da Pasarofça Antlaşmasının halk üzerindeki etkileri dile getirilir.

Sergüzeşt-nâmelerde devlet dairelerinin durumu, eğitim, askerî sistem, hukuk, sağlık hizmetleri, gibi konulara dair bilgi kırıntılarına da rastlamak mümkündür. Örneğin, *Sergüzeşt-i İstolçevî*'den XIX. yüzyılda halkın sağlık hizmetlerinden nasıl yararlandığını, hastanelerdeki sağlık hizmetlerinin nasıl olduğunu öğreniriz. Sergüzeşt-nâmelerden medreselerin, müderrislerin ve eğitim sisteminin durumu hakkında bilgiler ediniriz. Sergüzeşt-nâmelerde en sık bahsedilen konulardan birisi de devlet dairelerinin ve memurların içler acısı durumudur. Eserlerde, başta mahkemeler olmak üzere devlet dairelerindeki rüşvet ve iltiması gözler önüne seren hâdiselere yer verilir. Örneğin, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*'da ve *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de adalet sisteminin çarpık işleyişini gözlemleriz.

Sergüzeşt-nâmelerden satır aralarında toplumsal hayata dair bilgiler edinmek mümkündür. Halk inançları, toplumun değer yargıları, küçük kentlinin yaşam biçimi, taşra yaşantısı, şehirlinin taşraya, taşralının şehirliye bakışı, ulaşımın zorluğu, meslekler, sünnet, cenaze, evlilik, kılık kıyafet, yiyecek ve eğlence kültürü gibi çeşitli konular hakkında satır aralarında çeşitli bilgilere yer verilir.

Sergüzeşt-nâmelerden tarih biliminin araştırma alanına giren pek çok konu hakkında bilgi edinilebilir. Hatta kimi sergüzeşt-nâmeler edebiyat tarihinden ziyade, siyasî ve sosyal tarih açısından daha önemlidir. Örneğin, *Makâlât-ı Varvarî Ali*, adeta bir tarih vesikası niteliğindedir. *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de de benzer bir şekilde dönemin siyasî tarihine ışık tutacak çok sayıda hâdiseye yer verilir. Eserde Sultan Bâyezid'in tahtı oğluna bırakması, yeniçerilerin Sultan Ahmed'i kabul etmemesi, şehzadeler arasındaki taht kavgaları gibi Osmanlı tarihi için önemli hâdiselerle ilgili bilgiler verilir. Hatta Sevâdî, İranlı olmasından ötürü Şâh İsmail ve İran tarihi hakkında da önemli bilgiler verir.

Görüldüğü üzere sergüzeşt-nâmelerde tarih ve toplumsal hayata dair çok çeşitli bilgiler verilmiştir. Öyle ki sergüzeşt-nâmelerde yer alan tarihî ve toplumsal konular başlı başına bir çalışma alanı teşkil eder. Zira hayatı anlatan söz konusu eserlerin toplum ve devlete dair bilgiler vermesi tabii bir hâdisedir.

2.2.6.Sergüzeşt-nâmelerin Yazılış Nedenleri ve Mesajları

Sergüzeşt-nâmelerde “sebeb-i te’lif” bölümlerine yer verilmemekle birlikte bazı eserlerin giriş kısımlarında eserlerin yazılış nedenlerine ilişkin bilgilere rastlamak mümkündür. Sergüzeşt-nâmelerin yazılış sebepleri iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Bu

sebeplerden biri görünen sebep, diğeri ise eserin yazılmasındaki asıl sebeptir. İşte söz konusu asıl sebep, sergüzeşt-nâmelerin vermek istediğı mesajlardır.

Bazı sergüzeşt-nâmelerin yazılış sebebi olarak dostların ısrarı, yeni bir kıssa yazma düşüncesi, özgün olma isteğı, okuyanlardan hayır duası almak gibi genel sebepler ileri sürölür. Örneğın, *Heves-nâme* dostların ısrarı üzerine; büyük oranda taklit bir eser olmasına rağmen *Hecr-nâme* özgünlük iddiasıyla yazılmıştır. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerin yazılma sebeplerinin temelinde şairin birey olarak kendisini ve yaşadığı hâdiseleri önemsemesi yatmaktadır. Sergüzeşt-nâme şairleri ya başlarından geçen ilginç bir hadiseyi ya da hayatları müddetince önemli gördükleri çeşitli hâdiseleri dile getirirlerken, ilginç ve önemli buldukları tecrübelerini başkalarıyla paylaşmak isterler. Diğeri bir deyişle şairler hayatlarını bir edebî eserde anlatmaya değer bulurlar. Hatta sergüzeşt-nâmelerin önemli bir kısmı, yalnızca şairlerin tecrübelerini okuyucuyla paylaşmak istemelerinden dolayı kaleme alınmıştır. Böylece okuyucu şairin başından geçenlerden ibret alacaktır. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerini anlatan hatıra türü sergüzeşt-nâmeler bu şekildedir. Bu durum *Efsâne-i 'İbret'*te eserin ismine dahi yansır. Mehmed Rifat hayatının ibret verici olduğunu düşündüğünden olacak eserine bu ismi uygun bulmuştur.

Sergüzeşt-nâmelerin görünmeyen, eserin içine nüfûz etmiş olan yazılış sebepleri ise şairleri eserleri yazmaya sevk eden asıl konulardır. Söz konusu sebepleri eserlerde verilen mesajlar diye de nitelendirmek mümkündür. Konu, gerçek yaşam öyküleri olunca eserlerin yazılış sebepleri ile verilen mesajların birbiriyle bağlantılı olması tabîidir. Bilhassa aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde şairler eserlerini belirli bir tez üzerine oturtmuşlardır. Şairlerin vermek istedikleri mesajlarla, anlatılan hâdiseler arasında zaman zaman görülen uyumsuzluklarsa, eserleri gerçek yaşamla mesaj arasına sıkıştırmıştır. Şairler yaşamlarıyla vermek istedikleri mesajlar arasında sağlam bir bağ kursun ya da kurmasın aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde mesaj kaygısı açıkça görülür. İstisnasız tüm aşk konulu sergüzeşt-nâmeler mecazî aşktan ilahî aşka geçiş serüvenini konu edinir. Şairler farklı yollar izleseler de verilen mesajlar, mecazî aşkın ilahî aşka geçişte bir köprü vazifesi görmesi üzerine kuruludur. Şairlerin geçici güzelliikten kalıcı güzelliğe doğru yükselme çabaları söz konusu eserlerin tezini teşkil eder. Bu nedenle eserlerde mecazî aşkın savunması yapılmıştır.

Hatıra türü sergüzeşt-nâmelerde şairler, yaşadıkları hâdiselerden çeşitli dersler çıkarırlar ve bu dersleri okuyucuyla paylaşmak isterler. Bu nedenle bazı sergüzeşt-nâmeler “kıssadan hisse alma” mantığı üzerine kurulmuştur. Bilhassa şairlerin hayat

hikâyelerinin tamamını konu edinen eserlerde birden fazla mesaja yer verilmiştir. Örneğin, yalnızca *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*da verilen mesajları, dünyanın geçiciliği, elindekinin kıymetini bilmenin önemi; adalet, sabır ve cömertliğin faziletleri; önderlik ve yiğitliğin önemi; haram, haset ve zalimliğin kötülüğü, başkalarının kusurlarını görmemek gibi başlıklar altında toplayabiliriz. Hatta bazı şairler, eserlerinde nasihat içerikli müstakil bölümlere yer verirler. Örneğin Zaiî , hayatı boyunca yaşadığı kimi ilginç olayları birer “kıssa” olarak görmüş ve bunları okuyucu ile paylaşarak “kıssadan hisse” alınmasını istemiştir. Bazı bölümleri, kıssadan hisse mantığı üzere kurulan bir diğer eser de *Sernüvişt-nâme-i 'Acizî'*dir. Daha bebekken geçirdiği hastalığın türbe ziyareti vesilesiyle iyileşmesini ve hastalığın kız kardeşinde ortaya çıkmasını anlattığı bölümde Koniçeli Kâzım, söylediklerinin efsane olmadığını, kıssadan hisse alınmasını, Allah'ın gizli lütuflarına şükredip, şikâyet etmemek gerektiğini vurgular.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'îfî de yer alan “Hâtîme vü Güften-i Pend ü Mev'ize vü Târîh” başlıklı bölümde ise şair, dünyanın geçiciliği üzerinde durur ve insanların dünya malına aldanmayıp Allah'ın verdiklerine kanaat etmeleri gerektiğini söyler. Bu, eserde verilen mesajlardan yalnızca biridir. Biz aynı mesajı *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat'*ta da görürüz. Şair, Tokat mansıbına gidişi ve burada yaşadığı hâdiseleri anlattıktan sonra, sebep her ne olursa olsun, insanın yaşadığı olumsuzluklar karşısında isyan etmeyip Allah'a sığınması gerektiğini, her şeyin gelip geçici olduğunu, o halde isyankar olmayıp günahlarımız için Allah'a sığınıp makam-mevki yerine helal kazanç peşinde koşmak gerektiğini söyler. Görüldüğü üzere tek vaka üzerine kurulu sergüzeşt-nâmelerde verilen mesajlar, şairlerin tüm hayat hikâyelerini anlatan sergüzeşt-nâmedeki mesajlardan yalnızca birini karşılayabilmektedir.

Sergüzeşt-nâmelerin yazılış sebeplerinden biri de cizye ve mansıp elde etmek ya da af dilemektir. Bazı sergüzeşt-nâmelerde şairlerin sergüzeşt-nâmelerinde dile getirdikleri üzüntü verici hâdiseler, esasen hâmilelerin yardımını dilemek maksadıyla anlatılır. Bu durum bazı eserlerde açıkça ifade edilebildiği gibi, bazılarında ise üstü kapalı olarak söylenir. Örneğin, *Sergüzeşt-i İstoçevî*'de şair kendi aklının dilinden, padişahı açıkça yardım talebinde bulunur. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân'*da yer alan “Hasb-ı Hâl-i Serencâm” başlıklı bölümde ise şair, İstoçevî ile benzer bir şekilde, eserini padişaha sesini duyurmak için yazmıştır. Padişaha seslenen Kâtib Osman, ondan hâlini işitmesini ve ağlayan bülbulü, yani kendisini susturmasını ister. Kâtib Osman, çocukluk günlerinde kimsesiz kaldığını ve geçim sıkıntısı çektiğini yakınlıkla anlatır.

Şair kimden yardım dilese elleri boş kalır. Bu durumda şairin temel sorununun geçim derdi olduğu ve meselenin çözümünü de padişah'tan beklediği anlaşılır. Şairin İstanbul'a gelişi de maddî kaygılardan kaynaklanır. Eserde şair, daima çeşitli nedenlerle mağdur olduğunu ve geçim derdiyle sıkıntı çektiğini anlatır. Bu durum, şairin muhataplarının şefkat ve merhamet duygularını harekete geçirmek istemesinden kaynaklanır. *Hasb-ı Hâl-i Kânî* ise şairin hâmîsini üstü kapalı olarak methetmek için yazdığı bir eserdir. Şair öz eleştiri ve toplumsal eleştiri yaparken, hâmîsini yüceltir.

Aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde ana mesajlarla birlikte ara mesajlara da yer verilir. Bu ara mesajlara ana mesajları desteklemek maksadıyla yer verilir. Örneğin, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta şair, kendisini mahbubu ile baş başa yakalayan eşini ikna etmek için dedikoduculuğun kötülüğünden, ayıpları saklamanın güzelliğinden bahseder. Yine *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta ve *Defter-i 'Aşk*'ta mecazî aşk anlatılırken, cinsellikle aşkın birlikte düşünülmemesi gerektiğine dair ara mesajlara yer verilir.

Sergüzeşt-nâmelerde verilen mesajlarla ilgili bir husus da birden fazla mesaja yer verilen eserlerde görülen çelişkidir. Söz konusu mesajlar, *Heves-nâme* gibi farklı görüşlere sahip kişilerin verdikleri mesajlar olduğunda bu durum, çelişkiden ziyade çatışmaya neden olur ve esere zenginlik katar. Ancak, şairlerin hayatlarının tamamını ele alan sergüzeşt-nâmelerde yaşanan farklı hâdiseler karşısında bazı şairlerin düşüncelerinin değişebildiğini görürüz. Bu durum zaten belirli bir kurgusu bulunmayan bu eserlerde teknik bakımdan sıkıntı yaratmaz. Aksine ana kahraman olan şairlerin yaşayan birer insan olarak duygu ve düşüncelerindeki değişimleri izlememize olanak sağlar. Örneğin, *Hâl-nâme-i Sevâdî*'nin başlangıcında komşu kızına kavuşabilmek için şairin zühdî bir yaşama yöneldiğini görürüz. Bu bölümlerde genellikle zühdî yaşamla ilgili mesajlara yer verilir. Ancak, yıllar sonra şair eşini yitirip kendisine başka bir hayat kurduğunda ise rindane mesajlar vermeye başlar:

Bir gice buñca 'ayb u 'illet ile
Başdan ayaga şeyn ü şirret ile

Nâgehân diyü kisbî meskenime
Geldi kim âteş ura hırmenime

Didi bir dem kulag urup bu yaña
Baña bak bakma bu yaña o yaña

'Ömri hâb ile sarf itmeye gör
Göz görürken safâ vü zevkî sür

Lezzet-i 'ömri ehremen ne bilür
Bilenüñdür bu bilmeyen ne bilür

Hâbı sûfi her lahza eyler zikr
Lîk 'ömrüñ ziyânın itmez fikr

Mugtenim bil dem-i huzûr idelim
Vaslı gör hicrden nüfûr idelim

Dilden ol dem gamı ırâg iderüz
Ki mey ü ney ile seyr-i bâg iderüz (HS, b.2601-2608)

2.3.Sergüzeşt-nâmelerin Üslûp Özellikleri

Otobiyografik ve hatıra türünden eserler, her ne kadar sergüzeşt-nâme türü etrafında birleşseler de her sergüzeşt-nâme ayrı bir şaire ait olduğu için eserler, şairlerin üslûp özelliklerine göre biçimlenmiştir. Bu nedenle “Sergüzeşt-nâmelerin Üslûp Özellikleri” başlıklı bu bölümde sergüzeşt-nâmelerin ortak yönleri kadar, özgün yönleri de belirtilmeye çalışılmıştır.

2.3.1.Anlatım Teknikleri

2.3.1.1.Tasvir

Tahkiyeye dayalı eserlerde anlatım tekniklerinin başında gelen tasvir, sergüzeşt-nâmelerde de yaygın olarak kullanılmıştır. Sergüzeşt-nâmelerde yer alan tasvirleri kişi, mekân ve nesne tasvirleri başlığı altında genellemek mümkündür. Ancak, kişi tasvirleri, fizikî tasvirler ve ruhsal tasvirler olmak üzere ikiye ayrılabilceği gibi, mekân tasvirleri de kapalı mekân, açık mekân (coğrafya ve tabiat) tasvirleri biçiminde ikiye ayrılır. Bununla birlikte mekân, kişi ve nesne tasvirlerinin bir arada olduğu durum ve eylem tasvirleri de tüm tasvirleri kapsayan farklı bir tasvir türü olarak kabul edilebilir.

Sergüzeşt-nâmelerde tasvirin kullanım sıklığı ve şekli, şairlerin üslûp özelliklerine göre değişiklik arz eder. Ancak, yine de şairlerin sergüzeşt-nâmelerde tasvirten yararlanmalarıyla ilgili genel yargılarda bulunmak mümkündür. Sergüzeşt-nâmelerde tasvirlerin kullanım sıklığını eserlerin hacmi belirler. Özellikle hacimsiz mesnevilerde tasvire daha az yer verildiği görülür. Bazen binlerce beyit süren eserlerin ise hacimlerini daha ziyâde tasvirlerden aldıklarını söylemek mümkündür. Örneğin, *Heves-nâme*, *Firkât-nâme*, *Nevhâtü'l-'Uşşâk*, *Mihnet-Keşân*, *Hâl-nâme-i Sevâdî* gibi hacimli eserlerde tasvirlerin oldukça fazla yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Ancak burada eserlerin hacmiyle kullanılan tasvirlerin sıklığının oranlanması yerinde olacaktır. Zira, binlerce beyit süren bir eserde tasvirlerin yalnızca birkaç yüz beyitle sınırlı

kalması, söz konusu eserde tasvirin etkili bir anlatım tekniği olarak kullanıldığını göstermez. Bu nedenle tasvirlerde eserlerin hacminden ziyâde şairlerin tercihleri ve ele aldıkları konular etkilidir. Söz gelimi yetmiş üç beyitlik *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet* ve iki yüz üç beyitlik *Sergüzeşt-i İstolçevî* hacimsiz olmalarına rağmen tasviri sıklıkla ve işlevsel olarak kullanan sergüzeşt-nâmeler arasında yer alırlar. Her iki eserde de tasvirler eserin büyük bir kısmını oluşturmakta ve şairlerin eserlerini yazma nedenlerine hizmet etmektedir.

Tasvirler, sergüzeşt-nâmelerde tahkiyenin bir parçası olarak çeşitli sahnelerin içinde dağınık olarak bulunabileceği gibi, müstakil bölümler hâlinde de bulunulabilir. Bilhassa sahnelerin oluşturulmasında kullanılan tasvirler, şairlerin tahkiye gücünü ortaya koyar. Şairler hâdiseleri aktarırken bazen anlatıma konu olan nesne, kişi ya da mekânları tasvir ederlerken bazen de yalnızca tasvire ayrılan müstakil bölümlere yer verirler. *Firkat-nâme*'deki "Sûret-i Nâme", *Heves-nâme*'deki "Sıfat-ı Cây-ı Meclis" ve "Sıfat-ı Hübân", *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'deki "Sıfat-ı Bahâr", *Mihnet-Keşân*'daki "Sıfat-ı Hânkâh-ı Mezbûr" buna örnek olarak verilebilir. Bilhassa *Heves-nâme* müstakil tasvir bölümleriyle dikkat çeker. Zira, *Heves-nâme*'de söz aralarındaki tasvirler hariç, yalnızca tasvirden ibaret bölümlerin sayısı bin üç yüz beytin üzerindedir.

Eserde tasvir müstakil bölümlerinin kullanılması, mesnevi geleneğimizin yabancı olmadığı bir kullanım biçimidir. Mesnevilerde tasvirler genellikle müstakil bölümler hâlinde okuyucuya sunulur. Sergüzeşt-nâmelerde her iki kullanıma da rastlarız. Ancak, bu durum herhangi bir müstakil bölümü bulunmayan sergüzeşt-nâmeler için geçerli değildir. Ayrıca bölümleri bulunduğu hâlde müstakil tasvir bölümlerine yer vermeyen sergüzeşt-nâmeler de bulunmaktadır. Bu tür eserlerde tasvirler dağınık olarak hikâyenin içine serpiştirilir. Şairlerin anlatımı aksatmadan hikâyenin içine yerleştirdikleri tasvirler tahkiye açısından daha etkilidir.

Müstakil bölümlerde anlatılan tasvirler, hâdiselerin akışını kesmekte, okuyucunun ana hikâyeden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Ancak, okuyucuyu ana hikâyeden koparan tasvirler, yalnızca müstakil bölümlerdeki tasvirlerle sınırlı kalmaz. Hikâyenin içine serpiştirilen uzayıp giden tasvirler de, belirli başlıklarla ayrılmasalar da aynı teknik aksaklığa neden olmaktadır. Bilhassa durum ve olay tasvirleri şairlerin kabiliyetlerini sergiledikleri, zengin hayallerle süslenmiş sahneler hâlinde okuyucuya sunulur. Söz konusu tasvirler, -kimi zaman hâdiselerden uzaklaştırırsa da- okuyucunun soluklanacağı görsel bir şölen sağlar. *Defter-i 'Aşk'*'teki düğün ve gerdekle ilgili

tasvirler, *Heves-nâme*'deki içki meclisleri, *Hâl-nâme-i Sevâdî*'deki şehzadelerin savaşı, *Efsâne-i 'İbret*'teki sünnet düğünü, söz konusu tasvirlerle örnek olarak verilebilir.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan tasvirler, yalnızca kahraman anlatıcının gözlemlerinden ibaret değildir. Zira sergüzeşt-nâmelerde diyaloglar yoluyla kişi tasvirleri farklı kişilerin dilinden aktarılır. Kullanılan bu yöntem şairlerin verdikleri bilgilerin pekiştirilmesine ya da farklı bakış açısının sağladığı objektiflikten yararlanarak inandırıcılığını artırmasına olanak sağlar. Bilhassa *Heves-nâme*'de bu yöntem sıklıkla ve başarılı olarak kullanılmıştır. Cafer Çelebi, sevgilisinin ve kendisinin tasvirlerinden başka edebî eleştirilerini dahi başkalarının dilinden aktarmıştır. *Heves-nâme* dışında *Firkat-nâme*'de Halilî'nin yâr-ı cânînin dilinden; *Hecr-nâme*'de Celilî'nin, refik-i şefkin dilinden; *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de sevgilinin, Sevâdî'nin arkadaşının dilinden; *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'de Kânî'nin, berberdeki adamın dilinden; *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'îfî*'de Zaîfî'nin paşanın dilinden, *Nevhatü'l- 'Uşşâk*'ta mahbubun, Dâî'nin eşinin dilinden aktarılan tasvirleri, söz konusu tasvirlerle örnek teşkil eder. Bununla birlikte şair dışındaki kahramanların kendi dillerinden kendilerini tasvir ettikleri bölümlere de rastlanır. Bunlar genellikle eserlerde dağınık birkaç beyitle sınırlıdır ve sevgiliye ait tasvirlerdir. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme* ve *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de yer alan bazı tasvirler, söz konusu örnekler arasında yer alır. *Hâl-nâme-i Sevâdî*'den aldığımız aşağıdaki beyitler sevgilinin fiziksel ve ruhsal tasvirini kendi dilinden aktardığı bölümden alınmıştır:

Ben bir âvâreyim cihân içre
Ki yer etmem mekrine cân içre

Murg-ı gönlüm hevâya uçduğı dem
Aña şâh-bâz-ı cân olur hem-dem

Nefsim cândan olmasam mehcûr
Bir dem olmazdı leblerinden dûr

Olmaz kimse pençeme hem-ser
Pençe-i âfitâb olursa eger

Yüzünü görmemekden olmasa zâr
Böyle olur mıdı gözüm bî-mâr

Dil-i mecrûh gonçe-i hoş-reng
Agzımın hasretiyle olmuş teng

Gerçi devrimde başka sultânım
Lîk geh şâh u gâh derbânım

N'ola ger şâh-ı kişver-i hüsne
Zerre-i mihr-i enver-i hüsne (HS, b.959-965)

Sergüzeşt-nâmelerde kişi tasvirleri diğer tasvirlerle ve eserlerin hacimleriyle kıyaslandığında oldukça sınırlıdır. Kişi tasvirlerinin kullanımı eserlere göre değişiklik arz eder. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Defter-i 'Aşk* gibi kurmaca yönü ağır basan aşk konulu mesnevilerde kişi tasvirleri büyük ölçüde sevgili üzerine kuruludur. Örneğin, *Heves-nâme*'de sevgilinin güzellik unsurları -bazıları müstakil bölümlerde olmak üzere- yüzlerce beyitte tasvir edilir. Bu tür tasvirler eserde sık sık tekrarlandığından şairler bazen tekrara düşer. Bu durum eserlerin gereksiz yere uzamasına neden olur.

Sergüzeşt-nâmelerde sevgili tasvirlerinde genellikle divan şiirinin klişe benzetme ve mecazlarından yararlanılır. Saçlarından ayaklarına kadar sevgiliye ait tüm güzellik unsurları ayrıntılı olarak anlatılır. Hatta bazı eserlerde sevgili tasvirlerine müstakil bölümler ayrılır. Sevgili özellikle tabiat unsurlarından yararlanılarak tasvir edilir. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Mihnet-Keşân* ve *Ser-nüvişt-nâme-i 'Âcizî* söz konusu eserler arasında yer alır. Ancak, kişi (özellikle sevgili) anlatımında oldukça özgün tasvirlerin de yer aldığını söyleyebiliriz. Bilhassa *Heves-nâme* ve *Defter-i 'Aşk* bu açıdan öne çıkar. Zira *Heves-nâme*'de sevgiliye kavuşma bir sofraya hayal edilmiş, bu nedenle sevgilinin güzellik unsurlarıyla yiyecekler arasında bağlantı kurulmuştur. Eserde bunun tam tersine sofraya tasviri yapılırken de sevgilinin güzellik unsurlarından yararlanılmıştır. Eser bu yönüyle diğerlerinden ayrılır. *Defter-i 'Aşk*'ta ise *Heves-nâme*'dekine benzer bir şekilde zıfâf gecesi sahnesinde insan vücudu ile yiyecekler arasında benzerlik kurulmuştur:

Çekilip halka mülûkâne simât
Oldu maksûd simât ile Balât

Yaglı buzagı için bak derde
'Âşıkân gibi sarardı zerde

Sahna kadın budı kim yayıldı
Azgını açdı imâm bayıldı

Bala müstagrık olup a'zâsı
Lihyesi oldu keten helvâsı

O büberli kızarılmış kelle
Dalkavuka yedirir çok sille

Dedi bir ehl-i şikem ol halka
Börege hakk bu ki bagrım yufka

Açdı bâzûsunu ol penbe vücûd
Kaymak olursa beyâz çehre çi sûd

Fem-i yâre dedi her sahn-ı yemek
Âh bir lokma olaydım keşkek

Sa'id-i dilberi gördü hûrma
 'Âşıkıñ bagrı olup kavurma

Bir kabak tolmasıdır bâzûsu
 Yaglı kuyruk taraf-ı dil-cûsu

Bu ta'âma dedi bir bagrı kebâb
 Leb-i cânân yaraşır olsa hoş-âb (DA, b.351-363)

Sergüzeşt-nâmelerde kişi tasvirleri genellikle subjektiftir. Kişi tasvirinde, mekân psikoloji özdeşleşmesinde olduğu gibi, kişilerin algılanmasında şairlerin psikolojilerinin etkisi vardır. Bu nedenle bazı kişi tasvirleri eserde değişiklik gösterir. Örneğin, *Defter-i Aşk*'ta başlangıçta güzellerle ilgilenen şair, yaşadığı acı tecrübeden sonra mahbuplara âşık olmaktan korkar ve güzellere menfî olarak yaklaşır:

Havf-ı 'aşk ile girizân oldum
 Düşmen-i zümre-i hûbân oldum

Kıldı bir mertebe tab'ım nefret
 Yanıma gelse eger bir âfet

Her nigâhı baña cân-keş görünür
 Ruh-ı alı yanar âteş görünür

Görünür zülfü baña mâr gibi
 Çeşmime ol hat-ı nev-hâr gibi (DA, b.167-170)

Heves-nâme'de de benzer bir şekilde başlangıçta, hakkında olumsuz sözler sarf edilen yaşlı kadına, ara buluculuk yapmaya başladıktan sonra nispeten daha sempatiyle bakılır. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman*'da ise şairin ikinci eşi, başlangıçta idealize edilerek tasvir edilirken, işin içine aileler karışınca hiç de müsbet olarak tasvir edilmez.

Sergüzeşt-nâme şairleri kişileri, genellikle kendileriyle olan ilişkilerine göre tasvir etmişler, çeşitli husumet yaşadıkları kişileri ağır sözlerle hicvederken, başta sevgilileri olmak üzere sevdikleri insanları idealize ederek anlatmışlardır. Bu durum istisnasız tüm sergüzeşt-nâmeler için geçerlidir. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerinin anlatıldığı sergüzeşt-nâmelerde kişiler genellikle şairlerin hayatlarında işgal ettikleri yere göre tasvir edilirler. Ancak, sevgili ve hâmîler dışındaki ikinci, üçüncü dereceden kişiler büyük ölçüde ismen zikredilir ya da birkaç beyitle tasvir edilir. Bu tasvirler genellikle söz konusu kişilerin fizikî özelliklerinden ziyade kişilik özellikleriyle ilgilidir. Olumsuz olarak tasvir edilen kişiler -kimi zaman küfre varan- olumsuz sözlerle hicvedilir. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip 'Osmân* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de eleştiriye dayalı kişi tasvirlerine daha sık yer verilir.

Şairlerin hayat hikâyelerini anlatan eserler başta olmak üzere sergüzeşt-nâmelerde kişi tasvirleri arasında tip ya da toplulukların tasvirleri de bulunmaktadır.

Bunlar genellikle eleştiriye dayalı tasvirlerdir.³³¹ Çeşitli devlet memurlarının ve belirli bir yöre halkına yönelik bu eleştiriler genellikle gözleme dayalı realist tasvirlerdir. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerde *Hâl-nâme-i Sevâdî*'deki "sâkî" ve *Mihnet-Keşân*'daki "duhânî-beçe"³³² tasvirlerinde olduğu gibi tiplerin, divan şiiri geleneğinin klişe mecazlarıyla örülmüş tasvirlerine de yer verilir.

Sergüzeşt-nâmelerde şairler, diğer tip ve kişilerle birlikte kendi tasvirlerine de yer verirler. Bu tasvirler fizikî tasvirlerden ziyâde şairlerin kişilik özellikleriyle ilgili ya da ruhsal tasvirlerdir. Eserde yer alan fizikî tasvirler, büyük ölçüde durum tasviri niteliğindedir. Örneğin, *Ser-nüvişt-nâme-i 'Acizî*'deki şairin nazar değmesi sonucu düştüğü fizikî durumun ya da *Nevhatü'l-'Uşşâk* gibi aşk konulu eserlerde şairlerin yaşadığı aşkın yarattığı bedensel etkilerin tasviri şeklindedir.

Başta ana kahramanlar (şairler) olmak üzere sergüzeşt-nâmelerdeki kişilerin ruhsal tasvirleri, söz konusu kişilerin ruhsal dünyasının ve düşüncelerinin anlaşılmasında okuyucuya kolaylık sağladığı gibi esere derinlik de katar. Konusu aşk olan *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Heves-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Defter-i 'Aşk* gibi eserler ruhsal tasvirler bakımından oldukça zengindir. Sergüzeşt-nâmelerdeki söz konusu ruhsal tasvirler, büyük ölçüde yaşadıkları aşk ve ayrılığın şairler üzerindeki etkilerini konu edinir. Hayat hikâyelerine dayalı sergüzeşt-nâmelerde ise aşk ve ayrılıkla beraber maddî ve manevî diğer konularla ilgili hâdiselerin şairlerin ruhunda uyandırdığı tepkiler konu edilir. Ruhsal tasvire kaynaklık eden bu konular bazen terfî edememe, bazen geçim sıkıntısı bazen de vatan hasreti olabilmektedir. Örneğin, *Efsâne-i 'İbret*'te Mehmet Rifat, padişahla görüşme sahnesini başarılı bir ruhsal tasvirle süsler:

Yüregim çarpmaga başladı benim
Bir hazân bergine döndü bedenim

Oradan ben nice kalkdım bilemem
Basdığım yerleri kat'a göremem

Göricek vech-i hümayûnu hemân
Yüzü üstü yere düşdüm ol ân

Bir mehâbet bürüdü gözlerimi
Korkarım ki şaşırım sözlerimi

Ne mehâbet ne celâdetdir bu
Yüce şâhâne fatânetdir bu

³³¹ bk. "2.3.4. Eleştirel Anlatım" Bölümü.

³³² *Mihnet-Keşân*'da yer alan "Sıfat-ı Hüsn-i Ân Perî Ruhsâr" başlıklı bölüm şairin Büyükçekmece'de görüp son derece etkilendiği "duhanî-beçe"nin tasvirine ayrılmış bir bölümdür. Bu bölümde divan şiirinin klişe mecazlarından yararlanılmakla birlikte anlatılan hâdiseler gerçektir.

‘Aklımı başıma aldım fi’l-hâl
Etdim âdâb-ı rûsûmu ikmâl (Eİ, y.8)

Sergüzeşt-nâmelerde mekân tasvirleri ise eserlere göre değişiklik arz eder. Ancak, sergüzeşt-nâmelerde mekân tasvirinin işlevsel olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Zira sergüzeşt-nâmelerde asıl konunun anlatıldığı bölümlerde yer alan mekân tasvirleri işlenen konulara göre değişir. Aşk konulu kurmaca yönü ağır basan eserlerde yer alan tasvirler büyük ölçüde tabiat tasvirlerinden ibarettir. Kaside nesiplerinde ve gazellerde görmeye alışık olduğumuz klişe benzetmelerle zenginleştirilen bu tasvirlerde orijinal bir taraf olduğunu söylemek mümkün değildir.

Sergüzeşt-nâmelerde tabiat tasvirleri, *Heves-nâme* ve *Nevhatü'l-‘Uşşâk*’ın aksine, büyük ölçüde çiçek, ağaç ve derelerle süslenen kır manzaralarından ibaret değildir. Çok sık kullanılan kır tasvirleri dışında gece, gündüz, bahar ve kış gibi zaman dilimlerine göre tabiat tasvirleri faklılık arz eder. Bu soyut tasvirler büyük ölçüde zamanı belirtmek ve hüner göstermek için kullanılmıştır. Ancak, bazı tabiat tasvirleri, şairlerin hünerlerini sergilemelerine imkân sağlamak ve zamanı belirtmek dışında, hâdiselere uygun zemin hazırlamak gibi işlevler de üstlenirler. Örneğin, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî*’de ve *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de yer alan kış tasvirleri, başarılı tasvir örnekleri olmalarından başka, hikâyenin kurgusuna hizmet etmeleri bakımından da önemlidir. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za ‘îfî*’deki kış tasviri Zaîfî’nin Diyarbakır yolculuğu sırasında kar ve tipiyle yaptığı mücadeleyi anlatırken, şairin çektiği sıkıntıları gözler önüne serer. *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*’de tasvir edilen kış mevsimi ise şairin babasının, yıllar önce izini kaybettiği dostuna kavuşmasına vesile olur. Diğer bir deyişle şairlerin hayat hikâyelerini anlattıkları sergüzeşt-nâmelerde anlatılan tabiat tasvirleri, gözleme dayalı ve realistken; kurmaca yönü ağır basan aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde tabiat, içinde aşkın yaşandığı -adeta gazel ve kaside nesiplerinden kopup gelmiş- soyut ve masalsı mekânlardır.

Tabiat dışındaki açık ve kapalı mekânların tasvirleri ise oldukça sınırlıdır. Bilhassa hâdiselerin cereyan ettiği mekânlar hakkında hemen hiçbir bilgiye yer verilmez. Bu nedenle sergüzeşt-nâmelerde mekân tasvirlerinin sınırlı olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerde nadiren de olsa hâdiselerle doğrudan ilgili olan açık mekânların tasvirlerine de yer verilir. Örneğin, *Efsâne-i ‘İbret*’te şairin tedavi için gittiği Bulgaristan civarındaki bir köy ayrıntılı olarak tasvir edilir. Ancak, eserin hacmiyle kıyaslandığında aşağıdakine benzer gözleme dayalı açık mekân tasvirlerinin çok az kullanıldığını söyleyebiliriz:

Bir oda tutduk otelde ol ân
Anda râhatla biz olduk mihmân

Zevkime gitdi be-gâyet bu mahal
Edeyim vasfını işte mücmel

Bir küçük köycegiz ammâ ne latîf
Misli yok âb u hevâ öyle hafîf

Gül yağı san'atı anda meşhûr
Buña sükkânı ziyâde mecbûr

Tarh olunmuş hele her sû gülzâr
Vatan etmiş o yeri nice hezâr

Verir insâna ferah berg ü çemen
Her taraf başka güzel bir gülşen

Sular üstünde söğütler yatmış
Sarmaşıklar dahı kollar atmış

Dereler çaylar o ormancıklar
Ötüşür kuşlar o ha[y]vâncıklar

Hele çaylak u gurâb u baykuş
Hiç bulunmaz orada öyle vuhûş

Et u sūd bag ile pınar pek çok
Mîve az sebzeye dâ'ir şey' yok

Sūd Pınarı suyu gerçi a'lâ
Baş Pınarıñ daha a'lâ bâlâ

Her taraf gül suyu 'ayn-ı kevser
Hâsılı cennete mânend bir yer

Köyün etrâfını bir sûr almış
Bu harâbe Ceneviz'den kalmış

Üç 'aded hâric-i sûrda hammâm
Hastalar bunlara etmekde devâm

Var oteller müte 'addid u cedîd
Gün be gün olmada hattâ tezyîd

Gerçi pek çok ise de enhârı
Bir 'aded çeşme demâdem cârî

Hep otuz hânedir ancak İslâm
Heme müstagrak-ı vehm u âlâm

Mescidi tâk u sakfdan mahûm
Hem minâre dahı nısfen ma'dûm

Okunur anda nidâsızca ezân
Çıkık evlerde ederler iskân (Eİ, y.38-39)

Ancak, *Heves-nâme*'nin ve *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'ın giriş bölümleriyle *Mihnet-Keşân* mekân tasvirleri bakımından oldukça zengindir. *Heves-nâme*'de

İstanbul'un çeşitli semtleri ve mimarî eserleri ayrıntı olarak tasvir edilir. Benzer bir şekilde *Sergüzeşt-i İstolçevî*'nin sonunda yer alan "Zeyl-i Der-Medh-i İstanbul-ı 'Avâlîm-Şümûl" başlıklı bölümde asıl konuyla doğrudan ilgisi olmadığı hâlde İstanbul tasvirine yer verilir. Ayrıca *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'ın giriş bölümlerinde yer alan "Der Vâsf-ı İstanbul" ve "Der Evsâf-ı Seyr-gâh-ı İşret-Fezâ-yı Boğaziçi" gibi bölümler de asıl konuya hazırlık mahiyetindeki tasvir bölümleridir. *Heves-nâme*'deki çadır tasviri ya da *Efsâne-i 'İbret*'teki şairin evinin tasviri gibi kapalı mekân tasvirleri ise yok denecek kadar azdır.

Şairlerin hayat hikâyelerini konu alan sergüzeşt-nâmelerde ise İstanbul başta olmak üzere birçok şehre dair tasvirlerle yer verilir. Söz konusu tasvirler nicelik bakımından bazen doyurucu olsa da nitelik bakımından doyurucu değildir. Zira söz konusu mekânların tasvirleri birkaç beyitle sınırlıdır. Ancak, *Mihnet-Keşân*'da ve *Heves-nâme*'nin girişinde yer alan mekân tasvirlerinde tarihsel derinlik vardır. Keçeci-zâde izzet, gezip gördüğü yerlerdeki mekânları tasvir ederken onların tarihî geçmişlerine de değinirler. Aynı yaklaşımını *Heves-nâme*'de de bulmak mümkündür. Cafer Çelebi, İstanbul'da yer alan mimarî eserleri tasvir ederken onlar tarihsel hikâyelerine de yer verir. Şair, tasvir ettiği mekânları, okuyucuya adeta belgesel bir film gibi sunar. *Efsâne-i 'İbret*'te ise -yukarıda yer verdiğimiz- köy tasvirinde yer alan bir beyitte köyün etrafında yer alan surların Cenevizler'den kaldığı söylenmiştir.

Sergüzeşt-nâmelerde mekân tasvirleri, kişi tasvirleri gibi subjektiftir. Şairlerin yetiştikleri çevre ve psikolojileri mekânın algılamasında önemli etkindir. Bu nedenle sergüzeşt-nâmelerde yer alan mekânlar ya eleştirel bir anlatımla tasvir edilmiştir ya da idealize edilmiştir. Söz gelimi *Hasb-ı Hâl-i Kânî* ve *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de İstanbul; *Firkat-nâme*'de ise Bursa taşradan gelmiş insanların gözünden aktarılmıştır. Bunun aksine *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te İstanbul'dan Arnavutluk'a giden Cemâlî, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat*'ta Tokat'a giden Belîğ, *Mihnet-Keşân*'da Keşân'a giden Keçeci-zâde İzzet burada gördüklerini taşraya giden kentlinin gözüyle tasvir etmişlerdir. Bu nedenle köy ve kasaba gibi küçük yerleşim birimleriyle ilgili tasvirlerde alaycı ve eleştirel bir ton sezilir.³³³

Sergüzeşt-nâmelerde mekân tasvirleriyle ilgili hususlardan biri de şairlerin eşyayı algılayışları ile ilgilidir. Sergüzeşt-nâme şairlerinin dış dünyayı algılamalarında psikolojileri önemli etkindir. Bazı sergüzeşt-nâme şairleri, mekânların tasvirinde

³³³ bk. "2.3.4. Eleştirel Anlatım" Bölümü.

psikolojik durumlarından sıyrılamamış, mekânla psikolojilerini özdeşleştirmişlerdir. Bu durumun tüm tasvirler için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Şairler, özellikle duygusal açıdan sarıldıkları ayrılık, mâtem, kavuşma gibi hâdiseler yaşadıklarında genellikle bu tür tasvirlerle yer verirler. Örneğin, *Firkât-nâme*'de sevgilisinden uzakta olduğu için Halilî'ye İstanbul bile hamam külhanı gibi gelmektedir.

Mekan-psikoloji özdeşleşmesi bulunan söz konusu tasvirler genellikle teşhis ve hüsn-i ta'lil sanatı üzerine kuruludur. *Nevhatü 'l-'Uşşâk*'ta Dâî, sevgilisinin hastalandığını haber alınca, geceleyin gökyüzüne bakıp dünyanın bile matem elbisesi giydiğini düşünür:

Gamâm-ı gam dutupdı âsumânı
Olup encüm anuñ dâg-ı nihânı

Felek aglardı aña sanma bârân
Ki geçdi yire ol hurşîd-i rahşân

Tulındı çün güneş magrib zemîne
Cihân girdi o dem mâtem donına (NU, L.61b)

Keçeci-zâde İzzet de *Mihnet-Keşân*'da benzer bir şekilde, dostu Talat'ın gitmesi üzerine çiçeklerin bile üzülp yas tutuklarını anlatır. Sergüzeşt-nâme türü eserler içinde *Mihnet-Keşân* mekân-psikoloji özdeşleşmesine sıkça yer vermesi bakımından öne çıkar.³³⁴ Keçeci-zâde İzzet, eserinde gerek kendisinin gerekse başka kişilerin psikolojilerini yansıtan tabiat tasvirlerine yer vermesi bakımından önemlidir. Aşağıdaki bölümde âşık olan Rum kadının psikolojisiyle tabiat özdeşleştirilmiştir:

Uzakdan gelirdi zeniñ nâlesi
Giribâna döndü gönül kâlesi

Figânlar ki etdi o şâm-ı firâk
Sipîhr agladı tâ gelince fuvâk

Görüp rahşîş-i çeşmini âsumân
Degil ra'd kıldı enîn ü figân

O mâh agladı âsumân agladı
Bu derde zemîn ü zamân agladı

Edip âteş-i âhdan ictinâb
Dökerdi felek üstüne turma âb (MK, b.3199-3203)

Mekân psikoloji özdeşleşmesi yalnızca olumsuz hâdiseler için geçerli değildir. Şairler, âşık olduklarında ya da sevdiklerine kavuştuklarında da benzer bir şekilde tabiatla psikolojilerini özdeşleştirirler. Örneğin *Mihnet-Keşân*'da baharın gelişi Talat'ın

³³⁴ *Mihnet-Keşân*'de mekân-psikoloji özdeşleşmesi için bk. Ali Emre Özyıldırım, *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlîli*, s.90-94.

gelmesine bağlanır. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*, *Firkât-nâme* ve *Heves-nâme*'de ise bahar, sevgiliye âşık olunduğu için güzeldir. Diğer bir deyişle tabiatı bu şekliyle var eden şairin hisleridir. Nitekim *Heves-nâme*'de sevgilisi gittikten sonra şairin yüreğine ferahlık veren Kağıthane kırları karamsar bir ruh hâliyle anlatılacaktır.

Ruhı yâdına ol serv-i revânûñ
'İzâr-ı dil-keşi şevkindan anuñ

Gözüm yaşıyla dehrün bâğbânı
Suvarurdı nihâl-i ergavânı

* * *

Nesîm anları kıldukça ziyâret
Helâk eylerdi ben miskîni gayret

Gehî sevdâ iderdi şöyle efkâr
Görinmezdi gözüme bâğ u gülzâr

Hayâlümde bahârûñ bâğ u râğı
Yakardı cehennemden çerâğı (H., b.3380-3386)

Sergüzeşt-nâmelerde anlatıma renk katmak için çeşitli canlı-cansız ya da soyut varlıkların ve nesnelerin tasvirlerine de yer verilir. Müstakil bölümler hâlinde olan bu tasvirler daha ziyâde şairlerin hünerlerini sergilemek için kullandıkları bölümlerdir. Bilhassa *Heves-nâme*'de nesne tasvirleri geniş bir yer tutar. *Heves-nâme*'de “kitap, içki (bâde), kalem (hâme), lâle, gömlek (kamîs), sürâhî, kadeh (câm), şarap (müdâm), çeng, kopuz, güneş (hurşîd), at (esb), rüzgâr (bâd) gibi çeşitli nesneler müstakil bölümler hâlinde tasvir edilir. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osman*'da ise Kâtib Osman'ın yazdığı *Şeyh-zâde-i Kebîr* adlı tefsir kitabının içeriği ve kitabın cildi gibi biçimsel özellikleri de dahil olmak üzere ayrıntılı olarak tasvir edilir. Yine *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osman*'ın giriş bölümlerinde yer alan “Suhan Goften Ez Sıfat-ı Ney” ve “Suhan Goften Ez VASF-ı Tûtî” başlıklı bölümlerde ney ve papağana dair oldukça estetik ve başarılı tasvirlerle yer verilir. *Sernüvişt-nâme-i 'Acizî*'de yer alan “Evsâf-ı Âlem-i Sabâvet” başlıklı bölümde çocukluk döneminin bir kavram olarak tasvir edilmesi oldukça ilginçtir.

Sergüzeşt-nâmelerde yaygın olarak tasvir edilen nesnelerden biri de gemidir. *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân* ve *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat* gemi tasvirlerine yer verilen eserler arasında yer alır. Ancak, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân* ve *Hecr-nâme*'de yer alan gemi tasviri ise orijinal teşbihlere konu olması nedeniyle dikkat çeker. Bilhassa *Hecr-nâme*'deki gemi tasviri tamamen hayvanlarla ilgili benzetmeler üzerine kurulması bakımından orijinaldir.

2.3.1.2.Özetleme

Özetleme, esasen asıl vakanın bütünlüğünden kopmadan, okuyucunun bilmesi gereken hâdiselerin, kısa anlatımına dayalı bir anlatım tekniğidir. Şairler, hikâye kişilerini -ki bu bazen kendileri de olabilir- tanıtılmak ve dolaylı hâdiseleri belirtmek amacıyla özetleme tekniğinden yararlanırlar. Sergüzeşt-nâmelerin geneline bakıldığında özetleme tekniğinin sıklıkla kullanıldığını görürüz. Ancak, vaka anlatımına dayalı olan sergüzeşt-nâmelerde özetleme tekniğinden daha sık yararlanılır. Sergüzeşt-nâme şairleri, eserlerinde genellikle özetleme tekniğini yukarıda bahsi geçen iki neden için kullanmışlardır.

Sergüzeşt-nâme şairlerinin özetleme tekniğini kullanmalarında hâdiseler ve kişilere yaklaşımları temel etkindir. Hâdiselerin okuyucuya sunumunda şairin öncelikleri belirleyici olmaktadır. Şairler, eserlerinde önem verdikleri konu ve kişileri ayrıntılı olarak anlatırken, kendileri için ikinci, üçüncü planda kalan hâdiselere ve kişilere değinmekle yetinmişlerdir. Öyle ki bazen birkaç dakika süren bir olay onlarca beyitte anlatılırken, yıllar süren hâdiseler bir ya da birkaç beyitte anlatılmakla yetinilir. Bu durum şairlerin, hâdiselere verdikleri öneme göre değişiklik arz eder. Örneğin *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da padişah şehzadelerinin sünneti uzun uzun anlatılırken, birçok kalenin fethi birer beyitle geçirilir. Şair, geçtiği pek çok şehrin adını sıralamakla yetinirken, öncelik verdiği konuları ortaya koyar.

Şairlerin hâdiselere verdikleri önem ise kişilik özelliklerine göre değişir. Bunun en tipik örneği sünnet düğünüyle ilgili bölümlerdir. Yukarıda belirttiğimiz üzere *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*'da şehzâde sünneti ayrıntılı bir sahneyle aktarılır. Oysa *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'de yer alan şairin kendi (Koniçeli Kâzım'ın) sünnet düğünü birkaç beyitte anlatılmıştır. İlk bakışta bu durumun düğün sahibinin mevkii ile ilgili olduğu düşünülebilir. Fakat *Efsâne-i İbret* incelendiğinde bu düşüncenin yanlışlığı ortaya çıkar. Zira *Efsâne-i İbret*'te yer alan “Cem‘iyyet-i Hıtân” başlıklı bölümde şair kendi sünnet düğününü ayrıntılı olarak anlatır. Aşağıdaki beyitler “Cem‘iyyet-i Hıtân” başlıklı bölümden alınmıştır:

Yaydılar sarf ile envâ‘-ı kumâş
Ne mükellef nice zînetlü ferrâş

Benim için dahi fevka‘l-âde
Nice ârâyış olup âmâde

Hem divân-hânede külfetler ile
Karyola kurdular âletler ile

Üstüne kondı cibinlik tüllü
Döşegiñ her tarafı som pullu

Hâsılı her cihet oldu tezyîn
Gören eyler idi elbet tahsîn

Yazılıp tezkereler etrâfa
Çıkdı da'vetçileri eşrâfa (Eİ, b.213)

Özetleme tekniğinin kullanılmasında eserlerin hacminin de büyük etkisi olduğunu söylemek gerekir. Bilindiği üzere özetleme tekniği ile verilen bölümlerin, zengin sahnelere çevirilmesi mümkündür. Bu noktada şairin yeteneği ve tercihi başlıca etkindir. Tercih noktasında eserin hacminin önemi ortaya çıkar. Zira hacimsiz bir eserde uzun uzadıya tasvirlerle girişmeyen şairler bir çok hâdiseyi özetlemekle yetinmişlerdir. Hatta kimi sergüzeşt-nâmelerde özetleme bir anlatım tekniğinden ziyade bir üslûp özelliği olarak eserin geneline hâkimdir. Bunun en belirgin örneği *Makâlât-ı Varvarî*'dir. Eserde birkaç sahne istisna edilirse anlatım, genellikle özetleme biçiminde gerçekleştirilmiştir. Sözgelimi Sultan Murat'a yakın hizmet gören Varvarî, hayatının on dört yıl süren bu dönemi hakkında hemen hiçbir ayrıntıya yer vermez. Bu durum yaklaşık yarım asırlık bir yaşam serüveninin yüz yetmiş beş beyte sığdırılmasının neden olduğu bir sonuçtur. Benzer bir durum *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân* için de geçerlidir. Eser *Makâlât-ı Varvarî Ali*'ye nazaran daha hacimli olmasına ve çok sayıda sahneye yer verilmesine rağmen pek çok konu özet bir biçimde anlatılmıştır. Şairin bu yolu tercih etmesi, yaşamının elli yıldan fazla süren bölümünü, bir esere sığdırma kaygısından ileri gelmektedir.

Özetleme tekniğinin kullanımında şairlerin tercihlerini belirleyen etkenlerin şüphesiz en farklısı Belig'e aittir. Şair, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat*'ta özellikle üzerinde durmak istemediği konular hakkında bilgi vermez. Örneğin Belig, denizi ve dalgaları uzun uzun anlatırken, nahiyedeki görevinden azlediliş nedenini ve azledilmesine neden olan olayları anlatmak istemez.

Sergüzeşt-nâmelerde özetleme tekniğinin kullanım alanlarından biri de esere konu olan kişilerin okuyucuya tanıtılmasıdır. Şairler, başta kendileri olmak üzere, anlattıkları hikâyenin bazı kişilerini özetleme tekniğiyle okuyucuya tanıtırlar. Çağdaş anlatı eserlerinde özetleme tekniğinin başarılı olarak kullanımındaki temel şart, özetlemenin konunun akışını kesmeden, okuyucuya sezdirilmeden yapılmasıdır. Elbette sergüzeşt-nâme şairlerinden böyle bir ustalık beklemek haksızlık olur. Anlatımın şairlerin önceliklerine göre biçimlenmesi, özetleme tekniğinin doğal olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ancak, kişi tanıtımına dayalı özetleme tekniği şairlerin

bilinçli olarak kullandığı bir anlatım tekniğidir. Sergüzeşt-nâmelerin tamamında olmasa da eserlerin büyük bir çoğunluğunda özetleme tekniği söz konusu işleviyle kullanılmıştır. Tüm sergüzeşt-nâme kişileri için olmasa da başta şairlerin kendileri olmak üzere bazı hikâye kişileri için bu yöntem uygulanmıştır. Örneğin *Firkat-nâme*, *Nevahatü'l-'Uşşâk*, *Hecr-nâme*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* gibi eserlerde şairler, asıl konuyu anlatırken konuya giriş mahiyetinde kendilerinden bahsederler. Bu bölümlerde şairler, mümkün olduğunca genel ve kısa bir şekilde kendilerini tanıtır. Şairler o ana kadarki yaşamı hakkında özet bilgiler vererek okuyucuyu anlatacağı asıl konuya hazırlarlar. Söz gelimi *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de şair yıllarca paşaların hizmetinde bulunduğunu anlatırken özetleme tekniğinden yararlanır. Nitekim eserine giriş mahiyetindeki bu bölümden sonra hizmet ettiği tüm paşalara yönelik olumlu ve olumsuz düşüncelerini dile getirir.

Sergüzeşt-nâmelerde ana kahraman olan şairler dışındaki kişiler de okuyucuya tanıtılırken özetleme tekniğinden yararlanır. Bilhassa bu tür kullanımlarda şairlerin başarısı konunun akışını kesmeden, özeti okuyucuya fark ettirmeden esere yerleştirmesinden geçer. *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de, Sevâdî'yi şakilerin elinden kurtaran Abdülber'in tanıtımı ve *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da ise cariye Zeynep'in tanıtımı, özetleme tekniğinin başarılı olarak kullanıldığı örneklerdir. *Mihnet-Keşân*'da yer alan geriye dönüşlerle kişilerin tanıtımı ise oldukça ilginç ve başarılı birer özetleme tekniği örneği olarak dikkat çeker.

Sergüzeşt-nâmelerde özetleme tekniği, şairlerin gerekli gördüklerinde sözü uzatmamak ve tekrara düşmemek için de kullandıkları bir anlatım tekniğidir. Başta *Heves-nâme* olmak üzere hacimli sergüzeşt-nâmelerde bu tür kullanımlara sık rastlarız. Örneğin, hacimli bir eser olan *Heves-nâme*'de olay örgüsü, tasvir ve uzun diyalogların arasında kaybolup gider. İşte bu noktada şair, özetleme tekniğinden yararlanarak dikkati dağılan okuyucunun ilgisini yeniden eser üzerinde yoğunlaştırmayı başarır. Aynı şekilde *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta da kimi zaman tekrara düşmemek için bazı hâdiseler özetlenme yoluna gidilir. Ancak, özetlemenin söz konusu hatırlatma işlevi, bazen gereksiz tekrarlara neden olur. Bundan dolayı -nadiren de olsa- sergüzeşt-nâmelerde özetleme, anlatıma destek veren bir teknik olmaktan çıkıp, bir anlatım kusuru hâline dönüşebilir.

2.3.1.3.Sahneleme

Bir anlatım tekniği olarak sahneleme, hâdiselerin okuyucunun gözleri önünde cereyan ediyormuş gibi anlatıldığı bölümlerdir. Özetlemeden farklı olarak sahneleme tekniğinde hâdiselerin gerekli görülen tüm ayrıntılarına yer verilir. Bu nedenle sahneler, tasvir ve diyaloglarla desteklenir. Sahnelerde okuyucu, hâdiselerin ne şekilde gelişeceğini bilmediği için merak unsuru ve gerilim had safhadadır. Yukarıda sıraladığımız unsurlar uyumlu bir şekilde bir araya gelince sahnenin başarılı olarak kurgulandığını ve/veya anlatıldığını söyleyebiliriz.

Sahneleme sergüzeşt-nâmelerde en sık kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Bu durum sahnelemenin tahkiyeye dayalı eserlerin tabîî özelliği olmasından kaynaklanır. Ancak *Gülşen-i Niyâz*, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* gibi sergüzeşt-nâmeler, ağırlıklı olarak vaka anlatımına dayalı eserler olmadıkları için sahneleme tekniği bu tür eserlerde daha az kullanılır. Bununla birlikte sahneleme tekniğinin başarısı şairin kabiliyeti ile ilgili olduğu için, tahkiyeye dayalı sergüzeşt-nâmelerin tamamının da başarılı olarak kurgulanmış sahnelerden oluştuğunu söyleyemeyiz. Sahneleme tekniğini sıklıkla ve başarılı olarak kullanan sergüzeşt-nâmeler içinde *Nevhatü'l-'Uşşâk* ve *Hâl-nâme-i Sevâdî* dikkat çekici bir yere sahiptir. Yaşadığı aşk serüvenine dair hemen her ayrıntıya yer veren Recep Dâî, *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta hemen her hâdiseyi sahnelerden yararlanarak anlatmayı tercih eder. *Hâl-nâme-i Sevâdî*'nin özellikle üçüncü bölümünde yer alan, şairin cinayetle suçlanması ve bu nedenle başına gelenler, merak unsurları ve gerilimin hat safhaya ulaştığı başarılı sahnelerle okuyucuya aktarılmıştır. *Mâkâlât-ı Varvarî Ali*'de ise sahneleme tekniğinin kullanılmasına uygun pek çok konu olduğu hâlde şair, sahneleme tekniğinden nadiren yararlanmıştır. Onlarca yıl enderun hayatı yaşayan, padişahın şahincibaşılık gibi yakın hizmetlerinde bulunan birinin anlatacağı çok şey olmalıdır. Oysa *Mâkâlât-ı Varvarî Ali*'de dönemin enderun ve saray yaşantısına dair bilgilere ya da okuyucuda merak uyandıracak sahnelere rastlayamayız. Sahneleme tekniğinin nadiren kullanıldığını *Defter-i 'Aşk*'ta yer alan düğün ve gerdek sahnesi ise oldukça ilginçtir.

Sergüzeşt-nâmelerde sahneleme tekniğinin kullanımı şairlerin kabiliyet ve tercihlerine göre değişmesine rağmen söz konusu tekniğin, türün çeşitli örneklerinde ortak bir özellik göstermesi dikkat çekicidir. Bu özellik ise sahnelerin genellikle diyaloglardan yararlanılarak oluşturulmasıdır. Özellikle *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Heves-nâme*, *Nevhatü'l-'Uşşâk* gibi aşk serüvenlerinde sahneler hâdiseden ziyade

konuşmalar üzerine kurulmuştur. Ancak, *Heves-nâme*'nin bazı sahnelerinde olduğu gibi, uzayıp giden diyaloglar, bazen hâdiselerin gelişmesini ve düğümlerin çözülmesini bekleyen okuyucunun beklentilerini karşılamamakta, sahnelerin yalnızca konuşmalarla sınırlı kalmasına neden olmaktadır.

Bununla birlikte sahnelerin temelini teşkil eden diyaloglar, gereksiz yere uzatıldığında eserlerin hacmi de artmaktadır. Zira sahneleme tekniğinin kullanımı, eserin hacmi ile de ilgilidir. Hacimsiz sergüzeşt-nâmelerde sahne sayısı tabii olarak daha azdır. Örneğin *Mâkâlât-ı Varvarî Ali*'de sahneleme tekniği oldukça az kullanılmıştır. Fakat *Sergüzeşt-i İstolçevî* de hacimli bir eser olmamasına rağmen anlatım, istisnâ olarak sahneleme tekniğine dayalıdır.

Sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanları şairlerin kendileri oldukları için sergüzeşt-nâmelerde yer alan sahnelerin merkezinde genellikle şair-anlatıcı bulunmaktadır. Bununla birlikte şairin dahil olmadığı hâdiselere de yer verilir. Bilhassa hâtıra türü sergüzeşt-nâmelerde şairin hayatı ile birlikte yakın çevresinin de hayatı söz konusu edildiğinden şairin merkezinde olmadığı sahnelere diğer sergüzeşt-nâmelere göre daha fazla yer verilir. *Mihnet-Keşân*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân* ve *Hâl-nâme-i Sevâdî* gibi eserlerde söz konusu şekildeki sahnelerden daha sık yararlanılmıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde sahneleme tekniğinin kullanımı ile ilgili bir diğer husus da sahnelerin genellikle belirli başlıklar altında verilmesidir. Başlıktan yararlanılan sergüzeşt-nâmelerde asıl konunun anlatıldığı bölümlerdeki sahneler, çeşitli başlıklar altında okuyucuya sunulur. Ancak, hacimli eserlerdeki her başlık bir sahneyi karşılamaz. Bazen bir başlık altında birden çok sahne verilebildiği gibi, herhangi bir sahneyi anlatmadığını düşündüğümüz başlıklar altında da sahnelere yer verilebilir. Örneğin, *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de yer alan “Âmeden-i Fakîr Be-Hasta-hâne ve Mu‘ayene Kerden-i Tabîbân-ı Hastegî-i Ū”³³⁵ başlıklı bölümde hem İstolçevî'nin hastaneye geliş serüveni hem de tabiplerin, onun hastalığını muayene etmesi anlatılır. *Ser-nüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de yer alan “Sıfat-ı Sermâ” başlıklı bölümde ise yalnızca kış tasvirine yer verilmemiş, bir kış günü yolda kalan bir şeyhin Kâzımlar'ın evine geldiği sahne de anlatılmıştır.

Hâl-nâme-i Sevâdî'de şairin, yolculuk sırasında haydutların eline düşmesini anlatan sahnenin bir bölümü, sergüzeşt-nâmelerde sahneleme tekniğinin kullanımına örnek olarak aşağıya verilmiştir:

³³⁵ Fakirin Hastaneye Gelmesi ve Tabiplerin Onun Hastalığını Muayene Etmesi

Dahı ser-hadd-i Rûm-i zîbâya
Basmadan bir kadem temâşâyâ

Bu temâşâyı gör ki cevır ile devr
Nice şehd-i hayâtım eyler zehr

Bî-mehâbâ diyâr-ı Rûm'a gider
Vatanından merzûbûma gider

Hâyin olmasa böyle itmez idi
İhtiyârıyla Rum'a gitmez idi

'Âkıbet ol gürûh-ı nâ-kâbil
Tutdılar ben garîbi velhâsıl

Darb-ı dest ile bağladılar elüm
Ki idüp kat' gamdan emelüm

Dökeler yere kanımı suçsuz
İdeler yerle hâkimi düpdüz

'Acemüñ ser-haddi diyârında
Bir büyük ırmagın kenârında

Çü görüp ben garîbi dil-haste
Hem gözüm baglu hem elim beste

Turup ensemde cümlesi zâhir
Elde yalın kılıçları hâzır

Ki urup boynumı gazâ diyü zâr
Düşüben toprak üzre hasn gibi hor

Ceng idüp birbiriyle katlim için
Nitekim hâs ü 'âm ile dün ü gün

Bir eydürdi kim bu mel'ûnı
Eger öldürsem olmazın hûnî

Anuñ için ki şâha münkirdür
Gâziler mezhebine kâfirdür

Biri bunlardan ol birisine dir
Kerem it gel bu dinsizi baña vir

Ki kesüp başın olayın gâzî
İde şemşîrim ile serbâzî

İşidüp ben bu sözleri hayrân
Gözüme tîre olmuşdı cihân

'Arz idüp her nefesde îmânı
Zikr ü virdüm kelâm-ı Rabbânî

Dîde giryân dil-i perîşâna
Gûşum âvâz-ı tîg-i bürrâna

Nâgehân geldi bir sadâ ki aña
Kim ki tîg ura şâh hasmı ola (Hal, b.1716-1742)

2.3.1.4.Diyalog/Monolog/İçmonolog

Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan anlatım tekniklerinden biri de konuşturmaya dayalı anlatımdır. Diyalog, monolog ve iç monologlar, sergüzeşt-nâmelerde sahneler oluşturulurken başvurulan yöntemlerin başında gelir. Sahneleme bölümünde de belirttiğimiz üzere sahnelerin belkemiğini hikâye kişilerinin konuşmaları oluşturur. Söz konusu konuşmalar karşılıklı olabildiği gibi, anlatıya konu olan kişilerin uzun monologları şeklinde de görülebilir.

Konuşturmaya dayalı anlatım teknikleri, şairlerin üslûplarının bir özelliğidir. Bu nedenle diyalog vb. konuşturmaya dayalı anlatım tekniklerinin kullanım sıklığı ve kullanım şekli, şairlerin tercih ve kabiliyetlerine göre değişkenlik gösterir. Tahkiyeye dayalı eserlerde diyalog anlatımın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu nedenle eserler hacimsiz olsa da diyalog vb. tekniklerden yararlandığı görülür. Ancak, eserlerin hacimlerinin de diyalogların kullanımı üzerinde belirli bir etkisi bulunmaktadır. Örneğin *Makâlât-ı Varvarî Ali*'de bir diyaloga yer verilirken, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be- 'Azîmet-i Tokat* ve *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te ise diyalog tekniğinden hiç yararlanılmamıştır. Oysa iki yüz üç beyitten ibaret olan *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de konuşturmaya dayalı anlatım teknikleri oldukça yoğun olarak kullanılırken, dört yüz elli beyitlik *Defter-i 'Aşk*'ta yok denecek kadar azdır.

Sergüzeşt-nâmelerin geneline bakıldığında diyalogun sıklıkla kullanılan yöntemlerden biri olduğu görülür. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hâl-nâme*, *Nevhatü'l- 'Uşşâk*, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*, *Sergüzeşt-i İstolçevî* ve *Efsâne-i 'İbret*'te başta diyalog olmak üzere konuşmaya dayalı anlatım tekniklerinden sıklıkla yararlanılmıştır. Bilhassa *Firkat-nâme*, *Heves-nâme* ve *Nevhatü'l- 'Uşşâk* daha ziyade konuşmaya dayalı eserler olarak dikkat çeker. Öyle ki *Heves-nâme*'de kişi tasvirleri bile diyalog ve monologlardan yararlanılarak vücuda getirilir.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan diyalog ve monologların uzunluğunu ise ele alınan konular kadar şairlerin tercihleri belirler. Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan diyalog ve monologlar onlarca beyit sürebildiği gibi, birkaç beyitle de sınırlı olabilir. Bu durum eserlere göre değişmekle birlikte, aynı eserin farklı bölümlerine göre de değişiklik arz eder. Söz gelimi *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de yer alan diyalog ve monologlar oldukça uzunken, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'îfî* ve *Mihnet-Keşân*'da kullanılan diyaloglar genellikle kısadır.

Sergüzeşt-nâmelerde diyaloglar genellikle “dedim-dedi” ifade kalıbından yararlanılarak oluşturulur. Türk Halk şiirinde “müracaa” olarak adlandırılan şiir tarzıyla benzerlik gösteren bu anlatım şekli, hemen tüm sergüzeşt-nâmelerdeki diyaloglara hâkimdir. Ancak, bu anlatım kalıbı halk şiirindeki şeklinden farklı olarak mısra mısra ya da beyit beyit karşılıklı konuşmalar şeklinde değil de tarafların uzun konuşmaları şeklinde görülür. Ancak, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta olduğu gibi nadiren de olsa tam olarak müracaa şeklindeki diyaloglara rastlanır:

Didüm ider-iseñ bir dahı böyle
Didi ider isem neylerseñ eyle

Didüm yandım elüñden ben senüñ âh
Didi etmeyeyin estagfirullâh

Didüm şâkilerüñ tutdı cihânı
Didi bühtân iderler añmañ anı

Didüm çok suçlaruñ var ben bilürem
Didi afv eyle size yalvaruram

Didüm kangı suçın afv ideyin ben
Didi lutf eyleyüp geç cümlesinden (NU, L.44a-44b)

Firkat-nâme’de ise “didi-didüm” şeklinde benzer bir ifade kalıbından yararlanıldığını görürüz:

Didi kim idi yoldaşuñ bu yolda
Didüm kim mihnet ü gam sagda solda

Didi umar mıduñ benden vefâyı
Didüm ol idi çekdüren cefâyı

Didi kim yiyüp içdüğüñ neyidi
Didüm kim zehr u hîr u gussayidi

Didi varur mıdı uyhuya çeşmüñ
Didüm uyumaga kor mıydı çeşmüñ

Didi olur mıdı hüsnüm hayâli
Didüm andan degüldüm hîç hâlî

Didi hâlüñ nedür şimdi i miskîn
Didüm şâd ol ki göñlüm buldı teskîn (F., b.1262-1268)

Sergüzeşt-nâmelerde müracaa dışındaki diyalogların oluşturulmasında da “dedim” ve “dedi” ifadelerinden yararlanılır. İç konuşmalar için de aynı durum geçerlidir. Bununla birlikte diyalog ve monologlarda nadiren de olsa “eyitdi, eydür, dir idüm, dir ki, dediler ki, dedim ki” gibi ifadelerden de yararlanılırken, bu ifadeler bazen “bu fikr ile” ve “kendü kendüme” gibi sözlerle desteklenir.

Sergüzeşt-nâmelerdeki diyaloglar hikâyenin içine yerleştirilebildiği gibi belirli başlıklar altında müstakil bölümler hâlinde de okuyucuya sunulur. Örneğin *Nevhatü'l-Uşşâk*'taki "Cevâb-ı Dil-dâr", *Heves-nâme*'deki "Cevâb-ı 'Âşık" gibi bölüm başlıkları altında, hikâye kişilerinin konuşmalarına yer verilir. Hatta *Heves-nâme*'ye özgü bir özellik olarak tek beyitten oluşan konuşma bölümüne bile yer verildiği görülür.

Sergüzeşt-nâmelerde konuşmaya dayalı anlatım tekniklerinden sıklıkla yararlanılması, eserlerin dilinin sadeleşmesinde önemli bir etkidir. Diyaloglar, anlatıma akıcılık sağlayarak, eserin okunmasında kolaylık sağlamaktadır. Ancak, sergüzeşt-nâmelerde yer alan diyalog ve monologların konuşma üslûbuyla yazıldığını söylemek mümkün değildir. Zira tespit edebildiğimiz kadarıyla diyaloglarda konuşma dilinin samimiyeti yoktur. Aksine diyalog, monolog ve iç monologlar büyük ölçüde şiirsel ve yapaydır. Fakat şairlerin hayat hikâyelerinin tamamını konu edinen hatıra türü sergüzeşt-nâmelerde dil, konuşma diline yaklaşır. Örneğin, kurmaca yönü ağır basan *Firkat-nâme*'deki konuşmalar şiirsel ve yapayken, *Efsâne-i 'İbret*'teki konuşmalar süssüz ve konuşma diline yakındır. Aşağıdaki sözler Ortaköy'de Simyon Bey'in Mehmet Rifat'la olan konuşmasından alınmıştır. Görüldüğü üzere diyalog, konuşma diline yakındır:

Dedi yok böyle kavlden haberim
Bu ne sözdür tuhaf şey ciğerim

Tanımam böyle şifâhî emri
İstemem öyle senedsiz cebri

Senedim var ise çıksın göreyim
Ne kadar akçe olursa vereyim

Doğruca kendisini siz görüñüz
Kime vermiş 'aceb anı soruñuz (Eİ, v.30)

Sergüzeşt-nâmelerde şairlerin şahit olmadığı bazı diyalog ve monologlara da yer verilir. Şairler bazen bizzat şahit olmadıkları konuşmaları bile tüm ayrıntısıyla okuyucuya aktarırlar. Şairler gıyaplarında gelişen bu diyalogları bizzat işitmişcesine dile getirirler. Bu noktada şairlerin sanatçılık kabiliyetleri devreye girer ve diyalogları kendi hayal dünyalarından yararlanarak geliştirirler. Bu tür diyalog ve monologlar, sergüzeşt-nâmelerin kurmaca yanını ortaya koyar. Örneğin *Mihnet-Keşân*'da Rum kadınla annesi arasında geçen konuşmaların ayrıntılarını, Keçecizâde İzzet'in bilmesi olanaksızdır. Söz konusu konuşmaları eserinde ana hatlarıyla ya da mealen vermesi beklenirken, şair hitap ifadeleri de dahil olmak üzere diyalogların tüm ayrıntısına yer

verir. Benzer bir durum *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'de yer alan bir diyalogda da görülür. Eserde Berber'in Kânî hakkındaki sözleri, okuyucuya dolaylı olarak değil, doğrudan aktarılır:

Dimiş ol demde 'azîz-i 'irfân
Sırrına oldum anuñ ben vâkıf

Baña keşf itdi cenâb-ı Allâh
Oldum esrârına bir de âgâh

Bunda yok hiç vakâr u temkîn
Diyeyim hâlini olmañ gam-gîn

Bu adamcıkda bu seyrân ne dimek
Baka be kâtib-i dîvân ne dimek

Ne münâsib buña ol hidmet-i pâk
İde yazdım hele ben yakamı çâk

Bunda yok zerrece kudret o işe
Bak bu taklîde şu vaz'-ı revîşe

İ'tibârı yalınız paşanuñ
İ'tibârına sebeb hep anuñ

Yoksa bir böyle mukallid-i nâdân
Ne dimekdir ola ehl-i dîvân

Bu tehevvrle döginmiş yatmış
Hâlimi halka bütün anlatmış (HK, b.119-127)

Sergüzeşt-nâmelerde diyalog tekniğinin kullanım şekillerinden biri de gazel yoluyla anlatımdır. Sergüzeşt-nâme şairleri, klasik mesnevi geleneğinde kullanımına sıkça rastladığımız kahramanların gazeller yoluyla konuşturulması yönteminden de yararlanmışlardır. *Firkât-nâme*, *Heves-nâme*, *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî* gibi sergüzeşt-nâmelerde rastladığımız bu yöntem, diyalogların edebî bir dille aktarılmasına imkân sağlamıştır.

Sergüzeşt-nâmelerde çağdaş anlatım tekniklerinden biri olan iç monologdan gözle görülür ölçüde yararlanıldığını söyleyebiliriz. İç konuşma tekniğinin ilkel hâliyle de olsa edebiyatımızda yer alması son derece önemlidir. Sergüzeşt-nâmelerde yer alan iç monologlar, başta şairler olmak üzere söz konusu edilen kişilerin ruhsal durumlarının, duygu ve düşüncelerinin anlaşılmasında önemli bir vâsıtaadır.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan konuşmalarda soyut ve cansız varlıkların da taraflar arasında bulunduğunu görürüz. Sergüzeşt-nâmelerin kurmaca yanını ortaya koyan bu bölümlerde “göz, aşk, vehim, akıl, hayal, hâfıza, saba rüzgârı, kalem” gibi varlıkların konuşmalarına yer verilir. Ancak, söz konusu varlıklar içinde gönlün özel bir yeri vardır. Zira sergüzeşt-nâmelerde teşhis-intak yoluyla en çok konuşturulan varlık gönöldür. Zira *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme*, *Hâl-nâme*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i*

Za'îfî, Nevhatü'l-'Uşşâk, Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-'Azîmet-i Tokat ve Mihnet-Keşân'da ana kahraman olan şairle gönlü arasındaki konuşmalara yer verilmiştir. Esasen ana kahramanın kendi içinde yaşadığı gel-git ve iç çatışmaları yansıtan bu diyalogları, şairin iç monoloğu olarak değerlendirmek gerekir.

Yukarıda belirttiğimiz şairlerin gönül vb. varlıklarla aralarında geçen konuşmaları dışında, şairlerin doğrudan doğruya kendi iç monologları olan beyitlere de rastlarız. Örneğin, eserlerde ana konunun anlatıldığı bölümlerde yer alan münacat ve Allah'a yakarışlar, esasen şairin iç monologları arasında sayılabilir. Yine şairin sağ duyusu olarak değerlendirebileceğimiz hâtif (gaybdan gelen ses) de şairin iç monologları olarak kabul edilebilir. *Firkat-nâme, Hâl-nâme, Sergüzeşt-i İstolçevî* ve *Gül-şen-i Niyâz*'da hâtifin konuşmaları, şairin karşılaştığı sorunlar karşısında sağduyusunu devreye sokmasından ibarettir. Böylece şairler, sağlıklı düşünemedikleri anlarda bile mantıken vermesi gereken en doğru kararın ne olduğunu ve göremedikleri gerçekleri, sağ duyularının söylediklerinden öğrenirler.³³⁶ Bu, bazen hastalığına şifa arayan İstolçevî'nin Valide Sultan Hastahanesi'ne gitmesi olabildiği gibi, bazen de Halilî'nin düştüğü sıkıntının gönül ve gözden kaynaklandığını öğrenmesi de olabilir. *Hâl-nâme*'de hayatın geçici olduğunu ve ömrü boşa geçirmemek gerektiğini hatırlatan hâtif, *Gül-şen-i Niyâz*'da yaşanan sıkıntılardan şikâyet etmemek gerektiğini öğütler. Aşağıdaki beyitler *Gülşen-i Niyâz*'daki hâtifin konuşmalarından alınmıştır:

Hâtif-i gaybdan nidâ geldi
Güş-ı câna bu hoş edâ geldi

Ki ey olan mest-i bâde-i 'ısyân
Nûş iden o bezmde rıtl-i girân

Geldigün bâb dergeh-i Hakkdur
Âsitân-ı cevâd-ı mutlakdur

Yüz süren her giz olmadı mahrûm
Şâd olur var ise aña kim magmûm

Cürmüne mu'terisin ey miskin
Olmasun imdi hâtıruñ gamgîn

Korkma habs olmaz ey dil-i mahzûn
Tav'ıla i'tirâf iden medyûn

Hükm-i fermâna ol hemân râzı
Olur âhir 'inâyet-i kâdî (GN, b.1019-1026)

³³⁶ Hâtifle ilgili bilgi için bk. Mine Mengi, "Divan Şairinin Görünmez Seslenicisi Hâtif", *Osmanlı Araştırmaları*, C.XXV, İstanbul, 2005, s.187-201.

Konuşmaların en ilgi çekici özelliklerinden birisi münazara tarzı anlatıma olanak sağlamasıdır. *Firkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hâl-nâme* ve *Sergüzeşt-i İstolçevî*'de yer alan soyut varlıkların şairle ya da kendi aralarında geçen atışmalar buna örnek olarak verilebilir. Bilhassa *Heves-nâme*'de yer alan şairle çeşitli çiçek ve doğadaki varlıklar arasındaki âşıklık iddialaşması, tam anlamıyla başarılı bir münazara örneğidir. *Hâl-nâme*'de yer alan aşağıdaki beyitler, Sevadî'nin davete icabet etmek hususunda yaşadığı iç çatışmayı ortaya koyan bir iç monologdur:

Taleb itmişdi bendeyi evine
Ki gönülden sürüp gamı sevine

Komşımızdı egerçi lîkin dil
Derdi kim gitme k'ola nefis hacil

Gönül âyinesinde cân görünür
Nice cân cümle-i cihân görünür

Nefs gördi ki dil mükerreremdür
Bu sevâb üzre reyi muhkemdür

Baňa derdi ki uyma dil sözüne
Dili dir uşda söylerin yüzine

Dil dili sensin ey sefîh dedi
Ki işüdüdür hemîşe kibir ü bedi

Bu dil ni'metine şer sanma
Kendüziñ gibi anı har sanma

Telh olur bezm-i câm-ı mül bu gice
Gitmegi maslahat degil bu gice

Nefs-i kûr agzın açdı kim iy dil
Togrı geçme öninde sözini bil

İkidir harfîñ ikisi dahı geç
Togrıdur çün sözüm ne hâcet leç

Felegüñ cevri defterin dürelim
Fursatı hoş bilüp safâ sürelim

Dil-i dâna derûn-ı sâhib rây
Didi kim ey esîr-i hışm-ı Hudây

Ben keç isem sözüm hod egri degül
Harîr-i ter kabâyı n'itsün gül

Nefs derdi kim dem-i ganîmetdür
Virme elden demi ki fursatdur

Dil 'ayân derdi gitmemek yegdür
Nehy-i maksûd-ı nefis seg-i yegdür

İdegör mâr-ı nefsi zecr ile râm
Ki olur mâr kalbi râm müdâm

Âhirü'l-emr nefse velhâsıl
Sûdmend olmayup nasihat-ı dil

N'itdiyse itdi 'âkıbet o denî
İstenen meclise iltıdi beni (b.2618-2635)

Sergüzeşt-nâmelerde şairin doğrudan doğruya hiçbir soyut ya da cansız varlığı aracı olarak kullanmadan duygu ve düşüncelerini aktardığı iç monologlara da yer verilmiştir. Diğerlerine oranla daha az kullanılan bu yöntemde hikâye kişilerin aklından geçirdikleri düşünceler kısa iç monologlar hâlinde okuyucuya sunulur. Ancak, nadiren iç monologların müstakil bölüm hâlinde vermesine de rastlarız. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib 'Osmân*'da yer alan "Hitâb Be-Nefs-i Hod" başlıklı bölüm bunun güzel bir örneğidir.

Sergüzeşt-nâmelerde şairlerin iç monologlarının şüphesiz en özgün örneği *Mihnet-Keşân*'da yer almaktadır. Keçeci-zâde İzzet'in yolculuk sırasında aynadan yararlanarak kurguladığı diyalog, esasen şairin iç monoloğudur. Şair, söz konusu sahneyi teknik açıdan o kadar başarılı olarak kurgulamıştır ki okuyucu, ilgili bölümün sonuna kadar şairin muhatabının kendisinden başkası olduğunu fark etmez.

2.3.1.5.Montaj

Sergüzeşt-nâmelerde çağdaş anlatım tekniklerinden biri olan montajdan da yararlanılmıştır. Bilindiği üzere montaj, başka eserlerden alınan parçaların ana metne yerleştirilmesinden ibarettir. Bu, çağdaş romanda başka eserlerden alıntılar olabildiği gibi bir gazete manşeti bile olabilir. Söz konusu mesnevi olunca, metinler arası ilişkiler daha ziyade beyitlerin, manzume ve hikâyelerin alıntılanması üzerine kuruludur. Sergüzeşt-nâmelerde montaj tekniğine konu olan parçalar, bazen bir beyit olabildiği gibi bazen başlı başına bir manzume de olabilir. Sergüzeşt-nâmelerde şairlerin montaj tekniğinden yararlanmalarının temelinde, eserlerine renk katmak ve hayatlarına dair değerli gördükleri her şeyi okuyucuyla paylaşmak istemeleri yatmaktadır.

Sergüzeşt-nâmelerde montaj anlatım tekniğine nadiren yer verilmiştir. İncelememize konu olan eserler içinde yalnızca *Hâl-nâme-i Sevâdî*, *Nevhatü'l-'Uşşâk*, *Mihnet-Keşân*, *Gülşen-i Niyâz* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'de montaj örneğine rastlanmıştır. Bununla birlikte *Heves-nâme* ve *Firkat-nâme* gibi eserlerde yer alan farklı nazım şekilleriyle yazılmış bazı bölümleri de montaj tekniği kapsamında değerlendirmek mümkündür. Zira söz konusu manzumeler, bizzat şairlere ait olmakla birlikte, şairlerin divanlarından alınmıştır. Şairlerin kendi eserleri de olsa söz konusu şiirler, başka bir eserden alındığı için montaj tekniğinin sınırlarına dahil edilebilir.

Örneğin Cafer Çelebi, çeşitli vesilelerle duygu ve düşüncelerini ifade etmek üzere mesnevisinin arasına gazel vd. şiirler serpiştirmiştir. Mesnevi edebiyatımızda sık kullanılan bu yöntem *Firkat-nâme* ve *Heves-nâme*'de kısmen farklı bir şekilde yer almıştır. Söz konusu mesnevilerle *Firkat-nâme* ve *Heves-nâme* arasındaki başlıca fark, kullanılan gazellerin mesneviden ayrı düşünülmemesidir. Zira söz konusu gazeller yalnızca ilgili mesnevilerde, kahramanların diyaloglarını sağlamak için kullanılmıştır. Oysa *Heves-nâme*'ye monte edilen şiirler, şairin *Divan*'ında da yer almaktadır. Nitekim eserde şairin *Divan*'ından da bahsedilir. Bu durum eserdeki gazellerin şairin *Divan*'ından montaj yoluyla *Heves-nâme*'ye aktarıldığını açıkça gösterir. Bir başka montaj örneğinde ise şair, gazele yer vermeden önce söz konusu gazelin hikâyesini anlatır. Şairin ifadelerine göre bu gazeli, padişah çok beğenmiş ve bestelenmesini istemiştir. Diğer bir deyişle kronolojik olarak gazel, *Heves-nâme*'de anlatılan hâdiselerden daha önce yazılmış ve bestelenmiştir.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan tüm farklı nazım şekillerini de montaj olarak değerlendirmek doğru olmaz. Zira *Heves-nâme* ve *Firkat-nâme*'de yer alan manzumeler, şairlerin mahlaslarına yer verdikleri bağımsız manzumelerdir. Ayrıca şairlerin divan sahibi olduğunun bilinmesi dışında, söz konusu sergüzeşt-nâmelerde şairlerin divanları da konu edilmiştir. *Heves-nâme*'de yer alan mesnevi dışındaki nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerin tamamına yakını, -diğer mesnevilerdeki gazeller gibi- kişiler arası iletişimi sağlamak ve duygularını ifade etmekten ziyade, şairin hünerini sergilemesi için araç vazifesi görür. Cafer Çelebi, eserde kimi zaman art arda gazeller sıralar. Hatta şair, eserin bir yerinde dokuz gazele bir arada yer verir. Bütün bunlar, eseri zenginleştirmekle birlikte, şairin gazellerini ve diğer şiirlerini sergilemek istediğini göstermektedir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îf'de yer alan *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'şuk* adlı manzumensur hikâye ve *Fâl-nâme-i Murgân* montaj tekniğine yakın bir yöntemle esere yerleştirilmiştir. Esasen konunun akışı ile doğrudan ilgisi olmayan bu bölümleri, müstakil birer eser olarak değerlendirmek gerekir. Şair, hayatını anlatırken söz konusu eserleri de yazdığını belirtmiş, daha sonra da eserleri, sergüzeşt-nâme metnine yerleştirmiştir. İki kahramanlı aşk hikâyesi olarak değerlendirebileceğimiz *Kıssa-i 'Aşkî vü Ma'şuk*, şairin hayatından izler taşısa da sergüzeşt-nâmenin asıl metninde anlatılanlarla doğrudan ilgili değildir. *Firkat-nâme* ve *Heves-nâme* ile konu bakımından büyük benzerlik gösteren söz konusu hikâyenin kurmaca bir eser olduğu âşikârdır. Kaldı ki söz konusu hikâye, sergüzeşt-nâmenin ana metninden daha hacimlidir. *Fâl-*

nâme-i Murgân ise çeşitli kuşlarla kurgulanmış bir tür faldır. Bize göre Za‘îfî, iki farklı eserini, sergüzeşt-nâmesine yerleştirerek, eserini zenginleştirmek istemiştir.

Nevhatü’l-‘Uşşâk’ta yer alan Nasrettin Hoca fıkrasını ise anonim olması nedeniyle tam anlamıyla bir montaj örneği olarak sayamayız. Ancak, eserin anlatımına zenginlik katan ve esere dışarıdan gelme bir unsur olması nedeniyle fıkraya, montaj bölümünde yer verilmiştir. Bunun bir benzerini *Hâl-nâme-i Sevâdî*’de ve *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’de de buluruz. Sevadî, “Hikâyet” başlıklı bölümde Ahmed-i Hanbel’in başından geçen ibret verici hikayeyi anlatırken; Za‘îfî, “Hikâyet” başlığı altında muhtemelen anonim olan manzum iki hikâye anlatır. Bu ara sözler, şairlerin düşüncelerini desteklediği gibi eserlere renk katar. On yedi beyitlik birinci hikâye zengin fakat cahil bir tüccarın, ilimle meşgul olan oğluna marifetin ilim değil, akçe olduğunu söylemesini ve bir devlet büyüğüne kapılanmasını öğütler. Söz konusu hikâye, esasen şairin kendi durumunu anlatır ve olay örgüsüyle çelişmez. Dokuz beyitlik ikinci hikâyede ise arkası olmadığı için yaptığı her hareket suç olarak görülen ve herkesin zulmüne uğrayan zavallı bir adamın hikâyesi anlatılır.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan tüm “hikâye” vb. başlıklı bölümleri montaj kapsamında değerlendirmek doğru değildir. Zira şairlerin, bizzat şahit oldukları hâdiseler, anılarının bir parçası olduğu için başka eserlerden ya da anonim eserlerden farklıdır. Örneğin, *Mihnet-Keşan*’da yer alan “Hikâyet-i ‘Acîbe”de şairin nasihat-âmez bir anısı anlatılırken, *Heves-nâme*’de yer alan “Hikâyet” başlıklı bölümde Cafer Çelebi’nin arkadaşlarının kısa aşk serüvenlerinden bahsedilir.

Montaj tekniğinin kullanımına dair en güzel örnek, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta yer alan Şeyhü’l-islam Yahya Efendi’ye ait gazeldir. Şair, söz konusu gazeli, eserine öylesine ustaca yerleştirmiştir ki montaja konu olan gazelle, asıl metin olan mesnevi arasında uyumsuzluk oluşmamış, aksine gazel, şairin duygularının ifadesinde araç vazifesini yüklenmiştir. Bununla birlikte beyit düzeyinde montaj örneklerine de rastlamak mümkündür. Örneğin, *Nevhatü’l-‘Uşşâk*’ta *Kitâb-ı Şâhidî*’de geçen bir beyit, şairin duygularını harekete geçirdiği için esere yerleştirilir. Beyit düzeyindeki montaj örneklerinden biri de *Mihnet-Keşân*’da yer almaktadır. Keçeci-zâde İzzet, Belîğ’in matla‘ beytini sergüzeşt-nâmesine yerleştirir:

Çeşm-i ‘alîli hasret ile pür-nem eyledim
El ‘îd-i ekber eyledi ben mâtem eyledim (MK, b.3052)

Koniçeli Kâzım’ın *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî* adlı mesnevisinde de beyit düzeyinde montaj örneğine yer verilir. Kâzım söz konusu montajı aşağıdaki beyitle duyurur:

Bu nazm-ı bihîni zann-ı Gâlib
Vasfında demiş cenâb-ı Gâlib (SA, v.18a)

Bir beyitlik diğer montaj örneği ise *Gülşen-i Niyâz*'da bulunmaktadır. Karaçelebi-zâde Abdülaziz, eserinde “bu şiir çok hoşuma gider, şairinin ruhu şâd olsun” mealinde bir açıklama yaparak şairini belirtmediği bir beyte yer verir:

Gerçi müşkil vatandan ayrılmak
Âh illâ ki senden ayrılmak (GN, b.1015)

Mihnet-Keşân montaj tekniğine sıklıkla yer veren sergüzeşt-nâmelerden biridir. *Mihnet-Keşân*'da yer alan montaj örnekleri arasında şairin ahababı Talat'ın yazdığı Farsça şiirler oldukça fazla yer tutar. Görüldüğü üzere şairler, hayatlarıyla ilgili gördükleri her şeyi eserlerine dahil etmek istemişlerdir. Bunlar arasında *-Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de olduğu gibi- daha önce Hayrettin Paşa'ya sunulmuş olan kaside ve caminin kitabesine yazılan tarih dizeleri bile bulunmaktadır:

Çârsû buldu şeref-i Ka'be-i 'ulyâ mânend 1255
Beldeye ma'bed-i nûr oldu bu beyt-i ma'mûr 1255

Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta'da yer alan manzume ve şiirlerin büyük bir çoğunluğu da kurtarmalık parası için devlet büyüklerine gönderilen mektuplardan alınmıştır. Örneğin “Kaside Berây-ı Recâ'-yıl Halâs-ı Hakîr Ez Malta Be-Cenâb-ı Vâlide Sultân” başlıklı kaside *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta* yazılmadan önce sultana sunulmak üzere gönderilmiş bir mektuptan alınmıştır.

Sergüzeşt-nâme-i Zihnî de *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta* ile aynı mantık üzerine kurulmuştur. Farklı zamanlarda yazılan şiirler yer geldikçe sergüzeşt-nâme metnine monte edilir. Zihnî, kimi zaman yaşadığı hâdiseleri anlatarak söz konusu kişiyle ilgili yazdığı hicviyeyi eserine yerleştirir. Örneğin, aşağıdaki beyitte bu türden hitaplarından birine yer verilmiştir:

İşte oğlum bunda ol hicviyem
Bâ'îs-i şöhret-i âfâkiyyem (S.Zih, v.9)

Son olarak montaj tekniği kapsamında değerlendirebileceğimiz mektuplardan söz etmek gerekir. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de yer alan mensur arz-ı hâller ve *Mihnet-Keşân*'da Talat'tan gelen mektuba şairin verdiği cevap, montaj kapsamında değerlendirilebilir. Aşağıdaki beyitler ve mensur cevaplar, *Mihnet-Keşân*'daki “Târîh-i Tal'at ve Ecvibe-i 'İzzet Bâ-Midâd-ı Sürh” başlıklı bölümden alınmıştır. İtalik olarak yazılan mensur bölümler Keçeci-zâde İzzet'e, diğer beyitler ise Talat'a aittir:

Neyyîr-i a'zam u şâh-ı encüm
Edâmallâhu enveruhu
Dâhil-i hût çi şud bâ-şevket

Câneş semek ârzû mî-koned

Müjde-i pâdişeh-i gül der-dâd

Der heme sâl

Ki mürürest salâ-yı nevbet

Bisyâr zamânâ mî-bâyed

Kâsıd-ı bâd-ı bahârî çü resîd

Çi mî-fermâyed

Fasl-ı dey-râ şude ‘ârız nekbet

Ez devr-i Âdem

Hâtîfî güft be-ism ü târîh

Hâtîf çünîn halt ne-mî-kerded

Der Keşân âmed ü nefy-i İzzet

Müverrihân medd-i elif-i âmed-râ hisâb ne-mî-kerdend. Elîfî bâyed ki tâ tamâm şeved. Kîr-i men be-cây-ı û kâ'imest (SZ, b. 962-970)

2.3.1.6.Mektup

Mektup, kişiler arasında iletişimi sağlayan bir araç olarak mesnevilerde önemli bir işleve sahiptir. Bilhassa iki kahramanlı aşk mesnevilerinde kahramanlar arasında bağlantı çoğunlukla mektupla sağlanır. Bu duruma, sergüzeşt-nâmelerde de sıkça rastlanır. Sergüzeşt-nâmelerde de konunun bir parçası olarak mektuplaşmalardan sıkça bahsedilir. Mektubun bu şekilde kullanılmasına en iyi örnek *Mihnet-Keşân*'dır. *Mihnet-Keşân*'da sürgün günleri sırasında şaire gelen çok sayıda mektup söz konusu edilir. Hatta *Firkat-nâme*'nin bir bölümünde mektup, bir hikâye kişisi olarak karşımıza çıkar. Ancak, bir anlatım tekniği olarak mektubun mesnevilerde nadiren kullanıldığını söyleyebiliriz.

Mektup anlatım tekniği, edebî eserlerde mektubun yazar kişinin dilinden aktarılmasıdır. Mektupla anlatım tekniğinde dolaylı değil, doğrudan anlatım vardır. Diğer bir deyişle eserde mektup, mealen ya da ismen değil içeriği ile birlikte, mektubu yazar kişinin dilinden aktarılır.

Sergüzeşt-nâmelerde mektup tekniğinin *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Heves-nâme*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Mihnet-Keşân*'da kullanıldığını görürüz. Bu mektuplar, genellikle eserde söz konusu edilen kişiler arasında iletişimi sağlar. Sergüzeşt-nâmelerde yer alan bu mektuplar, genellikle sevgiliye hitâben yazılmıştır. Bu nedenle mektupların yazarları büyük ölçüde bizzat anlatıcı olan şairlerdir. Örneğin Halilî, *Firkat-nâme*'nin “Suret-i Nâme” başlıklı bölümünde sevgilisine yazdığı mektubu doğrudan kendi dilinden aktarır. Şair, mektupta “Bunu yazdım” dedikten sonra, anlatıcı olarak aradan çekilir ve mektuba yazdıklarını dolaysız olarak okuyucuya aktarır. *Hecr-*

nâme'de ise Celilî, sevgilisine manzum bir mektup yazar. Söz konusu mektup doğrudan doğruya şairin dilinden ve sevgiliye hitaben yazılmıştır. Zira şair, yalnızca mektup tasviriyle yetinmez ve manzum olarak yazdığı mektubu, eserine aynen yerleştirir.

Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'ift'de bir anlatım tekniği olarak mektup, diğerlerinden farklı olarak, şair tarafından değil, başka kişiler tarafından yazılmıştır. Bu nedenle yukarıda bahsettiğimiz örneklere göre teknik bakımdan daha kıymetlidir. Zira diğer örneklerde anlatıcı zaten mektubun yazarı olan kişilerdir. Oysa bu örneklerde mektuplar, şair-anlatıcının dışındaki kişi tarafından yazılmıştır. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za 'ift*'de yer alan her iki mektup da Mehmet Paşa'nın dilinden aktarılır. Örneğin, aşağıdaki mektupta Mehmet Paşa, şaire padişahın sefer planladığını, mansıp elde etmek için yanına gelmesini söyler:

Ser-i nâme benâm-ı pâk Yezdân
Ki oldur cümle ins ü cinne sultân

Bu mevcûdât u ekvân mübdi'i ol
Bu mahlûkât u devrân münşi'i ol

Dürûd ol cümle 'âlem ef'âlına
Cemi'en enbiyâ vü mürselîne

Sabâ peykile irsâl oldu ey zât
Bu cânibden hedâyâ-yı tahîyyât

Selâm olsun saña ta'zîmlerle
Hezâr ikrâm u yüz tekrîmlerle

Vusûl-i nâmeden soñra dahı siz
Direng itmeñ ol ilde irişüñ tîz

Ki Sultân-ı cihân u rub'-ı meskûn
Sefer 'azmindedür Şâh-ı humâyûn

Bula çün bu hayrile encâm
Göresiz çok fevâ'id çok ikrâm

Dutasız çünki gûş-ı hûş bize
Terakkîler ola mansıbdâ size

Efendiye biz ikrâm eyledük bol
Sizi pes bu sebebden kıldı ma'zûl

Diyâr u dârı teşrîf it demüñle
Müşerref hânemüz kıl makdemüñle (KSZ, v.152b)

Heves-nâme'de de mektup tarzı anlatımdan yararlandıldığını görürüz. Eserde ayrılık acısı çeken Cafer, sevdiğine uzun bir mektup yazar. Ancak söz konusu mektup, biçim ve içerik bakımından alışılmışın dışındadır. Söz konusu manzum mektubun genel bir başlığı bulunmamaktadır. Şair, yalnızca bir beyitle mektuba geçtiğini okuyucuya

duyurur. Cafer Çelebi, iki yüz beyitten uzun süren mektubunu farklı bölüm başlıkları altında yazar. Şair “Sıfat-ı Hâme” başlıklı bölümde kalemin vasıflarını övdükten sonra, duygularına tercüman olması hususunda ondan yardım ister. Şair bu giriş bölümünden sonra “Hamd ü Senâ-yı Perverdgâr” başlıklı bölümde Allah’a hamd eder ve onun güzelleri yaratmasındaki hikmetler üzerine düşünür ve bir beyitlik naatın ardından da sevgilinin övgüsü ve hayır duasına yer verir. Şair, bu küçük bölümlerden sonra kendi hâline ve selama dair bölümlere yer verir.

2. 3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sergüzeşt-nâmeler, şairlerin öz yaşam öykülerinden ibaret olduğu için hâdiseler genellikle kahraman-anlatıcının dilinden aktarılmıştır. Hatta otobiyografik ve hatıra türünden eserler olmaları nedeniyle sergüzeşt-nâmelerin ana kahramanları daima şairlerdir. Şairler, bizzat müşahade ettikleri mekân, kişi ve hâdiseleri doğrudan doğruya anlatmışlardır. Durum böyle olunca, şairler, hâdiseleri kendi bilgi ve değer yargılarına göre yorumlamış, okuyucuya aktarırken de belirli bir süzgeçten geçirmiştir. Bu durum kahraman-anlatıcının subjektif olmasına neden olmuştur.

Sergüzeşt-nâme şairleri hâdiselere taraflı olarak yaklaşmışlar, hâdiseleri kendi pencerelerinden görmüşler, hâdiselerin anlatmak istedikleri kadarını anlatmakla yetinmişlerdir. Örneğin Belîğ, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-‘Azîmet-i Tokat*’ta azlediliş nedenini söylemez ancak, azil sonrası kendisine yapılan kötü muameleyi ayrıntılı olarak anlatır. Böylece okuyucunun merhamet hislerini harekete geçiren şair, hâdiselerin kendi lehine yorumlanmasını sağlar. Bu durum kişilerin de taraflı olarak aktarılmasına neden olmuştur. Bu nedenle tasvir bölümünde de belirtildiği üzere sergüzeşt-nâmelerde kişi tasvirleri genellikle ya idealize edilerek ya da hicvedilerek yapılır. Söz konusu subjektiflik, mekân tasvirlerine kimi zaman mekân-psikoloji özdeşleşmesi biçiminde kimi zamansa mekânların şairin görgüsü ve yetiştiği muhite göre değerlendirilmesi biçiminde yansır. Bilhassa şairlerin yaşam öykülerini konu edinen sergüzeşt-nâmelerde yer alan mekân tasvirleri şehirli aydının taşraya dışarıdan bakışını yansıtır. Ancak, gerek mekân gerekse kişi tasvirlerinde bu bakış açısının kırıldığı sergüzeşt-nâmelere de rastlamak mümkündür. Örneğin *Hasb-ı Hâl-i Kânî*’de şair, iki yüzlü ve dalkavuk insanların eleştirisini, kendi öz eleştirisinden hareketle kaleme alır. Şair, çağını aşan bir yaklaşımla ele aldığı konuya objektif olarak yaklaşır. Aynı objektif yaklaşımın, nadiren

de olsa, *Mihnet-Keşân*'da şairin köylüyle, ayanlık üzerine konuştuğu bölümde de sergilendiğini görürüz.³³⁷

Sergüzeşt-nâmelerde şairle kahraman anlatıcının aynışması nedeniyle, hâdiselerin anlatımını, şairlerin psikolojisi, birikimi ve değer yargıları şekillendirir. Bu aynışma okuyucuya, şairin yorumlarıyla sunulan hâdiseler üzerinde değişik açılımlara gitme imkânı bırakmaz. Zaten ana kahraman olan şairin anlatımının subjektif olacağı düşüncesinde olan okuyucunun ön yargısını kırmak oldukça güçtür. Bu sorunu çözmek üzere bazı şairlerin, farklı kişilerin monolog ve diyaloglarından yararlanarak anlatıcı değişikliğine yöneldikleri görülür. Eserlerde yer alan çeşitli kişilerin dilinden aktarılan hâdiseler ve görüşler anlatıma kısmen de olsa objektiflik kazandırır. Örneğin, *Heves-nâme*'de çeşitli kişilerin aşk karşısındaki farklı görüşlerine söz hakkı verilir. Ayrıca şairler farklı kişilerin dilinden görüş ve hâdiseleri aktararak kendi övgülerine yer verirler. Örneğin, *Heves-nâme*'de farklı kişilerin dilinden Cafer Çelebi'nin şairliği övülür. Benzer bir durumu *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de de görmek mümkündür. Zihnî, eserinde oğlunun dilinden kendi şairliğini över. Söz konusu iki eserde ilgili bölümleri dolaylı birer fahiye olarak kabul etmek gerekir.

Sergüzeşt-nâmelerde nesnel anlatımı sağlayan unsurlardan biri de kişileştirilen gönül, vehim, akıl gibi şairin iç kuvvetlerinin devreye sokulmasıyla sağlanan iç konuşmalardır. Sergüzeşt-nâmelerde özellikle gönül, teşhis ve intak yoluyla konuşturularak okuyucuya, şairin hâdiseler karşısındaki farklı düşüncelerini görebileceği çok sesli bir ortam sunulur.

Sergüzeşt-nâmelerde ben anlatıcı kullanılmakla birlikte kimi bölümlerde şairlerin psikolojisi devreye girer. Şairler, savaş, vebâ salgını, yoksulluk gibi olumsuz hâdiselerle karşılaştıklarında bireyselliği bir kenara bırakarak toplum psikolojisi ile hareket ederler. Bu tür sahnelerde anlatımda birinci teklik kişi yerine çokluk kişiden yararlanır. *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azimet-i Tokat*'ta şairin şiddetli fırtına sırasında gemide mahsur kaldığı sahne, toplum psikolojisini başarılı olarak yansıtan sahnelerden biridir.

Sergüzeşt-nâmelerde anlatıcı ile eser arasındaki mesafenin adeta sıfır noktasında olduğunu söyleyebiliriz. Zira sergüzeşt-nâmelerde anlatıcının kendisini gizleyemediğini görürüz. Anlatıcı, hâdiselerin aktarımı sırasında çeşitli görüş ve yorumlarını dile getirmeden edemez. Bu görüş ve yorumlar kimi zaman şairin kendisine seslenmesi,

³³⁷ bk. "2.3.4.Eleştirel Anlatım" Bölümü.

kimi zamansa okuyucuya seslenmesi şeklinde gerçekleşir. Örneğin Varvarî Ali Paşa, sıkıntı içinde geçen günlerini anlatırken “Sıkıntı çekilmeden mutluluğa ulaşılmazmış” biçiminde yorumda bulunur. *Nevhatü 'l- 'Uşşâk*'ta yer alan bir sahnede ise, âşık olduğu öğrenciye bir sonraki günün talimini yaptıran Dâî, bunu sevgilisinin yüzünü daha çok görmek için yaptığını hayalî okuyucu kitlesine hitaben açıklar. Anlatıcının araya girerek hâdiselerle ilgili duygu ve düşüncelerini aktarması, kimi zaman daha sonra anlatılacak olan hâdiselerin ipuçlarını verir. Örneğin Belîğ, Tokat'ta göreve gittiği gün yapılan karşılamayı “usûl gereği” olarak yorumlar. Bu daha sonra şairin başına gelecek kötü olayların habercisidir. Benzer bir durumu *Efsâne-i 'İbret*'te de görürüz. Şair, sünnet düğününe devlet adamlarının hediyesiz gelmesini yorumlarken gelecek sıkıntılı günlerin ipucunu verir. Bu düşünce tarzı, yıllar önceki bir hâdisenin olgunluk çağında yorumlanmasına işaret eder:

Meger ol günden imiş başlayış
Teng-destî beni alkışlayış (Eİ; v.13)

Vaka takdiminde anlatıcının araya girerek yaptığı bu tür yorumlar ve açıklamalar sergüzeşt-nâmeleri, anlatı geleneğiyle birleştirir. Söz konusu yorumların bazılarının atasözlerinden yararlanılarak yapılması, eserlere farklı bir renk katar. Aşağıdaki beyit *Makâlât-ı Varvarî Ali* ve *Sernüvişt-nâme-i Âcizî*'nin ilgili bölümlerinden alınmıştır:

‘Aceb sırdur gınâ olmazsa ‘anâsız
‘Aceb hikmet bal olmaz belâsız (MVA, b.17)

Gelmez ne kadar olursa himmet
Bal bal demek ile ağza lezzet (SA, v.29a)

Sernüvişt-nâme-i Âcizî'de ise şair, delikanlılık çağlarında tecelliye mazhar olduğunu anlattığı bölümde, söz arasında kırk dört yaşına geldiğini ve hâlâ mânevî olgunluğa erişemediğini söyler. Bu durum anlatıcının kendisini gizleyemediğini göstermekle birlikte şairin, vaka zamanı ile anlatım zamanı arasındaki mesafeyi dikkate almadığını da ortaya koyar. Zira şair, vaka zamanından anlatım zamanına doğru ilerler. Benzer bir durumu *Efsâne-i 'İbret*'te de görürüz. Mehmet Rifat, terfî edemediğini anlattığı bölümde şimdiye kadar aynı rütbede kaldığını söyler ki bu da gelişecek hâdiseler hakkında ipucu verir. Oysa *Mihnet-Keşân*'da kronolojik olarak ilerleyen ana hadisenin zamanı ile daha önce gerçekleşmiş hâdiselerin zamanı arasındaki gidiş gelişler esere teknik açıdan katkı sağlar. Şair, özetleme tekniği ile kişiler ve hâdiseler hakkında bilgiler verir. Aşağıdaki beyit *Efsâne-i 'İbret*'in ilgili bölümünden alınmıştır:

Neyleyeyim Rif'ati çok gördü felek
Kaldım ol rütbede ben şimdiye dek (Eİ, v.14)

Sergüzeşt-nâmelerde anlatıcının varlığını ortaya koyan seslenişlerin muhatabı genellikle okuyucu ve anlatıcının bizzat kendisidir. Şair bazen kendisine bazense okuyucuya seslenerek çeşitli duygu ve düşüncelerini ortaya koyar. *Mihnet-Keşân* gibi bazı eserlerde ise şair kaleme *vb.* seslenir. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* ise tamamen şairin oğluna hitâben kaleme aldığı bir eser olması bakımından farklıdır.

Şairlerin seslenişleri, doğrudan anlatılan hâdiselerle ilgili mesaj, düşünce ve yorumlar olabileceği gibi, “sözü uzatmayıp sadede gelmek” gibi teknik konularla da ilgili olabilir. *Hecr-nâme*, *Heves-nâme* ve *Mihnet-Keşân* söz konusu hitapların bulunduğu yalnızca birkaç örnektir. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*’de yer alan “Hitâb-ı Sâkî” ve *Mihnet-Keşân*’da yer alan “Hitâb-ı Sâkî-i Şarâb” gibi bölümler ise hâdiselerle doğrudan ilgili olmayıp, yakınma niteliğindedir. Bu bölümler daha ziyâde şairin genel hislerini dile getiren divan şiirinin içki ve içki meclisine dair sâkîye yönelik seslenişlerden ibarettir. *Efsâne-i 'İbret*’te şair, borçlu duruma düşmesiyle ilgili olarak bir açıklama yapma ihtiyacı duyar ve hayalî bir okuyucu kitlesine hitâben “Bu borcun sebepleri için kimse zihnini yormasın [ben açıklama yapacağım]” mealinde şu beyte yer verir:

Bu duyûna aranırsa esbâb
Etmesin zihnini kimse it'âb (Eİ, v.15)

Daha önce belirttiğimiz üzere sergüzeşt-nâmeler kahraman anlatıcının bakış açısından yararlanılarak kaleme alınmıştır. Ancak, eserlerde hâkim bakış açısının izlerine de rastlamak mümkündür. Bilhâssa *Firkat-nâme* ve *Hecr-nâme*’de hâkim bakış açısından faydalanılan bölümler bulunmaktadır. Bununla birlikte *Hâl-nâme-i Sevâdî*’de de hâkim bakış açısının izlerini bulmak mümkündür. Şairler söz konusu eserlerde gıyaplarında gelişen hâdiseleri bizzat görmüş gibi görülen geçmiş zaman kipiyle aktarırlar. Oysa sergüzeşt-nâmelerin hemen hepsinde bu tür sahneler tamamen öğrenilen geçmiş zaman kipiyle anlatılır. Diğer yandan Mehmed Rifat, kahraman anlatıcının şahit olmadığı ya da olan biteni kavrayacak durumda olmadığı hâdiselerde öğrenilen geçmiş zaman kipi kullanmasına rağmen *Efsâne-i 'İbret*’te bebeklik, hatta doğumundan önceki dönemin hâdiselerini bile tüm ayrıntısıyla hikâye eder. Şair, bu durumu “ilham” olarak niteleyerek çıkış yolu bulur.

2.3.3.Mizahî Anlatım

Sergüzeşt-nâmelerde mizahî anlatım genellikle eleştirel anlatımla paralel olarak yürütülür ve oldukça az yararlanılan bir anlatım tarzıdır. Şairler, bazı kişi tasvirlerini mizahî bir tonda eleştiriden yararlanarak yaparlar. Bilhassa tip tasvirleri mizahîdir. Örneğin, *Heves-nâme*'de yer alan yaşlı kadın, ara bulucu kadın tipidir. Cafer Çelebi, söz konusu kadını kısmen karikatürize ederek anlatır.

Sergüzeşt-i İstolçevî'de ise hastaneden çıkan Mir Ali Rıza'nın peşine düşen alacaklı esnaf takımı karikatürize edilir. Şair, her meslek erbabına kendi mesleğiyle ilgili eleştirel ve mizahî sözler sarf eder. İstolçevî'nin düştüğü maddî durum esasen trajikomiktir. Şair, üzüntü verici bir hadiseyi mizahî bir şekilde anlatarak eserine renk katar.

Mizahî öğelerin kullanıldığı bölümlerden biri de *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip 'Osmân*'da yer alan kalem memurlarının tasviridir. Kalem çalışanlarının kimisi ümitsizliğe düşmüş, kimisi gam ve sıkıntıdan uzak, kimisi ise dünyayla ilgisini keserek yazıp çizerek günlerini geçirmektedir. Kâtip Osman, söz konusu bölümde başta kendisi olmak üzere küçük memurların kazançlarının çok az olduğunu oldukça -zayıf da olsa- mizahî bir tonla okuyucuya aktarır. O, halifelerden birine yardımcı olmuş ancak, hisse yerine hava (rüzgâr) almıştır. Kalem gelirinin paylaşımından şikâyetçi olan şair, şakirtlerin kazancının azlığından yakındır. Zira senede bir güçlkle gelen iki hisse, adeta “bir garip kıssa” hâlini almıştır. Birinci halife hissenin yarısını, ikinci halife onun yarısını, üçüncü halife de kalanın yarısını alınca kalem masraflarıyla birlikte şakirtlere düşen pay yalnızca bir iki pul olmaktadır. Şair bu kadar az para için def gibi tokat yemek istemez.

Keçeci-zâde İzzet Molla da *Mihnet-Keşan*'da mizahî anlatımdan çok sık yararlanmış, eleştirel anlatımını mizahla süslemeyi bilmiştir. Bazen gülünçlük adına şiire yakışmayacak kelimelere yer verse de şairin dilindeki mizahî ton eserin daha zevkli bir şekilde okunmasını sağlar. Örneğin, *Mihnet-Keşan*'daki “Sıfat-ı Tabîb” başlıklı bölümde tabip oldukça mizahî bir şekilde tasvir edilmiştir. Aşağıdaki beyitler söz konusu bölümden alınmıştır:

‘İlâcında te’sîr olaydı eger
Keşân’da tükenmişdi nev’-i beşer

Dahı gelmeden hasteniñ yanına
Olup nişter-keş girer kanına

Degil tasma birkaç karış rîsmân
Bogar hastesin gelse almaga kan

İki parmağı arasında ecel
Verir sıklet-i desti nabza haleb

Eger bulsa merzâda hummâ-yı dak
Eder anda tedbîrini iki şak (MK, b.2720-2724)

Sergüzeşt-nâmelerde -nâdirende de olsa- mekân tasvirlerinde de eleştirel anlatım mizahla desteklenir. *Mihnet-Keşan*'da yer alan "Merhale-i Türkmenili" başlıklı bölümde yer alan mekân tasviri ise şehir insanının gözünden fakirliği ve yoksunluğu açısından tasvir edilirken gülünç benzetme ve sözlere yer verir. Şairin alaycı yaklaşımı mizahî anlatımı sağlayan başlıca öğedir:

Ne ârâm-gâh ol cahîm-i cihân
Olur anda belli na'îm-i cihân

Sıtanbul'da ednâ fakîriñ evi
O muzlim mahalliñ sarây-ı nevi

Mukaddem boşanmış bir iki deli
Harâmî gibi zabt edip ol beli

Uyup soñra ba'zı mecânîn-i nâs
Anı karye sanup komışlar esâs

Ne mümkün o hanlarda insân yata
Meger gece gül-i beyâbân yata

Ne kalmış yerinde sukûf u cidâr
Hemân ortada bir takım tahta var

Gece anda cinnîye vahşet gelir
Degil cin şeyâtîne dehşet gelir

Behâyim dahı i'tibâr etmemiş
Köpekler kediler karâr etmemiş

Fakat kahvede bir uyuz tazı var
Biraz hancınıñ ördegi kazı var

Hevâsından etmez kebûter mürûr
Buña münhasırdır vuhûş u tuyûr

Nedendir dedim andaki lâşeler
Behâyim geçerken gebermiş meger

O aşçı dükânı ki baksan eger
Tahâretten anda bulunmaz eser

Gelince su geldi diyü müjdeler
Dirildi susuz cân veren mürdeler

Görölmüş degil kırlarda fidân
Meger kim geçe bir tâtâr-ı civân

Yüzü nûr-ı îmândan olmuş berî
Bu deyr-i zemîniñ odur kâferi

Gelip hancı bir ota etdi güşâd
Meger dûzahiler girip ola şâd

Yıkık nerdübânı o rütbe yüce
Çıkar bâmına yek kademde cüce

Edip otasından kenîfin kıyâs
Ne çâre kılınmışdı vaz'-ı pelâs

Anıñ her deliginde var bir yılan
Tebevvül eder mi zevi'l-'akl olan

Dedim hancıya bu ne a'lâ mahal
Ne cây-ı müferrih ne ra'nâ mahal (MK, b.556-575)

Sergüzeşt-nâme-i Zihnî ise mizahî anlatımın en yaygın olarak kullanıldığı eserdir. Zira *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin hemen tamamı hiciv ve hezlerden oluşmaktadır. Daha önce belirttiğimiz üzere sergüzeşt-nâmelerde mizah, eleştirel anlatıma hizmet etmektedir. Eserde yer alan eleştiriler de büyük ölçüde mizahî öğelerle desteklenmiştir. Eserde mizah, bazen “cinsel organı arı tarafından sokulması” gibi gülünç bir hâdiseye dayanırken, bazen de cinsel göndermelerle dolu küfre varan ifadelerle sağlanmıştır. Eserde, okurken insanın yüzünü kızartan sözler bulunmakla beraber, kahkaha attıran ifadelerle de yer verilmiştir. Bu durum, cinsel göndermelere ve küfre dayalı geleneksel mizah anlayışımızın sergüzeşt-nâmelere yansımından ibarettir.

Bununla birlikte Cemâli'nin *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'teki Arnavutluk tasvirleri ve *Heves-nâme*'deki karikatürize edilmiş acüz tipi sergüzeşt-nâmelerdeki mizahî anlatımın bir parçası olarak değerlendirilebilir.

2.3.4.Eleştirel Anlatım

Sergüzeşt-nâmeler şairlerin gerçek yaşamlarını konu edinen eserler olmaları nedeniyle eleştirel anlatıma sahiptir. Zira gerçek yaşamı anlatan eserlerde şairlerin çevrelerinde gördükleri çeşitli yanlışlıkları dile getirmeleri olağan bir durumdur. Bilhassa şairlerin hayat hikâyelerini anlatan hatıra türü eserlerde eleştirel anlatım daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Kurgu yönü ağır basan sergüzeşt-nâmelerde ise eleştirilerin temelinde şikâyet yatmaktadır.

Sergüzeşt-nâmelerde eleştirel anlatım kimi zaman eserlerin tamamına hâkim olurken kimi zaman da belirli konuların söz konusu edildiği bölümlerle sınırlıdır.

Şairler, eleştiri ve şikâyetlerini çoğunlukla satır aralarında veya dolaylı olarak eserin geneline yayarak verirler. Ancak, doğrudan doğruya eleştiri ve şikâyetleri konu edinen müstakil bölümlere de rastlamak mümkündür. Örneğin, *Firkat-nâme*'deki “Şikâyet Kerden Ez Tâli’ ”, *Sergüzeşt-i Kâtib ‘Osmân*'daki “Şikâyet-i Felek Hikâyet-i Zeyneb Cârîye” *Nevhatü'l-Uşşâk*'taki “Bu Makâle Bî-bekâ Dünyânuñ Evsâfidur” başlıklı bölümler yalnızca şikâyet ve eleştiriye konu olur.

Sergüzeşt-nâmelerde özellikle kişisel konularla ilgili eleştirilerin tonu serttir. Kimi eleştiriler, hicvin sınırlarına girer, hatta sövgü niteliğindedir. Sergüzeşt-nâmelerde eleştiri denildiğinde akla ilk gelen eser *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'dir. Zihnî, eserinde onlarca yıllık memuriyet hayatı sırasında hizmetinde bulunduğu devlet adamlarını eleştirileriyle yerden yere vurur. Eserin ikinci bölümü olan “İbtidâ Mecmua‘-i Hicviyyât ez-Küşâd-ı Zihnî Ünyevî Vâsıf Efendi Şe'ninde” başlıklı bölüm, kaside ve farklı nazım şekilleriyle yazılmış hicivlerden ibarettir. Ayrıca, *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân*, *Hasb-ı Hâl-i Kânî*, *Mihnet-Keşân*, *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî* ve *Efsâne-i ‘İbret*'te eleştirel anlatımın belirgin bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. *Firkat-nâme*, *Hecr-nâme*, *Gülşen-i Niyâz* ve *Nevhatü'l-Uşşâk* gibi eserlerde ise eleştiriden ziyade şikâyet söz konusudur.

Sergüzeşt-nâmelerde eleştiri doğrudan ya da dolaylı eleştiriler olmak üzere iki şekilde yer alır. Şairler eleştirilerini doğrudan doğruya aktarabildikleri gibi, çeşitli kişi, mekân, hâdis ve müesseselerde gördükleri çarpıklıkları dile getirerek dolaylı yoldan da gerçekleştirebilirler.

2.3.4.1. Kişisel Konularla İlgili Şikâyet ve Eleştiriler

Kişisel konularla ilgili eleştiriler daha ziyade şairlerin hayatlarında belirli bir yer işgal eden kişi ve hâdiselere yönelik yaptıkları eleştiri, şikâyet ve yakınmalardan ibarettir. Şairlerin kişisel konularla ilgili şikâyet ve eleştirilerin temelinde talih düşüncesi vardır. İslam inançlarına göre kaderden yakınmaya hakkı olmayan şairler, bu eleştiri ve şikâyetlerini talihleri üzerine kaydırırlar. Eleştiriye konu olan talih, bazen felek, devran ya da dünya adıyla karşımıza çıkar. Şairlerin kimi zaman yıldızlarından yakındıkları görülür. Tüm çabalarına rağmen istediklerine ulaşamayan şairler, başlarına gelen tüm felaketlerin kaynağı olarak talihlerini görürler. Bu nedenle kişisel konularla ilgili tüm eleştirilerin hedefi eğri gidişli felek olacaktır. Örneğin, *Mihnet-Keşân*'da yer alan “Mebhas-i Bahs-i Şâ‘irân ve İlzâm-ı Ba‘z-ı Sitem-i Zarîfân” başlıklı bölümde

Keçeci-zâde İzzet, başta kendisi olmak üzere hüner sahibi şairlerin değerinin bilinmemesinden yakınırken sorumluluğu feleğe yükler.

Kişisel konuların başında şairlerin, sevgililerinden yakınmaları gelmektedir. Divan şiirinde sevgilinin ilgisizliği ve eziyetlerinden yakınma eserlerde kullanılagelen bir temadır. Bu yakınma büyük ölçüde aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde dile getirilir. Örneğin, *Nevhatü'l-Uşşâk*'ta Dâî, her ne kadar sevgilinin eziyetlerinin âşık için mutluluk olduğunu belirtse de zaman zaman çektiği acılara dayanamayarak sevgiliden ve felekten yakınır. Fakat bu yakınma hiçbir zaman yüksek bir tonda gerçekleşmez. Ancak, *Firkat-nâme*'de diğer sergüzeşt-nâmelerden farklı olarak yakınmanın tonu yükselir. Halilî, eserinde bir âşıktan beklenmeyecek bir çıkışla ses tonunu yükseltir.

Eleştiriye konu olan kişiler arasında rakip de önemli bir yere sahiptir. Şairler, sevgilileriyle aralarına giren rakipler hakkında son derece olumsuz sözlere yer verirler. Bu sözler kimi zaman kaba ifadeler ve küfre dek varır. Rakip, *Firkat-nâme* gibi kurgu yönü ağır basan sergüzeşt-nâmelerde adeta gazellerden kopup gelmiş bir hikâye kişisi olabildiği gibi, *Defter-i 'Aşk*'ta olduğu gibi somut bir kişi de olabilir. Söz gelimi *Defter-i 'Aşk*'ta şairin “Şeh-levendim” dediği sevgilisini himayesine alan enderunlu yaşlı bir adam şairin eleştiri oklarına hedef olur. Şair, yaşlılığında sübyan hevesine düşen bu adam için “ak baba çehrelî, kanbur, zalim, papas, kodoş” gibi sözler sarf eder. Aşağıdaki beyitler söz konusu eleştirinin yalnızca bir bölümüdür:

Kıldı bir pîr-i köhen-sâle zuhûr
Ak baba çehrelî nikbet kanbûr

İhtiyâr etti o pîr-i fânî
Kocalıkda heves-i subyânî

Pîr iken eyledi igvâ hennâs
Azdı yüzden soñra zâlîm papas

Ya'nî ol tıflıñ olup lalası
Taktı engüştine ol elmâsı

Köhne üstâd-ı cefâ ol sanemi
Felek ol zâlîme kıldı 'acemî

Aldı Mu 'tâd-ı serây üzre dahı
Hâle-i kabzaya ol mâh-rûhı

Meger ol mâha gönül vermişdir
Onu zahm-ı diline sarmıştır

Oldı hep reh-güzer-i yâre telef
İddihâr ettiği emvâl-i selef

Olmış idi yine ol pîr-i kodoş
Dil-berân zümresine başçavuş

Şöyle zabt etdi o pîr-i fânî
Nice gayret ile ol oğlanı

Eyledi zümre-i ‘uşşâkı yasak
Kimseye hoş görülür mi bu nesak

Gül-i ruhsârına toz kondurmaz
Zülfine dest-i sabâ sundurmaz

Çeşme havâlisine gitse o perî
Aña pey-revlik ider çeşm-i terî

Hâne-i meşke berâberce alır
Yanına def gibi anuñ takılır

Görünür zâhiri bir pîr-i dü-tâ
İtse âgûşa o mâhı ammâ

Hırs ile şöyle çeker pîrâne
Rüstem oldu sanasın çingâne (DA, b.220-235)

Sergüzeşt-nâmelerde kişisel eleştirilerin diğer bir kısmı ise çıkar çatışmasından kaynaklanmaktadır. Çıkar çatışması bazen maddî konularla, bazen de makam, mevkii gibi konularla ilgili olarak ortaya çıkar. Esasen bu eleştiriler şairlerin yaşadıkları olayları konu edinse de arka plânda toplumsal eleştiri yapılmasına imkân sağlar. Söz gelimi *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za‘îfî*’de en sık eleştirilen konulardan biri kıymetinin bilinmemesidir. Zaîfî akranlarının iyi ilişkileri sayesinde yüksek mevkilere gelmelerini eleştirir, bazen de gelirin az olmasından yakınır.

Esasen ilk bakışta kişisel gibi görünen bu eleştiriler bütün toplumu ilgilendiren konulardır. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmeler doğrudan doğruya kişisel çıkar çatışmalarından kaynaklanan eleştirilere de sahne olur. Örneğin *Efsâne-i ‘İbret*’te şair, çeşitli vesilelerle husumet yaşadığı pek çok kişiyi eleştirmiştir. Eleştirilen kişiler arasında Mahmud Paşa gibi önemli devlet adamlarının da bulunması dikkat çekicidir. Eserde eleştirilen diğer bir kişi de Mıkırdıç adlı bir Ermeni tefecidir. Tefeci üç yüz liralık borcu için otuz bin lira isteyince şairin eleştirilerine hedef olur. Mehmet Rifat’ın eski bir vezir olan babası, hastalığının tedavisi için Avrupa’ya gitmek zorunda kalır. Ancak, sâbık vezirin Avrupa’ya gitmesi bir tefeciye olan borcu için kefalet vermesine bağlıdır. Şair, haksız kazanç elde eden bu Ermeni sarraf için “adîmü’l-insâf, bî-dâd, mel‘ûn, hâin” gibi sözler sarf eder:

Var idi Ermenîden bir sarrâf
Ya‘ni a‘dâ-yı ‘adîmü’l-insâf

Kürkçü Hanlı Deli Bedros-zâde (?)
Ki Mıkırdıç denir ol bîdâda

Ancak ister iken üç yüz lira
Tam otuz biñ lira etdi da‘vâ

Fâiziñ fâizini yükletmiş
Durmayıp borcumuzu yükseltmiş

Salıvermem demesin mi mel‘ûn
Tâ kefil vermez ise ger medyûn

Renk renk etdi ihâfe hâ‘in
Ki beni eyleye borca zâmin (Eİ, v.19)

Mehmet Rifat’ın eleştirilerine hedef olan kişilerden bir diğeri ise Midhat Paşa’dır. Şair, meclisin yeniden oluşturulması sonucu reisliğe getirilen Midhat Paşa’nın adaletsiz tutumunu eleştirir. Paşa, haksız yere Rifat’ı gıyaben mahkum etmiş, annesinin elindeki mallar da dahil olmak üzere tüm varlığını zaptiye zoruyla elinden almıştır:

Çün re‘is oldu da Midhat Paşa
Eyledi sanki ‘adâlet hâşâ

Beni etdikde gıyâben mahkûm
İşte her vechile oldum mazlûm

Kılıcın tecrübe bende etdi
Kahr olup kendi de âhir gitdi

Hele sarrâf ‘adüvv-i ekber
Fırsatı etmeyerek fevt u heder

Başıma çökdü amânsız zâlim
Ne bir eşyâmı kodı ne mâlım

Ne bir emlâk u ne sâhil-hâne
Hâsılı oldu perişân lâne

Be-zabtiyye geçirdi o şakî
Vâlidemde olan emlâki dahı (Eİ, v.21)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân’da bezer bir şekilde bazı kişiler, kişisel husumet nedeniyle son derece menfî tipler olarak çizilmiştir. Şairin bu kişilerle ilgili eleştirileri, subjektif olması ve asıl konuyla ilgili olmaması nedeniyle hiciv olarak değerlendirilebilir. Şair çıkar çatışmasına girdiği bu kişilere küfre varan sözler sarf etmekten çekinmez. “Şikâyet-i Felek Hikâyet-i Zeyneb Cârîye” başlıklı bölümde vasîlik meselesiyle doğrudan ilgisi bulunmadığı halde Zeynep’in cariyelik geçmişine sık sık vurgu yapılır. Hatta öfkesini yenemeyen şair “kahpe-zen, şeytan sıfat” gibi sözlerle Zeynep’i hicveder. Mirasçı oğlan, şairin ikinci eşi ve annesi ve Sadrazam Nailî, Kâtip Osman’ın eleştirilerinden nasibini alan kişiler arasında yer alır.

Sergüzeşt-i İstolçevi’de ise şair, alacakları nedeniyle peşine düşen esnaf takımını hicveder. Şair, birer beyitle her meslek grubunu hicveder. Şairin esnafa yönelttiği

eleştiriler esasen kişisel meselesinden kaynaklanmaktadır. Ancak, bu kişisel husumet, dönemin küçük esnafının kıt kanaat geçinen insanlar tarafından nasıl algılandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Nevhatü'l-'Uşşâk'ta ise şair yaşadığı platonik aşkı yanlış anlayanları eleştirir. Daî, yaşadığı aşkı meşrulaştırmak için çeşitli açıklamalar yapmakla yetinmemiş, eleştiri oklarını, kendisini yanlış anladığını düşündüğü herkese yöneltmiştir. Ona göre anlattıkları alçakların katında adeta yılan gibidir, bu nedenle onları rahatsız eder. Ancak, ârif olanlar bu yılanın zehrini, panzehir olarak aldığı anda alçaklar şaşırıp kalırlar. Dâî'nin kendisini temize çıkarmak için âşk konusunda riyakârlık yapan iki yüzlüleri de eleştirmeden edemez. Kendi kusurlarına bakmadan başkalarını eleştirenlere çıkışır. Dedikoducular, başkalarının kusurlarını ortaya dökenler, aşkı anlamayanlar, işin aslını bilmeden iftira edenler ve eş cinseller şairin savunması kapsamında dolaylı olarak eleştirilirler.

Kişisel konularla ilgili eleştirilerden biri de sürgün, esaret ve zorunlu yolculuklardır. Şairler, sürgüne gönderilmeleri, gurbette olmaları ve orada yaşadıkları nedeniyle sürekli talihlerinden yakınıp, şikâyet ederler. Örneğin *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* ve *Gülşen-i Niyâz* gibi eserlerde sürgün, gurbet, esaret gibi nedenlerle şairlerin şikâyet ve eleştirileri konu edilir.

Sergüzeşt-nâmelerde şairler yolculukları sırasında gördükleri mekân ve kişileri bazen eleştirel bir dille tasvir etmişlerdir. Söz gelimi *Mihnet-Keşân*'da Keçeci-zâde İzzet, kendisine ters gelen, yadırgadığı her şeyi (kişi, mekân) eleştirmekten geri durmaz. Gezdiği gördüğü yerlerdeki aksaklıkları dile getirmeden edemez. Cemâlî de *Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet*'te Arnavutluk seferi sırasında yaşadığı sıkıntıları anlatırken, Arnavutluk yöresini ve halkını eleştirir. Ancak, burada eleştiriye konu olan seferde olma zorunluluğundan ziyade Arnavutluk coğrafyası ve insanlarıdır:

Kişi varıcak Arnavud iline
Sanki Müslim düşer cahûd eline

Evvel âhir yiri yokuş iniş
Şöyle kim nûş eyler âdeme niş

Taglarında safâ vü râhat yok
Derelerinde cevri ü mihnet çok

Suyı bî-lezzet u hevâsı vahîm
Manzarı mühmel ü 'azâbı elîm

Düz yire yokdur anda hîç vücûd
Tagdur taşdur cem'î-i hudûd

Kaplamış üstini duhân u buhâr
Güli yok lîk kande baksañ hâr

Ortası mühmelât u sengistân
Çevresi muttasıl Frengistân

Yollarında mu‘ayyen olmaz iz
Tayag ile yürüyemez ilbiz

Hâr u hasdan geçölmeyip nâ-çâr
Cübbe çâk oldu kalmadı destâr

Etmegi az anuñ dahı tuzı yok
Kavunun görmedük ü karpuzı yok

Tutıcak yağmur-ile tûfânı
Yilleri ‘âlemi ider fânî

Görmemişdür cihânda ehl-i sefer
Bî-safâlıkda ol yire beñizer

Yirler içre hakîrdür kemdür
Güyyîâ vâdi-i cehennemdür

Halkınuñ gözi kör kellesi kel
Bıyığı mühmel sakalı çepel

Çeşmine tîr ü cismine zahmet
Başına tîg u cânına la‘net

İli İslâma düşmen ü kâfir
Büresi bî-‘aded siñek vâfir

Büresi terk-i râhat-ı şebdür
Siñegi sanki mâr u ‘akrebdür

Ol teni râhat eylemez hergiz
Bu ider cânın âdemüñ ‘âciz

Ne büre kim cefâ vü mihnetdür
Ne siñek kim günâhsuz letdür

Olmaya nice söylenürse kelâm
Arnavud ilinüñ belâsı tamâm (DBMS, b.35-56)

2.3.4.2. Toplumsal Eleştiri

Sergüzeşt-nâmeler her ne kadar şairlerin öz yaşam öyküleri ve anılarından oluşsa da şairler, yaşamları sırasında gördükleri kişi ve hâdiseleri, kendi dünya görüşleri ve bakış açılarından algırlar. Diğer bir deyişle şairler, kendi değer yargıları, düşünceleri ve beğenileriyle çelişen kişi, mekân ve hâdiseleri eleştirel bir dille aktarırlar. Eleştiriye konu olan mekân, kişi ve hâdiseler şairin kişisel serüveninin bir parçası olsa da, çoğu

zaman toplumu da ilgilendiren meselelerdir. Bilhassa anı türü sergüzeşt-nâmelerde bu tür toplumsal eleştirilere sıkça rastlanır.

Sergüzeşt-nâmelerde toplumsal eleştiriler daha ziyade âlim ve hüner sahiplerinin toplum nezdinde değer görmemesi; insanın değil, mevkinin önemsenmesi; zenginlerin riyakâr olması; halkın ulemaya bakışı, küçük memurların yaşam koşulları, devlet müesseseleri ve görevini kötüye kullanan memur ve yöneticiler etrafında toplanır.

Mir Ali Rıza *Sergüzeşt-i İstolçevi*'de küçük Osmanlı memurunun yaşam mücadelesini gözler önüne serer. Şair, kendi yaşadığı geçim sıkıntısını dile getirirken dolaylı olarak tüm memurların yaşam koşullarını eleştirir. Göz hastalığına tutulan şair, ilaç için paraya muhtaç olmasına eseflenir ve hüner sahiplerinin bahtlarının kötü olmasından yakını. *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de de benzer bir şekilde makam ve para sahibi olamayanların halkın gözünde değersiz olması ve ilim ehli olanların kıymetinin bilinmemesi eleştirilir. *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'nin giriş bölümünde de benzer bir şekilde irfan sahibi, akıllı ve dürüst insanların sefalet içinde yaşadığı, onların hâlini kimsenin sormadığı söylenir:

Nice erbâb-ı ma'ârif ki biri
Zabt ider 'aklı ile bahr u beri

Bulmamış emr-i ma'âşa çâre
Künc-i külhanda yatur âvâre

Dimemiş kimse ki hâli nicedir
Aç yatarsın burada kaç gicedir

Nice şehirler ki olup zâr u zebûn
Bulmamış bir giyecek köhne zıibun

Hâlini olsa eger âgâhı
Her biri lâyı-ı taht-ı şâhî (HHK, b.14-18)

Oysa alçak tabiatlı, iki yüzlü ve dalkavuk tipler hâmîleri sayesinde toplumda itibar görmektedir. Şair, hâmîleri sayesinde itibar gören bu insanları eleştirmeden edemez. Şair, onları eleştirirken, yalnız başlarına hiçbir değerleri olmayan bu mağrur ve iki yüzlü güruha halkın iki yüzlü ve çıkarıcı yaklaşımlarını da eleştirir. Daha önce kibirinden selam dahi vermeyen söz konusu kişiler, yalnız başlarına kaldıklarında insan içine karışmaya çalışırlar ancak, eskiden gördükleri ilgiyi bulamazlar. Bu sefer soluğu kahvehanede alırlar. Kahveci, kendisini gözeteceğini düşündüğü iki yüzlüye ikramlarda bulunur. Durumdan haberdar olduğunda ise ikram ettiği kahveleri bile dedikikodu konusu eder. Fakat o zaman iş işten geçmiş olur. Yatacak yeri kalmayan bu riyakâr güruh, halktan faydalanmak için her yolu denemekte, her türlü dalkavukluğu

yapmaktadır. Halk içinde kendilerini zikir ehli bir derviş gibi gösterip, hırka ve sikkeyle gezmekte, tenhada ise eski huylarını sürdürmektedirler:

Nice dūn-tab'-ı mukallid gördüm
Ki öter tabl-ı neşâtı güm güm

Mâye-i 'servet sâ mânı tamâm
Yüzünü görmemiş aslâ alam

İ'tibâr eyler aña bay u gedâ
Cân ile hidmetini eyler edâ

Hîç ol rûtbeden inmez binmez
Sögse de kimse aña incinmez

Kimseye sohbe vermez nevbet
Kimse tekdîrine virmez ruhsat

Gelse bir meclise ol hâli ile
Girse bir şehre eger vâlî ile

Halk olup müşteri-i sohbeti hep
Her birisi olur engüşt be-leb

İder ammâ yine ol istignâ
Da'vet itseñ de ider isti'fâ

Ba'z-ı hikmetden olanlar gâfil
Zann iderler anı merd-i 'âkil

Hâli hep kendü kerâmâtıdır
Muktezâ-yı şeref-i zâtîdir

O ise bir 'arâz-ı zâ'ildir
Bilmeyen cevhere dek kâ'ildir

İ'tibârı şeref-i nisbetidir
Vâlînin aña olan ragbetidir

Buña şâhid diler iseñ benden
Dinle bu nutk-ı güher-bârımı sen

Bir de başlu başına olsun ol
Hey'et-i sâbıkasın bulsun ol

O zamân gör ki kalur mı o edâ
Sen aña dırsın o dem bir ne gedâ

Kanı evvel gelen ol mîr-i kelâm
Virmeyen bilmediği şahsa selâm

Da'vet itseñ dahı nâz eyler iken
Kendüye halk niyâz eyler iken

Şimdi kendüsi ider 'arz-ı ahvâl
Lîk halk eyler anı istiskâl

Bir zamân bulmaga evvelki suyu
Gösterir halka yine eski hûyu

Girmeyince eline matlûbu
Kahve dükkânı olur mahsûbu

Kahveci evvelâ ikrâm eyler
Bir iki kahve de in'âm eyler

Ya'nî bir şey sanur anı gözedir
Dir hiç olmazsa dükkânı gözedir

Soñra ahvâline vâkıf olıcak
Tavri tavrına muhâlif olıcak

Başlar ol dem dimege ol fi'l-hâl
Çagırır kahveler için dellâl

Ki kahvede yatılmayacak
Ecnebî araya katılmayacak

Añlar ol demde işi dîvâne
Hidmete gerçi olur pervâne

Lîk bir şem'-i şeb-ârâ bulamaz
Başınıñ altına hâtâ bulamaz

Bi'z-zarûre salıvirüp saçın
Uydurup öylelerin bir kaçın

Eski bir sikke bulup bir hırka
Eyler endişeleri biñ fırka

İder ol ehl-i tarîki taklîd
İtmege başlar o zikr ü tevhîd

Lîk tenhâda ne o var ne bu
Halkı gördükde hemân der hû hû

Şimdi dervîşlere yoldaşlık ider
Tekyede ba'zı ferrâşlık ider

Sen tuyarsın o zamân esrârı
Ki ne imiş o geçen etvârı

İntisâbı imiş anın şerefi
Mâye-i cûd u sehâ vü şerefi (HHK, b.23-46)

Sergüzeşt-i İstolçevî'de ve *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de de memurların işlerini yürütmeleri için bir büyüğe arkalarına dayamaları gerektiği ince ince eleştirilir. Hatta Zaiîfî, bir dönem desteğini gördüğü ekabir takımına da güvenmemek gerektiğini söyleyerek, onları iki yüzlü, güvenilmez ve hileci olmakla suçlar. Kâtip Osman ise *Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman*'da, başta kendisi olmak üzere, küçük memurların kazançlarının çok az olduğunu -zayıf da olsa- mizahî bir tonla eleştirir. Kalem gelirinin dağılımından şikâyetçi olan şair, şakirtlerin kazancının azlığından yakınır.

Şairler, yukarıda belirttiğimiz şekilde kendilerine yönelik yapılan haksızlıkları eleştirirken, kendilerine yönelik eleştirileri de dile getirirler. Örneğin *Za'îfî*, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'de köylünün ulemaya bakışını gözler önüne serer. Diyarbakır yolculuğu sırasında şairin karşılaştığı köylü, ulemanın keyfine düşkün olmasını, yıllarını vakarla sıcaktan soğuktan habersiz oturarak geçirmelerini eleştirir.

Sergüzeşt-nâme şairleri arasında madalyonun diğer tarafından bakmasını bilen bir diğer şair de Keçeci-zâde İzzet Molla'dır. *Mihnet-Keşân*'da yer alan bir diyalog oldukça önemli bir toplumsal eleştiri örneğidir. Şair, Türmenli'de bir hancıyla konuşurken burada yer alan bir hanı alaycı bir dille anlatır. Ancak, hancının cevabı, şairin temsilcisi olduğu İstanbul bürokrasisini hedef alan karşı eleştiridir.³³⁸ Aşağıdaki beyitler taşıyıcı ihmal eden İstanbul'a yönelik açık bir eleştiridir. Eleştiri konusu farklı da olsa, yukarıda bahsettiğimiz, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'deki köylüyle diyalog sahnesini çağrıştıran bu bölüm Keçeci-zâde'nin *Mihnet-Keşân*'ı yazmadan önce *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'den haberdar olduğunu gösterir³³⁹:

Dedi hancı bunda vezîrân yatar
Bu gâra gelüp niçe şîrân yatar

Konup göçdüler niçe devletliler
Ne sâhib-keremler ne himmetliler

Güneş gibi 'azm etdiler subh-dem
Biri etmedi neşr-i nûr-ı kerem

Öküz gibi yat da hemân kıl du'â
Yahud eyle bir yüz guruşle binâ

Alıp bu cevâbı hicâb eyledim
Hemân meyl-i bâlîn-i hâb eyledim (MK, b.577-581)

Sergüzeşt-nâmelerde toplumsal eleştiriler en fazla devlet müesseseleri ve yöneticiler üzerinde toplanır. Örneğin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* başlı başına devlet adamlarına ve çeşitli kişilere yönelik hicivler üzerine kuruludur. Söz konusu hicivler genellikle kaba sövgülerdir. Ancak, eserde yer alan "Der Beyân-ı Kâtib-i Mâliye-i Der Livâ-yı Burdur Bi-Temsil-i Rûbâh" başlıklı temsili hikâye, *Harnâme*'yi hatırlatan, alegorik anlatıma sahip başarılı bir eleştiridir. Şair, Burdur Sancağı'ndaki maliye

³³⁸ bk. Ali Emre Özyıldırım, *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlil'i*, Ankara Üniv. SBE, BDT, Ankara, 2002, s.106.

³³⁹ Esasen *Mihnet-Keşân*'la *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî* arasındaki benzerlik yalnızca söz konusu eleştirel sahnedeki ibaret değildir. Sergüzeşt-nâmeler içinde *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îfî*'ye en yakın örnek *Mihnet-Keşân*'dır. Her iki eserde de hayat hikâyelerinden bahseden şairler, Anadolu'yu eserlerinin merkezine oturturlar. Her iki şair de zorunlu olarak Anadolu'da yaşamış, merkeze gelme isteğiyle yanıp tutuşmuştur. Tahsil görmüş, kentli aydının taşraya bakışı, her iki esere de belirli oranda yansımıştır. Bununla birlikte her iki eserde de ana konuyla doğrudan ilgisi olmayan aşk hikâyesine yer verilmiştir. Muhtemeldir ki Keçeci-zâde, Zaifi'nin eserini okumuş ve az da olsa eserden etkilenmiştir.

kâtibini tilkiye benzeterek mizahî bir tonda eleştirir. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de de eleştiri okları yöneticilerin suiistimalleri üzerinde yoğunlaşır. Örneğin Kâzım (Âcizî), Trabzon Valisi Hazine-dar-zâde Osman Paşa'nın sorumluluğundaki Gümüşhâne madeninden bahsederken, onun halkı perişan edip maden gelirlerini kendi kişisel çıkarları için kullandığını belirtir. Şair bu vesileyle devlet malının taşradaki yöneticilerin elinde ne hâle geldiğini ortaya koyar.

Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî'de şairin eleştiri yaparken temkinli olması dikkat çekicidir. O, devletin düştüğü perişan hâlden yöneticileri sorumlu tutmaktadır. Şairin eleştirdiği hükümet değil, kötü yöneticilerdir. Zira şair "Ta'riz" başlıklı bölümde bunu açıkça ortaya koyar. Makam sahibi olanların ihanetleri ve halka yaptıkları zulümden dolayı iş bu noktaya varmıştır. Padişah kime güvenip görev verse ihanete uğramakta, fesat yöneticiler bir makam elde eder etmez doğru yoldan ayrılmaktadır. Yöneticilerde sadakat ve adalet duygusu bulunmamaktadır. Bu şartlar altında devletin düşmanlarına karşı güçlenmesi mümkün değildir.

Eleştirilen devlet müesseselerinden biri de ayanlıktır. "İzzet Molla'nın Keşan'daki âyanla arasında geçen konuşmalar da üzerinde özellikle durulması gereken parçalardır. Her şeyden önce şairin, diyaloga giriş yaparken konuştuğu ayanı bir "illet" olarak nitelendirmesi şairin şahsî hoşnutsuzluklarından dönemin sosyal hayatına ait bir tenkide geçişin işaretlerini vermektedir. Nitekim şair söz konusu diyalogun sonunda sadece muhatab aldığı âyanı değil bütün bir âyanlık müessesesini hedef alarak önemli bir sosyal tenkitte bulunmuştur."³⁴⁰

Hâfî der idim Hak ala cânıñı
Dahi cân-ı emsâl ü akrânını

Alır beldeden yılda yüz biñ gurûş
Görüp anı mümkün mi olmak hamûş (MK, b.794-795)

Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osmân'da yer alan "Mevkûfât Kalemine Varıp Şakird Olduğudur" başlıklı bölüm ise kalem çalışanlarının inceden inceye eleştirisinden ibarettir. Kâtip Osmân, devlet dairesinin içler acısı hâlini müşahade eder ve burada gördüğü çarpıklıkları eserinde dile getirir. Bu bölümler yalnızca durum tespiti değil, aynı zamanda dolaylı bir eleştiridir. Örneğin, şaire göre yalnızca kesedar Hacı Hasan'a yakın olanlar gelirden hissesini almaktadır. Kâtip Osman ayrıca cariyeye Zeynep'le ilgili hâdiseleri anlatırken, dönemin mahkemelerini ve hukuk anlayışını da eleştirir. Duruşmalar sürüp gitmekte, mahkemeler bir türlü sonuçlanmamaktadır. Mahkeme

³⁴⁰ Ali Emre Özyıldırım, "Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve Tahlil'i", Ankara Üniv. SBE, BDT, Ankara, 2002, s.107.

masrafları şairin belini büker. Şair maddî bakımdan öylesine kötü bir duruma düşer ki evi, malı ve rızkını bu yolda sarf eder, hatta sarığını ve elbisesini satacak hâle gelir. Kâtip Osman, mahkeme masraflarından başka bir de mahkemede işlerinin yürüyebilmesi için rüşvet vermek zorunda kalır. Rüşvet vermekten fakir düşen şairin durumuna düşmanları sevinir. Nüfuzlu birine tutunmadan devletin hiçbir müessesesinden fayda sağlamak mümkün değildir. Mahkeme konusunda hâkimlere yakın olmanın davalılara sağladığı faydaları fark eden şair, mahkemenin pençesinden bu yolla kurtulur. Kâtip Osman “Oğlumun Mühürdâr Olduğudur” başlıklı bölümde ise devlet müesseselerinin içinde düştüğü kötü durumu gözler önüne serer. Şair, bu bölümde iltimas, niteliksiz insanların önemli görevlere getirilmesi vb. konularla ilgili eleştirilerine yer verir.

2.3.4.3.Öz Eleştiri

Sergüzeşt-nâmelerde kişisel ve toplumsal konularla ilgili eleştirilere yer verilirken, şairler kimi zaman kendilerine yönelik eleştirilerde bulunurlar. Söz konusu öz eleştiriler, kişisel meselelerle ilgili olabildiği gibi şairlerin kendi şahıslarında tüm insanlara yönelik toplumsal eleştiriler de olabilir.

Kişisel konularla ilgili öz eleştirilerde şairler bilinçsiz davranışları ya da sözleri nedeniyle bizzat kendileri tarafından eleştirilirler. Örneğin *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta sevgilisi aşkına karşılık vermediği dönemlerde Dâî, çalkantılı ruh hâlinde dolayı kendisinden yakınır. Mecazî aşkın mutluluk vermeyeceğini bildiği hâlde güzel sevmesinden (mecazî aşka tutulmasından) dolayı hayıflanır. Bilhassa *Nevhatü'l-'Uşşâk*'ta yer alan “Bu Makâle Kendümi Levî İtdüğüm Eyler Beyân” başlıklı bölüm şairin özeleştirisidir. *DeFTER-i 'Aşk*'ta da benzer bir şekilde şair, geçici güzellikler peşinde koştuğu için kendisini eleştirir:

Eyledim gölüm ol demde 'itâb
Bu mudur yandığı ey hâne-harâb

Öyle bir dilbere ol bârî esîr
Ki kabûl etmeye zâtı tagyîr (DA, b.435-436)

Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat'ta ve *Gülşen-i Niyâz*'da ise şairler başlarına gelen hâdiselerden dolayı şikayet ettikleri için kendilerini eleştirirler. Bu tür durumlarda şairler, isyanlarının farkına varıp derhal pişmanlıklarını dile getirir ve Allah'a sığınır.

Sergüzeşt-nâmeler arasında öz eleştiriye en fazla yer veren eserler, şüphesiz *Hasb-ı Hâl-i Kânî* ve *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'dir. *Sernüvişt-nâme-i 'Âcizî*'de eleştiri kadar öz eleştiri sıkça kullanılmıştır. Şair, eleştiri oklarını başkalarıyla birlikte kendisine de yöneltmiş, kendisinde gördüğü yanlışlıkları dile getirmekten çekinmemiştir. Ancak, bu öz eleştirilerin genellikle şairin şahsında tüm okuyucuya yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Şairin öz eleştirileri üç ana konu etrafında toplanır. Bunları, “ilahî aşk yolunda mecaza takılıp kalmanın yanlışlığı”, “vakti heva ve hevesle geçirmemek gerektiği” ve “eleştirinin eleştirisi” olarak sıralayabiliriz.

Koniçeli Kâzım'ın öz eleştirileri arasında en ilginç olanı şüphesiz eleştirinin eleştirisidir. Kâzım “Ta‘riz” başlıklı bölümde eleştirilerini dile getirdikten sonra “Tenbih” başlıklı bölümde başkalarını eleştirmek için kişinin önce kendi eksiklerini gidermesi gerektiğini söyleyerek eleştirinin eleştirisini ortaya koyar. Şair daha da ileri giderek kendisini yerer ve başkalarını eleştirmenin yanlış bir şey olduğuna dair açıklamalara girişir.

Öz eleştiri hususunda *Hasb-ı Hâl-i Kânî*'nin son derece önemli bir yeri vardır. Zira *Hasb-ı Hâl-i Kânî* başlı başına bu maksatla yazılmış bir eserdir. Kânî, eserinde dalkavuklukları sayesinde toplumda itibar ve mevki sahibi olanların eleştirisini yaptıktan sonra kendi hayatından örnek verir. Eserinde eleştirdiği dalkavuk, iki yüzlü ve hamisinden başka hiçbir övünülecek yanı olmayan insanlardan biri olduğunu, anlattığı kısa sergüzeştiyle ortaya koyar. Böylece şair, öz eleştiri yaparken toplumsal eleştiriye de yer verir. Ancak, şairin kendisini eleştirirken asıl maksadının hâmîsi Muhammed Paşa'yı övmek olduğunu söyleyebiliriz.

2.3.4.4.Edebî Eleştiri

Sergüzeşt-nâmelerde edebî eleştiriler oldukça sınırlıdır. Şairler, edebî konularla ilgili eleştirilerine genellikle dolaylı olarak yer verirler. Yalnızca *Heves-nâme* ve *Hâl-nâme-i Sevâdî*'de doğrudan doğruya edebî eleştirilerde bulunulmuştur. Söz konusu eserler içinde en dikkat çeken şüphesiz *Heves-nâme*'dir. Zira edebiyat tarihimizde *Heves-nâme*'nin öne çıkan yönlerinin başında, dönemin önemli şairleri hakkındaki olumsuz görüşleri ve eleştirileri gelmektedir. Bu durumun ortaya çıkması yalnızca günümüz araştırmacılarıyla ilgili değildir. Eser, yazıldığı çağda dahi diğer özelliklerinin yanı sıra bu yönüyle de dikkat çekmiştir.

Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'nin yazılış nedenini anlatırken sözü başka şairlerin şiir anlayışlarına ve eserlerine de getirir. Eserdeki yegâne eleştiri, söz konusu edebî eleştirilerdir. Eleştiriye konu olan kişiler, Şeyhî ve Ahmet Paşa gibi önemli şairler olunca, edebiyat araştırmacıları *Heves-nâme*'nin genellikle bu yönü üzerinde durmuşlardır. Her ne kadar Cafer Çelebi'nin eleştirileri önemli de olsa, yaptığı eleştiriler oldukça sınırlıdır.

Şeyhî ve Ahmet Paşa, devrin en önemli şairleri arasında yer almalarına ve bugün için dahi başarılı şairler olarak değerlendirilmelerine, hatta kuruluş aşamasında divan şiirine önemli katkılar sağlamalarına rağmen Cafer Çelebi'nin eleştirilerinden nasiplerini alırlar. Orijinal olmak iddiasıyla ortaya çıkan Cafer Çelebi'nin eleştirileri, özellikle “orijinallik” etrafında yoğunlaşır.³⁴¹ Cafer Çelebi, söz konusu şairlerin eserlerinin tercüme ve taklit olduğunu söyler. Hatta eleştirilerini Şeyhî ve Ahmet Paşa'nın şair olmadıkları noktasına kadar getirir.

Cafer Çelebi yukarıda dile getirdiğimiz doğrudan eleştirilerin yanı sıra dolaylı eleştirilere de yer verir. Şair, *Heves-name*'yi yazma nedenini dile getirirken şiir ve şairlik hakkındaki görüşlerinden bahsederken beğenilen şiir yazmanın çok emek gerektirdiğini, fazilet sahibi insanın ise bütün zamanını bu işe ayırmaması gerektiğini, hakikatla ve faziletle ilgisi olmayan saçma sapan sözlerle uğraşmanın, anlaşılması güç işleri halleden kendisine yakışmayacağını söyler. Şairin tüm bu görüşleri esasen şiire ve zamanını saçma sapan sözlerle tüketen şairlere yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Hâlname-i Sevâdî'de de edebî eleştiriye geniş yer ayrılır. Şair, eserini yazma nedeni açıklarken yalan söz söylemenin yanlışlığından bahseder. Doğru söz söylemek isteyen şair, yalana edebî sahada bile tahammül edemez. Her ne kadar çeşitli edebî sanatlarla süslenen eserlerin güzel olduğunu kabul etse de o, doğruları anlatmak istemektedir. Zira çeşitli anlatım teknikleriyle ve edebî sanatlarla sağlanan üstü kapalı anlatım, şüphelere neden olmaktadır. Bu nedenle şair, doğrular üzerine kurulu bir destan, yani kendi sergüzeştini yazmıştır:

Sergüzeştüm beyânûñ sebebi
Bu ki ‘âlemde pâk olan nesebi

Her sözün sıhhatini fikr eyler
Kizb ise ‘illetini zikr eyler

İster iseñ sarây-ı dilde fûrûg
Terk idüp sıdkı itme meyl-i dîrûg

³⁴¹ Eleştiri mahiyetinde olmasa da orijinallik iddiası, *Hecr-nâme*'de de benzer bir şekilde yer alır.

Ki hurûf-ı dürûg gibi müdâm
Egridür kâzib şekâvet-i kâm

Sâdık ol kim dürûg-ı nefşânî
Tonuk eyler fûrûg-ı imânî

Virme her dem yalana gönlüne yol
Ki yılan gibi cânâ kâd ider ol

Bâg-ı kizb içre dil ferag olmaz
Yemiş kim yemişse sag olmaz

Gerçi ekzebdür ahsen-i şî‘rin
Kezibsiz hoş degil fenni şî‘rin

Garaz ol kim bu günler ehl-i zamân
Hep hikâyâtı âşikâr u nihân

Nazmı fehmine olmayup kâdir
Kizbe haml eyler oldılar zâhir

Enbiyâ sözlerinden özge ki aña
Dimez kimse kizb evlem ü yâ

Asl u fasl u hikâyeti ekser
Bilmeyüp her yaña yalan dirler

Cümleden biri Leylî vü Mecnûn
Ki edâsında ‘akl olur meftûn

Nice emsâl-i hayr u şerrin
Rabt-i zîbâ vü nazmıdur semîn

Ki demişler söz âferinlerümüz
Bu tarîk üzre râh-bînlerümüz

Bahr-ı tab‘-ı latîflerden her dem
Gösterüp hâs u ‘âma lutf u kerem

Buñca kim içirirler âb-ı zülâl
Yine ol bahr-ı ‘azb-ı mâlâmâl

Şöyle mirât-ı tab‘-ı pâkleri
Pür safâ kim me‘ânînüñ sûveri

Hücbüñ ref‘ için ol âyîneden
Görinür mihr ü meh gibi rûşen

Tab‘-ı cân-perver ile nâzımlar
İntizâm üzre tab‘-ı sâlimler

Rûh virmişler ehl-i idrâke
Behcet ü bast cân-ı gamnâke

Bî-tereddüt muhadderât-pesân
Tab‘-ı dil-keşleriye oldu ‘ayân

Nazma tezyîn virüp senâyi ‘ ile
İstılâhât-ı pür bedâyi‘ ile

Misl-i te'kid ü kalb ü tecnisât
İctimâ' u lüzûm u teşbihât

Tarz-ı 'aks-ı mevce vü tarsi'
Redd-i 'acz mükerrer ü tarzî'

Nefy ü isbât ile siyâk ü celî
Na'z ü müste'areteyn ü hafî

İrtisâl ü makta' ü tensîk
İştikâk-ı mavsıl-ı tefrîk

Mülezâd ü müvaşşah ü hayfâ
Tezelzül ü tecâhül ü riktâ

İltifât ü te'accüb ü izhâr
Hüsn ü ta'lîl ü haşv ü tazmîn vâr

Bunca îhâm ile mu'ammâlar
Nev'-i müzdevic ü hâs ma'nâlar

Cümlesin dirsem ehl-i tab' ekser
Kasdı izhâr-ı fâzldur dirler

Gerçi bu cümle hûb u dilkeşdür
Lîkin ol şüpheden müşevveşdür

Tab'um etdükde bu gümân nazâr
Ta'nâ-i tañ kıldı câna eser

Şüphesiz kendü hâlûmi gördüm
Kıssa-i hoş makâlûmi gördüm

Çok zamân bu murâdî özler idüm
Bir beyân-ı sahîh gözler idüm

Hâliyâ ba'zı sergüzeştümden
Zikr ü ahbâr-ı kûh u deştümden

Geh safâyile 'ıyş sürdügümi
Geh cefâyile cevır gördügümi

Hem hubût u hazîz-i tâlî'den
Hem hadis ü beyân-ı vâkîden

Râstlar içre dâsitân itdüm
Anı destân-ı râstân itdüm (HS., b.299-337)

Kendisi de İranlı olan Sevâdî'nin eleştiri konularından biri de İran'lı şairlere yöneliktir. Şair, İran şairlerinin Türkçe yazdıkları eserlerin beğenilmediğini söyler. Ancak, eğer gerekli düzenleme yapılırsa ruhlara zevk veren eserler ortaya çıkarmak mümkündür:

'Acemûñ tarz-ı nazmı Türki'de
Gerçi ki az olur pesendide

Lîkin olursa kâbil ıslâha
Virür elbette zevk ervâha (HS., b.339)

2.3.5.Dil

Sergüzeşt-nâmelerde dilin kullanımı hakkında değerlendirme yapılırken farklı açılardan bakmak mümkündür. Her şeyden önce dilin kullanımı yüzyıllara göre ya da şairlere göre değişebilir. Ancak, sergüzeşt-nâmelerde dilin kullanımı söz konusu açılardan değerlendirildiğinde aşağı yukarı aynı sonuçla karşılaşırız. Zira sergüzeşt-nâmeler hangi yüzyılda ve hangi şair tarafından yazılırsa yazılsın eserler hakkında “sade dille yazılmıştır” hükmünü vermek mümkündür. Ancak, burada söz konusu edilen sade dil için ölçüt, Arapça ve Farsça sözcük ve terkiplerle yoğurulmuş divan şiiri dilidir.

Bu noktada sergüzeşt-nâmelerde sade dil kullanılmasını hazırlayan bazı nedenler üzerinde durmak yerinde olacaktır. Bilindiği üzere sergüzeşt-nâmeler tahkiyeye dayalı eserlerdir. Bu nedenle de eserlerin tamamına yakınının çatısı mesnevi şeklinde yazılmıştır. Tahkiyeye dayalı her eser gibi mesneviler de tahkiyenin doğasında var olan sade dil kullanımını zorunlu kılar. Ancak, sergüzeşt-nâmelerin dili klasik mesnevilerimizde kullanılan dile oranla daha sade ve anlaşılırdır. Bu noktada sergüzeşt-nâme şairlerinin üslûp özellikleri ön plana çıkmaktadır. Zira dilin sadeleşmesinde şairlerin anlatımda yaptıkları tercihler ve kullandıkları teknikler belirleyici olmaktadır.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan anlatım tekniklerinin başında diyaloglar gelmektedir. Bilindiği üzere diyalog doğası gereği tasvir vb. tekniklere nazaran daha sade bir dille yazılır. Sergüzeşt-nâmelerde diyaloglara sıklıkla yer verilmesi, hatta büyük ölçüde diyaloga dayalı eserler olması dilin sadeleşmesinde önemli etkindir. Bununla birlikte sergüzeşt-nâmelerin zengin birer atasözleri ve deyimler kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Sergüzeşt-nâmelerde yer alan çok sayıdaki Türkçe deyim ve atasözleri dilin sadeleşmesini sağlar. Ayrıca eserlerde ele alınan konular da dilin sadeleşmesinde önemli bir etkindir. Zira vaka aktarımına dayalı bir eserde kullanılan dil, sadeleşmekte ve fiil cümlelerine dayalı olmaktadır. Sergüzeşt-nâmeler büyük ölçüde vaka aktarımına dayalı eserler olduğu için Türkçe fiillerle anlatılan hâdiseler dilin daha da sadeleşmesini sağlamaktadır.

Sergüzeşt-nâmelerde dilin sade olduğu yargısını verirken bazı istisnâî durumları da belirtmek gerekir. Örneğin, kullanılan dilde eserin bölümlerinin büyük bir etkisi vardır. Bilhassa mesnevilerde münacat, naat gibi kalıplaşmış bölümlerle tasvire dayalı bölümlerde kullanılan dil, tahkiyeye dayalı bölümlere göre daha ağırdır. Bu bölümlerde Arapça ve Farsça sözcüklerin kullanım oranı artmakta; ikili, üçlü hatta -nadiren de olsa- daha fazla sözcükten oluşan tamlamalara yer verilebilmektedir. Ancak, bu terkipler

anlaşılmaz ve karmaşık değildir. Buna âyet ve hadis iktibasları eklenince dil daha da ağırlaşmaktadır. Ancak, sergüzeşt-nâmelerde yer alan bu bölümlerde, klasik mesnevilerin benzer bölümleriyle kıyaslandığında çok daha sade bir dil kullanıldığı görülür.

Eserlerde kullanılan dil ne kadar sade olursa olsun Arapça ve Farsça sözcüklere yer verilmemesi mümkün değildir. O halde söz konusu yabancı asıllı sözcükler kullanılmasına rağmen sergüzeşt-nâmelerin dili nasıl olup da sade olarak nitelendirilebilir? Şüphesiz bu sorunun cevabı kullanılan sözcüklerde saklıdır. Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan yabancı asıllı terkip ve sözcükler büyük oranda divan şiiri okuyucusunun yabancı olmadığı sözcük ve terkiplerdir. Hatta sözcüklerin büyük bir kısmı konuşma diline, hiç değilse edebî dile yerleşmiş sözcüklerdir. Ancak, dilin ağırlaştığı bölümlere de rastlamak mümkündür. Özellikle tasvirler, divan şiirinin dil ve kültür malzemesine dayandığı için, kısmen daha ağırdır. Ayrıca eserlerde yer alan vakaya dayalı bölümlerde yer alan çeşitli methiye ve kişi tasvirlerinin dili daha ağırdır.

Sergüzeşt-nâmelerde kullanılan dilin özelliklerinden birisi de arkaik sözcüklere yer verilmesidir. Erken dönemde yazılan eserler başta olmak üzere sergüzeşt-nâmelerin genelinde “evs-, çigzin-, iltür-” gibi arkaik sözcüklere yer verildiği görülür. Ancak, yüzyıllar ilerledikçe Türkçe sözcüklerin yerini Arapça ve Farsça sözcüklerin almaya başladığını; XIX. yüzyıla gelindiğinde ise sergüzeşt-nâmelerde kullanılan dile batı kaynaklı sözcüklerin girmeye başladığını görürüz. *Efsâne-i ‘İbret’*’te yer alan “Mazhar-ı ‘Atâyâ vü Zahm-ı Şîr-pençe vü Seyâhat-ı Avrupa” başlıklı bölümde anlatıldığı üzere artık tedavi için Avrupa’ya gidildiği bir dönemde “doktorlar” “konsulteler” yapmaya başlayacaklardır(!) Örneğin *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî’*’de kullanılan “konsulte” ve “banyo”, *Sergüzeşt-i İstolçevî’*’de kullanılan “doktor”, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî’*’de kullanılan “politika” ve *Efsâne-i ‘İbret’*’te kullanılan “otel” sözcükleri batı kaynaklı sözcüklerin dilimize ve -daha da kötüsü- edebiyatımıza, girmeye başladığını gösteren bazı örneklerdir.

Sergüzeşt-nâmelerde dilin kullanımı ile ilgili bir husus da ifadelerin bazen bir beyitle sınırlı kalmayıp birden çok beyte yayılmasıdır. Örneğin *Firkat-nâme*, *Heves-nâme* ve *Hasb-ı Hâl-i Kânî’*’de bu tür kullanımlara rastlamak mümkündür. Bilhassa

Hasb-ı Hâl-i Kânî’de beyit bütünlüğü anlayışını kıran çok sayıda örnek bulunması, bunun bir tesadüf değil, Kânî’nin üslûbunun bir özelliği olduğunu düşündürür.³⁴²

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan bazı kişi tasvirleri hiciv kapsamında değerlendirilebilecek seviyedir. Şairler, kimi zaman argoya yer vermiş, bazen küfre varan sözcükler kullanmışlardır. Ancak, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* insanın yüzünü kızartacak seviyede ağır küfürlerle dolu bir eser olması nedeniyle diğerlerinden ayrılır. *Hâl-nâme-i Sevâdî*’nin de kimi beyitleri sövgü bakımından *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’yi aratmaz. Aşağıdaki beyitler *Hâl-nâme-i Sevâdî*’den alınmıştır:

Anañı Aristo mu düzdü seniñ
Hiredle beraber mi togdı teniñ (HS, b.3598)

Çıkarsa geminiñ öñüne kara
Ne b.k yer ‘aceb fenn-i cogrâfiya (HS, b.3607)

Muvâfik hevâ esmese zevraka
Kumanya bitip soñra yerler kaka (HS, b.3608)

Bazı sergüzeşt-nâmelerde kullanılan dilde mahallî unsurlara yer verilmiştir. Şairler, bazen yerel ağız taklitlerinden yararlanılmıştır. *Mihnet-Keşân* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî* gibi XIX. yüzyıl sergüzeşt-nâmelerinde bu tür kullanımlara rastlamak mümkündür. Zihnî bir adım daha ileri giderek eserinde Rumca Ermenice, Gürcüce vb. ile yazılmış beyitlere de yer vermiştir. Dadaş ve Güneydoğu Anadolu ağzını yansıtan aşağıdaki dörtlükler *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’deki mizahî destandan alınmıştır³⁴³:

Dadaş bunu niderih
Koyun kelbi ederih
Kurd avına giderih
Amân [dede yar..gım]

Vâle kurban yanımsım
Ben bu bala kanmışım
Bu s..den usanmışım
Amâ n [dede yar..gım]

Keçeci-zâde İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*’da ağız taklidine yer vermekle kalmamış, bunu bilinçli olarak kullandığını okuyucuya duyurmuştur. Eserini çoğaltacak olanları, manzumeyi aynen yazmaları gerektiği konusunda uyarır. *Mihnet-Keşân*’dan aldığımız aşağıdaki beyitlerde şair, köylü ağzını oldukça başarılı olarak aktarmıştır.³⁴⁴

³⁴² *Hasb-ı Hal-i Kânî*’de beyit bütünlüğü tespitini ilk yapan Sabahattin Küçük’tür. bk. Sabahattin Küçük, “Divan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebû Bekir Kânî Efendi’nin Hasbihâlî”, *Türk Kültürü*, S.262, Şubat 1985, s.127-128.

³⁴³ Betül Demirayak, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî (Bayburtlu Zihnî)*, Pamukkale Ün., SBE, BYLT, Denizli, 1997, s.145.

³⁴⁴ *Mihnet-Keşân*’da ağız taklidine yer verilmesiyle ilgili olarak bk. Ali Emre Özyıldırım, *Keçeci-zâde İzzet Molla’nın Mihnet-Keşân’ı ve Tahlili*, Ankara Ün. SBE, BYLT, Ankara, 2002, s.108.

Bu manzûmeyi kim ki tahrîr ede
Revâdır ki ‘aynıyla tastîr ede

Nic’oldı ‘afendî ‘amucañ aga
Hara Feyzî gibi hizebr-i vegâ

Deli Hadriye hıydıgız âhıbet
Urumda zuhûr itdi bu mel‘anet

Levendât ocagı olunsun küşâd
O yüzden olur olsa feth-i bilâd

Vezâre olur mı muzaffer bakem
Dimezse eger el-‘Arab ve’l-‘Acem

‘Abdu’l-hubûz oldu bizim ekseri
Döner yayadan evvel atlu geri

İdüp uyhuı cümle terk-i diyâr
Hılınç yimeli düşmen-i nâ-bekâr

Bizim ekseri zırtapoz olmalı
Bu toplar nedir hep hubûz olmalı

Okurdum e‘üzü geheleme
Degil besmeyleyle gider kesele

Hafî der idim Hak ala cânıñı
Dahı cân-ı emsâl ü akrânıñı (SZ, b.785-792)

Sergüzeşt-nâme-i Zihni’deki Ermenice ve Rumca istinaî dörtlük ve beyit örneklerinin dışında sergüzeşt-nâmelerde, âyet ve hadis iktibaslarına, Arapça-Farsça ve Türkçe mülemmalara yer verilmiştir. Örneğin *Sergüzeşt-i İstolçevi*’de Türkçe-Farsça, Arapça-Türkçe dizelerle oluşturulmuş mülemmalar bulunmaktadır. Bununla birlikte *Mihnet-Keşân*’da yer alan Talat’ın şiirleri ve onlara yazılan cevaplar gibi yalnızca Farsça yazmış manzumelere de rastlamak mümkündür. *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân*’ın ilk on sekiz beyti de Farsça ve Arapça’dır. Ancak, bu şiirler ve beyitler, şairlerin bilgi ve birikimlerini sergiledikleri bölümlerdir. Bu bölümler, ana hikâyenin anlatıldığı kısımların dili üzerinde dili ağırlaştırmak gibi olumsuz bir etkiye neden olmaz. Sergüzeşt-nâme şairlerinin, sade dil kullanmaları nedeniyle kendilerine yöneltilebilecek birikim eksikliği ya da çöğür şairliği gibi muhtemel eleştirilerin önünü kesmek için bu yolu denemiş olmaları ihtimal dahilindedir.

Sergüzeşt-nâmelerde dilin sağladığı imkânlardan azamî düzeyde yararlanılmaya çalışılmıştır. Şairler özellikle tasvirlerde “nedir”li anlatım kalıbından yararlanmışlardır. Ta‘rifat, hasb-ı hâl vb. türden eserlerde rastladığımız bu anlatım kalıbı oldukça dikkat çekicidir. Şairler özellikle beyit başlarında “nedir” ifadesine yer vererek tasvir ettikleri kişi ya da varlığın öne çıkan yönlerine dikkat çekerler. *Mihnet-Keşân*’da bir yerde

rastladığımız bu ifade şeklinin *Heves-nâme* ve *Nevhatü'l-‘Uşşâk*'ta çok sayıda örneğine rastlamak mümkündür:

Nedür ol nâz u şîve eyleyişler
Ya istignâ ile ol söyleyişler

Nedür ya anda o şîrîn gülüşler
Ya ol şîrîn gülüşlerle gelişler

Nedür anda olan hüsn ü edâlar
Nice kul olmaz ol şâha gedâlar (NU, L.13a)

Sergüzeşt-nâmeler büyük ölçüde konuşma diline yakın, sade dille yazılmış bölümlerden oluştuğu için dil araştırmalarına malzeme teşkil eder. Zira sergüzeşt-nâmelerde yaşayan dilin yansımalarını bulmak mümkündür. Söz gelimi bugün küçük ateşli silahlar için kullandığımız “tabanca” sözcüğünün, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib ‘Osmân* ve *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*deki kullanımlarından, sözcüğün XVIII. ve XIX. yüzyılda hâlâ “tokat” anlamını muhafaza ettiğini görürüz.

2.3.6.Edebî Sanatlar

Sergüzeşt-nâmelerde edebî sanatların kullanımı, şairlerin üslûbunun bir parçasıdır. Bu nedenle edebî sanatların kullanım sıklığı ve kalitesi eserlere göre değişiklik arzeder. Ancak, divan şiirinin kendine özgü şiir dilinin doğasında var olan edebî sanatlar, hemen her eserde yer almaktadır.

Edebî sanatların kullanımında önemli etkenlerden biri de eserlerde işlenen konulardır. Özellikle aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde, kurmaca ögeler içermeleri ve mecazî anlatımları nedeniyle, bir çok edebî sanata yer verilmiştir. Şairler, gerçek hâdiseleri çeşitli mecazlarla süsleyerek okuyucuya sunarlar. Bu nedenle kurmaca ağırlıklı eserlerde basit hâdiseler bile, edebî bir çehreye bürünür. Şairlerin bunun için en sık başvurduğu yöntem teşhis sanatıdır. Şairler cansız ya da soyut varlıklara insana has özellikler vermek suretiyle eserlerine renk katarlar. Rüzgâr, mektup, çiçekler, aşk bunlardan yalnızca bir kaçıdır.

Sergüzeşt-nâmelerde şairler biçime ve anlama dayalı birçok edebî sanata yer verirler. Fakat, bunların büyük bir kısmı orijinal olmayan, klişeleşmiş mecaz ve hayallere dayanır. Yine de kimi eserlerde şairlerin kabiliyetlerine göre orijinal hayallere dayalı edebî sanatlara rastlamak mümkündür. Bunlar münferit örnekler olduğu için tüm eseri bağlamaz. Söz gelimi cinsellikle yiyecekleri bağdaştıran benzetmeye dayalı

sahneler ya da nesnelerle çeşitli hayvanlar arasında benzerliklere dayanan bölümler oldukça orijinaldir.

Sergüzeşt-nâmelerde edebî sanatlar genellikle tasvir ağırlıklı bölümlerde daha sık kullanılır. Realist tabiat tasvirlerinde edebî sanatlar az kullanılırken, soyut tasvirlerde çok daha fazla edebî sanata yer verilir. Kimi tabiat tasvirlerinde hüsn-i ta'lil ve teşhis sanatı öne çıkar. Bu nedenle tasvir bakımından sığ olan sergüzeşt-nâmelerde edebî sanatlara daha az yer verilmiştir. Özellikle hâtıra türü sergüzeşt-nâmelerin eyleme dayalı bölümlerinde tasvire fazla yer verilmemesi nedeniyle edebî sanatların kullanım oranı azalır.

Sergüzeşt-nâmelerin genelinde sıklıkla rastladığımız edebî sanatlar içinde teşbih, istiare, cinas, telmih, nida, hüsn-i ta'lil, istifham, mübalağa, iktibas, irsal-i mesel diğerlerine nazaran daha fazla yer bulmuştur. Bununla birlikte bazı sergüzeşt-nâmelerde son derece veciz ifadelerle yer verilmiştir. Şairlerin yaşadıkları tecrübelerden çıkardıkları dersler, hikmetli ve veciz ifadelerle eserlerde yer bulur. Az sayıdaki bu beytiler birer sehl-i mümteni örneği olarak kabul edilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Edebiyatta toplumu ve hayatı arayan çevreler, soyut ve kurmaca yapısıyla divan şiirini, daima gerçek hayatla bağlarının zayıf olduğunu ileri sürerek eleştirmişlerdir. Hakikaten divan edebiyatı, yalnızca gazel, kaside, musammat vb. nazım şekillerine dayalı bir “divanlar” edebiyatı olarak değerlendirilirse bu düşüncüyü belirli oranda doğru kabul etmek gerekir. Fakat mesneviler dikkate alındığında bu görüşün doğru olmadığı ortaya çıkar.

Mesnevi edebiyatımızı meydana getiren türler içinde sergüzeşt-nâmelerin önemli bir yeri vardır. En genel tanımıyla sergüzeşt-nâmeler, şairlerin başlarından geçen hâdiseleri ve bu hâdiselerden kaynaklanan duygu ve düşüncelerini -doğrudan ya da kurmaca unsurlarla zenginleştirerek- kendi dillerinden anlattıkları eserlerdir. XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar kesintisiz olarak yazılan sergüzeşt-nâmeler, Osmanlı şairlerinin hayatlarını ele alan önemli eserlerdir.

Sergüzeşt-nâmelerde Osmanlı insanını, birey olarak buluruz. Divan şairleri bu eserlerde kendi benlerini konuştururlar, diğer bir deyişle bir birey olarak karşımıza çıkarlar. Orijinal olma gayretinde olan şairler, alışlagelmiş mesnevi konularını bir yana bırakarak, kendi hayat hikâyelerini anlatırlar. Bu durum, şairlerin birey olarak kendilerinin farkında olmaları ile ilgilidir. Sergüzeşt-nâme şairleri yaşadıklarını, dolayısıyla da kendilerini önemli görürler. Bu nedenle hayatlarını anlatmaya değer bulurlar. Biz bu eserlerde ihtirasları, kıskançlıkları, hayalleri, umutsuzlukları, pişmanlıkları, sevinçleri, hüznleri, aşkları ve kavgalarıyla gerçek Osmanlı insanını buluruz.

Şairlerin öz yaşam öyküleriyle birlikte Osmanlı toplumunun tarihî, siyasî ve toplumsal hayatı hakkında önemli bilgiler içeren sergüzeşt-nâmeler, divan şiirinin hayata açılan penceresidir. Özellikle şairlerin hayat hikâyelerini ele alan sergüzeşt-nâmeler, Osmanlı tarihine ışık tutan birer vesika niteliğindedir. Söz konusu eserlerde dönemin savaşları, barışları, yönetici değişiklikleri gibi çeşitli siyasî konularda önemli bilgiler verilir. Bununla birlikte Osmanlı toplumunun günlük yaşantısı, âdetleri ve her şeyden önemlisi diğer eserlerde ihmal edilmiş olan bireyin yaşantısı konu edilir.

Sergüzeşt-nâmeler öz yaşam öyküleri ve hâtıralardan ibaret olduğu için kişi, mekân ve hâdiseler büyük oranda gerçektir. Şairler, yaşadıkları hâdiseleri anlatırken

kendilerini mensubu oldukları toplumdan soyutlamazlar. Bu nedenle kurmaca yanı ağır basan otobiyografik eserlerde bile toplumsal hayata dair izler bulmak mümkündür. Hâtıra türü eserler ise başlıbaşına toplumsal hayata dair zengin malzemeler içerir. Sergüzeşt-nâmelerde anlatılan hâdiselerden hareketle toplumda görülen aksaklıklar, devlet müesseselerinin içine düştüğü kötü durum, küçük memurların geçim mücadelesi, günlük yaşam gibi toplumu ilgilendiren pek çok konuya dair bilgiler ediniriz.

Sergüzeşt-nâme şairleri, kendi yaşadıklarından hareketle toplumun aksayan yönlerini ortaya koyarken kimi zaman eleştirel bir anlatım tarzını benimserler. Şairlerin yer yer mizahî ögelerle destekledikleri eleştirileri, bireyleri hedef alsa da, genellikle tüm toplumu ilgilendirir. Şairlerin eleştiri okları bazen kendilerini bile hedef alır. Sergüzeşt-nâmeler kişisel şikâyetlerden toplumsal eleştirilere, edebî eleştirilerden öz eleştiriye kadar okuyucularına geniş bir malzeme sunar.

Sergüzeşt-nâmelerin bir diğer önemli özelliği ise çeşitli mesajlar içermeleridir. Aşk gibi bireysel konuları işleyen sergüzeşt-nâmelerde bile şairlerin okuyucuya vermek istedikleri mesajlar vardır. Bunların başında mecazî aşkın savunması gelir. Hâtıra türü sergüzeşt-nâmeler ise genellikle kıssadan hisse vermeye yönelik olarak yazılmıştır. Şairler, yaşadıkları ibret verici hâdiselerden çıkardıkları hisseleri okuyucularla paylaşırlar. Hatta kimi sergüzeşt-nâmelerde nasihat-nâme üslûbunun hâkim olduğunu görürüz.

Sergüzeşt-nâmelerde ele alınan konuları aşk, gurbet ve yaşam mücadelesi olarak üç grupta toplayabiliriz. Sergüzeşt-nâme şairleri, eserlerinde geçici hevesten platonik aşka, eş cinsel eğilimlerden ilahî aşka kadar aşkın her türlüünü konu etmişlerdir. Özellikle mahbub aşkı, sergüzeşt-nâmelerde ele alınan konuların başında gelir. Şairler, gençlik dönemlerinde yaşadıkları mecazî aşkları, tasavvufî aşka bağlama çabasına girişirler. Bu nedenle eserler kimi zaman mecazî aşkın savunması niteliğindedir. Şairlerin savunmalarının bel kemiğini ise mecazî aşkla cinselliği ayırmaları oluşturur. Ancak, kimi şairlerin yaşadıkları eş cinsel ilişkileri açıkça ifade etmekten çekinmemeleri oldukça ilginç bir durumdur.

Gurbet teması ise sergüzeşt-nâmelerde işlenen bir diğer konudur. Sürgün, memuriyet, esaret gibi nedenlerle memleketlerinden ayrı kalmak zorunda kalan şairler, memleket hasretlerini, gurbette çektikleri sıkıntıları dile getirmişlerdir. Bu konu öylesine sık işlenmiştir ki sergüzeşt-nâmeler içinde gurbet temasını işleyen eserler ayrı bir kol teşkil eder. Sergüzeşt-nâmelerde ele alınan konulardan bir diğeri ise patrimoniyal devlette yaşam mücadelesidir. Eserlerde taşradan, başta İstanbul olmak üzere, büyük

şehirlere gelen alt kesimden insanların belirli mevkilere yükselmek için gösterdikleri olağanüstü çabalara yer verilir. Küçük memurların devlet büyüklerinin destek ve iltimasına muhtaç yaşantısı, başta sergüzeşt-nâme şairleri olmak üzere, farklı kişilerin yaşantılarıyla okuyucunun gözleri önüne serilir.

Sergüzeşt-nâmeler ele aldıkları konular bakımından büyük benzerlikler içerirler. Özellikle aşk konulu sergüzeşt-nâmeler kendi içinde bir grup teşkil eder. Bu durum her milletin klasik edebiyatında görülen bir durumdur. Şairler, benzer konuları tekrar tekrar işlemişler, ellerindeki malzemeyi kişisel özelliklerine göre yeniden yoğurmuşlardır. Konu bakımından birbirine benzer eserler ortaya çıkmakla birlikte, eserlere hâkim olan üslûp ve bazı ayrıntılar eserleri birbirinden ayırmış ve ele alınan konuyu geleneğin ortak malzemesi hâline getirmiştir. Nitekim yaşadıkları aşkları anlatan sergüzeşt-nâme şairleri, *Firkat-nâme*'den başlayarak her yeni eserde kendilerinden önceki eserlerden yararlanmış, benzer hikâyeleri kendi üslûplarına göre yeniden şekillendirmişlerdir. Hâtıra türü sergüzeşt-nâmeler ise şairlerin tamamen kendi özel hayatlarını merkeze aldığı için konudan ziyade, konuların anlatım şekli bakımından benzerlikler içerir.

Sergüzeşt-nâmelerde anlatılan gerçek hâdiseler, edebî eserin sınırlarına girdiğinde kısmen ya da büyük ölçüde değişime uğrar. Bu değişim tabîi olduğu kadar gereklidir de. Sergüzeşt-nâme şairlerinin yıllar önce yaşadıkları hâdiseleri tüm ayrıntısıyla hatırlamaları beklenemez. Bu noktada şairlerin hayal gücü devreye girer. Şairler hatırladıklarının üzerine kurmaca unsurları ekleyerek eserini kaleme alırlar. Bu nedenle gerçek, yaşanmış hâdiseleri anlatma iddiasında olan sergüzeşt-nâmelerin bile kurmaca bir dünyası bulunduğunu belirtmemiz gerekir. Söz konusu kurmaca dünya kimi zaman soyut kişi ve mekânlarla kimi zamansa hayalî ara hâdiselerle gerçekleştirilir.

Sergüzeşt-nâmeler çeşitli temaları işlerken biçim ve üslûba dayalı anlatım olanaklarını sonuna kadar kullanırlar. Sergüzeşt-nâmeler incelendiğinde bugün çağdaş olarak görülen batı kaynaklı anlatım tekniklerinin, batıdan ithal edilmediği, aksine divan şiirinin kendi iç gelişiminin sonucu olarak ortaya çıktığı görülür. Sergüzeşt-nâmelerde diyalog, monolog, iç monolog, tasvir, özetleme, sahneleme gibi anlatım tekniklerinin yanı sıra mektup ve montaj tekniğinin kullanılması son derece önemlidir. Özellikle montaj tekniği metinler arası ilişkilerin eski şiirimizde sıklıkla kullanıldığını gösterir. Ayrıca sergüzeşt-nâme şairleri, bilinçli olarak farklı anlatıcılardan yararlanmışlar, bu sayede eserlerine kısmen objektif bakış açısı ve anlatım çeşitliliği kazandırmışlardır.

Sergüzeşt-nâmelerde yer alan tasvirler genellikle şairlerin ele aldıkları konulara ve üslûp özelliklerine göre değişiklik gösterir. Ancak, eserlerde en dikkat çeken yön

kapalı mekân tasvirlerinin genellikle ihmal edilmesidir. Eserlerde yer alan bu tür mekânlar büyük ölçüde dekor mahiyetindedir. Ancak, özellikle açık mekânlar sergüzeşt-nâmelerde geniş yer bulur. Şairler sefer, sürgün, memuriyet, gezi gibi çeşitli nedenlerle gittikleri şehir ve ülkeleri şiirlerinde dile getirmişlerdir. Sergüzeşt-nâmelerde Anadolu ve yabancı coğrafyalardaki pek çok şehir söz konusu edilir. Bunlar içinde en önemlisi şüphesiz İstanbul'dur. Şairler, ekonomik, kültürel ve siyasal açıdan merkez olan İstanbul'a eserlerinde çeşitli vesilelerle yer vermişlerdir. Üstelik İstanbul, soyut bir mekân olarak değil; semtleri, sosyal müesseseleri, mimarî eserleri, tabîî güzellikleri, iktisadî ve kültürel hayatıyla yaşayan gerçek bir mekân olarak çizilmiştir. Özellikle *Heves-nâme*'de İstanbul'un mimarî eserleri ayrıntılı olarak tasvir edilir. Bu tür tasvirler sanat tarihi araştırmalarına kaynaklık edecek kadar ayrıntılıdır. Ayrıca sergüzeşt-nâmelerin Anadolu'yu bir hikâye mekânı olarak kullanmaları son derece önemlidir. Kurmaca özellikleri ağır basan aşk konulu sergüzeşt-nâmelerde bile İstanbul, İznik gibi şehirlere yer verilmiştir. Sergüzeşt-nâmeler sayesinde mesnevi edebiyatımıza taşra ve yaşayan İstanbul girme fırsatı bulmuştur.

Sergüzeşt-nâmelerde biçimden çok içeriğe önem verildiği için eserlerde vezin, kafiye kullanımında yer yer aksamalar görülür. Sergüzeşt-nâme şairleri, divan şiirinin alışlagelmiş biçimsel kurallarını zorlamışlar, biçimin tüm olanaklarından yararlanmışlardır. Örneğin, tamamına yakını mesnevi biçiminde yazılan sergüzeşt-nâmelerin klasik mesneviye özgü kalıplaşmış bölümleri ihmal etmişlerdir. Hemen hiçbir sergüzeşt-nâmede söz konusu bölümlerin tamamını bulamayız. Sergüzeşt-nâmelerin, geleneksel biçimi zorlayan özelliklerinden bir diğeri ise nazım şekilleridir. Şairler, eserlerinde mesnevi ile birlikte farklı nazım şekillerine de yer vermişler, bu nazım şekillerinde mesneviden farklı aruz kalıplarından yararlanmışlardır. Bu durum eserlerin tek düzelikten kurtulup, renkli bir görünüme kavuşmasını sağlamıştır. Kimi sergüzeşt-nâmelerde mensur bölümlere bile rastlamak mümkündür. Bu nedenle bazı sergüzeşt-nâmeler divan ya da mecmua görünümündedir.

Sergüzeşt-nâmelerde görülen biçimsel çeşitlilik, bu eserleri kimi zaman halk edebiyatına yaklaştırır. Gerçekten de sergüzeşt-nâmeler çeşitli açılardan halk edebiyatı ile paralel özellikler içerir. Her şeyden önce kullanılan dil, edebiyatımızın bu iki şubesini birbirine yaklaştıran özelliklerden biridir. Sergüzeşt-nâmelerin genelinde sade bir dil kullanılmıştır. Eserlerde kimi zaman konuşma dili ve üslûbunun kullanıldığını görürüz. Yer yer halk söyleyişleri, deyimler ve atasözleri, cinaslı sözcükler ve nadiren kullanılmakla birlikte halk edebiyatı nazım şekilleri, ortak dil ve kültür malzemesi

olarak sergüzeşt-nâmelerde yerini alır. Ayrıca hâdiselerin hayalî bir dinleyici kitlesine hitap edencesine sohbet havasında anlatılması, sergüzeşt-nâmeleri halk anlatı geleneğine yaklaştıran bir diğer özelliktir.

Sergüzeşt-nâmelerin üslûp özellikleri genellikle şairlerin kabiliyet ve tercihlerine göre şekillenir. Bu nedenle sergüzeşt-nâmelerin edebî değeri eserlere göre değişiklik gösterir. Özellikle aşk konulu sergüzeşt-nâmeler kurmaca özellikleri, mecazî ve temsili anlatıma yer vermeleri nedeniyle hâtıra türü sergüzeşt-nâmelere oranla daha edebî hüviyete bürünmüşlerdir. Şairler, renkli tasvirler, çeşitli anlatım teknikleri ve edebî sanatlardan yararlanarak eserlerinin edebî değerini ortaya koymuşlardır. Hâtıra türü sergüzeşt-nâmelerin ise edebî açıdan bazı eksikleri olduğunu söylememiz gerekir. Zira bu tür eserlerde anlatımdan ziyade, konu önemlidir. Şairler, hayat hikâyelerini anlatırken yer yer farklı anlatım tekniklerinden ve edebî sanatlardan yararlansalar da eserlerindeki mecazsız ve doğrudan anlatım, sergüzeşt-nâmelerin -büyük ölçüde- kuru ve renksiz görünmesine neden olmuştur. Ancak bu tür eserler, içerdikleri tarihî ve toplumsal bilgiler nedeniyle, okuyucuya sosyal ve kültürel hayatımıza dair zengin malzemeler sunar.

KAYNAKÇA

- ABDÜKADİROĞLU, Abdülkerim (1985), *Bursalı İsmail Belîğ*, Ankara: Gazi Üniv. Yayınları.
- ABDÜKADİROĞLU, Abdülkerim (1997), “Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat”, *Kültürümüzden Esintiler*, Ankara: Akçağ Yayınları, 200-227 s.
- ABDÜKADİROĞLU, Abdülkerim (1998), *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefâyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân (Tıpkıbasım)*, Ankara.
- ABDÜKADİROĞLU, Abdülkerim (1999), *İsmail Belîğ-Nuhbetü'l-Âsâr Li Zeyl-i Zübdeti'l-Eş'âr*, Ankara: AKM Yayınları.
- AKARSU, Kamil (1993), *Rumelili Za'îfî Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, İstanbul: MEB Yayınları.
- ALPAY TEKİN, Gönül (1978), “Zaîfî Külliyyatı'nın Yeni Bir Nüshası Hakkında”, *Journal Of Turkish Studies*, V.2, Cambridge, 107-125 s.
- ANHEGGER, Robert (1950), “16. Asır Şairlerinden Za'îfî”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.IV, S.1-2, 30 Kasım, 133-166 s.
- ARSLAN, Mehmet (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler*, Ankara: AKM Yayınları.
- ATAY, Hakan (2003), *Heves-nâme'de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Câfer Çelebi'nin Özgünlük İdeali*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve SBE., BYLT, Ankara.
- ATLANSOY, Kadir (1998), *Bursa Şairleri (Bursa Vefâyât-nâmelerindeki Şairlerin Biyografileri)*, Bursa: Asa Yayınları.
- AYAN, Hüseyin (1986), “Celîlî'nin Hecr-nâme'si”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.14, , 155-172 s.
- BANARLI, Nihat Sami (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: MEB Yayınları.
- BİNDAL, Fatma (1996), *Kara Çelebi-zâde Abdülaziz Gülşen-i Niyâz (Tenkildi Metin/İnceleme)*, Atatürk Üniversitesi, SBE, BYLT, Erzurum.
- CANIM, Rıdvan (2000), *Latîfî Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, , Ankara: AKM Yayınları.
- ÇAĞLI, Adnan (1998), *Halimî (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanı'nın Tenkildi Metni)*, Selçuk Üniversitesi, SBE, Konya.
- DEMİR, Recep (1999), *Kâzım Paşa Hayatı-Eserleri-Şairliği (İnceleme-Metin)*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, SBE, BYLT, Van.

- DEMİRAYAK, Betül (1997) *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî (Bayburtlu Zihnî)*, Pamukkale Üniversitesi, SBE, BYLT, Denizli.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2002), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*, , Ankara: Aydın Kitabevi.
- DİLÇİN, Cem (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, , Ankara: TDK Yayınları.
- ELİAÇIK, Muhittin (1992), *Tokatlı Kânî Divanı'nın Tenkitli Metni*, İstanbul Üniversitesi, SBE., BYLT, İstanbul.
- ERDEM, Sadık (1994), *Ramiz ve Âdâb-ı Zurfâ*, Ankara: AKM Yayınları.
- ERİMER, Kayahan (1974), "Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser" , Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten (1973-74), Ankara, 265-281 s.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1948), "Varvarî Ali Paşa", *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.2, S:3-4, , 155-170 s.
- ERÜNSAL, İsmail E. (1983), *The Life and Works of Tâcî-zâde Cafer Çelebi with Critical Edition of His Divan*, , İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- GİBB, E.J. Wilkinson (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi*, C.I-II, Ankara: Akçağ Yayınları,
- GÖKALP, Haluk (2004), "Bir Osmanlı Memurunun Hâl-i Pür-Melâli: *Sergüzeşt-i İstolçevî*", *ÇÜ. Sosyal Bilimler Dergisi*, C.13, S.1, 151-166 s.
- GÖKBİLGİN, Tayyib (1945), "Cafer Çelebi", *İslam Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul.
- GÜNAY, Umay (1992), *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜVAHÎ, *Gurbet-nâme*, Konya Mevlana Müzesi Yazmaları 2310 57b-65a.
- Hasbıhâl-i Sâfi* (2003), *hızl.* Hanife Dilek Batislam, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- İNALCIK, Halil (2003), *Şair ve Patron (Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme)*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal (2000), *Son Asır Türk Şairleri* (haz. M. Kayahan Özgül), , C.II, Ankara: AKM Yayınları.
- İNAN, Uğur (1990), *Hâl-nâme-i Sevâdî*, İstanbul Üniversitesi, SBE, BYLT, İstanbul.
- İPEKTEN, Haluk vd. (1985), "Câfer Çelebi", *Büyük Türk Klasikleri*, C.3, İstanbul.
- İPEKTEN, Haluk vd.(1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İSEN, Mustafa (1998), *Sehî Bey Tezkiresi Heşt-Behişt*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İSMAİL BELİĞ, *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat*, İstanbul Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emirî 665/5, 54a-55b.

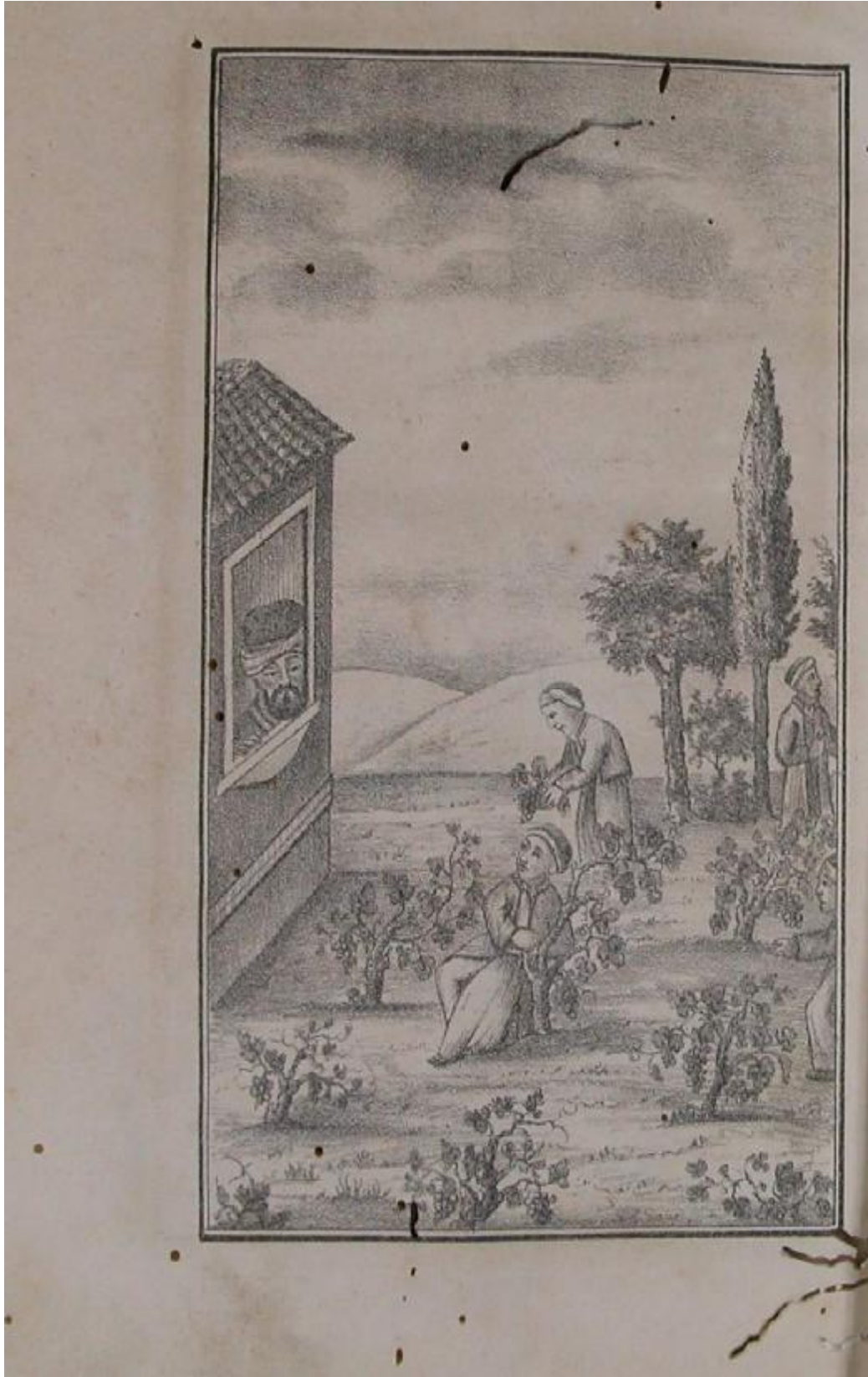
- İZ, Fahir; Günay Kut (1986), “Güvâhî”, *Büyük Türk Klasikleri*, C.2, İstanbul: Ötüken Söğüt Yayınları.
- JOSEPH VON HAMMER, *Büyük Osmanlı Tarihi*, İstanbul, Üçdal Hikmet Neşriyat, C.7, (tarihsiz)
- KAHRAMAN, Bahattin (1995), *Vahîd-i Mahtûmî (Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkildi Metni)*, Selçuk Üniversitesi, SBE, BDT, Konya.
- KAVRUK, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, İstanbul: MEB Yayınları.
- KEMİKLİ, Bilal (2005), “Niyazî-i Mısırî’de Sürgün ve Zindan”, *Hapishane Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 519-533 s.
- Kınalı-zâde Hasan Çelebi- *Tezkitetü’ş-şu’arâ* (1978), *hızl. İbrahim Kutluk*, C.I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KOCATÜRK, Vasfî Mahir (1970), *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.
- KONIÇELİ KÂZİM, *Sernüvişt-nâme-i ‘Âcizî*, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi Y-319, 3b-30a.
- KÖKSAL, Fatih (2005), “Edebiyatımızda Kalıp Sözler ve Divan Şiirinden Dört Örnek”, *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kuru, Selim S. (2005), “Biçimin Kıskaçında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi”, *Şinasi Tekin Anısına “Uygurlardan Osmanlıya”*, İstanbul, , s.476-506.
- KUT, Günay (1977), “Fürkat-nâme”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara, s.333-353.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1985), “Divan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebû Bekir Kânî Efendi’nin Hasbihâli”, *Türk Kültürü*, S.262, Şubat, 121-128 s.
- Külliyât-ı Za’îfî (Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zâifî)*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 822, 1b-97b.
- Künhü’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısım* (1994), *hızl. Mustafa İsen*, Ankara: AKM Yayınları.
- LEVEND, Agâh Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları.
- LEVEND, Agâh Sırrı (1958), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul: İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- MACUNCU-ZÂDE MUSTAFA, *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta*, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Kemankeş Emir Hoca 234, 132a-159a.
- MEHMET RÎF’AT, *Efsâne-i İbret*, İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi K.777, 43a-68a.

- MENGİ, Mine; “Divan Şairinin Görünmez Seslenicisi Hatif”, *Osmanlı Araştırmaları*, C.XXV, İstanbul, 2005, 187-201 s.
- MENGİ, Mine (2000), “Kaside Nesiplerindeki Hasbıhâller Üzerine”, *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları, 122-141 s.
- MÛYÎ, *Nâlân u Hândân (Kıssa-i Pür-Gussa)*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Asl 92.
- NECATİGİL, Behcet (1980), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul.
- ÖZER, Hande (1994), *Nev’î’nin Hasb-ı Hâl’i*, Marmara Üniversitesi, SBE, BYLT, İstanbul.
- ÖZKAN, Mustafa; Mustafa İsen (1997), “Halilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.15, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZYILDIRIM, Ali Emre (2002), *Keçeci-zâde İzzet Molla’nın Mihnnet-Keşân’ı ve Tahlil’i*, Ankara Üniversitesi, SBE, BDT, Ankara.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1993), *Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, C.I, İstanbul: MEB Yayınları.
- RECEB DÂÎ, *Nevhâtü’l-Uşşâk* İstanbul Fatih Millet Kütüphanesi 4139.
- RECEB DÂÎ, *Nevhâtü’l-Uşşâk*, Milli Kütüphane 06 MK Yz. A 6523/1.
- RECEB DÂÎ, *Nevhâtü’l-Uşşâk*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmut 3481.
- RECEB DÂÎ, *Nevhâtü’l-Uşşâk*, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1945.
- RECEB DÂÎ, *Nevhâtü’l-Uşşâk*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi H.849.
- Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî* (2005) hzl. Pervin Çapan, AKM Yayınları, Ankara.
- MİR ALİ RIZA İSTOLÇEVÎ (1275), *Sergüzeşt-i Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rıza El-İstolçevî*, İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi, Osman Ergin Kitapları 570.
- KÂTİP OSMAN, *Sergüzeşt-nâme-i Kâtib Osmân*, Milli Kütüphane 06 MK Yz. A 4343 (SYSNO: 0604993), 1b-24a.
- SEVÂDÎ, *Hâl-nâme-i Sevâdî*, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmut Efendi 3406.
- SUNGUR, Necati (1998), *Taci-zade Cafer Çelebi’nin Heves-name’si*, Ankara Üniversitesi, SBE, BDT, Ankara.
- ŞEMSEDDİN SÂMÎ (1998), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Şeyhü’l-islam Yahya Divanı* (1995), hzl. Rekin Ertem, Ankara: Akçağ Yayınları.
- TANSEL, Fevziye Abdullah (1988), “Halilî”, *İslam Ansiklopedisi*, C.5/1, İstanbul: MEB Yayınları.
- TATÇI, Mustafa (1997), “İslami Türk Edebiyatında Türlerle İlgili Bazı Meseleler”, *Edebiyattan İçeri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- TAVUKÇU, O.Kemal (2004), “Türk Edebiyatında Firâknâme Adlı Eserler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.10, İstanbul, 111-148 s.
- TAVUKÇU, O.Kemal (1993), *Halilî, Firkat-nâme*, Atatürk Üniversitesi, SBE, BYLT, Erzurum.
- TEKTAŞ, Nazım (2002), *Sadrızamlar*, Çatı Kitapları, İstanbul.
- Tezkiretü'l-Bünyân, Sâî Mustafa Çelebi (Mimar Sinan'ın Hatıraları)* (2003), hzl. Hayati Develi, İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım Yayınları.
- TİMURTAŞ, Faruk K.; “Türk Edebiyatı XV. Yüzyıl”, *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3, Ankara, 1971.
- Tuğrayî Cafer Çelebi (1953), *Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi*, hzl. Şeref Kayaboğazı, İstanbul.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; *Büyük Osmanlı Tarihi*, İstanbul: TTK Yayınları, (tarihsiz).
- ÜNVER, İsmail (1988), “Kâzım Paşa” *Büyük Türk Klasikleri*, C.8, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- YAHYÂ EFENDÎ, *Hasb-ı Hâl-nâme* Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emirî, Manzum Eserler, 1001/1.
- ZEYBEK, Necet; Kemal Kara (1999), *Adım Adım Osmanlı Tarihi*, C.III., İstanbul: Boyut Yayınları.

RESİMLER
Nevhatü'l-'Uşşâk'tan





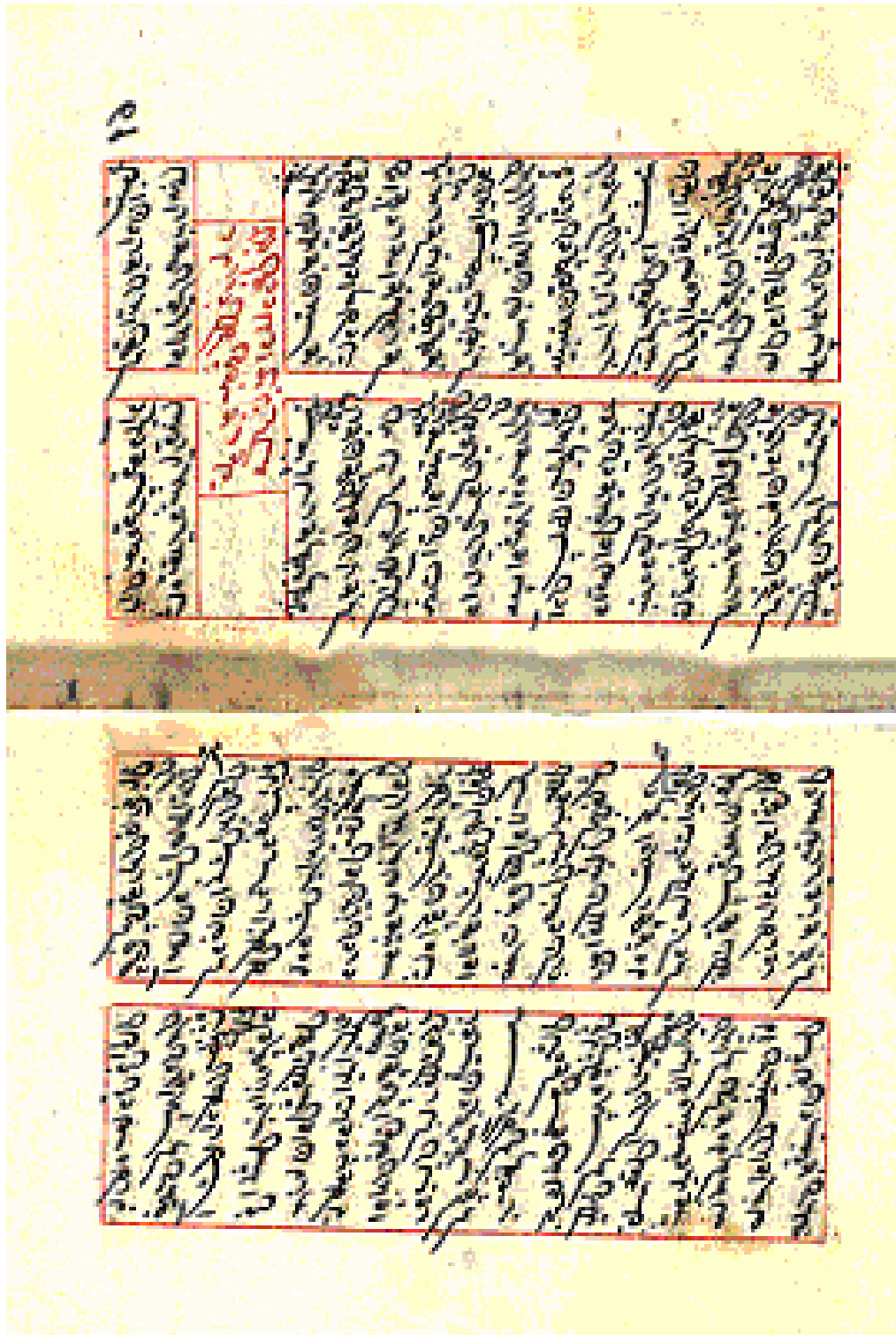
Nevhatü'l-'Uşşâk'tan



Nevhatü'l-'Uşşâk'tan

ELYAZMASI METİN ÖRNEKLERİ

Hâl-nâme-i Sevâdî'den



Kitâb-ı Sergüzeşt-i Za'îffî'den





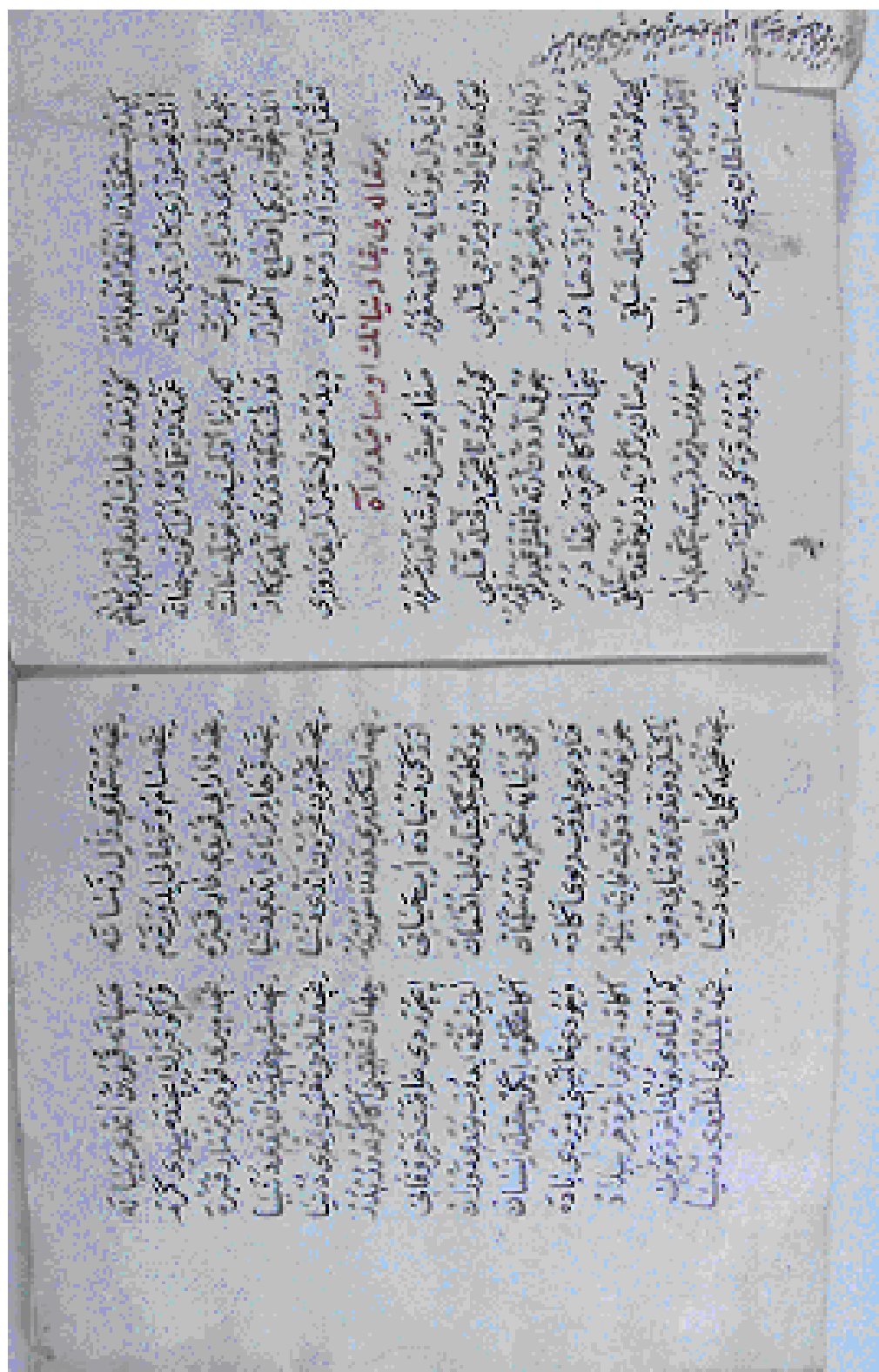
Makâlât-ı Varvarî ‘Ali’den

19

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰

[illegible]

८३



Nevhatü'l-'Uşşâk'tan (Topkapı H.849)



[illegible]

[illegible]

توسنیک منیر اولدی قشقی
مذربو ایوب تدبیر آیت

منیر اولدی جود سوره قشقی

ظهور اندی بو ترنجیه قشقی

م بحیه او ذربنه سفر اولوب و زاد و

سفر اولدی بو ترنجیه و ذریه یار

علی پاشا ایله لنگر سرد او

المسیرایت اولدی کرد و ده ساق

کوس فریاده اولدی عالم کیر

تو موب پوره لعل رخس و فایه

پس که تو برافه جوج کج رفیاد

و زادینه وار و ساق و ارشد

بروزند تو یوب سها مانند

ایحویب برای حالک ایضیات

منف جتوب لنگر کافره یه

آل و توش قشقی رخت اهنگ

قشقه دریلای موج او و و طشای ایله

برده سترولیم صبح بریا و ایله

دمادم درم با و اوی قشقه یار

و و زده کاه بایوه کاه نیاده

اولدی شب نادریم بزم افروز

ظلمات اندی دمه کاه عباد

کاه کاه ضعیف و قشقه ندریلای

شجاعت سحر صانع کاه ندریلای

صوت حاکم انشا الله کاه

اقح آق ایچدن اولدی قشقی

خدا قشقی ایله عی و بری موزی

منیر اولدی جود سوره قشقی

ظهور اندی بو ترنجیه قشقی

م بحیه او ذربنه سفر اولوب و زاد و

عسکرایله طوبی و اورد یار

مرشی ایله کاه از سرم او

جقه صبح بریه ناله نای

مرد و مر و بری و قشقی لای

عصه عسکرایله و بری و مر

عسکرایله و بری و مر

و آله خنک ایوب کاه کاه

ایله سها مانند

دریلای و لای و کاه

لوح خطای و لای و کاه

او و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

و و و و و و و و و و

چنانچه شوکم اهل بسند در
 طوالت و بویید صفیق و غاریه
 کر که در قشایک فی ضرورت
 اول آن سر آوار
 عیون و مرد بزم حق بیابد
 یشار که گویم ازان اول بفرم
 ایا ظالم ایکی کردن کس اولمه
 نوله حق سالد و بر سه روز باز
 او ده و قشیق یار جان و حید
 حید بویید جلی من مدود
 بولور انجا اندک عیون و صورت
 ایچر آب روان کلزار اولنار
 باطلک عیون نصیب یلور مد
 طعنه خود مرزیا کاز اولنار
 جواصلک خاکدوش کس اولمه
 کر که در جمله شایسته ترازو

کوکین فرموده و آهنگ و جودک

بومادی کلمه مهر مایه و دوش

کرفا و شهر بدست کفادر ۲ قلعه و قلع

و دادی قلعه سندن چون و دند
 جمعا کند با جمیع اولد یلور
 ادا و دیر قیاحت صاحبیه و نلر
 غلیل باشا به کلمه روز اذت
 بوجا سندن بولور کفر متانت
 قلمشوار و سسته اندک محروق
 عیون کونو محاصر اولدو قلعه
 بر آتسکری ایلامد آکوند و لک
 بایونیشاد و دیر یلور و دیر
 اید و بیخلاق اندک محروق قیل و قالی
 قلمشوار و دیر و اندیر اتمیاد
 آکند و الدن ولایت صاکنلر
 ایکی سینه اوکاتر اولد و خصت
 بلغراد کس سسته قصد اید و بیخلاق
 بلغراد و کلمه و قلع
 جوار و روعه دق و دیر یلور
 بولور و صوم و جرایم و روعه
 اوکاتر و قلع و دیر و صوم
 جوامه اسالامه کس تر و دیر
 هر طرفدن و قشایک و دیر و محروق
 و خا طوبیده و دیر و اولد و قلع
 و دیر و سلطانه و دیر و یلور و دیر
 و دیر و کس تر و دیر و قلع
 و دیر و قلع و غنیمت اولد و دیر
 و دیر و اولد و قلع و دیر و دیر
 و دیر و ایلی و کوک و دیر
 و دیر و دیر و دیر و دیر و دیر
 و دیر و دیر و دیر و دیر و دیر

Sergüzeşt-i Fakîr u Hakîr-i Pür-Taksîr Mîr Ali Rızâ El-İstolçevî'den



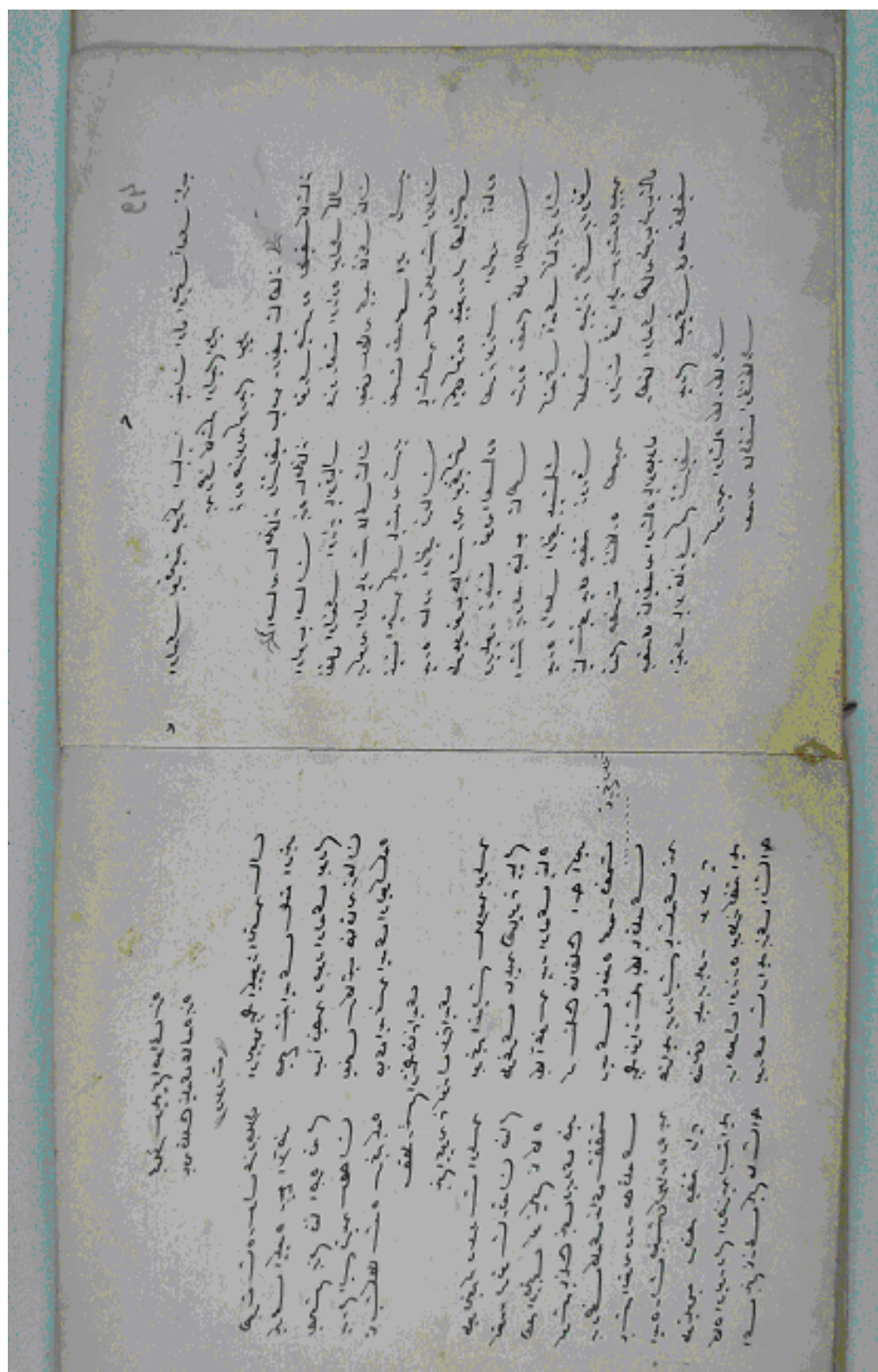
Sergüzeşt-nâme-i Zihni'den

1 برتر بزرگ صفت مریست
 2 آنچه از کس که گنج یازد
 3 کبر خادق سبقتی
 4 خان و صافی روزگار
 5 برتر، دهم به درک فرخ
 6 خشم حاصی رستم
 7 دین صوفی در کسب
 8 دگرگون و شیرین فرخ
 9 دین و کسب صفت اولاد
 10 دین صفا و عفت
 11 دین و دین و دین
 12 دین و دین و دین
 13 دین و دین و دین

1 کلا خیزان صفت
 2 برتر بزرگ صفت
 3 کبر خادق سبقتی
 4 خان و صافی روزگار
 5 برتر، دهم به درک فرخ
 6 خشم حاصی رستم
 7 دین صوفی در کسب
 8 دگرگون و شیرین فرخ
 9 دین و کسب صفت اولاد
 10 دین صفا و عفت
 11 دین و دین و دین
 12 دین و دین و دین
 13 دین و دین و دین

1 کلا خیزان صفت
 2 برتر بزرگ صفت
 3 کبر خادق سبقتی
 4 خان و صافی روزگار
 5 برتر، دهم به درک فرخ
 6 خشم حاصی رستم
 7 دین صوفی در کسب
 8 دگرگون و شیرین فرخ
 9 دین و کسب صفت اولاد
 10 دین صفا و عفت
 11 دین و دین و دین
 12 دین و دین و دین
 13 دین و دین و دین

Efsâne-i 'İbret'ten



ÖZ GEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Halûk GÖKALP

Doğum tarihi ve yeri: 10.11.1975, MERSİN.

E-Posta Adresi: halukgokalp2000@yahoo.com

EĞİTİM BİLGİLERİ

Doktora: (2001-2006), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Yüksek Lisans: (1998-2001), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Lisans: (1993-1998), Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü

İŞ DENEYİMİ

1998, - Tarsus Yunus Emre İlköğretim Okulu, Öğretmen.

1998, - Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.

YABANCI DİL: İngilizce.

YAYINLAR:

Halûk Gökalp, “Eski Türk Edebiyatında Mevlânâ ve Mevlânâ Methiyelerinde Mevlevî Ayinleri ile İlgili Unsurlar”, *Türk-İslam Medeniyeti Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, Türk İslam Medeniyeti İlmî Araştırmalar Enstitüsü Yay., S.2, 2006, 149-178 s.

_____, “Ahi Evrân-ı Velî’nin Menkıbevî Kişiliği”, *Ahilik Araştırmaları Dergisi*, Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yay., C.1, S.2, 2005, 23-37 s.

_____, “Bir Osmanlı Memurunun Hâl-i Pür Melâli: *Sergüzeşt-i İstolçevî*”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.13, S.1, 2004, 151-166 s.

_____, “Divan Şairlerinin Gözüyle Mevlevî Mekânları”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.14, S.2, 2005, 281-298 s.

_____, “Divan Şiirinde Sıhhat-nâmeler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, KOCAV Yay., S.14, İstanbul, 2006, 101-130 s.

- _____, “Divan Şiirinde İntihar”, *Türk Edebiyatı*, S.378, Nisan 2005, 10-15 s.
- _____, “Mine Mengi, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, 2000, 226 s.”, *İlmî Araştırmalar*, S.11, İstanbul, 2001, 183-186 s.
- _____, “Hanife Dilek Batıslam, *Hasbıhâl-i Sâfî*, Kitabevî Yayınları, 2003, 193 s.”, *Türk Dili*, TDK Yay., S.634, Ekim 2004, 619-622 s.