



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA REALİST AŞK MESNEVİLERİ

Pınar Çelik Önal

Doktora Tezi

Ankara, 2022

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA REALİST AŞK MESNEVİLERİ

PINAR ÇELİK ÖNAL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2022

KABUL VE ONAY

Pınar elik nal tarafından hazırlanan “Klasik Türk Edebiyatında Realist Aşk Mesnevileri” başlıklı bu çalışma, 01.12.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Fatma S. Kutlar Oğuz (Başkan)

Prof. Dr. Osman Horata (Danışman)

Prof. Dr. Tuba I. İsen Durmuş (ye)

Prof. Dr. Ayşe Yıldız (ye)

Dr. Öğr. Üyesi Fazile Eren Kaya (ye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen ğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

01/12/2022

Pınar ÇELİK ÖNAL

¹ “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof. Dr. Osman Horata** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Pınar ÇELİK ÖNAL

ADAMA SAYFASI

Rahmetli Babam Ömer Çelik'e



TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı'ndaki doktora eğitimime başladığım günden itibaren verdiği derslerle bu tezi yazmam konusunda bana ilham veren, bu uzun çalışma sürecinde desteğini ve ilgisini esirgemeyen, tezimin her kelimesini titizlikle okuyan ve bu tezi savunma aşamasına kadar sabırla gelmemi sağlayan değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Osman Horata'ya çok teşekkür ederim.

Sorularımı hiçbir zaman cevapsız bırakmayan, bu alanda çalışmak konusunda her zaman kendime örnek aldığım, aynı zamanda tezimin jüri üyesi olan hocam Prof. Dr. Fatma S. Kutlar Oğuz'a çok teşekkür ederim. Tezimi dikkatle okuyan ve önerileriyle yolumu aydınlatan; desteğini hep yanımda hissettiğim canım hocam Dr. Öğretim Üyesi Fazile Eren Kaya'ya çok teşekkür ederim.

Tezimin jürisinde yer alarak çalışmama bulundukları katkılardan dolayı Prof. Dr. Tuba I. İsen Durmuş'a ve Prof. Dr. Ayşe Yıldız'a teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimime başladığım ilk günden beri beni yalnız bırakmayan, bu tezin de her aşamasını ilgiyle takip eden, canım hocam Prof. Dr. Nuran Tezcan'a çok teşekkür ederim. Rahmetli hocam Prof. Dr. Semih Tezcan'ı saygıyla anıyorum. Onun üzerimdeki emeğini unutmak olmazdı.

Rahmetli babam Ömer Çelik, sen bu tezin bittiğini göremesen de henüz doktora eğitimime yeni başladığım günlerde bana olan inancın için çok teşekkür ederim, aslında hep yanımdaydın. Canım annem Ayşe Arık'a, kız kardeşlerim Aslıhan ve Şevval'e bu uzun yolda beni yalnız bırakmadıkları için çok teşekkür ederim. Canım halam Ayla Ateş ve değerli eşi, abim Zafer Ateş ve canım amcam Cumhuriyet Çelik, bana o kadar çok inandınız ve destek oldunuz ki, her şey için teşekkürler. Bu uzun süreçte bana destek olan ailemdeki herkese tek tek teşekkür ederim. Bana ne kadar destek olduğunu bilmeseydi de hep orada olan ve bu güne ulaşmam için sabretmemi bana defalarca öğütleyen ablam Banu Önal iyi ki vardın, sonsuz teşekkürler.

Lisans eğitiminden beri, yolda başımıza gelenlere rağmen, yola durmadan beraber devam ettiğim canım arkadaşım Merve Akbaş'a sonsuz teşekkürler. Senin bana verdiğin destek olmasa bu tezi bitirmem mümkün olmazdı.

Eşim, Ahmet Salih Önal, sana ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu tezi yazmam için ne gerekirse yaptın, önce sabrın için sonra bana olan inancın ve desteğin için çok teşekkür ederim. Canım oğlum Ömer Tuna, sen bu tezle doğdun ve büyüdün. Senden çaldığım zamanlar için özür dilerim, ben masa başındayken beni sabırla beklediğin için çok teşekkür ederim.

Son olarak, 2211-E Doğrudan Doktora Burs Programı çerçevesinde doktora eğitimimi destekleyen TÜBİTAK BİDEB'e teşekkür ederim.

ÖZET

ÇELİK ÖNAL, Pınar. *Klasik Türk Edebiyatında Realist Aşk Mesnevileri*, Doktora Tezi, Ankara, 2022.

Klasik Türk edebiyatında mesnevilerin tasnifi çoğunlukla konularına göre yapılmıştır. Aşk mesnevileri tasniflerde müstakil bir başlık olarak yer alırken sergüzeşt-nâme ve hasbihâl türleri şairlerin “gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren” mesneviler başlığı altında değerlendirilmiştir. Ancak hem klasik aşk mesnevileriyle hem de sergüzeşt ve hasbihâl türleriyle ortak özellikler gösteren mesneviler de vardır. Bu çalışmada her iki türden de özellikler gösteren mesnevilerin “realist aşk mesnevileri” olarak tanımlanması önerilmiştir, kriterleri “gerçekçilik” temelinde olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân olarak belirlenmiştir. Bu mesnevilerde olaylar gerçekçi kurgulanmıştır, kahramanlar olağanüstü özellikler göstermezler, olaylar belirli bir tarihte ve gerçeğe uygun zaman dilimlerinde, gerçek şehirlerde ve gerçek mekânlarda geçer.

Bu çalışmada, yukarıdaki kriterler doğrultusunda edebiyat tarihlerinde “gerçekçi, realist, yerli veya şairin başından geçen bir aşk macerası” olarak tanımlanan eserlerden örneklem olarak sekiz eser seçilmiştir. *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme* 15. yüzyıldan bu türün özelliklerini gösteren “ilk” eserlerdir. *Nâlân u Handân*, *Şâh u Gedâ*, *Ebkâr-ı Efkâr* ve *Mâcerâ-yı Mâh* da 16. yüzyılda yazılmış eserlere örnektir. *Heft-hân*, 17. yüzyıldan şairin anlatıcısıyla özdeşleştiği ve kendisine *Şâh u Gedâ*’nın şairi Yahyâ’yı örnek olarak aldığını belirttiği bir eserdir. Son olarak *Üç Arûs ve Üç Dâmât*, 18. yüzyıldan, diğer mesnevilerdeki gibi şairin orijinallik iddiası taşımadığı ya da kendisini âşıkla özdeşleştirmede ancak olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurları değerlendirildiğinde “realist” özellikler gösteren bir eser örneğidir.

Bu tezde, önce mesnevilerin “sebeb-i telif” bölümleri incelenmiş, şairlerin eserlerini yazma nedenleri sorgulanmıştır. Bölüm sonunda şairlerin kendi başlarından geçen bir aşk macerasını anlatma iddialarının “gerçekçi” olmak adına bir kurgu olduğu görülmüştür. Bu sonuç, mesnevilerin aşk mesnevilerinin bir alt başlığı olarak ele alınmaları tezini desteklemiştir. Ardından, mesneviler realist özellikleri de ön plana çıkarılarak her

yönüyle, önce tahkiye yapısı ardından da sosyal hayat açısından incelenmiştir. Şairlerin kendi dünyalarına dönüp kendi hikâyelerini anlattıkları bu eserlerde kahramanların sosyal hayatları da canlı ve gerçekçi bir şekilde eserlere yansımıştır.

Anahtar Sözcükler

Klasik Türk Edebiyatı, Mesnevi, Aşk Mesnevisi, Gerçekçi, Sosyal Hayat



ABSTRACT

ÇELİK ÖNAL, Pınar. *Realist Love Masnavis in Classical Turkish Literature*, Ankara, Doctoral Dissertation, Ankara, 2022.

Masnavis in classical Turkish literature are mostly classified according to their subjects. While love masnavis are included as a separate title in the classifications, *sergüzeşt-nâme* and *hasbihâl* are evaluated under the title of masnavis that “describe the events they have seen and experienced, and give sections from the social life”. However, there are also masnavis that share common features with both classical love masnavis and *sergüzeşt* and *hasbihâl* types. In this study, it is proposed to define masnavis that include features of both types as “realist love masnavis.” Their criteria were determined as plot, people, time and place on the basis of “realism”. The events in these masnavis are realistically fictionalized, the heroes do not show extraordinary features, the events take place at a certain date and in real time periods, in real cities and places.

In this study, eight mesnevis are analyzed as examples of literary works that narrate the poet’s love story in the realist mode. *Fürkat-nâme* and *Heves-nâme* are the “first” works from the 15th century that show the characteristics of this type. *Nâlân u Handân*, *Şâh u Gedâ*, *Ebkâr-ı Efkâr* and *Mâcerâ-yı Mâh* are also examples of works written in the 16th century. *Heft-hân* is a work from the 17th century in which the poet identified with the narrator and stated that he took Yahyâ, the poet of *Şâh u Gedâ*, as an example. Finally, *Üç Arus* and *Üç Dâmât* is an example of a work from the 18th century, in which the poet does not claim originality or does not identify himself with the lover as in other masnavis but shows “realist” features in terms of plot, people, time and space.

In this dissertation, firstly, the “reasons of writing” sections of the masnavis are examined, and the reasons for the poets to write their works are questioned. At the end of each chapter, it is observed that the poets’ claims to describe a love adventure that they have experienced is a fiction in order to be “realistic”. This result supports the argument that masnavis should be considered as a sub-title of love masnavis. Then, the masnavis were examined in all aspects, firstly in terms of narrative structure and then in terms of social life, by highlighting their realistic features. In these works, in which the poets return to

their own world and tell their own stories, the social lives of the heroes are reflected in a lively and realistic way.

Keywords

Classical Turkish Literature, Masnavi, Love Masnavi, Realist, Social Life



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ADAMA SAYFASI	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xvii
TABLolar	xviii
ÖNSÖZ.....	xix
 GİRİŞ	 1
1. BÖLÜM: SEBEB-İ TELİF VE HÂTİME BÖLÜMLERİNE GÖRE REALİST AŞK MESNEVİLERİNİN POETİKASI	25
1.1. FÜRKAT-NÂME (HALÎLÎ, 876/1471)	28
1.2. HEVES-NÂME- (TÂCİZÂDE CAFER ÇELEBÎ, 899/1493).....	31
1.3. NÂLÂN U HANDÂN (MÛYÎ, 957/1550)	41
1.4. ŞÂH U GEDÂ (TAŞLICALI YAHYÂ, 943/1535).....	46
1.5. EBKÂR-I EFKÂR (MÂŞİZÂDE FİKRÎ ÇELEBÎ, 943/1566).....	50
1.6. MÂCERÂ-YI MÂH (ÛDÎ, 975/1567-68)	53
1.7. HEFT-HÂN (NEVİZÂDE ATÂYÎ, 1036/1626-27).....	55
1.8. ÜÇ ARÛS VE ÜÇ DÂMÂT (SERRACZÂDE HASAN HÂTİF, 1135/1722)	64
 2. BÖLÜM: REALİST AŞK MESNEVİLERİNDE TAHKİYE YAPISI	 69
2.1. FÜRKAT-NÂME.....	70
2.1.1. Olay Örgüsü.....	71
2.1.2. Kurgu ve Motifler	84
2.1.3. Kişiler.....	87

2.1.3.1. Halilî: Kederli Bir Âşık ve Şair.....	87
3.1.3.2. Mustafa: Kibirli Bir Mahbûb	89
3.1.3.3. Rakip	94
3.1.3.4. Haberci	95
3.1.3.5. Diğer Tipler.....	96
2.1.4. Zaman	97
2.1.5. Mekân	99
2.1.6. Anlatıcı.....	101
2.2. Heves-nâme	104
2.2.1. Olay Örgüsü.....	105
2.2.2. Kurgu ve Motifler	136
2.2.3. Kişiler.....	139
2.2.3.1. Şair, İlim İnsanı ve Âşık, “Bahr-i Ummân-ı Me‘ânî”: Âşık veya Tâcizâde Cafer Çelebi	139
2.2.3.2. Şiir ve İlimden Anlayan Bir Kadın: Sevgili	147
2.2.3.3. Hilekâr, Çirkin ve Yaşlı Bir Kadın: Ara Bulucu.....	154
2.2.3.4. Yâr-ı Vefâdâr: Dost.....	159
2.2.3.5. Erkekler ve Güzeller	160
2.2.3.6. Diğer Tipler.....	167
2.2.4. Zaman	168
2.2.5. Mekân	173
2.2.6. Anlatıcı.....	178
2.3. Nâlân u Handân.....	181
2.3.1. Olay Örgüsü.....	182
2.3.2. Kurgu ve Motifler	204
2.3.3. Kişiler.....	208
2.3.3.1. Mûyî, Kurmaca Adıyla Nâlân: Zavallı Bir Âşık.....	208
2.3.3.2. Handân: Toy Bir Sevgili	214
2.3.3.3. Şemse Bânû: Güçlü ve Merhametli Bir Kadın İdeali.....	219
2.3.3.4. Şâmî: Vefâlî Bir Hizmetkâr, Dost ve Ara Bulucu.....	223
2.3.3.5. Kâlıpoğlu ve Diğer Kötü Tipler	225
2.3.3.6. Diğer Tipler: Aracılar, Muallim, Hümâ, Emir, Güzeller, Kuzenler, Meyhanecî, Sultan Süleyman.....	227

3.3.4. Zaman	234
2.3.5. Mekân	239
2.3.6. Anlatıcı.....	244
2.4. Şâh u Gedâ	248
2.4.1. Olay Örgüsü.....	249
2.4.2. Kurgu ve Motifler	264
2.4.3. Kişiler.....	267
2.4.3.1. Gedâ: Sonunda Yola Gelen Âşık	267
2.4.3.2. Şâh: Klasik Bir Cefâkâr Sevgili Tipi	272
2.4.3.3. Rakip	278
2.4.3.4. Diğer Tipler: Güzeller, Dostlar, Velî, Tüccar, Aracılar, Bahçıvan, Hz. Lokman, Hâtif	280
2.4.4. Zaman	284
2.4.5. Mekân	289
2.4.6. Anlatıcı.....	295
2.5. Ebkâr-ı Efkâr	298
2.5.1. Olay Örgüsü.....	299
2.5.2. Kurgu ve Motifler	313
2.5.3. Kişiler.....	316
2.5.3.1. Fikrî Çelebi: Gönlünün Sözüden Çıkmayan Tuhaf Bir Âşık	316
2.5.3.2. Sevgili: Hem Mâşuk Hem Âşık	322
2.5.3.3. Sevgilinin Annesi ve Babası	327
2.5.3.4. Rakip	331
2.5.3.5. Güzeller ve Âşıklar	333
2.5.3.6. Diğer Tipler: Müezzîn, Sâkî, Mutrîb, Ases, Pîrler, Köpekler	337
2.5.4. Zaman	340
2.5.5. Mekân	346
2.5.6. Anlatıcı.....	356
2.6. Mâcerâ-yı Mâh	358
2.6.1. Olay Örgüsü.....	359
2.6.2. Kurgu ve Motifler	371
2.6.3. Kişiler.....	374
2.6.3.1. Anlatıcı, Âşık ve Ara Bulucu Bir Kahraman	374

2.6.3.2. Sevgililer: Mâh ve Ramazan	381
2.6.3.3. Tarihî ve Gerçekçi Kahramanlar Olarak Şehzâde Selim, Düşmanı Şehzâde Bâyezîd ve Şehzâde Selim'in oğlu Şehzâde Murad	387
2.6.3.4. Diğer Kahramanlar: Dost, Mîr Celâl, Çavuş, Âşıklar, Askerler, Düşmanlar	395
2.6.4. Zaman	401
2.6.5. Mekân	407
2.6.6. Anlatıcı.....	412
2.7. Heft-hân.....	414
2.7.1. Olay Örgüsü.....	415
2.7.2. Kurgu ve Motifler	431
2.7.3. Kişiler.....	432
2.7.3.1. Hikâyelerle Teselli Bulan Bir Âşık.....	432
2.7.3.2. İsimsiz ve İdeal Bir Sevgili	436
2.7.3.3. Dostlar: Hikâye Anlatıcıları	439
2.7.4. Zaman	442
2.7.5. Mekân	444
2.7.6. Anlatıcı.....	445
2.8. Üç Arûs ve Üç Dâmât.....	448
2.8.1. Olay Örgüsü.....	448
2.8.2. Kurgu ve Motifler	459
2.8.3. Kişiler.....	462
2.8.3.1. İdealize Edilmiş Bir Âşık: Gûyâ	462
2.8.3.2. Âşık Bir Sevgili: Tûtî.....	465
2.8.3.3. Birbirine Âşık Yardımcı Kahramanlar Hemdem ve Andelîb	466
2.8.3.4. Rakip Görünümlü Yardımcı Kahramanlar: Melek-sîmâ ve Püser.....	468
2.8.3.5. Dâye: Gözcü, Ara bulucu, Haberci	469
2.8.3.6. Hâce ve Bânu - Tûtî'nin Anne ve Babası- Melek-sîmâ'nın Anne ve Babası.....	470
2.8.3.7. Kötü ve Ara Bozucu Tipler: Hâher ve Şevher, Fitneciler, Yağmacılar	472
2.8.4. Zaman	473
2.8.5. Mekân	477
2.8.6. Anlatıcı.....	479

2.9. Mesnevilerin karşılaştırılması	482
Tablo 1. Olay Örgüsüne Göre Realist Aşk Mesnevilerinin Karşılaştırılması.....	482
Tablo 2. Kişilerle İlgili Karşılaştırmalar	485
Tablo 3. Zaman Karşılaştırması.....	487
Tablo 4. Mekân Karşılaştırması.....	489
Tablo 5. Anlatıcı Karşılaştırması	490
Tablo 6. Motifler Karşılaştırması.....	494
 3. BÖLÜM: REALİST AŞK MESNEVİLERİNDE SOSYAL HAYAT	498
3.1. GÜNLÜK YAŞAM.....	499
3.1.1. Âşığın Hayatı: Mevsimler, Günler ve Geceler	500
3.1.2. Âşık Olma	512
3.1.3. Uzlete Çekilme/Sefere Çıkma/Uzaklaşma/Sevgiliden Uzaklaşma/Sürgün Edilme.....	518
3.1.5. Oyunlar	523
3.1.6. Sevgilinin Soyunması ve Yüzmesi	526
3.2. MECLİS VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ	527
3.2.1. Meclis Âdetleri	530
3.2.2. Meclisteki Eğlence Unsurları.....	532
3.3. YEME İÇME	536
3.3.1. Yiyecekler.....	536
3.3.2. İçecekler.....	538
3.4. AVLANMA	544
3.5. GİYİM KUŞAM	546
3.5.1. Kadınların Kıyafetleri ve Süs Eşyaları	547
3.5.2. Erkeklerin Kıyafetleri	550
3.6. ŞEHİRLER VE MİMARİ	555
3.7. HASTALIKLAR VE TEDAVİ YÖNTEMLERİ.....	568
3.8. MESLEKLER.....	575
3.9. ULAŞIM ARAÇLARI	578
3.10. İNANIŞ, GELENEK VE ÂDETLER	580

SONUÇ.....	586
KAYNAKÇA	589
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU	595
EK 2: ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	597



KISALTMALAR

AKM: Atatürk Kültür Merkezi

b. : Beyit

bkz. : Bakınız

Edt. : Editör

 A:  slam Ansiklopedisi

  :  ukurova  niversitesi

h. : Hicrî

haz. : Hazırlayan

 . :  l m tarihi

m. : Mil di

MEB: Millî Eēitim Bakanlıēı

s. : Sayfa

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

TDK: Türk Dil Kurumu

Yay.: Yayınları

YKY: Yapı Kredi Yayınları

TABLÖLAR

Tablo 1 : Olay Örgüsüne Göre Realist Aşk Mesnevilerinin Karşılaştırılması

Tablo 2: Kişilerle İlgili Karşılaştırmalar

Tablo 3: Zaman Karşılaştırması

Tablo 4: Mekân Karşılaştırması

Tablo 5: Anlatıcı Karşılaştırması

Tablo 6: Motifler Karşılaştırması



ÖNSÖZ

Klasik Türk edebiyatında mesnevi, yüzyıllar içerisinde şairlerin pek çok farklı konuda eserler verdikleri bir nazım biçimidir. Konusu aşk ve macera olan mesnevilere bakıldığında şairlerin kimi zaman *Leylâ vü Mecnûn*, *Husrev u Şîrîn*, *Vâmık u Azrâ* gibi klasik ve çift kahramanlı aşk mesnevilerini Farsçadan serbest tercüme yoluyla Türkçeye aktarmayı tercih ettikleri görülür. Kimi zaman da “orijinallik” arayışına girerek daha önce yazılmamış konularda eserler vermek istemişlerdir. Şairler kendilerine “orijinallik” kriteri olarak daha önce söylenmemiş ve tercüme olmayan bir eser ortaya koymayı belirlerken daha da ileriye giderek bu aşk maceralarını “kendilerinin” yaşadıklarını iddia etmişlerdir. Bunun nedenini Tâcizâde Cafer Çelebi *Heves-nâme* adlı eserinin başında açıkça belirterek, kendi yaşadığı bir aşk hikâyesi yazdığı zaman “asıl maharetin” de ortaya çıkacağını ve anlattıklarının “yalan ve iftira” olarak adlandırılmayacağını söyleyerek açıklar.

Realist aşk mesnevisi olarak tanımlanan eserlerin bu ana başlıkta ele alınması bir okuma ve tasnif önerisidir. Bu tasnif, mesnevi edebiyatına yönelik genel bir tasnif önerisi değildir. Edebiyat tarihlerinde yaygın olan tasnif denemelerine bir ilavedir. “Realist” kelimesi “realizm” akımından bağımsız olarak sözcük anlamı dikkate alınarak “gerçekçi” anlamında kullanılmıştır. Burada kelimenin edebiyat tarihlerindeki kullanımına bir atıf da söz konusudur. Sergüzeşt-nâme ve hasbihâl türleri altında da değerlendirilen eserlerin aslında klasik aşk mesnevilerinin bir alt grubu olarak değerlendirilmesi önerisi, bu eserlerin aralarındaki bağın ve ortak noktaların da ortaya konmasını sağlamıştır.

Giriş bölümünde, mesnevilerin sınıflandırılması, sergüzeşt-nâme ve otobiyografik eser tanımlamaları, aşk mesnevileri, mahallîleşme, realist mesneviler gibi konular ele alınarak tezin kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Çalışmada olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurları gerçekçilik temel alınarak sorgulanan kriterler olarak belirlenmiştir. Anlatıcı kriteri, manzum sergüzeşt-nâmelerin belirlenmesinde ana kriterken “konu” temelli bir sınıflandırmaya imkân tanımadığı için eser seçiminde kriter olarak belirlenmemiş, ancak tahkiye yapısının bir parçası olarak incelenmiştir. Bu çalışmada, bir örneklem olarak sekiz eser belirlenmiştir. Eserler belirlenirken yukarıdaki kriterlerin yanında, edebiyat tarihlerindeki bu eserlere yapılan “gerçekçi, realist, yerli veya şairin başından geçen bir aşk macerası” şeklindeki atıflar da göz önünde bulundurulmuştur.

Fürkat-nâme ve *Heves-nâme* 15. yüzyılda verilen bu “tür”ün ilk örnekleri olmaları açısından seçilmiştir. 16. yüzyıl bu tür mesnevilerin yoğunlaştığı bir yüzyıl olarak dikkat çeker. Yüzyılın en bilinen, konusunun orijinalliği ve mahallî unsurlarla süslü olması nedeniyle *Şâh u Gedâ* dikkat çekici bir mesnevidir. Daha sonra Atâyî’nin bu eseri kendisine örnek aldığını belirtmesi de eserin bu türe dahil edilmesine ve diğer eserlerle bağının sorgulanmasına neden olmuştur. *Nâlân u Handân*, *Ebkâr-ı Efkâr* ve *Mâcerâ-yı Mâh* bu yüzyılın az bilinen ve bir o kadar da realist özellikleriyle dikkat çeken eserleridir. 17. yüzyıldan *Heft-hân*, edebiyat tarihlerinde mahallî özellikleriyle dikkat çeken bir mesnevi olması ve çerçeve hikâyesinin realist özellikler taşıması, 18. yüzyıldan ise *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât* mesnevisi yine aynı şekilde realist özellikler taşıması nedeniyle seçilmiştir.

Birinci bölümde realist aşk mesnevilerinin “sebebi telif ve hâtîme” bölümleri incelenerek şairlerin eserlerini yazma nedenleri tespit edilmiştir. Şairler bu nedenleri sunarken çeşitli motiflerle süslemişlerdir; ancak çoğunda amaç, daha önce yazılmamış bir konuda eser ortaya koymaktır. Yalnızca *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât* mesnevisinde şair böyle bir amacı olduğunu belirtmez, bu mesnevi de “giriş” bölümünde kriterleri ortaya konan olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân gibi unsurlar açısından realist bir mesnevi olarak bu çalışmada değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde mesnevilerin tahkiye yapısı incelenmiştir ve olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurlarındaki “realist” öğeler ön plana çıkarılmıştır. Ayrıntılı özetleri verilen mesneviler kurgu, motif ve anlatıcı gibi açılardan ele alınmış, sonunda tablolarla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu şekilde hem mesnevilerin kendi aralarındaki bağ hem de klasik mesnevilerle benzer olan yönleri de ortaya konmuştur.

Üçüncü ve son bölümde ise bu mesnevilerde sosyal hayat ele alınmıştır. Sosyal hayat realist aşk mesnevilerinde çok canlı ve detaylı bir şekilde sunulmuştur. Şairler kendi hayatlarına dönüp, kendi yaşadıklarını iddia ettikleri bir macerayı konu olarak seçtiklerinde sosyal hayat da aynı ölçüde, şairin çevresinde olanlar ve gözlemledikleri şeklinde eserlere yansımıştır. Aşk, bu mesnevilerdeki en önemli temadır ve bu nedenle kahramanların âşık olma şekilleri incelenmiştir. Bunun yanında günlük yaşama ait unsurlar, meclis ve eğlence kültürü, yeme içme, avlanma, giyim kuşam, şehirler ve

mimari, hastalıklar ve tedavi yöntemleri, meslekler, ulaşım araçları, inanış, gelenek ve âdetler sosyal hayat bölümünde ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada, incelenen sekiz mesnevinin de çeviri yazılı metin yayınları kullanılmıştır. Beyit sıralamaları bu metinlerden takip edilmiş, alıntı yapılan beytin sonunda beyit numarasına yer verilmiştir. Her alıntıdan önce hangi mesneviden bahsediliyorsa o metne mutlaka atıf yapılmıştır. Türkçe kelimelerin yazımında Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Türkçe Sözlük*'ü kullanılmış, nispet eki alan kelimeler bu sözlüğe uygun olarak yazılmıştır. Beyitlerde ise transkripsiyon alfabesi kullanılmamış, yalnızca uzatmalar gösterilmiştir. Beyitlerden yapılan alıntılarda metni yayımlayanın yazım ve imlâsına sadık kalınmıştır.

Klasik Türk Edebiyatında Realist Aşk Mesnevileri başlıklı bu doktora tezi, daha önce araştırmacıların işaret ettiği, karşılaştırmalı ve kapsamlı olarak incelenmeye ihtiyaç duyulan bir konuyu aydınlatarak Türk dili ve edebiyatı çalışmalarına katkı sunmak amacıyla yazılmıştır. Bu çalışmada örneklem olarak incelenen sekiz mesneviye şüphesiz ki farklı mesneviler de eklenebilir. Bu tezde ortaya konan yöntemin, çerçevenin ve sonuçların araştırmacılar için ilham olması ümit edilmektedir.

Pınar Çelik Önal

Aralık 2022

GİRİŞ

Mesnevilerin Sınıflandırılması

Mesnevi, farklı “tür”lerde eserlerin yazılmasına da olanak sağlayan bir nazım biçimidir. Gerek yüzyıllar içerisinde mesnevi yazma geleneğinin artması ve sayıca “fazla” mesnevi yazılması, gerek birbirinden farklı türlerde eserlerin “mesnevi” nazım biçimi ile kaleme alınması bu nazım biçiminin sınıflandırılması ihtiyacını doğurmuştur.

Mesneviler yazılış biçimleri ve konuları bakımından araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar eserleri çeşitli özellikler gözeterek bir arada değerlendirip ele almaya, klasik Türk edebiyatı tarihini bütüncül bir şekilde okumaya yönelik çalışmalardır. Bu sınıflandırmaların en kapsamlılarından biri Agâh Sırrı Levend’in (1984) *Türk Edebiyatı Tarihi I. Cilt* adlı eserinde yer almaktadır. “Hikâyeler” başlığı altında Türk edebiyatındaki “hikâye” türünün ilk kaynaklarını ve gelişim sürecini ele alan Levend, divan edebiyatı çerçevesindeki hikâyeleri önce ikiye ayırır: “1. Konuları kutsal kitaplardan ya da Arap ve Fars edebiyatlarından alınmış anonim hikâyeler. 2. Konuları ulusal hayatımızdan alınmış yerli hikâyeler¹” (s. 124). Bu sınıflandırma “hikâye” unsuru içeren eserlerin yani “tahkiyeli” metinlerin kaynaklarına yöneliktir. İlk madde, verilen örnekler nedeniyle Fars edebiyatından tercüme edilen mesnevileri, ikinci madde ise telif mesnevileri kapsar. Ardından Levend, hikâyeleri konularına ve niteliklerine göre sınıflandırır: “1. Dinî konular, enbiya ve evliya menkabeleri. 2. Aşk hikâyeleri. 3. Kahramanları tarihten alınmış hikâyeler. 4. Temsilî hikâyeler. 5. Tasavvufî hikâyeler. 6. Serüven hikâyeleri. 7. Sergüzeşt-nâme ve Hasbıhal yollu hikâyeler” (s. 124). Levend, bu sınıflandırmada manzum örnekler olarak tamamen mesnevi nazım biçimiyle yazılmış eserleri gösterir. Bu nedenle bu sınıflandırmanın “manzum” kısmını mesnevi nazım biçimine yönelik bir sınıflandırma olarak ele almak mümkündür. Son olarak hikâyeleri yapısı ve kahramanların durumu bakımından da “çift kahramanlı” ve “tek kahramanı eksen yapan” hikâyeler olarak ikiye ayırır. Sergüzeşt-nâmeler ve hasbıhâlleri ayrı bir kol olarak buraya ekler (s. 124). Bu sınıflandırmada da örneklerini mesneviler üzerinden vermeye devam eder. Bu örnekler Levend’in “hikâye” içeren manzum metinler

¹ Levend, bu ikinci maddeyi açıklarken bunların daha çok küçük hikâyeler olduğunu söyler, Atâyî’nin *Heft-Hân* ve Sâbit’in *Dere-nâme* ve *Berber-nâme* adlı eserlerini de bu grupta ele alır.

açısından “mesnevî” nazım biçimini divan edebiyatının temeli olarak gördüğünün kanıtıdır.

Levend’den sonra mesnevîlerin sınıflandırılması konusunda önemli bir kaynak da Âmil Çelebioğlu’nun (2018)² *Türk Mesnevî Edebiyatı Sultan İkinci Murad Devri* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Çelebioğlu, II. Murad devrinde yazılmış mesnevîleri incelerken onları konularına göre şu başlıklar altında sınıflandırır: “1. Dinî mesnevîler. 2. Tasavvufî mesnevîler. 3. Aşk ve macera mesnevîleri. 4. Tarihî, hamasî ve savaşla ilgili mesnevîler. 5. Ahlâkî-dinî veya nasihat nevinden mesnevîler. 6. Efsanevî, dâsitânî mesnevîler. 7. Ansiklopedik mesnevîler. 8. Mizahî, hicvî mesnevîler” (s. 178). Çelebioğlu bu sınıflandırmanın dışında eserinin sonuç bölümünde mesnevîleri “muhtevaları” bakımından ikiye ayırır:

- a. Tevhid, münâcât, medhiye, lügaz vs. gibi mesnevî tarzında da yazılabilen şiirler. Bunlar, beyit sayıları ve bazen vezinleri bakımından kasidelere benzer.
- b. Asıl mevzuumuz olan mesnevîler ise, bütün dünya edebiyatlarında olduğu gibi, Eski Türk Edebiyatı’nın bir nevi manzum hikâye ve romanlarını meydana getiren eserlerdir. Her iki gruptaki manzumeler, beyit sayıları, mevzuları, üslup ve tertip hususiyetleri açısından farklılık gösterir. (s. 391)

Çelebioğlu, 14. yüzyıldaki mesnevîleri ise beyit sayıları, mevzuları, tertipleri, üslup ve ifade hususiyetleri bakımından ikiye ayırır: “a. Halk tipi mesnevîler. b. Edebî-ilmî mahiyetteki mesnevîler” (s. 393). İsmail Ünver (1986) *Türk Dili Dergisi*’nin Türk Şiiri sayısında yayımladığı “Mesnevî” başlıklı çalışmada, mesnevîleri sınıflandırmanın aynı konuda yazılmış mesnevîleri görmek dışında mesnevîlerin ana bölümlerinin planları arasında bağlantı kurmak açısından da faydalı olacağını söyler ve yazılış amaçlarına göre mesnevîleri dört gruba ayırır (s. 438):

- 1. Okuyucuya bilgi vermek, onu eğitmek amacı güden mesnevîler. 2. Okuyucunun kahramanlık duygusuna hitap eden, konusunu menkabelerden ya da tarihten alan mesnevîler. 3. Sanat yönü ön planda olan, okuyucunun edebî zevkine hitap eden, ana çizgisi aşk ve macera olan mesnevîler. 4. Şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren; kişileri, meslekleri, düğünleri ve belli yöreleri tasvir eden mesnevîler. (s. 443)

² Çelebioğlu’nun bu eseri *Sultan II. Murad Devri (824-855/1421-1451) Mesnevîleri* adıyla 1976 yılında doçentlik tezi olarak hazırlanmıştır.

Ünver daha sonra plan yönünden birbirine benzeyen mesnevileri örnekler vererek inceler. Ünver'in bu sınıflandırması daha sonra yapılacak araştırmalar için de temel oluşturur ve araştırmacılar tarafından örnek olarak alınır.

Hasibe Mazıoğlu'nun (1992) "Divan Edebiyatında Hikâye" başlıklı çalışması da mesnevilerin tasnifi açısından önemlidir. Mazıoğlu, ilk olarak hikâyeleri konularının kaynağı bakımından yerli ve yabancı kaynaklı hikâyeler olmak üzere ikiye ayırır. Birçok yerli hikâyeye yabancı temaların ve motiflerin girmiş olduğuna da dikkat çeker (s. 20). Bunun dışında hikâyelerin din, tasavvuf, ahlâk, aşk gibi konu özelliklerine göre de tasnif edilebileceğini söyler, ancak bu konuların "bir arada" yer aldığı hikâyeler olduğunu da ekler (s. 20). Çalışmasının devamında hikâyeleri kronolojik olarak ele almayı ve sıralamayı tercih eder.

Muhsin Macit (2007), *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ilk klasik dönem (1453-1600) mesnevilerini ele alırken bu dönemde özellikle çift kahramanlı aşk mesnevilerinde sonraki yüzyıllarda bir daha tekrarlanması mümkün olmayacak sayıda ve nitelikte eserler verildiğini belirtir (s. 55). Macit, ilk klasik dönem mesnevilerini beş ana başlıkta, konularına göre sınıflandırır: "Temsilî (alegorik) mesneviler, realist-yerli mesneviler, eğitici (dinî- tasavvufî, ilmî, ansiklopedik) mesneviler, âşıkane mesneviler, tarihî-menkıbevi mesneviler" (s. 55- 72).

Ahmet Kartal (2014) *Doğu'nun Uzun Hikâyesi* adlı kitabında, mesnevilerin tertip özelliklerini incelerken "konunun işlendiği bölüm"de mesnevilerin sınıflandırılması meselesine de değinir. Kartal, Ünver'in (1986) çalışmasını örnek alarak mesnevileri konularına göre dört gruba ayırır (s. 147). Dördüncü grup "şairlerin bizatihi gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler sunan; kişileri, meslekleri, düşünleri ve belli yöreleri tanıtır tasvir eden" mesneviler için Kartal şöyle bir not düşer: "Bu eserler, özellikle yerli konuları ihtiva edip işlediklerinden, klasik edebiyatımızın mesnevi alanındaki en orijinal örnekleridir" (s. 159). Çiçekler (2004)'in, *TDV İslam Ansiklopedisi*'nde "mesnevi" maddesindeki sınıflandırması da yine Ünver'in sınıflandırmasının benzeridir (s. 320- 322).

Özyıldırım (2009) divan edebiyatı külliyyatını meydana getiren eserlerin büyük bir bölümünün "tahkiyeye dayalı eserler"den oluştuğunu söyler. Ancak bugüne kadar bu eserlerin tür zemininde sistematik bir tasnifinin yapılamadığını, yine de Levend'in

tasnifini gayretli ve kapsamlı bulduğunu belirtir (s. 135). Özyıldırım’a göre divan edebiyatındaki “tür” meselesi çetrefilli ve belirsiz bir konudur. Çalışmasında temel olarak “sergüzeşt-nâme ve hasbihâl” türleri üzerine odaklanan Özyıldırım bu iki tür adlandırmasının dönem şairleri tarafından birbirinin yerine kullanıldığını dolayısıyla Levend (1984)’in böyle bir ayrıma gitmemesinin zaruri olduğunu söyler (s. 137).

Görüldüğü gibi mesneviler genel olarak “konu” esas alınarak sınıflandırılmıştır. Yüzyıllar ilerledikçe mesnevilerin “konu” bakımından çeşitlendiği sonucu ortaya çıkar. Bu sınıflandırmalarda, ait olduğu türün ana başlığı belli olan mesnevileri aynı kategoriye koymanın kolaylığı görüldüğü gibi “diğer mesneviler” olarak tanımlanan mesnevilerin kendi içerisinde birbirinden farklı pek çok alt başlığa ayrıldığı ve bunların ana bir başlık altında toplanmasının zorluğu da görülmektedir. Bu “diğer mesneviler” Ünver (1986)’in ve Kartal (2014)’in çalışmalarında aslında dördüncü grup olarak ele aldıkları yani “şairlerin bizatihi gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler sunan; kişileri, meslekleri, düşünleri ve belli yöreleri tanıtır tasvir eden” mesnevilerdir.

Bunları aynı başlık altında sınıflandırmanın zor olmasının nedeni birbirinden çok farklı konuları ele almalarından kaynaklanmaktadır. Özyıldırım (2009), “sergüzeşt-nâme ve hasbihâl” örneği üzerinden türleri detaylı bir şekilde sınıflandırmanın ve adlandırmanın zorluğuna dikkat çeker (s. 139). Hakan Atay’a göre (2003) mesnevilerin konu çeşitliliği, araştırmacıların anlamlandırmaya çalıştığı bir konudur ve bu çalışmalar genellikle bir “taksonomi” (sınıflandırma) önerisiyle son bulmaktadır (s. 6). Ancak Atay, şu konuda uyarır: “Şüphesiz, taksonomiler bir edebî türün niteliklerini incelemede önemli bir ilk adımdır. Ancak, bu öneriler mesnevîlerin daha yakından incelenmesine yönelik kuramsal bir çerçeveye ihtiyaç duyarlar. Böyle bir çerçeve olmaksızın, herhangi bir yapının poetika bağlamında değerlendirilmesi güçleşir” (s. 6). Selim S. Kuru (2009), mesnevilerin sınıflandırılması meselesini Levend (1984)’in tasnifini ele alarak eleştirir. Bugüne kadar yapılan türsel sınıflandırmalarda “ciddi bir sınıflandırmanın gözetilmediğini” (s. 170) söyler. Şöyle devam eder:

Bu yollu sınıflandırmalarda konu tanımından başlayarak birçok sorun göze çarpmakta: Konu belli bir hikâye türü olabilmekte -örneğin aşk hikâyeleri- ya da felsefi eserler veya hikâye derlemeleri gibi birbiriyle uzak ilişkiler içinde bulunan eserler bazı gelişigüzel başlıklar altında bir arada yer almaktadır. Üstüne üstlük bazen bir biçimde saptanan bir türün altkümeleri o kadar

ayrıntılıdır ki neredeyse yazılan eser sayısı kadar tür ortaya çıkabiliyor. (s. 170)

Kuru (2009), bu şekilde “konu” temelli sınıflandırmalarda tarihselliğin gözetilmemesinin doğurduğu olumsuzlukları da değerlendirir. Mesnevi nazım biçimiyle yazılmak dışında ortak özelliği bulunmayan eserler “tarihsiz bir alanda” bir araya getirilmektedir. Bu da eserlerin geçirdikleri tarihsel ve düşünsel dönüşümlerin görülmesini engellemektedir (s. 170).

Mesnevilerin yazıldığı dönemdeki sayıca fazlalığı ve birbirine benzerliği dönemin genel kabul gören sanat anlayışını da ortaya koymaktadır. Yukarıdaki gibi sınıflandırmalar, tarihî arka plan da göz önüne alındığında önemli toplumsal ve sosyolojik sonuçlar doğurabilir. Örneğin Çelebioğlu (2018) çalışmasında Sultan İkinci Murad devrinde aşk konulu üç mesnevi olduğunu ve bunların üçünün de “telifi” olmadığını söyler. Bu yüzyılda “bilhassa beşerî aşk mevzuunda telifi müstakil bir” eserin olmamasını dikkat çekici bulur. Bu devirde yazılan mesnevilerin çoğunlukla dinî ve tasavvufî olup “nasihat-âmez” bir vasıf taşıdığı sonucuna varır (s. 396). Bu sonuç, Sultan İkinci Murad’ın desteklediği sanat anlayışını ve dönemin ihtiyacını ortaya koyar niteliktedir. Mazioğlu’nun (1992) belirttiği gibi yerli mesnevilerin 16. yüzyılda yoğunlaşmasının da (s. 25) tarihî ve sosyolojik nedenleri olmalıdır.

Yukarıda ele alınan sınıflandırmalar çerçevesinde, mesnevilerin öncelikli olarak konularına yani konunun işlendiği bölüme göre bir arada değerlendirildiği görülmektedir. Ancak yüzyıllar içerisinde gelişen ve değişen mesnevi nazım biçimini farklı kriterler gözeterek sınıflandırmak da mümkündür. Sergüzeşt-nâme ve hasbihâl vb. türler ise sınıflandırmalarda hangi ana başlıkta ele alınacağı konusunda karar birliği olmayan türlerdir ve bu terimler zaman zaman araştırmacılar tarafından birbirinin yerine de kullanılmıştır. Bu nedenle bu türlerle ilgili tanımlamalara ve eserlerin şairlerinin “türsel” vurgularına bakmak anlamlı olacaktır.

Sergüzeşt-nâme, Hasbihâl, Otobiyografik Eser Tanımlamaları

Yukarıdaki sınıflandırmalar; konusu açık bir şekilde dinî, tasavvufî, ansiklopedik ya da aşk olmayan mesnevileri sınıflandırmanın, ortak bir “tür” başlığı altında ele almanın zorluğunu göstermiştir. Bu nedenle Levend’den (1984) başlayarak bazı “alt türler” oluşturulmaya ve eserler bir arada değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ancak, tür

adlandırmaları arasında bazı geçişler söz konusudur. Bunun nedeni de Osmanlı şairlerinin bu şekilde keskin bir tür ayrımının olmaması ve bazı adlandırmaları da bu bilinçle yapmamalarıdır. Özyıldırım (2009), şairlerin sergüzeşt ve hasbihâl kelimelerini belirlenmiş ve tanımı yapılmış bir “tür” adı olarak kullanmadıklarını belirtir (139). Şairlerin bazen de bu kelimeleri şu ayrıma göre kullandıklarını söyler:

Halbuki bu durum, söz konusu iki kelimeyi bizim düşündüğümüz anlamda bir edebî terim olarak kullanmayan divan şairleri için asla bir çelişki değildir. Çünkü sergü-zeşt kelimesinin “baştan geçen olay, macera” anlamında hikâyedeki olaylar zincirinin yaşanmışlığına, “hasbihâl”in ise anlatılan olayın şairin ruhsal durumuyla olan bağlantısına gönderme yapan ve birbirini tamamlayan iki farklı anlam taşıdığı bu kelimelerin geçtiği yerler dikkatlice incelendiğinde açıkça görülmektedir. Yani şairin “ser/baş”ından geçen herhangi bir vakanın veya vakaların anlatıldığı her eser sergüzeşt iken, ancak şairin ruhi durumu üzerinde etkisi olan vakaların ön plana çıktığı eserlerin hasbihâl olarak nitelenmesi söz konusudur (s. 138)

Şairler için keskin bir ayrımının olmadığı düşünülen bu “tür” meselesi günümüz araştırmacıları için önemlidir. Özellikle modern edebiyattaki “romantik, realist, tarihî, psikolojik, biyografik, otobiyografik ve postmodern” gibi roman türü ayrımları klasik Türk edebiyatının “tahkiyeli” metinleri olan mesnevilerin de bu şekilde alt türlere ayrılıp ayrılamayacağı gibi soruları doğurur. Şüphesiz dönem şairleri bu kadar detaylı ve kuramsal arka planı olan ayrımlar yapmamışlardır ama bu, eserlerini ortaya koyarken “tür”e dair hiçbir düşünceleri ve tasarıları olmadığı anlamına da gelmez. Özellikle eserlerini yazma nedenlerini açıkladıkları “sebeb-i telif ve hâtime” bölümleri bu anlamda “poetik” metinlerdir.³

Zehra Toska (2007), Mehmet Rıfat’ın *Efsâne-i İbret* adlı sergüzeştini incelediği yazısında, birbirinin yerine kullanılan bu terimler konusuna netlik getirir. Yazısının girişinde “Sergüzeşt-nâmeler otobiyografik eserler midir ya da Batının otobiyografik eser tanımıyla sergüzeşt-nâme tanımı birbiriyle örtüşür mü?” (s. 511) şeklinde sorular sorar. Kimi sergüzeştlerin “otobiyografik eser” olarak değerlendirilebileceğini söyler ve sergüzeşt kelimesini şöyle tanımlar: “Birinin başından geçen şey, macera” (s. 511). Sergüzeşt türünü tanımlamak için de şöyle bir öneri getirir: “Sergüzeştlere mesnevilerde bulunan hasbihâl kısımlarının gelişmiş bir formu olarak bakmak sanırım yanlış olmayacaktır” (s. 512). Toska, yazısının devamında Levend’in (1984)

³ Bkz. “1. Bölüm”

sınıflandırmasındaki “sergüzeşt-nâme ve hasbihâl” türlerine ait verilen örnek eserlerin adlandırılmalarını ele alır. Bazılarının adında “sergüzeşt” kelimesi geçse de bazıları daha farklı şekillerde adlandırılmıştır: *Fürkatnâme*, *Hevesnâme*, *Hecrnâme*... gibi. Bu nedenle türü tespit edebilmek için eserlerin içeriğine bakılması gerektiğini söyler (s. 512). Ardından konuları bakımından sergüzeştlere ikiye ayırır: Bir aşk macerasını anlatanlarla anlatmayanlar (s. 512). Toska’ya göre bir aşk macerasını anlatanların diğer aşk konulu mesnevilerden bir farkı yoktur. “Bunlar sadece birinci şahıs ağzından yazılmış olmaları ve gerçeklik iddiası taşımalarıyla onlardan ayrılırlar; yoksa onlar da birer hikâyedirler” (s. 512-13). Halilî’nin *Fürkatnâme* ve Celilî’nin *Hecrnâme* adlı eserlerini örnek olarak inceler ve bu eserlerin kurgusunu şöyle değerlendirir:

Bu sergüzeştlere okunurken karakter kadrosunun gerçek kişiler oldukları giderek silikleşir. Özel alana giren, gündelik hayata dair hiçbir şeyin anlatılmadığı sergüzeştlere ortaya çıkan âşıklarla divan şiirindeki âşık tipi arasında hiçbir fark yoktur. Tek fark aşk ve âşıklık konusunda ne söylemek istemişlerse bunları temsili âşıklar aracılığıyla değil, doğrudan kendilerinin söylemiş olmalarıdır, tıpkı gazellerde yaptıkları gibi. Böylece yine gazelde olduğu gibi bu sergüzeştlere de Mecnun ve Ferhad kadar iyi bir âşık olduklarını birinci şahıs olarak, dolaysız anlatma imkânı bulmuşlardır. (s. 513)

Toska’nın bu görüşü, bu mesnevilerin sergüzeşt-nâme ya da klasik bir aşk hikâyesi olarak tanımlanmasının bu mesnevilerin “kurmaca birer metin” oldukları gerçeğini değiştirmeyeceğini gösterir. Toska bu “aşk sergüzeştlere”ni klasik aşk mesnevileriyle kıyaslamaya devam eder, şöyle benzerlikler ortaya koyar: “Âşık olma, araya engellerin girmesiyle yaşanan ayrılık, erkek kahramanın bu engelleri aşma gayreti, tekrar karşılaşma veya kavuşma ya da ayrılıkla biten bir son. Aşk mesnevilerinde anlatıyı örgütleyen hemen bütün motifler bu sergüzeştlere de görülür” (s. 513). Toska, bu sergüzeştlere gerçeğin peşine düşmeyi gereksiz bulur çünkü bunlar edebî eserlerdir, kurgusal olaylara dayanırlar. Önemli olan gerçeğe ne kadar uygun olduklarıdır. Onların gerçeği anlatmak için değil, hikâye anlatmak için yazıldığını, aşk konulu bu sergüzeştlere “şairlerin yenilik arayışları” olarak değerlendirmek gerektiğini söyler (s. 514). Son olarak şöyle bir sonuca varır: “Şu hâlde bunlar birer hikâye olmakla birlikte, gerçeklik üzerinden kurgulandıkları ve birinci şahıs tarafından anlatıldıkları için sergüzeşt adını almışlardır. Bu nedenle onları otobiyografik eserler değil, sergüzeşt adını taşıyan hikâyeler olarak tanımlamak ve sınıflandırmak sanırım doğru bir yaklaşım olacaktır” (s. 514). Toska’nın bu “tür” eserleri

(aşk konulu sergüzeştleri), sergüzeştlerden ayırmasının nedeni “sergüzeşt” türüne yüklediği anlamla ilgilidir. Daha sonra detaylandığı ve “sergüzeşt” olarak tanımladığı eserlerin konuları “bir yolculuk sırasında yaşanan sıra dışı olaylar ya da bir mağduriyet, haksızlık ve buna sebep olan kişileri ifşa etmek”tir (s. 514). Ona göre hikâye “aşk sergüzeştleri” için amaçken ikinci grup sergüzeştler için gerçeği anlatabilmede bir araçtır (s. 514). Toska, son olarak sözden yazıya geçen her anlatının kurmaca olduğunu, bu nedenle bu metinlerde gerçeğin peşine düşmek yerine bu eserlerin hangi amaçla yazıldığına bakmanın daha iyi bir yöntem olduğunu belirtir (s. 514). Toska’nın aşk sergüzeştlerinin klasik aşk mesnevilerinden farkını yalnızca “ben anlatıcı” farkıyla açıkladığı tezi günümüzde yazmaları bulunan ve yayımlanan “yeni” sergüzeştler, hasbihâller ya da bu tezde önerildiği üzere “realist aşk mesnevileri” ışığında geliştirilmelidir. Bu “tür” mesnevilerde yalnızca anlatıcı değil kişiler, zaman ve mekân unsurları da bir o kadar gerçekçi kurgulanmıştır ve bunlar ayrıca bakılması gereken kriterlerdir.

Haluk Gökalp (2009), *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler* adlı çalışmada, bir edebiyat terimi olarak sergüzeşt-nâmeyi şöyle tanımlar: “Bir kişinin başından geçen hâdiseleri anlattığı eser” (s. 2). Ancak burada bir noktaya dikkat çeker, şairler başlarından geçen olayları anlatırken kurmaca unsurlarla da eserlerini zenginleştirmiş ya da bu tür olayları eserlerinin hareket noktası olarak belirlemişlerdir. Bu nedenle “otobiyografik” eserleri de bu türe dâhil eder. Şöyle der: “En genel tanımıyla sergüzeşt-nâmeler, şairlerin başından geçen hâdiseleri ve bu hâdiselerden kaynaklanan duygu ve düşüncelerini doğrudan ya da kurmaca unsurlarla zenginleştirerek kendi dillerinden anlattıkları eserlerdir” (s. 2). Gökalp, sergüzeşt-nâmeleri sınıflandırırken, bu eserlerin konu ve işleniş bakımından farklılık göstermesi nedeniyle bir arada ele alınmalarının zorluğuna değinir. Bu nedenle sınıflandırmasına alternatiflerin de üretilebileceğini söyler (s. 3). Burada Gökalp’ın tasnif yaparken karşılaşılan zorluklar üzerine yaptığı şu tespiti ve uyarıyı vurgulamak gerekir:

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” (s. 3)

Gökalp, ardından manzum sergüzeşt-nâmeleri iki grupta toplar: Kurmaca sergüzeşt-nâmeler ve hatıralar. İlk gruba giren kurmaca sergüzeşt-nâmelerin özelliği şairin kendi yaşamından esinlenmekle beraber kurmaca bir hikâye anlatmasıdır. Bu eserlerde şairler olağanüstü motiflere ve gerçek dışı olaylara da yer vererek sergüzeşt-nâmelerine “edebî hüviyet” kazandırmışlardır. Toska (2007) gibi Gökalp da bu eserleri “iki kahramanlı aşk mesnevileri”ne benzetir (s. 3). Bir farka dikkat çeker: “Bu eserlerde âşık-maşuk ilişkisinde âşık, daima sergüzeşt-nâmenin şairidir ve eser onun dilinden aktarılır” (s. 3). Bu eserlere üç örnek verir: “*Firkat-nâme*, *Heves-nâme* ve *Kitab-ı Sergüzeşt-i Zaiî*”de yer alan *Kıssa-i Aşkî ve Maşuk* adlı manzum-mensur karışık hikâye” (s. 3). Hatıralar adını verdiği gruptaki sergüzeşt-nâmelerin ise şairin başından geçen sürgün, aşk, azil, hastalık, yolculuk gibi olayları konu ettiğini, anlatılan kişi, mekân ve olayların “tamamen” gerçek hayattan alındığını, bu eserlerden yola çıkarak şairin hayatına dair bilinmeyen detaylara ulaşılabileceğini belirtir (s. 4). Gökalp, sergüzeşt-nâmelerin konularını çalışmasının sonuç bölümünde şöyle özetler:

Sergüzeşt-nâme şairleri, eserlerinde geçici hevesten platonik aşka, eşcinsel eğilimlerden ilahî aşka kadar aşkın her türlüşünü konu etmişlerdir. Özellikle mahbub aşkı, sergüzeşt-nâmelerde ele alınan konuların başında gelir. Şairler, gençlik dönemlerinde yaşadıkları mecazî aşkları, tasavvufî aşka bağlama çabasına girerler. Bu nedenle eserler kimi zaman mecazî aşkın savunması niteliğindedir. Şairlerin savunmalarının bel kemiğini ise mecazî aşkla cinselliği ayırmaları oluşturur. Ancak kimi şairlerin yaşadıkları eşcinsel ilişkileri açıkça ifade etmekten çekinmemeleri oldukça ilginç bir durumdur. (s. 670)

Gülşah Taşkın (2013), “On Altıncı Yüzyıla Ait Otobiyografik Bir Eser: Arz-ı Hâl ü Sergüzeşt-i Gilanî” adlı çalışmasında incelediği *Arz-ı Hâl ü Sergüzeşt-i Gilanî* adlı eseri “otobiyografik” bir eser olarak tanımlar, bu eserin Toska’nın ve Gökalp’in öne sürdüğü “kurmaca olmayan sergüzeşt-nâmeler/hatıralar”la şu açılardan benzer olduğunu söyler: “[B]irinci tekil bir anlatı olması, kurmaca unsurlara yer verilmemesi, şairin hayatının tamamı hakkında olmasa da belli bir dönemde, aşağı yukarı 7-8 yıllık bir süre zarfında başından geçen olayları içermesi, yazılış amacının hikâye anlatmaktan çok, bir haksızlığı ya da mağduriyeti ifşa etmek olması” (s. 1347). Toska’nın “aşk sergüzeşt-i olmayan” şeklinde tanımladığı eserler Taşkın için “otobiyografik eser”lerdir. Taşkın bu konudaki kriterlerini de şöyle belirler: “Sadece belli bir bölümünde değil, tamamında Mahfî-i Gilanî’nin hayatına, en azından hayatının bir döneminde yaşadıklarına dair bilgi

barındırması, anlatılanların gerçek olaylara dayanması ve olayların ben anlatıcının; yani olayları yaşayan kişinin anlatımıyla aktarılması gibi özellikleri bakımından otobiyografik bir eser olarak adlandırılabilir” (s. 1347). Dolayısıyla Taşkın, “otobiyografik eser” tanımlamasıyla “aşk sergüzeştləri” ve “diğer sergüzeşt”leri birbirinden ayırır.

Bu tasnif denemeleri, sergüzeşt-nâmeler konusunda bir fikir birliği olmadığını gösterir. Gökalp (2009), ilk aşamada anlatıcı ve nazım biçimini kriter olarak “manzum sergüzeşt-nâmeler” şeklinde bir üst başlığa gider. Ardından tespit ettiği eserleri de konularına göre “kurmaca sergüzeşt-nâmeler ve hatıralar” şeklinde ikiye ayırır. Toska (2007) ve Taşkın (2013) ise, konu ve anlatıcıyı esas olarak sergüzeşt-nâmeleri sınıflandırır.

Her sınıflandırma yönteminin kendi içerisinde barındırdığı çeşitli zorluklar vardır. Nazım biçimini kriter olarak almak, konuyu ve diğer unsurları geri planda bırakmaya neden olur. Bunun yanında anlatıcı temelli bir sınıflandırma yapmak, anlatılan hikâyenin “gerçekten” şairin başından geçip geçmediğinin sorgulanması sonucunu doğurur. Bu da yukarıda örnekleri görüldüğü gibi sınıflandırmanın devamında “kurmaca ve hatıra” şeklinde ayrımlara gidilmesine neden olur. Oysa, “ben anlatıcı/kahraman anlatıcı” günümüzde pek çok anlatıda bir “tercih” olarak kullanılmaktadır ve olayların kurgusunu etkileyen önemli bir faktördür. Bir eser, “otobiyografik” olduğu belirtilmediği takdirde “kurmaca” olarak değerlendirilir. Belirtile bile, “kurmaca”dan bağımsız olduğu iddia edilemez çünkü “her yeniden üretim” kurmacadır. O halde, eski Türk edebiyatı anlatıları söz konusu olduğunda da konuya aynı şekilde yaklaşmak gerekir. “Anlatıcı” unsurundan yola çıkarak her “ben/kahraman” anlatıcı kullanılan eseri “sergüzeşt” türüne dahil etmek doğru olmayacaktır. Farklı kriterler belirleyerek, eserlere farklı açılardan yaklaşmak mümkündür. Bu nedenle, ilk olarak “aşk mesnevileri” olarak tanımlanan grubu daha detaylı inceleyerek onların sergüzeştlere kesişen ve onlardan ayrılan noktalarını tespit etmek yerinde olacaktır.

Aşk Mesnevileri

Yukarıda ele alınan sınıflandırmalarda “aşk mesnevileri” konusunda bir uzlaşma söz konusudur, çünkü aşk mesnevilerinin diğer mesnevilerden konu olarak ayrılması çok daha kolaydır. Bu mesnevilerin bazılarında uzlaşamayan taraf aşkın mecazî mi hakikî/tasavvufî mi olduğudur. Bunun nedeni metinlerin iki şekilde de okunmaya müsait ve klasik Türk şiirinin genel olarak tasavvufî göndermelerle donatılmış olmasındandır.

Aşk, Fars ve Osmanlı şiirinin ana temasıdır. Dolayısıyla mesnevilerde de en çok işlenen tema aşktır. Bu aşk hikâyeleri tarihten, Kur'an'dan ya da halk hikâyelerinden esinlenilerek mesnevilere konu edilmiştir, özellikle ilk klasik dönemde pek çok klasik aşk mesnevisi Farsçadan tercüme şeklindedir. Klasik Türk edebiyatında en bilinen ve şairler tarafından defalarca yazılan aşk mesnevileri, *Yûsuf u Zülayhâ*, *Husrev u Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*'dur.⁴ Aşk mesnevilerinin konularını Kartal (2014) şöyle açıklar: “Bunlar arasında tamamen beşerî aşkı işleyen eserler, kahramanların beşerî aşktan ilahî aşka yükseldikleri eserler; kahramanlar arasındaki aşk tamamen beşerî olduğu hâlde, iki âşığın kavuşmasını tasavvufî mecazlarla örten mesnevîler de vardır” (s. 155). Ünver'e (1986) göre, bu mesnevilerin konuları genellikle orijinal değildir (s. 450). Kartal (2014) bu konuda Hamdî'nin *Yusûf u Züleyhâ* mesnevisini örnek alır, bu eserin konu itibarıyla orijinal olmadığını ama mesnevinin “tercüme” değil “telif” bir eser olduğunu belirtir (s. 155).

Timuçin Aykanat (2012), klasik aşk mesnevilerinin motif yapısını incelediği çalışmada kurmaca metinler olmaları nedeniyle mesnevi ve roman arasındaki benzerliğe dikkat çeker ve şöyle der: “Mesnevîler, kurmaca-anlatılar arasında klâsik ve geleneksel anlatılar grubuna dâhil edilir. İşlemiş olduğu konulara göre farklı adlarla anılan mesnevîler arasında en edebî olan ve en çok beğeni toplayan kuşkusuz ikili aşk mesnevîleridir” (s. 885). İkili aşk mesnevileri söz konusu olduğunda araştırmacılar kurmacanın yapısını incelerken genellikle “motifler” üzerinden gitmeyi tercih ederler. Bu tür mesnevilerde ortak motiflerin sık görülmesinin nedeni Doğu edebiyatının “ortak” malzeme anlayışıyla üretilmesi ve bu mesnevilere kaynaklık eden temel eserlerdir. Ancak her şair bu ortak malzemeyi kendisine göre işler. Motiflerin tespit edilmesi eserler arasındaki metinler arası ilişkileri anlamayı sağlarken şairlerin aynı motifi kullanarak birbirlerinden ne derece farklı eserler ortaya koyduklarını da gösterir. Dolayısıyla eserlerin adlarının aynı olması ya da şairlerin aynı motifleri kullanmaları bu eserlerin orijinal olmadığı anlamına gelmez. Ünver (1986) şairlerin “orijinal” bir konuda eser verme çabalarını şöyle anlatır:

Bu tür mesnevilerde, konunun içinde yer alan olaylar bir bütünün birbirinden ayrı parçalarına benzer. Her şair olayların akışını kendine göre

⁴ Aşk mesnevilerinin belli başlı örneklerini Kartal (2014) *Doğu'nun Uzun Hikâyesi* adlı çalışmada vermiştir (s. 155-159). Levend (1984) çift kahramanlı ve tek kahramanlı aşk hikâyeleri diye bir ayrıma giderek bu eserleri örneklendirmiştir. (s. 128-137)

sıralayabileceği gibi, aynı konuda yazılmış başka örneklerde bulunmayan olayları da eserine katabilir. Hatta şairlerin eserlerine orijinal bir görünüm vermek için en çok başvurdukları yol budur. (s. 451)

Ünver (1986), bu tür aşk mesnevilerinde yer alan benzer olayları sekiz maddede sıralar: “1. Kahramanların doğumu ve yetiştirmeleri. 2. Kahramanların âşık olması. 3. Sevgiliye ulaşmak için çıkılan yolculuk. 4. Sevgililerin buluşmaları ve ayrı düşmeler. 5. Kavuşmayı engelleyen olaylar. 6. Savaşlar. 7. Eğlenme ve avlanma. 8. Son” (s. 451-454). Ardından örnek olması açısından yedi tane motifi inceler: “1. Çocuğu olmayan padişah. 2. Düş görme. 3. Kılık değiştirme. 4. Resimde görüp âşık olma. 5. Mektuplaşma. 6. Girilmemesi gereken yer. 7. İnsan olmayan varlıklarla konuşma” (s. 456-457).

Aykanat (2012) ise çalışmasında motiflerin metinler arası bağlamı çözmek adına kullanılabileceğini belirtir ve on altı tane motif tespit eder: “1. Çocuğu olmayan padişah. 2. Evlat sahibi olma. 3. Ad verme. 4. Beşikteyken nişanlama. 5. Huzursuzluk. 6. Eğitim görme. 7. Âşık olma. 8. Mücadele. 9. Hapsedilme, kaleye kapatılma. 10. Rüya. 11. Fal/müneccim. 12. Av/avlanma. 13. Hile/karşıt gücü kandırma. 14. Kılık değiştirme. 15. Haberleşme. 16. Aşıklığın sınanması” (s. 886-897). Bu motiflerin dışında “üçleme, kahramanlar, olağanüstülükler, formulistik ve bitiş formeli” gibi unsurları da değerlendirir. Klasik ikili aşk mesnevilerinin neredeyse tamamının “aynı kurgu” üzerine inşa edildiği sonucuna varır (s. 904).

Nuran Tezcan (2016), *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış* adlı kitabında yer alan “Osmanlı-Türk Edebiyatında Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak” adlı makalesinde Batı’nın “şövalye aşkı romanları” (romans) ile Osmanlı’nın “şehzade aşkını anlatan mesnevileri”ni karşılaştırmalı olarak inceler. Aşk mesnevilerinin de kendi içinde kahramanlarının statüsü, cinsiyeti (erkek-kadın ya da erkek-erkek) ve kurgusal yapıları açısından tekrar kategorize edilmesi gerektiğini söyler (s. 12). Tezcan şöyle devam eder: “Aşk mesnevilerinin kategorize edilebilmesine bir başlangıç olarak burada başkahramanları bir erkek ve bir kadın olan; aşk mesnevileri içinde ‘şehzade aşkı’ olarak ayrı bir grup oluşturan mesnevilerin hikâye kurgusu üzerinde duracağım” (s. 12). Bu mesnevilerin yapısını ortaya koyduktan sonra bu tür mesnevilerde aslında “aşk”ın araç ve asıl amacın “şehzadenin tahta oturması” olduğunu belirtir (s. 14). Tezcan, bu mesnevilerdeki motiflere de değinir ve özellikle “arayış” bölümündeki motiflerin şairler tarafından zengin ayrıntılarla geliştirildiğini söyler (s. 13). Zaman, mekân ve olaylar

konusunda “tesadüfler”in önemini vurgular. Bu tesadüfler şairlere olayları ilerletmede ve uzatmada önemli bir imkân sunar. Zaman, mekân ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi bulunmaması da şairi özgür bırakmaktadır (s. 14).

Aşk mesnevileriyle ilgili yapılan çalışmalar bu tür mesnevilerin birbirine benzer motiflerle örülmüş, birbirini tekrar eden hikâyelere sahip olduklarını göstermektedir. Ancak yukarıda Tezcan’ın (2016) da belirttiği gibi bu aşk mesnevilerinin de kategorize edilmesi gerekir.

Aşk mesnevilerinin tamamının konusu Doğu edebiyatından alınan “masalsı” metinler oldukları genellemesi doğru değildir. Bu iki kahramanlı aşk mesnevilerinin yanında, konularını şairlerin yaşadıkları şehirlerden, kendi çevrelerindeki kişilerden hatta kendi hayatlarından alan “aşk mesnevileri” de vardır. Bu mesneviler şairlerin “özgünlük” ve “yerlilik” iddialarıyla birlikte 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı edebiyatında görülmeye başlanır.

Yerelliğin ve Gerçekliğin Algılanışı: Mahallîleşme

Klasik Türk edebiyatı çalışmalarında daha çok “mahallîleşme” terimi ile tanımlanan bir yerellik ve gerçekçilik anlayışı söz konusudur. Bu terim, yapılan çalışmalarda “geniş” anlamda kullanılmış ve “özel” olarak ne ifade ettiği arka planda kalmıştır. Genellikle eserlerin dili ve içeriği üzerinden sorgulamalar yapılmış; dil söz konusu olduğunda “Türkî-i basit”, deyimler ve atasözleri, dilin sadeliği gibi konular ele alınmıştır. İçerik (muhteva) söz konusu olduğunda ise sosyal ve gündelik hayattan mimariye kadar geniş bir yelpazede eserler incelenmiştir. Dolayısıyla “mahallîleşme” ve “Türkî-i basit” terimleri iç içe geçmiş durumdadır.

Türkî-i basit konusunda ilk olarak Ziya Avşar’ın (2001) “Türkî-i Basîti Yeniden Tartışmak” adlı çalışmasını anmak gereklidir. Avşar bu çalışmasında Türkî-i basiti bir akım olarak görmemek gerektiğini şöyle açıklar:

Yaygın bilgi, daha doğrusu kabulleniş Türkî-i basîtin bir edebî akım veya hareket olduğudur. Edebî akım veya hareketin oluşum şartlarıyla Türkî-i basîti kıyasladığımızda bir edebî akımdan söz edemeyeceğimiz anlaşıyor. Akımların ortaya çıkışında ortak bir duyuş ve düşünce etrafında birleşmenin esas olduğu görülür, Bugünkü bilgilerimiz, Türkî-i basîtin bir ortak anlayış haline gelmediğidir. (s. 133)

Avşar, çalışmasının sonuç bölümünde Türkî-i basiti edebiyattaki yaygın kanıya uygun olarak mahallîleşme “akımının” bir sonucu olarak açıklar (s. 139).

Mahallîleşme konusunda kapsamlı ve bütüncül çalışmalar yoktur. Şener Demirel (2009), “XVII. yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallîleşme” adlı çalışmasında “XVII. yüzyılda dikkat çeken bir başka hareket ise kökleri XV. yüzyıla uzanan, ilk başlarda daha çok dildeki uygulamalarda kendisini gösteren; ancak zamanla meselenin anlam boyutunu da içine alarak farklı uygulamaları bünyesinde barındıran Mahallîleşme hareketidir” (s. 82) diyerek mahallîleşmenin dil ve anlam olmak üzere iki yönüne dikkat çeker. Ardından Türkî-i Basit’in mahallîleşmenin kendisi olduğunu savunur. Mahallîleşmenin doğuşunu da şöyle açıklar: “Türkî-i Basit hareketi, daha sonraki dönemlerde kimlik değiştirerek şiirde yerli ve mahalli unsurlara fazlaca yer verme anlayışı çerçevesinde şekillenen ‘Mahallîleşme’ hareketine dönüşmüştür” (s. 295).

“Türkî-i basit”, Hatice Aynur (2012)’un *İslam Ansiklopedisi*’nde detaylarıyla açıkladığı üzere edebiyat tarihlerinde “bilinçli” bir akım olarak kabul görmüştür. Aynur şöyle der: “Köprülü’nün yer yer ihtiyatlı bir yaklaşımla bir dil ve edebiyat akımı/hareketi şeklinde tanıttığı Türkî-i basît’i onu takip eden edebiyat tarihi araştırmacılarının birçoğu (Nihal Atsız, Agâh Sırrı Levend, Nihad Sâmî Banarlı, Ahmet Kabaklı vb.) varlığı mutlak bir akım olarak benimsemiştir” (s. 555). Ancak zamanla yapılan kapsamlı çalışmalar bu düşünceleri çürütmüştür. Aynur (2012) bu konuya şöyle açıklık getirir:

Mahremî’nin ele geçmeyen *Basîtnâme*’sine karşılık sadece bir beytiyle akımı başlatmış olması mâkul görünmemektedir. Aydınî Visâlî’den ise hiç örnek yoktur. Diğer taraftan bu üç şair⁵ eğer bilinçli bir akım başlatmış olsaydı onların bu tavırlarını devam ettirmeleri beklenirdi. Hâlbuki her üçü de divan edebiyatına bağlı şiirler yazmıştır. Türkî-i basît, Arapça ve Farsça’ya karşı bir Türkçecilik akımından ziyade divan şiirinde mahallîleşme eğiliminin bir yansıması özelliğini taşımaktadır. (s. 556)

Ancak “Türkî-i basit”in mahallîleşme eğiliminin nasıl bir yansıması olduğu yazının devamında açıklanmamıştır. Semih Tezcan (2010) da Köprülü’nün “Türkî-i Basit cereyanı” iddiasını ele alarak, bunun bir akım olmadığını Edirneli Nazmî’nin şiirlerini hüner göstermek için, yani sadece bir oyun olarak yazdığını savunmuştur. Ahmet Mermer

⁵ Yazıda adı geçen diğer şair de Edirneli Nazmî’dir.

(2009) de “Türkî-i Basît’e Yeniden Bakış” adlı yazısında “Türkî-i basit”in bir akım olmadığı, mahallîleşmenin bir yansıması olduğu görüşünü savunmuştur. Mermer (2009), mahallîleşmenin başlangıcı için şöyle der: “Divan şiirinde yerlileşme hareketinin geçmişi çok eskiye dayanmaktadır, [...] mahallîleşme akımını Nedîm ile değil, 15. yy. şairi Necâtî Bey ile başlatmak kanaatime göre daha doğrudur. Sadece Necâtî değil, yine aynı asrın şairlerinden Tacizâde Cafer Çelebi’nin gayretlerini de göz ardı edemeyiz.” (s.275) Mermer son olarak, “Bütün bu tanıtımlar ve örneklemelerin sonucunda Türkî-i basît’in bir Türkçecilik akımı, Arapça ve Farsçaya karşı bir tepki ve sanat hareketi olmayıp Divan şiirinin gelişme çizgisinde mahallîleşmenin önemli bir yansıması/ayrı bir görüntüsü kanaatini taşımaktayım” (s. 276) der. Dolayısıyla “Türkî-i basit” olarak tanımlanan şiirlerin neden mahallîleşmenin önemli bir yansıması olarak görüldüğü bu çalışmada da açıklığa kavuşmaz.

Görüldüğü gibi, Türkî-i basit konusunda yapılan çalışmalarda Köprülü’nün tezi çürütülmüş ve “Türkî-i basit”in bir akım olmadığı günümüz araştırmacısı için netlik kazanmış durumdadır. “Türkî-i basit”in bahsinin geçtiği her konuda mahallîleşmenin anılmasının da literatürde bir alışkanlığa dönüştüğü görülmektedir.

Fikir birliğine varılamayan bir diğer konu da “mahallîleşme”nin nasıl tanımlanacağıdır. Mahallîleşmenin bir “akım, hareket, cereyan, yansıma, tarz/üslup vb.” olduğu yönündeki ifadeler birbirlerinin yerine sık sık kullanılmaktadır. Mahallîleşmeyi ilk kez bir üslup özelliği olarak görüp “mahallî/folklorik söylem” şeklinde Osman Horata (2007) tanımlar. Horata, klasik Türk edebiyatında mahallîleşmenin geçirdiği süreci şöyle anlatır:

Türk edebiyatında, 15. asırda dilde atasözleri ve deyimlere yer verme şeklinde başlayan, daha sonra halk şiiri nazım şekillerini kullanma, heceyle yazma ve yerli konulara yönelme şeklinde devam eden mahallîleşme eğilimi, başlangıçtan itibaren bilinçli veya bilinçsiz bir çaba olarak zaman zaman çoğalan bir çizgi hâlinde her dönemde varlığını hissettirmiş ve bu edebiyatın millî bir kimlik kazanmasında önemli etkenlerden biri olmuştur (s. 463)

Tûba I. Durmuş (2010) “Türkî Dilce Söyle Sen: Türk Yazı Dilini Oluşturan Kilometre Taşları” adlı çalışmasında, “Türkî-i basit” tartışmalarından yola çıkarak “Türkçeye dönüş” gibi bir hareketin olmadığını, bunun “doğal bir seyir” olduğunu savunur. Necâtî’nin gerek tezkireler gerekse araştırmacılar tarafından mahallîleşme ile ilişkilendirilmesinin neden dil boyutunda olduğunu sorgular ve Necâtî’nin şiirlerini “folklorik üslubun estetik üsluba dönüşmesi yolunda bilinçli bir uğraş” şeklinde tanımlar

(s. 216). Durmuş, Köprülü'nün öne sürdüğü bu hareketin/üslubun "15. yüzyılda Necâtî Bey'in üslubu ile başlayan ve devamında başka divan şairleri tarafından da devam ettirilen bir üslup olduğu"nu (s. 211-224) belirtir. Osmanlı şiirinde şairlerin "bilinçli bir tarz/üslup" tercih ettikleri sonucuna varır.⁶

İsmail Ilgın (2019), "Mahallîleşme: Millî Bir Şuur Mu? Yoksa Bir Üslup Takipçiliği mi?" başlıklı çalışmasında "mahallîleşmenin" terim olarak anlamını ve tarihsel arka planını sorgular. En genel şekilde mahallîleşmeyi "konuşma dili veya İstanbul Türkçesi, atasözü-deyim ve yerel konular kullanma" (s. 801) şeklinde tanımlar. Çalışmasında ilk olarak "Türkî-i basit"i irdeler ve Köprülü'nün bu anlamda öne sürdüğü görüşlerini şöyle değerlendirir: "Ortaya konulan mahallîleşme kavramı bir anlamda 1789 yılında Fransız İhtilali ile bütün dünyaya yayılan ulus-devlet düşüncesi temelinde özellikle 14. ve 18. yüzyılları kapsayan dönemde Osmanlı Divan edebiyatının 1920 ve 1930'ların konjonktürü ile değerlendirilmesidir" (s. 803). Çalışmasının devamında konuşma dili ve İstanbul Türkçesinin şiirlerde kullanılması, şairlerin nazım biçimlerine göre değişen üslup özellikleri, Türkçe deyim ve atasözlerinin şiirlerde kullanılması ve mahalli konular gibi başlıklar üzerinde durup şöyle bir sonuca varır: "[M]ahallîleşme olarak ortaya konulan olgunun 'millî şuur'u harekete geçirecek devrimsel bir hareket olmaktan ziyade Osmanlı Divan edebiyatının kalıpsal geleneğine bağlı kalarak Necatî Bey'in estetik zemine yaklaştırdığı folklorik üslubun takipçiliğini yapmak olduğu söylenebilir" (s. 807).

Mahallîleşmeyi bir üslup özelliği olarak gören bu anlayışı daha iyi anlamak için klasik Türk edebiyatındaki üslup meselesine de bakmak gerekir. Cafer Mum (2018), kişisel ve dönemsel üslupların belirlenmesinde belirleyici olanın "farklılıklar" olduğunu söyler. Ancak klasik Fars ve Türk şiirindeki dönüşümlerin doğrusal değil sarmal olduğunu belirtir. Bu nedenle şairler ve dönemler arasındaki farklılıkları tespit etmek kolay değildir. Bunun için başka bir kriter olan kullanım sıklığını da bakmak gerekir (s. 393). Dönemsel üsluplar için Mum (2018) şöyle der:

Edebiyat tarihinde dönemsel üsluplar bir anda değil, daima belli süreçlerden geçerek ve zaman içinde tekâmül ederek ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde yaşamış bazı şairlerin şiirlerinde zayıf ve dağınık bir halde belirmeye başlayan birtakım farklı ve yeni özellikler, daha sonra gelen şairler tarafından geliştirilerek zenginleştirilir ve başka dönemlere nazaran çok daha fazla kullanılarak zamanla dönemsel bir üsluba dönüşür. [...] Edebiyat tarihinde

⁶ İsen Durmuş (2010) yazısının devamında bu tarzın temsilcisi olan şairlere yer verir.

hiçbir üslup aniden ortaya çıkmadığı gibi, önceki üsluplar da bir anda ortadan kalkmamakta; dağınık özellikler ve zayıf damarlar halinde olsa bile sonraki dönemlerde de yaşamaya devam etmektedir. Hatta bazı şairlerin, genelde eski üslubu sürdürme çabası içinde oldukları ve yeni üsluba pek ilgi duymadıkları da görülebilmektedir. (s. 393)

Mum (2018), son olarak İranlı akademisyen Sirus Şemissâ'nın görüşlerinden yola çıkarak dönemsel üslupların doğal bir süreç olarak başlayıp bittiğini çünkü bu üslupların önceden vadedilmiş kurallarının ve değişmez standartlarının olmadığını, aslında her şairin kendi kişisel üslubunu oluşturma çabası içinde olduğunu söyler (s. 394). Dolayısıyla mahallîleşme bir üslup özelliği olsa bile şairin kendi üslubunun bir parçası olarak eserinde yer alır. Bu durumda şairin kendi dünyasının yani; coğrafyası, sosyal hayatı, dilindeki deyim ve atasözlerinin eserlerine yansması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Günümüzde yapılan çalışmalar genellikle divanlardaki ya da mesnevilerdeki “mahallî unsurlar”ı bulmakla sınırlıdır. Oysa “mahallîleşme” bir üslup özelliği olarak daha “büyük” ve “özel” bir anlama sahiptir. Bu unsurları tespit etmek eserin yazıldığı dönemin sosyal ve günlük hayatını anlamak açısından önemli olsa da üslup çalışmaları açısından ortaya bir sonuç koymaz. Her divan veya mesnevide “mahallî” olabilecek pek çok unsur bulmak mümkündür. Osmanlı şairinin bir mesneviyi kendi diline aktarırken, tercüme ederken dahi gördüğü ve tanıdığı dünyadan faydalanması, kendi dağarcığındaki kelimeleri⁷ kullanması kaçınılmazdır. Şair kendi dünyasına dönüp telif bir eser yazmak istediğinde ise en iyi bildiğini anlatır; yaşadığı ya da gezdiği şehri, etrafında gördüğü/tanıdığı insanı, duyduğu efsaneleri, çektiği sıkıntıları, dönemin önemli mekanlarını kısacası kendi hayatını. Şairlerin “bazı mesneviler”de olayları “kahraman anlatıcı” kullanarak ve sanki “kendileri bu hikâyeyi yaşamış gibi” anlattıkları görülür ya da şair hâkim anlatıcı kullanır ama anlatacağı hikâyedeki âşıkla kendisini özdeşleştirir. Yani şair orijinal bir hikâye anlatmak istediği zaman kendi hayatına dönüp sanki olayları kendisi yaşamış gibi bir kurgu yaratarak okuyucuya “inandırıcı” gelen, “gerçekçi” bir metin sunmak ister. Bunun yanında şair yaşadığı bir olayı bir “şiir metni”ne dönüştürerek anlatmayı da keşfetmiş olabilir, ancak bu durum bu mesnevilerin kurgusal olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu tür mesneviler, klasik Türk edebiyatındaki “mahallîleşme”nin yani mahallî üslubun mesnevi alanındaki öncüsüdür. Aynı zamanda mahallîleşmeyi

⁷ Şairlerin başka bir dilden mesnevi tercüme ederken yaptıkları kelime seçimlerine örnek olarak bkz. (Çelik Önal, 2015)

sadace “gazel” nazım biçimi üzerinden okumamak gerektiğinin de göstergesidir. Bu üslup çoğalmasının ya da beraber gelişiminin (klasik ve realist üslup) nedeni ise tarihî ve sosyolojik arka planda aranmalıdır.

Realist Mesneviler: Aşkın En Gerçek Hâli

Klasik Türk edebiyatında, klasik iki kahramanlı aşk mesnevilerine paralel olarak ilerleyen ve mahallî üslubun da etkilerinin görüldüğü bir başka kol daha vardır. Sergüzeşt-nâmeler ve klasik aşk mesnevilerinden özellikler gösteren, şairlerin bazen “ben anlatıcı” olarak kurmacanın içinde yer aldığı ve ana kahraman yani âşık olduğu, bazen ise âşıkla özdeşleştiği, olağanüstü özellikler göstermeyen kişilerin kahraman olarak kullanıldığı, “gerçek” şehirlerde ve “gerçek” zaman dilimlerinde geçen ve şairlerin “bir aşk macerasını aktarmak amacıyla” kaleme aldıkları bu mesneviler bu çalışmada “realist aşk mesnevileri” olarak tanımlanacaktır. Bu mesneviler, aşk mesnevilerinin bir alt kolu olarak değerlendirilecektir, çünkü klasik aşk mesnevileriyle biçim, üslup, tasvir açısından birebir örtüşürler. Amaçları klasik aşk mesnevilerinde olduğu gibi “bir aşk macerası” anlatmaktır. Hatta kişiler “realist” özellikler göstermelerine karşın klasik Türk şiirinin tiplerinden de özellikler gösterirler. Aynı şekilde klasik aşk mesnevileriyle ortak pek çok motif de bu mesnevilerde yer alır. “Realist” olarak ayrıca tanımlanmalarının nedeni ise aşağıda açıklanacaktır.

“Realist” kelimesi burada edebî bir akım olan “realizm”den bağımsız “gerçekçi” anlamında kullanılmıştır. Şüphesiz bu kelimenin edebiyat tarihindeki kullanımlarına da bir atıf söz konusudur. Pertev Naili Boratav, halk hikâyelerini ve hikâyeciliğini incelediği çalışmasında, yüksek edebiyata mal edilemeyecek gerek mevzuları gerek şekil ve üslupları açısından halk hikâyeciliğiyle sıkı ilgisi olan hikâyeleri “realist halk hikâyeleri” olarak tanımlar (2015⁸, s. 144). Şükrü Elçin (1969) ise “Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” başlıklı yazısında Boratav’a atıfla bu hikâyelerden bahsederken “realist” ifadesini kullanır. Ele aldığı hikâyeleri “realiteyi kendi şartları içinde tasvir eden eserler” olarak tanımlar (74). Halk hikâyelerini tasnif ederken başvurulan bu terim daha sonra klasik edebiyatta da mesnevilerin tasnifinde kullanılmıştır. Muhsin Macit mesnevileri tasnif ederken “realist mesneviler” (s. 59) ifadesini kullanır. Horata ve İsen (2012) de yine bir grup mesneviyi “realist mesneviler” (s. 160) şeklinde tanımlar.

⁸ Çalışmanın ilk baskısı 1946 yılında yapılmıştır.

“Realist” kelimesi bu çalışmada belli bir grup mesnevinin kendi içinde barındırdığı gerçekliğe/gerçekçiliğe vurgu yapmak ve daha önceki çalışmalardaki kullanımlarına da atıf yapmak için tercih edilmiştir.

Realist aşk mesnevileriyle ilgili araştırmacılar tarafından çeşitli tanımlamalar ve tasnifler yapılmıştır, ancak adlandırma önerisinde “ben anlatıcı/kahraman anlatıcı” kullanılanlar genellikle “sergüzeştlerin” bir alt başlığı olarak değerlendirilmiş, diğerleri ise klasik aşk mesnevilerinin altında ele alınmıştır.

Araştırmalarda, bu mesneviler arasında bir “bağ” olduğu fark edilmiş, ancak bu bağ somut bir şekilde ortaya konmamıştır. Gökalp (2009), bu mesneviler arasındaki bağı açıklarken ya şairlerin başlarından geçen bir aşk serüvenini hareket noktası olarak aldıklarını ve kurmaca unsurlarla zenginleştirdiklerini ya da kendi duygu ve düşüncelerini dünyalarını kurmaca aşk hikâyeleriyle dile getirdiklerini söyleyerek (s. 48) aslında bu eserlerin “kurmaca” yönüne vurgu yapar.

Mazıoğlu (1992), klasik edebiyatta “yerli” hikâyelerin çoğaldığı yüzyıl olarak 16. yüzyılı işaret eder ve bu “yerli” hikâyelere örnek olarak 15. yüzyılın ikinci yarısından Halilî’nin *Fürkat-nâme*⁹ ve 16. yüzyılın başından (899/1493) Tâci-zâde Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* adlı eserlerini sayar. 16. yüzyıldan Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ*’sını da bu yerli mesnevilere dahil eder (s. 26-27). 17. yüzyıldan Nev’î-zâde Atâyî’nin mesnevilerini de “tercüme” olmaması nedeniyle bu “yerli” hikâyelerin içerisinde sayar (s. 28).

Muhsin Macit (2007), ilk klasik dönem (1453-1600) mesnevilerini konularına göre sınıflandırırken “realist-yerli” mesneviler şeklinde bir ifade kullanır. Bu mesnevilere örnek olarak da Halilî’nin *Fürkat-nâme* ve Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme* adlı eserlerini verir (s. 59-60). Ardından bu başlık altında şehrengizleri, Celilî’nin *Hecr-nâme*’sini ve sur-nâmeleri sıralar. Macit aslında *Fürkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Hecr-nâme* gibi aşk mesnevilerini bu başlık altında sıralarken “anlatıcı ve bakış açısı”nı kriter olarak almış olmalıdır. Ancak bu mesneviler, yukarıda Toska’nın (2007) da belirttiği gibi şairin bu eseri neden yazdığı gibi bir kritere göre değerlendirildiğinde “tür”le ilgili daha net bir sonuç ortaya çıkar. Şairler bu eserleri “bir aşk macerası”nı anlatmak için kaleme

⁹ Orhan Kemal Tavukçu (2008), *fırâk-nâme* adlı eserleri bir arada ele alır, bu tasnifi yalnızca eserlerin adlarına bakılarak yapar, ancak bu eserlerle ilgili genel kanının onları sergüzeşt-nâmeler başlığı altında değerlendirmek olduğunu söyler (s. 7)

almışlardır. Buradaki “kahraman anlatıcı” veya “şairin kendi başından geçen bir olayı” anlatması iddiası, şairlerin eserlerine inandırıcılık katma isteklerinden başka bir şey değildir.

Gökalp (2009), *Fürkat-nâme, Heves-nâme, Şâh u Gedâ ve Heft-hân* sıralamasıyla ilerleyen realist-yerli mesneviler çizgisine *Nâlân u Handân*’ı da ekler ve şairin orijinallik iddiası nedeniyle *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme*’den belirli ölçülerde etkilendiğini söyler (s. 47). Özyıldırım (2009) da *Ebkâr-ı Efkar*’ı *Fürkat-nâme, Heves-nâme* ile başlayan ve 16. yüzyılda etkili olan bu akıma eklemeler ve şöyle der: “Böylece şair şüphesiz devrinin edebî eğilimlerine -belki de modasına- da uygun olarak mesnevîsine bir gerçekçilik ve yerellik katmıştır” (s. 63).

“Ben anlatıcı” kurmacanın yapısını çok fazla etkilemekte ve anlatıcıyı da kurmacanın bir parçası hâline getirmektedir. “Ben anlatıcı kullanımı, âşık ve şairin “aynı” kişi olduğunun düşünülmesine neden olmaktadır. Bu mesneviler, kahramanın başından geçen “gerçek” bir aşk hikâyesi değil de “kurmaca” bir aşk hikâyesi olarak okunduğu zaman ise bu gerçeklik iddiasının şairler tarafından bilinçli olarak kullanılan bir teknik olduğu görülür ve klasik Türk edebiyatı araştırmaları için çok önemli bir konu ortaya çıkar. Şair, okurun üzerindeki inandırıcılığını artırmak, Fars mesnevilerini kaynak olarak göstermek yerine “kendi” hayatını kaynak olarak göstermek ister. Bunun altında yatan tarihî ve toplumsal nedenler bu çalışmanın konusu değildir, ancak bu durum Osmanlı İmparatorluğu’nun genişlemesi ve siyasal üstünlüğü ile şairlerin de Fars edebiyatına karşı bir üstünlük kurma çabası içinde olduğunu gösterir. Telif bir eser ortaya koymak isteyen şair, “tercüme bir eser” ortaya koymayı değil, kendi yaşadığı bir olayı anlattığını söyleyerek okuyucuyu da buna inandırmak ister.

Realist aşk mesnevilerinde olağanüstü olayların bulunmaması, bunların tamamının “gerçek” şehirlerde ve gerçek “zaman”larda/zaman dilimlerinde geçmesi ve şairlerinin “sebeb-i telif” bölümlerinde bulundukları gerçeklik iddiası onları “klasik aşk mesnevi”lerinden ayırmakta; anlattıkları konuların “gerçek”liğinin yani gerçekten şairin başından geçip geçmediğinin sorgulanabilir olması, konularının aşk hikâyeleri olmaları ve gösterdikleri kurmaca özellikler ise onları “diğer/otobiyografik” sergüzeştlere ayırmaktadır. Realist aşk mesnevileri; klasik aşk mesnevileri ve sergüzeşt/hasbihâl/otobiyografik mesnevilerin kesişim kümesini oluşturmaktadır. Ancak

konu itibariyle bir sınıflandırmaya tabi tutulduğunda “aşk mesnevileri”nin bir alt başlığı olarak değerlendirilmelidir. Nihayetinde her edebî eser bir kurmacadır ve anlatılan olaylar şairin başından “gerçekten” geçmiş bile olsa edebî bir esere dönüşürken “gerçek”liğini kaybeder. Artık önemli olan anlatılanların “gerçek”le örtüşmesi ve uyumudur.

Özyıldırım (2009), “Sergüzeşt-nâmeler Üzerine Hasbihâl veya Hasbihâlin Sergüzeşti” başlıklı çalışmasında “tür” meselesine değinir. “Tür” kelimesini daima tırnak içerisinde kullanmasının nedeninin bu meselenin çetrefillğine ve belirsizliğine işaret etmek olduğunu belirtir (s. 136). Çalışmasında incelediği eserleri seçme nedenini şöyle açıklar: “Seçilen örnekler, edebiyat tarihimiz içinde orijinallik ve yenilik açısından önem taşıdığını düşündüğüm eserlerdir. Bu eserlerin çoğunluğu da aşk merkezlidir” (s. 141). Özyıldırım’ın ele aldığı eserler şunlardır: 1. *Sî-nâme*. 2. *Fürkat-nâme*. 3. *Heves-nâme*. 4. *Şâh u Gedâ*. 5. *Hâl-nâme*. 6. *Nâlân u Handân*. 7. *Sergüzeşt-nâme-i Zâîf*. 8. *Hasb-i Hâl*. 9. *Ebkâr-ı Efkâr*. 10. *Macerâ-yı Mâh*. 11. *Hayâl u Yâr*. 12. *Heft-Hân*. Özyıldırım, Atâyî’den önce ve sonra olmak üzere bu mesnevileri iki döneme ayırır. İncelemelerinden sonra şöyle bir soru sorar: “Acaba tahkiyeye dayalı çeşitli mesnevilerde sadece, olayların birinci ağızdan aktarılmış olmasından ibaret kalan ortaklık bu eserlerin aynı ‘tür’e girmesi için yeterli bir kıtas mıdır?” (s. 160). Atâyî’den önceki dönemde yazılan mesnevilerin aynı “tür’e ait sayılabilmesi için bazı kriterler belirler. Hikâyenin “ben anlatıcı” tarafından aktarılıp aktarılmadığına bakmaksızın bu mesnevileri altı açıdan kıyaslar (s. 161) Bunlar; âşık, rüya, aşığın yolculuğu, şehir tasviri, sevgilinin ilk görüldüğü yer/cinsiyeti/adı ve aşkın sonudur. Bu özelliklerden en az üçünün eserlerde ortak olduğunu tespit eder. Şöyle bir sonuca varır: “Dolayısıyla burada anılan eserlerin aynı “tür’e giren mesneviler olduğunu veya en azından aralarında güçlü bir benzerlik bulunduğunu iddia etmek mümkündür” (s. 162). Özyıldırım incelediği mesnevilerin iki ayrı “tür olarak değerlendirilebileceğini söyler ve ilk “tür” için şöyle bir tespitte bulunur, “Bu eserler bir anlamda Husrev u Şîrîn veya Leylâ ve Mecnûn gibi aşk hikâyelerinin kurmaca unsurlar da eklenerek şahsileştirilmiş, hasbihâle dönüştürülmüş şeklidir” (s. 164). Özyıldırım, Nev’î’nin *Hasb-i Hâl* ile Vücûdî’nin *Hayâl u Yâr* adlı eserlerini tasavvufî oldukları için bu ilk gruptan ayırır. İkinci grubu ise “otobiyografik” eserler olarak tanımlar. *Mâcerâ-yı Mâh* ve *Hayâl u Yâr* ise eserlerdeki aşk hikâyesi bitmesine rağmen olaylar bir şekilde devam ettiği için bu ikinci grup eserlere yakındırlar (s. 165).

İkinci gruptaki asıl eserler ise şairlerin doğrudan yaşadıkları olayları aktardıkları eserlerdir. Özyıldırım (2009), bu tespitiyle Toska (2007)'nin sergüzeşleri “bir aşk macerasını anlatanlar ve anlatmayanlar” sınıflandırmasına uygun bir sınıflandırma yapmış olup Toska'dan farklı olarak örnekleri çoğaltmış ve bu “tür”e ait bazı kriterler önermiştir. Aynı şekilde Gökalp'ın (2009) çalışmasında ele aldığı eserlere de ilavelerde bulunmuştur.¹⁰

Özyıldırım'ın “tür” olarak tırnak içerisinde tanımladığı bu mesnevilerin en dikkat çeken özelliği şairlerin “sebeb-i telif” veya “hâtime” bölümlerinde kendi eserlerine yükledikleri “gerçeklik” iddiasıdır. Şairlerden bazıları anlattıkları hikâyelerin kendi “hasb-i hâl”leri veya kendi “sergüzeşt”leri olduğunu söylerler. Bu durum da araştırmacıların bu eserleri bir “tür”e dahil etmeye çalışmasına neden olur. Üstelik bazı şairlerin “kahraman anlatıcı” kullanarak eserlerini “ben anlatıcı”yla anlatmaları şairlerin anlattıkları hikâyeleri “gerçekten” yaşayıp yaşamadıklarının sorgulanmasına ve kendi başlarından geçen bir aşk macerası olduğuna inanılmasına neden olur. Klasik aşk mesnevilerinin bir alt grubu olan bu mesnevileri “realist aşk mesnevileri” olarak tanımlamanın da gerekliliği burada ortaya çıkar. Çünkü şair ne kadar “gerçekten” yaşadığı bir olayı anlattığını iddia ederse etsin, bir hikâye bir sanat eserine dönüştükten sonra artık “kurmaca”nın parçası olur. O halde, şairin “gerçekten yaşadığı bir olayı anlattığını iddia etmesi” bu eserin tür olarak sınıflandırılmasında bir önem taşımaz. Şairin iddiası, bu eserin gerçeğe ne kadar uygun ve gerçekle ne kadar uyumlu olduğuyla sınırlı kalır. Bu nedenle bu çalışmada seçilen mesnevilerde, şairlerin gerçeklik iddiaları doğrultusunda hikâyelerinde kullandıkları realist unsurlar ve bunların kurguya etkisi ele alınacaktır. Şairler gerçeklik iddialarını doğrulamak için kurmacanın yapısında önemli tercihlerde bulunurlar. Olay örgüsü, anlatıcı, kişiler, zaman ve mekân gibi unsurları da buna göre tasarlarlar.

Sonuç olarak, realist aşk mesnevileri şairlerinin bir “akım” çerçevesinde bir araya gelerek kendi yaşadıkları, kendi başlarından geçen olayları kaleme almaları gibi bir durum söz konusu değildir. Şairler, gerçeklik iddialarıyla eserlerine “inandırıcılık” katmak, böylece tercüme olmayan, kendilerine ait bir eser yazdıklarını kanıtlamak istemişlerdir. Bu da

¹⁰ Özyıldırım, Gökalp (2009)'in tespit ettiği 19 eserin bir kısmına ilaveten, 8 farklı eser üzerinde daha duracağını belirtir (s. 141).

Fars edebiyatı karşısında üstünlüğünü kanıtlamak isteyen Osmanlı edebiyatının kendi “eserlerini” üretmek konusundaki gayretini gösterir.

Bu tezde yukarıda yürütülen tartışmalar ışığında aşk mesnevilerinin bir alt kolu olan “gerçekçi” mesnevileri tanımlamak için “realist aşk mesnevileri” adlandırması önerilmiştir. Yöntem olarak kuramdan esere değil, eserden kurama gitme yöntemi kullanılmıştır. Edebiyat tarihlerindeki değerlendirmelerde, yukarıda sıralandığı gibi makalelerde sıkça adı zikredilen ve “yerel ve gerçekçi” gibi ifadelerle tanımlanan eserlerden yola çıkılarak bir örneklem oluşturulmuştur. Seçilen eserlerin tamamında olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurlarının “gerçekçi” kullanılmış olmasına dikkat edilmiştir. Anlatıcı, âşık ve maşûğun cinsiyeti gibi unsurlar eserlerin seçiminde dikkate alınmamıştır. Bu kriterler doğrultusunda “realist aşk mesnevisi” olarak tanımlanan şu sekiz eser incelenecektir: 1. *Fürkat-nâme*. 2. *Heves-nâme*. 3. *Şâh u Gedâ*. 4. *Nâlân u Handân*. 5. *Ebkâr-ı Efkâr*. 6. *Macerâ-yı Mâh*. 7. *Heft-Hân*. 8. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*.

Fürkat-nâme ve *Heves-nâme* 15. yüzyıldaki ilk ve öncü örnekler olarak değerlendirilmiştir. 16. yüzyıl bu tür eserlerin yoğunlaştığı bir yüzyıl olarak dikkat çeker. *Şâh u Gedâ*, *Nâlân u Handân*, *Ebkâr-ı Efkâr* ve *Macerâ-yı Mâh* bu yüzyıldan ele alınan eserlerdir. *Heft-Hân* 17. yüzyılda gerek sebep-i telifi, gerekse çerçeve hikâyedeki kurgusuyla önemli bir eserdir. Atâyî’nin bizzat Yahyâ’yı kendisine örnek olarak aldığını söylemesi de bu eserler arasında ilişki kurmak açısından önemli bir ip ucudur. Son olarak 18. yüzyılda yazılan ancak 16. yüzyılda geçen olayların anlatıldığı *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevisi de sıra dışı bir örnektir. Olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekânın gerçekçi bir şekilde kurgulanması bu eserin de realist aşk mesnevileri çizgisinde olduğunu gösterir.

Bu çalışmanın kapsamı dahilinde incelenebilen eserler sınırlı olsa da yapılan yeni çalışmalar, bunların sınırlarının genişlemesini sağlayabilir. Kapsam dışı bırakılan eserler, biçimsel ve konu temelli bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Tasavvufî- temsili- alegorik eserler “realist aşk mesnevisi” tanımına ve bu mesnevilerin kriterlerine uymadıkları için bu çalışmada ele alınmamıştır. *Hecr-nâme*¹¹, ben anlatıcı tarafından anlatılmasına rağmen “gerçek bir mekân ve zamanda” geçmediği için “realist aşk mesnevisi” olarak değerlendirilmemiştir. Bunun dışında Sâbit (ö. 1712) ve Enderunlu

¹¹ Orhan Kemal Tavukçu (2008), *Hecr-nâme*’nin *Fürkat-nâme*’nin eksik bir kopyası olduğunu düşünür (s. 16).

Fâzıl (ö. 1810) gibi şairlerin realist ve aşk konulu mesnevileri beyit sayısı olarak çok kısa olmakla beraber bu mesnevilerin yazılma amacı mizah ve cinsellik ağırlıklı olduğu için bunları “klasik aşk mesnevileri”nin bir alt başlığı olarak değerlendirmek mümkün değildir. İzzet Molla’nın (ö. 1829) *Mihnet-keşân*’ı da realist bir mesnevi olsa da bir aşk hikâyesi olmadığı için bu başlığın altında ele alınmamıştır.

Bu çalışmada, yukarıda sıralanan eserler “bütüncül” bir şekilde incelenmiştir. Öncelikle sebep-i telif ve hâtime bölümleri mesnevilerin ortak bir poetik amaçları olup olmadığını göstermek açısından ele alınmıştır. İkinci bölüm, detaylı bir “tahkiye yapısı” incelemesidir. Bu incelemenin sonunda ortaya konan tablolar eserlerin ortak ve farklı noktalarını göstermek açısından önemlidir. Son bölümde, realist aşk mesnevilerinde sosyal hayat incelenmiş, şairlerin bulundukları gerçeklik iddiaları bu bölümde ortaya konan malzemeyle desteklenmiştir. Sosyal hayatın realist aşk mesnevilerinden farklı olarak klasik aşk mesnevilerine nasıl yansıdığı çok geniş ve karşılaştırmalı bir inceleme gerektirdiği için bu çalışmada kapsam dışı bırakılmıştır.

1. BÖLÜM: SEBEB-İ TELİF VE HÂTİME BÖLÜMLERİNE GÖRE REALİST AŞK MESNEVİLERİNİN POETİKASI

Poetika, Batı dillerinden Türkçeye giren ve şiirle ilgili kuralları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Okay (2004) kelimenin anlamı şöyle açıklar: “Türkçede, şiir sanatı gibi bir terkiyle karşılamak mümkün. Fakat poetika¹², bu günkü kullanışıyla bizzat şiir sanatı da değil, şiir sanatı üzerine teoriler demektir” (s. 18). “Şairin poetikası” denildiğinde ise şairin kendi şiir anlayışı üzerine düşünceleri, teorileri anlaşılmaktadır. Sazyek (2000) bu konuda şöyle der: “Başka bir söyleyişle, poetika bilgi dalı, bizzat şairlerin (kendi) şiir (lerin)in biçimini, içeriğini, üslûbunu ve estetiğini kapsayan konularda -herhangi bir sanatçıyı ya da eseri hedef almaksızın- ortaya koyduğu görüşleri, tespitleri, önerileri içeren çalışmalar(ın)dan meydana gelen bir bütündür” (s. 10).

Poetika kavramı üzerine dünya ve Türk edebiyatında çeşitli tanımlamalar yapılmıştır ve bu tanımlar incelendiğinde üzerinde fikir birliğine varılan bir tanım olmadığı görülmektedir.¹³ Mehmet Fatih Çavuş (2019) ise *15. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Poetikası* adlı doktora tezinde genel olarak “şiir sanatı” olarak ifade edilen “poetika” kavramının şöyle tanımlandığını belirtir: “[B]üyük oranda sanat, sanat dalları, estetik, edebiyat, edebî türler ve şiirle ilgili çeşitli konular üzerine şair ve yazarların felsefî boyutta görüşlerini ihtiva eden metinler olarak kabul görmektedir” (s. 5).

Klasik Türk şiirinde şairlerin kaleminden çıkan bir poetika metni olup olmadığı uzun yıllardır araştırmacılar tarafından tartışılmaktadır. Bu konuda Menderes Coşkun (2011) divan şairlerinin bugünkü anlamda bir poetika yazmadıklarını çünkü belli bir edebî geleneğe bağlı oldukları için poetika yazmaya ihtiyaç duymadıklarını söyler (s. 58-59) ve şöyle devam eder: “Her şairin tartışmasız kabul ettiği, bildiği ve uyguladığı bu şiir tarzının kurallarını dillendirmenin, mesela şiirin aruzla, beyitler hâlinde yazılması gerektiğini söylemenin herhâlde çok değeri yoktu” (s. 59).

Klasik Türk şiirinde poetika niteliğinde yazılmış müstakil eserler olmasa da şairler, eserlerinin çeşitli bölümlerinde şiir konusundaki düşüncelerine yer vermekten

¹² Okay (2004), dünya edebiyatındaki en eski şiir teorisi kitabının Aristo’ya ait olduğunu ve *Poetika* adını taşıdığını söyler (s. 19). Kelimenin Türk şiiri tarihinde ilk kez Necip Fazıl tarafından neden Fransızca karşılığı olan “poetik” değil de Latince karşılığı olan “poetika” olarak kullanıldığını irdeler (s. 18).

¹³ Melike Gökcan Türkdoğan (2012), “Mesnevilerde Poetika” adlı çalışmasında bu tanımlara yer verir.

kaçınmamışlardır. Âşık Çelebi ve Latîfî gibi tezkire yazarları tezkirelerinin önsözlerinde, Lamiî Çelebi ve Fuzûlî gibi şairler de divanlarının dîbâcelerinde¹⁴ şiir ve şairlik üzerine düşüncelerine yer vermişlerdir. Divan dîbâcelerinde genellikle şiiri ve şairi savunma gereği duymuşlardır. Zaman zaman şairlerin kendi hayatlarıyla ilgili bilgi vermeleri de bu bölümlerde görülmektedir. Bunun dışında, gazellerdeki müstakil beyitlerde şairlerin bu konulardaki düşüncelerini görmek mümkündür. Şairler bu metinler aracılığıyla “şiirin mahiyeti, konusu, çeşitli vasıfları, amacı, hangi alanlara etkisi olduğu ve şiiri meydana getiren yapı unsurları vb. hususiyetler” ve “dönemin edebi anlayışı, eleştirisi” gibi konulardan bahsetmişlerdir (Çavuş, 2019, s. 16). Mehmet Fatih Çavuş (2019,) klasik Türk edebiyatında tezkire, divan ve divan dîbâceleri dışında kalan bazı eserlerde de yine şiir ve şiir sanatına dair birtakım görüşler bulunduğunu söyler ve “nazariyat” türündeki bu eserleri inceler. Dolayısıyla belâgat kitapları da şiir poetikalarının klasik edebiyatta başvurulması gereken kaynaklarıdır. Bunun yanında pend-nâme türündeki eserlerde de şairlerin şiir ve şair hakkında görüş bildirdiğini belirtip Nâbî’nin *Hayriyye*’sini örnek olarak verir (s. 11-12). Klasik Türk şiirinde “poetik” metinler olsa da bunlar Batılı örneklere ve Batılılaşma dönemi Türk edebiyatındaki örneklere göre farklılıklar gösterir. Bu farklardan en önemlisi, klasik Türk şiirinde şairlerin poetik düşüncelerini bütün metne yaymayıp birkaç beyitte hatta bir beyitte vermeleridir (Çavuş, 2019, s. 13).

Mesnevilerde ise şairler, eserlerini neden yazdıklarını anlattıkları “sebeb-i telif” bölümlerinde kurmaca bir meclis, rüya, hâtiften gelen ses vb. motiflerden faydalanarak eserlerini meydana getirmekteki motivasyonlarını¹⁵ anlatırlar. Kendilerinden önce aynı konuda mesnevi yazan şairler varsa onlara atıfta bulunurlar ve onların eksiklerini de öne sürerek “yeniden aynı konuyu” işleme nedenlerini anlatırlar. Bunun aksi olarak, daha önce hiç işlenmemiş bir konuda mesnevi yazmak şairlerin övündükleri bir durumdur. Orijinal bir eser ortaya koymayı amaçlayan şairler, özellikle “tercüme” etmeyi “bela” olarak tanımlar ve “özgün” bir eser meydana getirmenin önemini gerek sebeb-i telif gerekse hâtime bölümlerinde vurgularlar.

¹⁴ Tahir Üzgör (1990), *Türkçe Dîvan Dîbâceleri* adlı çalışmasında otuz sekiz farklı şaire ait dîbâceleri çeşitli açılardan incelemiştir.

¹⁵ Detaylı bilgi için bkz. (Önal, 2007). Önal bu çalışmasında incelediği “sebeb-i telif” bölümlerine dayanarak altı tane ortak motif ve sebep tespit eder. Bkz. (Büyükkavas Kuran, 2006). Büyükkavas Kuran, bu yazısında “sebeb-i telif” bölümlerinin yazılma sebeplerini on maddede ele alır. Bkz. (Kartal, 2001).

Sebeb-i telif bölümlerinin poetika metinleri olarak okunabileceğini ve bu bölümlerin önemini Sevda Önal (2007) şöyle açıklar: “[S]ebeb-i telif bölümleri aynı zamanda poetika işlevi de görür. Şair o güne kadar açılmamış bir çığır açma fikrini, söyleyeceği sözlerin etkili ve mükemmel olması gerektiğini ve şiir üslûbuna dair daha pek çok ayrıntıyı bu bölümde dile getirir” (s. 107).

Sebeb-i telif, klasik mesnevi tertibinin temel bölümlerindendir. Bu nedenle mesnevilerin pek çoğunda şairler bu bölüme yer verirler. Nuran Tezcan (2016) “Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü” adlı makalesinde sebeb-i telif metinlerinin edebiyat tarihini yeniden değerlendirmek için dikkatle okunması gerektiğini belirtir. Bu metinlerin mesnevinin ana metninin dışında olmakla beraber geleneksel yapısının ayrılmaz bir parçası olduğunu ekler (s. 70).

Kütük ve Turan (2011) ise sebeb-i telif bölümlerinin başka bir işlevine dikkat çekerler. “Mesnevilerin Sebeb-i Telif ve Hâtıme Bölümlerini Türk Edebiyatı Tarihi Kaynağı Olarak Okumak” adlı çalışmalarında bu bölümlerin, hakkında yeteri kadar veya hiç bilgi olmayan şairleri tespit etmek ve hayatlarına dair bilgi sahibi olmak için tarihî bir belge gibi okunabileceğini öne sürer ve bunu örnekendirirler. Ancak çalışmalarının sonunda “sanat eserinin biyografi için yazılmış bir belge olmadığı” konusunda uyarıda bulunurlar (s. 240).

Sebeb-i telif bölümü kadar olmasa da “hâtıme” bölümleri de şairlerin seslerini duyurma imkânı buldukları ve poetikaları hakkında bilgi edinilebilecek bölümlerdir. Sebeb-i telif bölümlerinde verilen bilgiler bazen hâtıme bölümlerinde tekrarlanır, bazen de bu bölümlerde eserle ilgili yeni bilgiler ortaya çıkar. Hâtıme bölümlerinde genellikle şairler eserlerindeki kusurlar için af ve özür dilerler. Eseri kime taktim edeceklerse ona dua eder, kendi eserlerini sıralayıp bunlarla övünür, alanlarındaki öncü ve tanınmış şairleri sıralayıp kendi eserlerini de onların eserlerinin arasında görmeyi umar, mesnevileriyle ilgili teknik bilgiler (beyit sayısı, kaç günde tamamlandığı, yazıldığı tarih vs.) verebilir ve son olarak da okuyanlara dua ederler.

Bu çalışmada “sebeb-i telif” ve “hâtıme” bölümleri, şairlerin poetika metinleri olarak ele alınacaktır. Bunun ilk nedeni yukarıda değinildiği gibi klasik Türk şiirinde şairlerin kendi düşüncelerini aktaracakları başka türler olmaması ve “sebeb-i telif” bölümlerini bu amaçla kullanmalarıdır. Bu metinler aynı zamanda “realist aşk mesnevileri”nin “ortak”

bir amacı olup olmadığını görmek ve bu mesnevilerin birbirleriyle olan devamlılık ilişkilerine dair kanıtlar bulmak açısından da önemlidir. Bu bölümde ayrıca “sebeb-i telif”lerdeki bilgilerin “gerçekliği” de sorgulanacaktır. Realist mesneviler söz konusu olduğunda şairlerin kullandıkları motiflerin değişip değişmediği, şairlerin “gerçeklik” iddialarını nasıl destekledikleri ve savundukları gibi meseleler ele alınacaktır. Realist aşk mesnevilerinden “ben anlatıcı” tarafından anlatılan mesnevilerde sebeb-i telif bölümlerinin aynı zamanda kurmaca hikâyenin bir parçası yani metnin tamamlayıcısı olduğu da bu bölümde ortaya konacaktır.

1.1. FÜRKAT-NÂME (HALÎLÎ, 876/1471)

Klasik mesnevi tertibini taşıyan eser, “besmele, münâcât, tevhîd, na’t ve dört halifeye övgü”den sonra “Der-Âgâz-ı Suhan ve İsm-i Kitâb” ve “Hikâyet Ender-Ahvâl ve Sebeb-i Telif” bölümleriyle devam eder. Ardından İznik’in tasviriyle asıl hikâye başlar.

Fürkat-nâme’nin “sebeb-i telif” bölümünde şairin bu hikâyeyi anlatma nedenine yer verilmez. Şairin kendini ve içinde bulunduğu durumu tanıtmayı, hayatı ve kendisi hakkında ön bilgiler vermesi “sebeb-i telif”lerde görülse de şairler eserlerini yazma nedenlerini bu bölümde genelde bir motif aracılığıyla anlatırlar. Şair başından geçen “gerçek” bir olayı anlatacağı zaman bir motiften faydalanmak yerine doğrudan hikâyeye başlamayı tercih eder. Bu tarz bir motife yer vermemesinin nedeni olayların “gerçeklikle” olan bağının sarsılacağını düşünmesinden kaynaklanmalıdır. Alışılmış anlamıyla bir “sebeb-i telif” bölümü içeriği bu eserde yoktur, fakat gerek mukaddimede gerekse konunun asıl işlendiği bölümde eserin yazılış nedeni ile ilgili bilgilere rastlanır. “Söze başlama ve kitabın adı” bölümü eserin konusuyla ve şairin üslûbuyla ilgili bilgiler vermesi açısından “sebeb-i telif” bölümüne göre bir poetika metni olmaya daha yakındır. Halilî bu bölümde, başından geçen bir olayı anlatacağının bilgisini verir.

“Sebeb-i telif”ten önceki bu bölüm “Der-Âgâz-ı Suhan ve İsm-i Kitâb” yani “söze başlama ve kitabın adı” şeklindedir, “belâgat bahçesinin bülbülü”ne seslenişle başlar. Bu bülbüle ait özellikler sıralanır; o fesâhat gül bahçesinin sözü süsleyenidir, seher vaktinin şarkı söyleyeni, kırık kalplerin aradığıdır. Şair, onun söze gelmesini ve gönül aynasını süslemesini, bağı ve bahçeyi şerefliendirmesini ister. Onun sözünün gücünü ise şu beyitle tanımlar:

Sözünden çün ferah bulur gönüller
Şifâ bulur kamu göynüklü diller (87) ¹⁶

Sözün “şifâ” verici gücüne bu beyitle dikkat çekilir ve şair bülbülden “güzel söz ve mânâ” ile ilgili isteklerine devam eder. Anlatacaklarının konusunu ise şöyle belirler:

Beyân it ‘ışk-ı ‘âşıkdan rivâyet
İştîdûr bize bir şîrîn hikâyet

Başuna geldüğü sevdâ-yı ‘ışkı
Dem-â-dem çekdügün gavgâ-yı ‘ışkı (95-96)

Şair, âşığın aşkının hikâyesinin ve tatlı bir hikâyenin anlatılmasını ister. Anlatılacak hikâyenin bir “aşk hikâyesi” olacağı bellidir. Şairin başından geçen bir hikâye olacağı da ilk olarak bu beyitle duyurulur. Şair bülbülden başına gelen bir aşkı, daima çektiği aşk kavgasını anlatmasını ister. Ardından dua eder:

Düzet nazm eyle bir şîrîn kitâb it
Du‘asın ben garîbin müstecâb it (97)

Şair “hoşa gidecek bir kitap (mesnevi)” nazmedilmesini ve “garip” olan kendisinin duasının kabul olmasını ister. Sonraki beyitte kitabın adı şöyle verilir:

Okunsun adı fûrkat-nâme dinsün
Kalem kim yazdı müşkîn hâme dinsün (98)

Kitabın okunmasını ve adının *Fûrkat-nâme* olmasını, bu hikâyeyi yazan kaleme ise “misk kokulu kalem” denmesini ister. Hikâyenin konusuyla ilgili isteklerine devam eder:

Hikâyet eyle hicrân kıssasından
Rivâyet eyle cânân gussasından (99)

Bu beyitte hikâyenin konusuyla ilgili detaylar verilir; aşk acısı ve sevgilinin verdiği acı bu hikâyenin ana konusu olacaktır. Bu tür bir hikâyenin şair tarafından “şîrîn hikâyet” yani tatlı ve hoşa gidecek bir hikâye olarak tanımlanması dönemin hikâye beklentisinin bu yönde olduğunun göstergesidir. Şair şöyle bir dua eder:

¹⁶ Bu tezde Orhan Kemal Tavukçu’nun tenkitli yayını (2008) esas alınmış ve onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

Ki her kim okuya yâhud kıla gûş
Gidüp ‘aklı başından ola bî-hûş (100)

Şair, bu hikâyeyi kim okursa ya da dinlerse aklının başından gitmesini diler. Bu dilek de hikâyenin yazıldığı dönemdeki işlevine dikkat çeker. Hikâyenin akılları baştan alacak kadar etkileyici olması beklenir. Son olarak üslûpla ilgili şöyle bir istekte bulunur:

Sözünü şöyle söyle nâzûk ü ter
K’işidenler diye Allâhu ekber (101)

Sözün “nâzik ve taze” söylenmesi kullanılan dilin ve seçilen kelimelerin niteliğiyle ilgilidir. Taze, daha önce söylenmemiş anlamlar bulmak şairlerin şiir yazarken dikkat ettikleri ve önem verdikleri bir konudur. Bu mesnevide “taze” kelimesi şairin kendi başından geçen, daha önce başka biri tarafından yazılmış olma ihtimali olmayan bir konuya da gönderme yapar. Bu bölüm hikâyenin bir parçası, şairin kendini ve içinde bulunduğu durumu tanıttığı, ön bilgi içeren bir bölüm gibidir.

8. bölüm “Hikâyet Ender-Ahvâl ve Sebeb-i Telif”¹⁷ yani “şairin durumu ve eseri yazma sebebi” başlığını taşır. Bölümün ilk beyti mesnevinin “kahraman anlatıcı” ile anlatılacağına göstergesidir:

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

Vücûdı çarh ohından yaralanmış
Yüregi hicr odından paralanmış (102-103)

Şair kendisini “çaresiz, gönlü yaralı bir derviş, garip, kimsesiz ve akrabasız” olarak tanımlar. Vücudu feleğin okundan yaralanmış, yüreği ayrılık ateşiyle paralanmıştır. Bu tanıtıcı beyitlerden sonra kendi hayat hikâyesini anlatmaya başlar:

‘Acem mülkinde-y-idüm ‘ilme meşgul

¹⁷ Sebeb-i telif bölümünün başlığının diğer nüshalardaki adlandırılışı dipnotlarda Tavukçu (2008) tarafından şu şekilde verilmiştir: “Âgâz-ı dâstân B (Berlin nüshası), ASL (Agâh Sırrı Levend Nüshası), Der Âgâz-ı dâstân AE (Ali Emîrî nüshası), Der kerdên ü Resîden-i Bülbül-i İznîk TDK (Türk Dil Kurumu nüshası)” (s. 95). Bu bölümün içeriği de göz önüne alınarak “sebeb-i telif” olarak adlandırılmasının uygun olmadığı; Berlin, Agâh Sırrı Levend ve Ali Emîrî nüshalarındaki gibi “hikâyeye başlama” anlamına gelen “Der Âgâz-ı dâstân” başlığının bu bölüme daha uygun olacağı görülmektedir. Hikâyenin anlatıcısı zaten şairin kendisi olduğu için bu bölüm hikâyenin başlangıcı olarak kabul edilmelidir.

Okurdum gâh fikh u gâh ma'kûl (104)

Acem mülkünde ilimle meşgul olduğunu söyleyen şair, günlerinin ilim öğrenmek ve ibadet etmekle geçtiğini anlatır. Sekiz beyit süren bu bölüm aslında “sebeb-i telif” özelliği taşımaz. Bu bölümde şair “kendi durumunu” anlatmaktadır ve bölüm şu beyitle sona erer:

Bu nev' ile güzer kılurdu eyyâm

Bilimezdüm n'ola âhir ser-encâm (109)

Şair günlerinin bu şekilde geçtiğini vurgular ve “son”unun ne olacağını bilemediğini söyler. “Son”a yapılan bu vurgu hikâye için merak unsuru oluşturur. Şairin başına gelecek “kötü ve acı” olaylar ve bir önceki bölümde vurgulanan “ayrılık hikâyesi” isteği, şairin “kötü” sonuçlanacak bir aşk yaşayacağını sezinletir.

9. bölüm İznik şehrinin tasviri ve 10. bölüm İznik'in mahbûblarına (erkek güzelleri) övgüyle devam eder.

Hâtime bölümüne bakıldığında Halîlî'nin kendisine seslendiği ve bu “nâzik destanı” tamamladığı için kendisiyle ve eseriyle övündüğü görülür. Bilmeden bir hatası olduysa bunun örtülmesini ister. Bu bölüm daha çok şairin olabilecek hatalarından dolayı özür ve af dilemesine ayrılmıştır. Şair son olarak Allah'a dua eder, tarih düşer ve eserini tamamlar.

1.2. HEVES-NÂME- (TÂCİZÂDE CAFER ÇELEBİ, 899/1493)

Heves-nâme klasik mesnevi tertibine uygun olarak “tevhid, n'at ve münâcât” ile başlar, İstanbul tasvirleriyle devam eder. Bu tasvirlerde İstanbul'un semtleri ve mimari güzelliklerine yer verilir. Eserde “sebeb-i telif” başlıklı bir bölüm yer almaz ancak asıl hikâyeden önce yer verilen bu mukaddime bölümlerinde şairin geçmişi, hayatı, eserini nasıl yazmaya karar verdiği gibi bilgiler verilir. Bu nedenle bu bölümler “sebeb-i telif” bölümündeki bilgileri içerdiği için “sebeb-i telif” olarak ele alınacaktır. Ayrıca hikâyenin anlatıcısı da olan şair, kendisi hakkında bilgi verirken aslında hikâyenin ana kahramanı âşık hakkında da bilgi vermektedir. Bu açıdan, hikâyenin ana kahramanı olan âşığı tanıtmayı nedeniyle de bu bölümler önemlidir.

Tasvir bölümlerinden sonra “Hasb-i Hâl” başlığıyla bir bölüm yer alır. Bu bölüm şairin durumunu; kendisini nasıl gördüğünü, günlerinin nasıl geçtiğini ve meclislerde şiirlerinin nasıl beğenildiğini kısaca özetlediği, hikâyeye giriş bölümüdür. Bu bölümde şairin İstanbul’da yaşadığı, medreseli olduğu ve yaşının genç olduğu gibi bilgiler de okuyucuya aktarılır. Bu bölüm ile önceki İstanbul tasvirleri arasında şair şu giriş beyitleriyle bağlantı kurar:

Bunun gibi mu‘azzam şehir içinde
Ki hem-tâsı bulunmaz dehr içinde

İkâmet eylemişdüm ben kemîne

Düşüb kesb-i fezâyil ‘âlemine (418-419)¹⁸

İlk beyitte şair, İstanbul’u “muazzam ve dünyada eşi bulunmaz bir şehir” olarak tanımlar. Ardından, bu şehirde yaşadığını ve ilim kazanmakla uğraştığını söyler. Halk içinde adı erdemle anılan, herkesin inanç duyduğu ve önünde baş eğdiği saygın biridir. Hayatının baharındadır:

Yigitlik unfuvanınun demiydi
Bahâr-ı ömrün evvel âlemiydi (423)

Yiğitliğinin en parlak döneminde, ömrünün baharında olduğunu söyler. Buradan şairin anlatacağı macerayı yaşadığında “gençlik” döneminde olduğu anlaşılır. İşini de şu beyitle anlatır:

Olurdum medrese sâkinlerinden
Ma‘arif cevheri hazinlerinden (425)

Tâcizâde Cafer Çelebi, o dönemde medresede eğitim gördüğünü, “ifâde ve istifâde”nin işi olduğunu, geceleri hep düşündüğünü, gündüzleri de fikirlerini tartıştığını, zorlukları araştırdığını, kılı kırk yarıp doğruyu aradığını söyler. Şair, kendisini tanıtırken “bir düşünce insanı” profili çizer. Bu düşünce insanı profilinin yanında bir de “meclis” ortamını bilen ve bu tür ortamlara giren biridir:

Geçüp eyyâm-ı tahsîl olsa ta‘tîl
İderdüm ‘işret esbâbını tahsîl (429)

¹⁸ Bu tezde Necati Sungur’un (2006) tenkitli yayını esas alınmış ve onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

Eğitim günleri tatil olduğu zaman “meclis düzenleme sebepleri”ni öğrendiğini söyler. Burada “meclis” ortamının detaylarını da anlatır. Bir grup eğlence/meclis arkadaşı toplanıp içki içmektedir. Şair de onlarla birlikte yiyip içmekte, coşup eğlenmektedir. Yüzünde tüy bitmemiş delikanlılar şarap testileriyle kadehleri doldurmaktadır. Şair zamanının, günlerinin bu şekilde geçmekte olduğunu söyler. Bu girişle hayatını kısaca özetlemiş olur. Sonra sözü şiire getirir ve şöyle der:

Kemâlinde var idi nazma kudret
İnen itmezdüm ana lîk rağbet

Düşerdi sohbet esnâsında ekser
Bedîhî eydür idüm ter gazeller

Dir idüm düşdüğince gâh gâhî
Kasâyid medh iderdüm pâdişâhî (438-440)

Şair, sohbet sırasında açıktan yeni gazeller söylediğini, kasidelerle padişahı övdüğünü, aslında şiir yazmaya gücü olduğunu ama buna rağbet etmediğini anlatır. Düşünce denizine daldığını ve güzel cevherler bulduğunu, zorunlu söylediği sözlerin bile değer gördüğünü, halkın da gönülden onu desteklediğini söyler. Kalem ne yazsa beğenildiğini ve bunların âşıkların meclislerinde nağme olduğunu söyleyerek bölümü bitirir.

Bu bölümden sonraki bölüm bir “kış mevsimi tasviri”dir. “Sıfat-ı zemistân” adlı bu bölümde kış mevsimin özellikleri anlatılır. Havanın ne kadar soğuk olduğu, karın nasıl yağdığı, neye benzediği ve kışın fiziksel etkilerinin yanında insanlar üzerindeki etkilerine de vurgu yapılır. Bölümün son beyti şöyledir:

Kılup her kişi ahbâbıyla sohbet
İderdi halvet ashâbıyla sohbet (478)

Kışın eve kapanan insanlar birbirleriyle sohbet etmekte ve zaman geçirmektedirler. Bu bölüm şairin edebî sanatları kullanarak şairlik hünerini sergileyebildiği bir bölüm olmanın yanında, “zaman” bildirme işlevine de sahiptir. Bu bölümle şair, atmosfer yaratarak bir kış tablosu çizmiştir. Kış mevsiminde insanların eve kapanmaları üzerine yapılan vurgu da şairin eserini yazmaya karar verdiği sohbet ortamını anlatması açısından önemlidir. Bu bölümden sonra yine bir “hasb-i hâl” bölümü başlar.

Şair mutlu olduğu bir gece bir iki arkadaşıyla oturmakta ve “işret” etmekte/iyiyip içmektedir. Bu meclistikler “güzel söz söyleyenler”dir ve “nazik beyitler ve şiirler” okumaktadırlar. Mecliste “gönül açan şiirler” okunmakta, bu şiirlerin meziyetleri ve nitelikleri üzerine fikirler söylenmektedir. Meclistikler kendilerinden önce yaşamış şairlerden bahsedip her konuda sohbet etmektedir. Şiirle uğraşanları, söz üstatlarını birbiriyle kıyaslayıp rütbelerini belirlemekte, kimini övüp kimini de yermektedirler. Bu giriş beyitleri “meclis” ortamını tanımak ve orada ne tür sohbetler yapıldığını görmek açısından önemlidir. Bu ortamın en önemli unsuru “içki ve şiir”dir. “Sebeb-i telif” bölümlerinde sıkça kullanılan motiflerden biri de meclisteki birinin şaire bir eser yazmayı teklif etmesidir. Şair, meclis ortamını tanıttıktan sonra asıl anlatmak istediği konuya şöyle bir geçiş yapar:

Bu esnâda bana bir yâr-i cânî
Didi ey bahr-i ‘umman-ı me‘ânî (487)

Meclisteki sohbet ortamı devam ederken içlerinden birisi Tâcizâde Cafer Çelebi’ye “ey anlamlar okyanusunun denizi” diye seslenir. Ardından Cafer Çelebi’yi övmeye başlar. Allah onu kuvvetli yaratmıştır, ona saf ve temiz bir zihin vermiştir. Övgüler şöyle devam eder:

Okınsa didüğün şi‘r ü kasîde
Olur cân u gönüller âremîde

Budur zannum eyâ her fende mâhir
Ki sensin mesnevîye dahî kâdir

Eger sen mesnevîye el urasın
Bu ma‘nâ üzre bir sâbit turasın (490-492)

Meclisteki dost; Cafer Çelebi’nin şiirleri ve kasideleri okunduğunda gönüllerin huzur bulduğunu, her ilimde usta olduğu için mesneviye de gücünün olacağını zannettiğini, eğer mesneviye el atarsa bu alanda sabit durmasını istediğini söyler. Sonra konuyu diğer mesnevilere getirir:

Kühendir kıssa-i Şîrîn ü Husrev
Revâdur söylesen bir kıssa-i nev (494)

Şîrîn ü Husrev'in eski bir hikâye olduğunu bu yüzden yeni bir hikâye söylemesinin yerinde olacağını belirtir. Meclisteki herkes bu konuda ağız birliği yapar ve onu ikna etmek için çok dil döker. Cafer Çelebi onlara cevap verir; kendisinde buna güç olduğunu ama bu işe canıgönülden yöneldiği takdirde bunun mümkün olacağını söyler. Seçkinler ve halk arasında kabul görmesi için çok çaba gerektiğini ekler ve şöyle der:

Bilürsüz merdüm-i sâhib-fazîlet

İder 'âr itmeğe eş'âra râğbet (499)

Cafer Çelebi, meclisteki dostlarına “bilirsiniz” diye hitap ederek erdemli/faziletli insanların şiire râğbet etmekten “utandığını” söyler. Şöyle devam eder:

Ki fazl ehline şâ'irlik yaraşmaz

Yed-i Mûsâ'ya sâhirlik yaraşmaz (500)

Erdem/fazilet sahiplerine şairliğin ve Hz. Mûsâ'nın eline de büyücülüğün yakışmadığını söyler. Hz. Musa'nın “beyaz el” mucizesine telmihte bulunarak erdemli insanlarla Musa arasında paralellik kurar. Bu bölümler şiirin ve şairliğin “erdemli” insanların gözünde nasıl değerlendirildiğini göstermesi açısından önemlidir. Sonra şöyle der:

Kılurken hâmemüz hall-i dekâyık

Olurken rûşen anunla hakâyık

Revâ mıdur ki yaza türrehâtı

Ki olmaya hakîkatde sebâtı

İşi olmuş iken keşf-i makâmât

Ola tezkârı tahyîl-i makâlât

İderken rûz u şeb kesb-i fezâyıl

Koyup anı dürişmek şi're müşkil (501-504)

Şair, kalemi anlaşılması güç işleri çözerken ve gerçekleri aydınlatırken; ispatı olmayan, boş sözler söylemenin uygun olmadığını düşünür. İşi makaleler keşfetmekten artık sözler hatırlamak olacağını, gece gündüz faziletler kazanırken onu bırakıp şiire çalışmanın zor olacağını söyler. Burada Cafer Çelebi, ilim insanıyla şair profilinin çatışmasını ortaya

koyar. İlimle uğraşan birisi için şiire dönmek zordur. Şiir söylemenin “boş söz” söylemekle (türrehât) eş tutulması da ilgi çekicidir. Cafer Çelebi, aydın ve devlet adamı profiline şairliği eklemekteki motivasyonunu göstermek için önden bu tartışmaları yapar. Ardından meclisteki dostları söze girerler. Onu pek çok över ve ona sözlerinin şüphesiz doğru olduğunu, dünyada emeksiz bir iş olmadığını söylerler. Cafer Çelebi’nin erdemli insanlara şiir söylemenin yakışmayacağına dair görüşlerini çürütmek ve onu ikna etmek isterler. Üstelik şiir ve gazelden de bilgi kazanıldığını, eğer çekinmesinin nedeni buysa bunların onda geçerli olmadığını, Allah’ın ona anlama ve idrak etme gücü vermiş olduğunu, vaktinin bununla boşa gitmeyeceğini, bunun işine ve kazancına engel olmayacağını söylerler. Halk içinde şöhret bulmanın ve daha da tanınmanın yolunun bu olduğunu, bilgiyi anlamanın seçkinlere ait bir özellik olduğunu ancak şiiri bilginin de cahilin de anlayacağını, dünyada geriye kalanın sadece insanın adı olduğunu söylerler. Burada şiirin başka bir işlevine de dikkat çekilir; şiir dünyada bir iz bırakmanın yolu olarak görülür. Bir devlet ve düşünce adamı olan Cafer Çelebi şiir yazmanın kendisine yakışmayacağını düşünse de bu işe hem yaratılış olarak uygundur hem de bu konuda gerekli bilgiye sahiptir. Dostları konuyu buradan diğer şairlere getirirler. Onu diğer şairlerle kıyaslayarak ikna etmeye çalışırlar. Şiir söyleyenlerin ve bu konuda ileri gelenlerin hâli belli derler ve şu isimleri örnek verirler:

Şular kim Türkî dilde şöhreti var

Biri Şeyhî biri Ahmed’dür ey yâr (517)

Cafer Çelebi’den önce yaşamış ve mesnevileriyle tanınmış olan Şeyhî ve Ahmedî’nin adı burada ön plana çıkar. Şeyhî’nin güzel konuşmayı bildiğini, “iyi üslûbu”, sözün tavrını ve tarzını anlamış olduğunu ancak dilin sadeliğini anlamadığını ve “garip” sözlerinin çok olduğunu söylerler. Ahmedî’ye gelince onun da ifadelerinin açık, anlaşılır ve duru olduğunu ama güzel söz söylemede iyi olmadığını, cümleleri iyi bağlayamadığını, sözünün güzelliği olduğunu ama cazibesi olmadığını, manastırlardaki resimlere benzediğini; aslında canı olmadığını söylerler. Bu bölümde Cafer Çelebi’nin “iyi şiir/söz” kriterleri de ortaya çıkar; iyi söz anlamı açık, duru ama cazibeli ve canlı olmalıdır. Cafer Çelebi’ye “üstad” diye seslenirler, adı geçen şairlerin birinin bile “şanında icâd” olmadığını söylerler. Buradaki “icâd”dan kasıt da “tercüme olmayan şiirdir:

Mu‘ayyen her birinün hâli kâli

Olupdur terceme ulu kemâli (525)

Bulımazsın birinde ma'nî-i hâs

Bulursın gayrûn âhengine rakkâs (527)

Yukarıda söz edilen şairlerin sözlerinin belirli ve “tercüme” olduğu vurgusu yapılır. İkisinde de “iyi anlam” olmadığı ve ikisinin de başkasının ahengiyle dans ettikleri söylenir. “Sebeb-i telif” bölümlerinde sıkça kullanılan motiflerden biri olan tercüme etmeyi eleştirerek orijinal eser ortaya koyma ideali burada görülür. Diğer şairler için bir eleştiri daha gelir:

Hayâl-i hâssa çün kâdir degüller

Hakîkâtde bular şâ'ir degüller (528)

Bu şairler güzel hayaller de yakalayamazlar ve aslında şair bile değillerdir. Ardından Cafer Çelebi'yi övme bölümü başlar. Dostları onun “temiz şiire” ve anlam bulmaya gücü olduğunu, açık ve güzel söz söyleyebildiğini, gücünü neden göstermeyeceğini, bu anlamın gizli kalmayıp bu değerli hazinenin ortaya çıkması gerektiğini söylerler. Tatil günlerinde bunun için bir gün belirlemesini tavsiye ederler ve şöyle derler:

Yzasın bir kitâbı az zamânda

Ki olmaya anun misli cihânda (534)

Sonuç olarak Cafer Çelebi'den az zamanda benzersiz bir kitap yazmasını isterler. Bu konuda ona çok ısrar ederler. Cafer Çelebi de onların sözlerine uyar, güç buldukça çalışıp bir hikâyeye “nazm” eder ki âşıkların dilinde tekrar etmesini arzu eder. Sihir okuyup her ilim sahibini etkilemek, nefesiyle demirden gönülleri yumuşatmak, arzu/istek hengâmesini ısıtmak ister. Şu iki beyitle bölüm biter:

Bu re'yi eyledüm çün kim mukarrer

Bu fikre düşdüm âhir ey birâder

Ki kankı kıssayı nazm eyleyem ben

Ne efsâne okıyam n'eyleyem ben (539-540)

Cafer Çelebi artık hangi hikâyeyi anlatacağını düşünmektedir. Yeni bölüm “gönlün tavsiyesi”dir. Onun sorularını “gönül” cevaplayacaktır. Gönül söze başlar, başka dillerde

güzel söz söyleyenlerin hikâyelerini dile getirir. Onları yazanların çok emek çektiklerini, şiirlerine çeşitli cevherler topladıklarını, ömürlerini harç ettiklerini, süslü ve hoş bir üslûpları, tarzları olduğu söyler. Gönül, Cafer Çelebi'ye onları örnek almasını, böyle bir hikâyeyi eline alıp onu tercüme etmesini söyler:

Ne suretlerle ol itdiyse tahrîr
Kılasın terceme Türkîye bir bir (547)

Ancak bir uyarıda ve eleştiride bulunmakta gecikmez:

Bu ehl-i fazl olana sehdür sehl
Benüm katumda belki cehldür cehl (548)

Fazilet sahibi olana bunun kolay olduğunu, kendisinin katında ise bunun cahillik olduğunu söyler. “Sebeb-i telif” bölümlerinde sıkça kullanılan motiflerden biri olan “tercüme eser meydana getirmeyi eleştirmek” motifi bu bölümde görülür. Gönül isteklerine devam eder, şairden kimsenin duymadığı bir hikâyeye anlatmasını ister. Bu hikâyenin üslûbuyla ilgili şöyle isteklerde bulunur:

Senün ihdâsun ola tavr u tarzı
Sana mahsus ola üslûb-ı nagzı

Senün ola ne kim var zîşt eger hûb
Birisi olmaya gayriye mensûb (550-551)

Gönül, bu hikâyenin tavrının ve tarzının Cafer Çelebi tarafından ortaya konmasını, güzel üslûbunun kendisine ait olmasını; iyi ve kötü ne varsa başka birine ait olmamasını ister. Burada bir “orijinal eser meydana getirme, tercüme eser meydana getirmeme” kaygısı vardır. Şair bu bölümlerde Fars edebiyatındaki rakiplerinden hiç bahsetmez, onların eserlerini örnek göstermez. O, Şeyhî ve Ahmedî'nin tercüme eserler yazmalarını hedef alır ve bunu eleştirerek orijinal eser ortaya koymak ister. Gönül, son olarak “hüner”in böyle bir eser meydana getirince ortaya çıkacağını, bunu yapabilen kişinin “şiir” yazmaya gücü olduğunu ortaya koyacağını söyler ve bölüm biter. Yeni bölüm âşık gönlün nasihatının/tavsiyelerinin kabulü” başlığını taşır.

Cafer Çelebi, perişan gönülden bu sözler gelince “çılğından uslu haber al” der ve “hoş” olan, daha önce kimsenin anlatmadığı bir hikâyeye heveslenir. Daha önce yazılmış

hikâyeleri, menkıbeleri, tarihleri baştanbaşa araştırır. Sonunda daha önce söylenenlerin “sahte” ve “yalan” olduğunu anlar. Eğer bu hikâyeleri naklederse yalan söyleyeceğini, eksiklikleri ve kötülükleri anlatacağını söyler. Boş davaları, duygusuz ölüleri anlatmanın lazım olmadığını; asıl maksadın hikâye anlatmak değil “söz” olduğunu, hikâyenin bahane olduğunu söyler. Şöyle bir sonuca varır:

Benüm itsem ne hasb-i hâlümü nazm
Ser-encâmum anup ahvâlümü nazm (560)

Cafer Çelebi burada artık “kendi yaşadığı bir hikâyeyi” nazmedeceğini/anlatacağını duyurur. Asıl maharetin böyle ortaya çıkacağını, bunca “sûret bulan/şekil bulan” bir nesne olmadığını söyler. Cafer Çelebi, yaptığı işin altını doldurmaya, gerekçelerini açıklamaya başlar. Yüksekten alçaktan, iyinin kötünden böyle ayrılacağını söyler. Cafer Çelebi’nin orijinal eser ortaya koyarken başka bir amacı daha vardır. Bu hikâyede ne yalan ve iftira söylerse kendisine söyleyeceğini belirtir. Başkalarının hikâyesini anlatmanın o kişilere iftira atmak olacağını düşünmektedir. Bu düşüncelerle eline kalemi alıp bu uğurlu eserini yazdığını söyler ve eserin adını şu beyitle belirler:

Heves birle urup bünyâdın anun
Heves-nâme kodum hem adın anun (565)

Eserinin adının *Heves-nâme* olduğunu söyledikten sonra eseri ne şâh ne vezir adına yazmadığını, “peri yüzlüler” adına yazdığını söyler. Bu beyitle de eserin kimsenin siparişi olarak yazılmadığı belirtilir. Tuhaf bir hikâyeyi nazma getirdiğini/şiir olarak yazdığını söyler ve bunun da aşk ehline hediye olmasını ister. Ardından eserini ne kadar zamanda yazdığı ve nasıl ortaya çıkardığı gibi detayları anlatmaya başlar. Çok zaman geçmeden, bu cevherler saçan şiirin müsveddesini yazmıştır. Buna harcadığı zaman baştan ayağa toplansa iki ay etmemektedir. Bu eser (defter), müsvedde olduğu için araya engeller girer ve eksik kalır. Birkaç zaman beyaza çıkmaz, gizli kalır ama hünerli ve güzel söz söyleyen dostlarla toplandıkça söz zayıftan ve güçlüden, kasideden, gazelden ve mesneviden açıldıkça “olumluluk (isbât) ve olumsuzluk (nefy) konusunda konuşuldukça Cafer Çelebi de bu eserinden beyitler okumaktadır. Duyanlar çok beğenirler ve bu eserin gizli kalmasını uygun bulmazlar. Bu bakire anlamların kadın şarkıcılar gibi cilve etmesini isterler. Bu güzelin, tatlı ve şuh kadının güzel yüzünü dünyaya göstermesini isterler. Bu esere bir pazar kurulsa candan alıcının çok olacağını söylerler. Cafer Çelebi de halkın

rağbeti olduğunu görünce eserin ortaya çıkmasının iyi olacağını düşünür. Az zamanda “beyaza getirdiğini” yani müsvedde olmaktan kurtarıp ortaya çıkardığını, böylece bahçelerin neşelendiğini ve tazelendiğini söyler ve bu bölüm de biter. Bu bölümün ardından “Sıfat-ı Kitab” başlıklı, eserin özelliklerinin anlatıldığı bir bölüm gelir. Ardından “Ser-i Sühan” ve “Âgâz-ı Dâstân” bölümleriyle mesnevinin asıl hikâyesi başlar.

Cafer Çelebi’nin eserini yazmaya karar verme ve onu yazma süreci; eserini yazma nedenleri ve sonunda insanların okumasına sunma aşamaları mesnevide detaylı bir biçimde anlatılır. Burada dikkat çekici olan nokta, şairin kendisine eseri yazmak ve sunmak için bir “neden” yaratma çabasıdır. Cafer Çelebi, “sebeb-i telif”te kullandığı motifler açısından geleneksel olsa da divan şiirinin mesnevi alanındaki iki büyük şairini eleştirmesi açısından bir yenilik ortaya koyar. Ortaya koyduğu ve kendisinin de iddia ettiği bir diğer yenilik ise “orijinal” bir eser meydana getirmek ve bunu kendi yaşadıklarını anlatarak sağlamaktır. Bir başka yenilik, klasik iki kahramanlı aşk mesnevilerinden farklı olarak, mekân seçimidir. Hikâyenin geçtiği mekân İstanbul’dur ve ustaca tasarlanmıştır. Bu nedenle “sebeb-i telif” bölümlerinden önce yapılan İstanbul tasvirleri hikâyenin kurgusu açısından da önem taşımaktadır. Bu çalışma açısından ise “gerçek” mekân, zaman ve kişilerin kullanılması ve şairin yaşamış olduğu “gerçek” bir aşkı anlatması eserin realist aşk mesnevileri kategorisinde değerlendirilmesine olanak tanır.

Son olarak “hâtıme” bölümüne bakıldığında, Cafer Çelebi’nin eserini “gençlik” döneminde yazdığına dair vurgusu dikkat çeker. Gençliği delilikle bağdaştırır. Bu eseri yazarak amel defterini “siyah ettiğini” söyler. Ardından şöyle der:

Ne defter kim siyâh itdüm yazınca

Bu hasb-i hâli ben yürlü yirince (3791)

Cafer Çelebi eserini yine bir “hasb-i hâl” olarak tanımlar. Ardından hata ettiğini söyleyerek özür diler. Anlattıklarının kendi macerası olduğunun, kimsenin en ufak bir katkısı olmadığını altını çizerek. Eserine “nazîre” yazacaklara dua eder, Allah’tan günahları için af diler. Son olarak eserinin ne kadar zamanda meydana geldiğini irfan ve bilgi sahiplerinin bildiğini söyleyerek eserini tamamlar.

1.3. NÂLÂN U HANDÂN (MÛYÎ, 957/1550)

Eser; “besmele, tevhid, münâcât, na’t, peygambere övgü ve sebep-i telif” bölümleri ile başlar ve asıl hikâyenin anlatıldığı bölümlerle devam eder. “Sebeb-i telif” bölümü “Der Medh-i Vusûlî Beg ve Sebeb-i Nazm” başlığını taşır. Pek çok “sebeb-i telif” bölümünde olduğu gibi burada da bir bahar yani “nevruz” tasviriyle söze başlanır:

Şu dem kim irmiş-idi rûz-ı nev-rûz
Şerefde yiryüzi olmışdı pîrûz (221) ¹⁹

Baharın gelmesiyle beraber doğanın geçirdiği dönüşüm ve bunun insanlar üzerinde yarattığı etkiyle mesnevi devam eder. Şair de bahar gelince kendisini dışarı atanlardandır:

Hemân-dem bu dil-i efsürde-i teng
Çekildi seyr-i bâga itdi aheng (228)

Şairin günleri dışarıda, doğayla baş başa geçmektedir:

Su yanında varup bir sebze-zâra
Oturup suya eylerdüm nezzâre (231)

Suyun iyileştirici etkisinden bahseden şair konuyu şiire getirir:

Gehî ebyât u geh eş‘âr okurdum
Tefekkür iderek tekrâr okurdum (234)

Bu beyitten şairin boş zamanlarında şiirler okuduğu, tekrar tekrar okuyarak bu şiirlerin üzerinde düşündüğü anlaşılır. Şiirlerin şair üzerindeki etkisi büyüktür. Bu etkiyi şöyle tarif eder:

Cünûnum def‘ine itdükçe tedbir
Suya kıl düşse ‘arz iderdi zencîr (237)

Şair, içinde bulunduğu durumu “delilik” olarak tanımlamakta, o bundan kurtulmaya çalıştıkça “suya kıl düşse zincir”e benzetmektedir. Şair, böyle zor bir durumdayken yanına dostları gelirler. Perişan hâlini sorup onunla ilgilenirler. Dostlarının arasında bir derviş vardır. Bu derviş, içi ayna gibi saf ve gönlü hoş biridir. Kalbinde hiç kötülük yoktur. Şair bu dervişi “kendinden beter bir zavallı âşık” olarak tanımlar. Dervişin elinde

¹⁹ Bu tezde Halûk Gökâlp’in (2009) tenkitli yayını esas alınmış ve onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

bir şiir mecmuası bulunmaktadır. Söz arasında dostlardan biri bu “cönk”e göz diker, kitabı açıp kendilerine göstermesini ister. Derviş de bunu sıkıntı etmez ve her varakta iki sayfa açar, şiirleri anlatmaya ve şerh etmeye başlar. Şair de şiirleri dinler ve onların Vusûlî’nin şiirleri olduğunu anlar:

İşitdüm okuna eş‘âr-ı mevzûn

Vusûlî mahlas u pür dürr-i meknûn (250)

Şair, Vusûlî’nin şiirleri hakkındaki görüşlerini dile getirir. Şiirler okundukça etkilenir ve Vusûlî’nin kim olduğunu merak eder:

Didüm kimdür bu didüğün Vusûlî

Niçe virdi kelâma bu usûlî (258)

Bunun üzerine derviş Vusûlî’yi tanıtmaya başlar:

Vusûlî didüğüm mîr-i cihân-gîr

Ulu beyzâde begdür ehl-i tedbîr

Mehemmed Beg dimekle ilde ma‘rûf

Nice vâsf-ile ilde dilde mevsûf (260-261)

Asıl adı Mehmed olan Vusûlî’nin aynı zamanda cesur bir savaşçı olduğu da vurgulanır:

Sahâda Hâtem ü rezminde Rüstem

‘Atâda Keykubâd u bezmde Cem (263)

Bu telmihlerle dolu beyitte Vusûlî; cömertlikte Hâtem’e, savaşta Rüstem’e, soy olarak Keykubâd’a ve eğlencede de Cem’e benzetilir. Bu benzetmelerle Vusûlî’nin²⁰ çok yönlü bir insan olduğu vurgulanır. Ardından başka özelliklerine yer verilir. Şiire olan ilgisi ise şöyle anlatılır:

Müdâm eğlencesi ebyât u eş‘âr

Söz ehline dil ü cândan hevâ-dâr

Henüz bûstân hüsni sebze-zârı

²⁰ Vusûlî (ö. 1591), aslen Üsküplü olan ve Yahyalı ocağına mensup bir şairdir ve mürettep bir divanı vardır. Bkz. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vusuli-kucuk-bali-pasazade>

Benefşe bağlamışdur nev-bahârî (266-267)

Henüz çimenliğinin “bahçe” olduğu söylenerek şairlikte “yeni” ve “toy” olduğu vurgulanır. Ardından Mûyî, bu gibi özellikleriyle anılan şairin derdine dert kattığını söyler. Muhabbet arttıkça içinin dışının onun (Vusûlî’nin) şevkiyle dolduğunu belirtir. Sonunda aklına “sabah rüzgârı gibi” Vusûlî’nin izine “yüz sürmek” gelir. Yani onu ziyaret etmek, onunla tanışmak ister. Bu düşünce denizine gemisini sürer, bu denize biraz alışır. Sonra “hâtif”ten²¹ bir haber gelir. Hâtif ona “Ey niyeti hoş, düşüncesi ham” (b. 272) şeklinde seslenir. “Varacağın yeri iyi düşün, nerede utanman, elinde bir hediyen var mı?” (273) diye sorar. Bunu özlü bir sözle destekler:

Dilerse kişi o ana sevine

Eli boş varmaya kendü evine (274)

Mûyî, kendisini toplayıp tedbir alır. İşinden el çeker ve işlerini erteler. Vusûlî’nin kapısına gitmek için bir bahane gerektiğinin farkındadır. Ona neyin layık olduğunu düşünür. Şiire düşkün olduğunu duyar. Bir şiirin uygun olacağına karar verir. Gördüğü şiir kitaplarını okur. “Ateşe düşen kıl gibi ıztıraba düşer” (280). Şair burada mahlası olan Mûyî kelimesinin “kıl, saç teli” anlamına da gönderme yapmaktadır. Eski şairlerin divanlarının onu düştüğü sıcaktan kurtaracağını düşünür. Seleflerine atıfta bulunurken şu şairleri anar:

Gehî gönlümde Divân-ı Necâtî

Gehî Şeyhî gehî ebyât-ı Zâtî

Gehî ki kıssa-i Leylâ vü Mecnûn

Gehî efsâne-i Ferhâd-ı mahzûn (282-83)

Bu şairleri andıktan sonra gönlüne bunların hangisinin yardımının olacağını sorar. Böyle zor bir durumdayken yine “hâtif”ten ses gelir. Hâtif ona şöyle der:

Didi efsâne-i dîrîneden geç

Yeni bir kıssa şehrine kapu aç (286)

²¹ Hâtif, Sebeb-i telif bölümlerinde sık kullanılan bir motiftir. Sözlük anlamı “gaybdan seslenir gibi haber veren melek” olan kelime şairin aslında kendisiyle konuşması için bir aracıdır. Bkz. <http://lugatim.com/s/hatif>

Divanların, kitap ve kıssaların sayısız olduğunu söyleyen hâtif, “yeni bir gül bahçesi” ortaya koymasını, gonca gibi kendisini kapatmamasını (288) ister. Yeniliğin ve tazeliğin güzelliklerini anlatır. Bu “yeni ve taze” eserin niteliğini açıklamak için şu soruyu sorar:

Kanı yâdunda yok mı ser-güzeştün
Getür nazma yazılsun ser-nüviştün (291)

“Hâtif”in yenilik ölçütü, daha önce hiç yazılmamış bir eser meydana getirmenin yolu “başından geçmiş bir hikâyeyi” anlatmaktır. Hatta başından geçen bu hikâyeyi “alın yazısının nazma yazılması” şeklinde tanımlar. Hâtif, Mûyî’yi motive eder; onun buna gücü olduğunu, gönlünde olanı ortaya çıkarmasını ister. Ardından şöyle bir uyarıda bulunur:

Sözün olmaya bu denlü mahallî
Yirinde söz virür câna tesellî (293)

Bu beyitteki “mahallî” vurgusu önemlidir. Mûyî, hâtif tarafından şiirinde kullandığı dilin “halk dili”ne çok yakın olmaması ve klasik şiirin kriterlerini dikkate alması gerektiği konusunda uyarılır. Bu kriterler aslında şiirini sunacağı Vusûlî’nin de kriterleridir. Vusûlî’nin şiirlerini beğenmesi için üslubunun “uygun” olması gereklidir. “Yerinde söz”den kasıt da budur. Bu beyit gerek Vusûlî’nin gerek de edebî geleneğin ölçütlerini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Hâtif önerilerine devam eder. Mûyî, Vusûlî’nin huzuruna çıktığı zaman öncelikle yazdıklarının onun hakkında bilgi vereceğini söyler. Son olarak şöyle der:

Ola kim hazrete makbûl olasın
Eşigünde ölince kul olasın (296)

Bu beyit, divan şiirindeki “hâmilik” konusuna ışık tutan beyitlerdendir. Aslında önceki beyitler bu beytin hazırlayıcısıdır. Şair, kendi şiirlerini okutacak ve onu destekleyecek bir “hâmîye” ihtiyaç duymakta ve onun aracılığıyla şiir dünyasında var olabileceğine inanmaktadır. Mûyî’nin yaşadığı coğrafyadaki şiir hâmîlerinden en önemlisi Vusûlî olmalıdır. Onun amacı da iyi bir eser meydana getirerek kendisine bir “hâmî” bulabilmektir. Böylece onun kanatları altında ölene kadar yaşamayı umut eder.

Hâtifin sözlerini dinleyen Mûyî, ona cevap verir. Kendisinde böyle bir eser meydana getirecek gücün olmadığını söyler. Şiiri dipsiz bir denize benzetir, onu akıtmak için

İskender’inki gibi bir aydınlığa gerek olduğunu söyler. Ardından şiiri tanımlamaya girişir. Hâtifin yaşanılan, baştan geçen olayların (sergüzeşt) sonu olmadığına dair görüşünü doğrular ancak kendisinde uzun uzadıya yazacak güç olmadığı söyler. Mûyî, ne kadar özür dilese, eksikliklerini ortaya koysa da “pîr” yani “hâtif” onu dinlemez. Bahanelere yer olmadığını, zamanın kimseyi beklemediğini, Allah’ın yardımının onunla olduğunu söyler. Gerekli yazma şartları da hazır olunca Mûyî’ye bir gayret gelir. Çaresiz, sergüzeştini yazmaya başlar:

El urdum ser-güzeşte çâr-nâ-çâr
Hudâyı yâd idüp gönlümde tekrâr (309)

Hâtîme bölümünde ise şair ilk olarak eserini “yeni bir efsâne” olarak tanımlar. Allah’ın yardımıyla onu bitirdiğini, çok zahmet çektiğini anlatır. Ardından eserini yazma sürecine geçer. Aklına gelen “bikr-i ma’na”ları aklında tutup onları nasıl süslediğini anlatır. “Saray” içinde yani Saraybosna’da bu tarzda kimsenin bir eser yazmadığını söyler:

Sarây içinde kimse bizden evvel
Bu tavra genç-i nazma sunmadı el (2759)

Hatalarından dolayı özür diler ve sözü “orijinalliğe” getirir:

Sözine kimsenün uzatmadum dil
Dimege dil dahı olmadı kâbil

Fesâne hasb-i hâlümdür degül gayr
Bi-‘avni’llâhî ta‘alâ temm bi’l-hayr (2765-2766)

Mûyî de kimsenin sözüne dil uzatmadığını söyleyerek yazdığı hikâyenin kendi “hasb-i hâli” yani başından geçen bir hikâye olduğunu eserinin sonunda da vurgular. Son beyit tarih beyti olmakla beraber bu beyitte adı geçen eser Mûyî’nin eserine verdiği addan farklıdır:

Tokuz yüz elli yedisinde zâhir
Dinildi Kısas-i Pür-Gussa âhir (2767)

1.4. ŞÂH U GEDÂ (TAŞLICALI YAHYÂ, 943/1535)

Eser “besmele” ile başlar ve sırasıyla “tevhid, münâcât, n’at, mi’râc, dört halifeye övgü, Kanûnî Sultan Süleyman’a övgü ve sebep-i telif” bölümleriyle devam eder. Bölümün adı “Sıfat-ı Hazân-ı Bûsitân ki Sebze vü Ra’nâ ve Sebeb-i Te’lif-i Kitâb-ı Şâh u Gedâ” şeklindedir ve şu beyitle başlar:

Bir dem irişdi бага fasl-ı hazân
‘Aşîka fi’l-mesel dem-i hicrân (456)²²

Sonbaharın gelmesiyle birlikte doğanın geçirdiği değişim ve bunun çağrışımları divan şiirinde sıklıkla konu edilir. Tâcizâde Cafer Çelebi’nin *Hevesnâme*’sinin “sebeb-i telif” bölümündeki kış ve Mûyî’nin *Nâlân u Handân*’ındaki bahar tablosu gibi, bu mesnevide de bir sonbahar tablosu çizilir. Sonbaharın gelişiyi birlikte âşıkların da ayrılık zamanı gelmiştir. Ağaçların yapraklarını dökmesi; yasemin, lale ve gül gibi çiçeklerin solmaları kısacası doğanın geçirdiği değişim bu bölümün girişinde anlatılır. Şair asıl anlatacaklarından önce bir zaman ve mekân tasviri yaparak atmosfer yaratmak ister. Bu sonbahar tablosundan sonra söz yârânlarla/dostlara getirilir. Bir yerde toplanmışlardır:

Cem’ olup bir yire nice yârân
İder iken bu ‘âlemi seyrân

‘İşka mahsûs idi olan kelimât
Mürde-dil olana virürdi hayât (466-467)

Dostlar bir araya toplanıp sonbahar zamanı âlemi seyretmektedirler ve konuştukları konular hep aşkla ilgilidir. Dostlardan biri sözü Ferhâd’a getirir:

Biri ta’rif idüp didi Ferhâd
Kodı sonunda ‘ışk ile eyü ad (468)

Ünlü aşk mesnevisi kahramanlarından Ferhâd’ı tarif edip aşk sayesinde adının iyi anıldığını söyler. Ardından biri yine ünlü âşık Mecnûn’un adını anar:

Biri Mecnûn durur didi ol dem

²² Bu tezde Kâzım Yoldaş’ın (1993) yüksek lisans tezi esas alınmış ve onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

Tekye-i ‘ışka pîr-i pîş-kadem (469)

Mecnûn “tasavvufî aşk”ın temsilcisi olduğu için “aşk tekkesinin önde gelen dervişi” olarak tanımlanır. Dostlardan biri ise yine aşk mesnevilerinin ünlü aşığı Vâmık’tan söz açar:

Biri eydürdi ‘ışk ile Vâmık

Oldu ‘âlemde ‘âşık u sâdık (470)

Vâmık da sadık bir âşık oluşuyla ön plana çıkarılır. Yahyâ, bu âşıkları anlatanların sözlerinin kendisine hoş gelmediğini söyleyerek onları şöyle eleştirir:

Bir alay bî-mezâk u zen-pâre

Bir alay derd-mend ü bî-çâre

Ne bilür sırr-ı ‘ışk-ı pinhânı

Ne bilür vecd ü hâl-i cânânı

Lâyık oldur ki hiç olmaya nakl

Kıssa-i ‘ışk-ı nâkısâtü’l- ‘akl (472-474)

Bu âşıkları tatsız ve kadın düşkünü çaresizler olarak tanımladıktan sonra, onların gerçek aşkı bilmediklerini söyler. “Eksik akıllıların” yani kadınların aşkının hikâyesinin hiç anlatılmamasını uygun bulur. Sonra kendi ideal aşk kahramanını anlatır:

‘Âşık oldur ki ‘ışkı ile müdâm

Eyleyüp uyhuyu gözine harâm

Seve bir servi boylu mahbûbı

Derd-i ‘ışkınun ola Eyyub’ı (475-476)

Gerçek âşık, aşkı devamlı olan ve aşk yüzünden uykuyu gözüne haram edendir. Onun âşık olduğu kişi ise selvi boylu bir “mahbûb” ve aşk derdinin Eyüp’ü (Eyüp peygamberin sabrına telmihle) olmalıdır. Dolayısıyla Yahyâ’ya göre gerçek aşk, mahbûba duyulan aşktır. Sonra *Husrev u Şîrîn* ve *Leylî vü Mecnûn* mesnevilerine atıfta bulunur:

‘İşk-ı mahbûb ile kim olsa hazîn

Anlamaz anı Hüsrev-i Şîrîn

Gamze-i hûba kim olur meftûn

Oldı menfûrî Leylî vü Mecnûn (478-479)

Yahyâ, mahbûb aşkıyla hüznölense Hüsrev'in onu anlamayacağını, mahbûbun gamzesine kim tutulsa Leyla ve Mecnûn'dan nefret ettiğini söyler. Burada da mahbûb aşkını övmeye, kadın aşkının anlatıldığı bu eski eserleri de yermeye devam eder. Ardından âşığın yaradılışında sabır olması gerektiği, “öpmek ve kucaklamak” gibi düşüncelerinin olmaması gerektiği, sadık âşık için kavuşmanın sadece bir “merhaba” olduğu, bundan fazlasına izin olmadığı ve çirkinliğin mazur görülmeceği söylenir. Bu sözleri üzerine dostları onu onaylarlar ve içlerinden birisi ona bir eser yazmasını tavsiye eder. Eserin içeriğiyle ilgili şöyle isteklerde bulunur:

Bir kitâb eyle ‘ışk ile peydâ

Anı el üzre tutalar zürefâ

Dilüne alma zen hikâyetini

Söyle bir nev-cüvân rivâyetini (486-487)

Bu kitabın konusunun “aşk” olmasını, kadın hikâyelerini diline almamasını ve “genç bir delikanlı”nın hikâyesini anlatmasını isterler. Yahyâ'dan yazmasını istedikleri eserin ve âşığın özellikleri harflere benzetilerek anlatılır:

Dal ola derd-i ‘ışka her dalı

Derd-i dilberden olmaya hâlî (493)

Bu âşığın çektiği sıkıntıların bir dilberden yani kadından kaynaklamaması gerektiği söylenir ancak bundan sonra âşığın âşıklıkta Ferhâd ve Mecnûn'a benzemesi gereken yönleri vurgulanır. Başının Mecnûn gibi bülbüller yuvası olması, Ferhâd gibi gözlerinin “ağarması” (aklanmak, beyazlanmak) istenir. Bütün bu istekler üzerine Yahyâ şöyle der ve “sebeb-i telif”i bitirir.

Bana bu resme pend idince hemân

Cûşa geldüm niteki bahr-i revân

Besmeleyle alup elüme kalem

İbtidâ eyledüm kitaba o dem (501-502)

Klasik bir meclis ortamından oluşan “sebeb-i telif”te Yahyâ, Fars mesnevilerindeki gibi bir âşık tipine yer vermeyeceğini nedenleriyle açıkça anlatır. *Şâh ve Gedâ*’nın hikâyesinin anlatıldığı bölümünün başında da Yahyâ yine bu konuya değinir ve şöyle der:

Nâm-ı Şîrîn’i çünkü itdün yâd
Lâzım oldur ki anıla Ferhâd

Leylî’nün sergüzeştine mutlak
‘İşk-ı Mecnûn durur viren revnâk

Şâhı andun Gedâ’yı zikreyle
Ol esîr-i belâyı zikreyle (617-619)

Bu beyitler, Yahyâ’nın Leylâ ve Mecnûn ya da Ferhâd ve Şîrin gibi birer aşk kahramanı yaratma iddiasının göstergesidir. Kendi kahramanlarını anlatırken onlardan yararlanır çünkü kıstası Fars mesnevileridir, ancak bu mesnevileri yeniden yazmak yerine “kendi özgün” hikâyesini kurgulamayı tercih eder.

Divan şiirinin ortak malzemesi düşünüldüğünde şairlerin klasik mazmunlardan ve kahramanlardan kaçmaları mümkün değildir. Yahyâ’nın burada asıl vurgulamak istediği tercüme bir eser yazmayıp kendi kahramanlarını yaratacağı iddiasıdır. Sadece bu kahramanın adı Mecnûn veya Ferhâd olmayacaktır. Bu “sebeb-i telif”ten yapılacak bir diğer çıkarım da bu aşığın Mecnûn ve Ferhâd gibi bir kadına âşık olmayıp bir mahbûba, yani bir erkek güzeline âşık olacağıdır.

Şah u Gedâ’nın hâtîme bölümü çok önemlidir. Yahyâ eserini “bir haftada” tamamladığı bilgisini verir (b. 1928). Eserinin tam adını da bu bölümde verir. Şair, sözün fazla uzatılmaması gerektiğini, bu nedenle kendisinin de eserini kısaltıp “lazım” olanları seçtiğini anlatır (b. 1934). Uzun sözün irfan sahibi insanlara sohbet sırasında uyku getireceğini söyler. Hatta kendi eserini uzun bulur ve şöyle yakınır:

Kâşki bu sevâd-ı lutfi kelâm
Bir iki beyt ile olaydı tamâm (1943)

Sözü eserinin tercüme olmadığına ve kimseden bir şey almadığına getirir:

‘Ârîdür ‘âriyet libâsından
Pâk durur tercüme belâsından

Kimseden bir nesne almadum kat‘a
Ya‘lemullâh meğer tevârüd ola (1943-1944)

Yahyâ da diğer şairler gibi, eserinin tercüme bir eser değil “orijinal” bir eser olduğunu ısrarla vurgular ve kimseden bir “nesne” almadığını, benzerlik olursa bunun da “tevârüd” olacağını söyler. Eserinin hatasıyla sevabıyla kendi “hasb-i hâlî” olduğunu belirtir:

Her ne ise eger hatâ vü savâb
Hasb-i hâlüm durur benüm bu kitâb (1946)

Yahyâ’nın burada “hasb-i hâl” derken kastı başından geçen bir hikâyeyi anlatmaktan öte tamamen “kendi”sine ait bir hikâyeyi kurguladığıdır. Eserine el uzatacaklara beddua eder, Allah’a dua ederek eserini bitirir.

1.5. EBKÂR-I EFKÂR (MÂŞİZÂDE FİKRÎ ÇELEBÎ, 943/1566)

Eser “giriş, münâcât, peygambere övgü, vâsf-ı hâl ve sebep-i telif, zamanın padişahı Sultan Süleymân’a övgü ve hikâyeye giriş” şeklinde “klasik” bir mesnevi tertibiyle başlar. Beş bendlik bir murabba dışında mesnevi nazım biçimiyle yazılmıştır. Eser tek (unik) nüsha ile çalışıldığı için okuma önerileri dipnotlarla Özyıldırım (2017) tarafından gösterilmiştir. Başlık için bırakıldığı düşünülen bazı boşlukların da müstensih tarafından sehven bırakıldığı belirtilmiştir. Eser, “Birinci gece yaşananlar, ikinci gün yaşananlar, ikinci gece yaşananlar ve rü’ya-yı acîb, fasl-ı germânın gelişi ve üçüncü gece yaşananlar, dördüncü gün yaşananlar, dördüncü gece yaşananlar, beşinci gün yaşananlar, beşinci ve son gece yaşananlar ve diğer rü’yâ-yı acîb” gibi zaman bildiren başlıklar ve kısa bir hâtime ile son bulur. Bu başlıklar mesnevinin beş gün içerisinde yani “gerçek” bir zaman diliminde geçtiğinin göstergesidir. Bunun dışında mesnevinin içinde çeşitli “vasf” tarifleri vardır, bunlar da başlıklarla gösterilmiştir: “Tunca’nun vâsfı..., vâsf-ı püser-i aşçı, vâsf-ı...” gibi.

Ebkâr-ı Efkâr’ın “sebeb-i telif” bölümü “Vâsf-ı Hâl ve Sebeb-i Telif” başlığını taşır. Şair bölüme kendisine hitap ederek başlar, kendi “gönlünden” şikâyet eder. Ardından gönlüne

seslenerek felsefî tartışmalara girer. Yaratılıştan, sözden kısacası “hayattan” bahseder. Özlü sözlerle düşüncelerini destekler. Aşk konusunda bir eser yazacağını duyurur. Sonra konuyu şiire getirir:

Hâlûni söyle bize kâle getir
Ehl-i hâl²³ olanı makâle getir

Eski eş‘âr kim ola mezkûr
Hoşca mâ‘nîlerin hemîn döke gör

El urup ana tuymadan eller
Eski altunlıdan kopar teller

Hazf u tagyîr birle eyle güzel
Güzel olur tırâş olınsa güzel (116- 119)²⁴

Bu beyitlerde eski, daha önce söylenmiş şiirlerdeki anlamların şairler tarafından nasıl eksiltilip, bozulup yeniden kullanıldığı eleştirilmektedir.²⁵ Ardından güzel söz, güzel bir kadına benzetilir ve ona çeşit çeşit elbiseler gerektiği söylenir. Fikrî tarafından şairlere şöyle meydan okunur:

Er isen ol nigâr-ı meh-rûya
Büt-i ra‘nâ-yı ‘anberîn-mûya

Geyürüp tâze tâze kaftânı
Eskilerle koma o cânânı (122-123)

²³ Özyıldırım (2017) buradaki “ehl-i hâl” göndermesini şairin eserinin tasavvufî bir zemini de olduğunu hatırlatması olarak yorumlar (s. 115)

²⁴ Bu tezde Ali Emre Özyıldırım’ın (2017) eserin elde olan tek nüshası üzerinden çalıştığı yayını esas alınmış olup onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

²⁵ Özyıldırım (2017), bu beyitleri şairin daha önce yazdığı eserlere atıf olarak yorumlamıştır. Şairin daha önce aşk konusunda yazdığı mesnevilerden alıntılar yaparak bu eseri yazdığını söylemek istediğini öne sürmektedir ancak şairin burada “bu tarz” bir eylemi eleştiriyor olması daha muhtemeldir çünkü ardından, şiiri bir kadına benzeterek ona yeni elbiseler gerektiğini söyleyecek, daha önce söylenmemiş bir hikâye olarak “kendi” hikâyesini anlatacaktır. Dolayısıyla şair “kendi” eserlerinden faydalanmamıştır aksine bu tarz eserler verenleri eleştirmektedir.

Fikrî şairlere “erkekseniz güzel kadınlara yeni kaftanlar giydirin” diyerek onların “anlam” ararken orijinal olmadıklarını da göstermekte ve şairliklerini sorgulamaktadır. Eleştirilerine şöyle devam eder:

Niçe dürlü kitâblar yazdun
Fasllar birle bâblar yazdun

Gel yeter söyle vâsf idüp zâtın
Bir iki ‘avretün hikâyâtın (127-128)

Fikrî, burada kendi eserlerinin içeriklerini ve ana kahramanlarını eleştirir. Aslında bu eleştiri yalnızca kendisine değil edebiyat tarihine de yönelik bir eleştiridir. Yazdığı nice kitabın “bir iki kadının” hakkında olmasından rahatsızlık duyar. Sonra bu kadınlarla ilgili düşüncelerini detaylandırır. Temiz görünüşlü ve sıfatlı kadınlardan yüz tane olsa yüzüne de lanet eder. Görünüşlerinin altında ne olduğunun bilinemeyeceğini söyler. “Annen mi ya da kız kardeşin mi?” (130) diye sorar. Süslü câme (elbise) giyen, güzel endâmlı erkeğin keklik gibi salındığını söyler. Sonra şöyle sitem eder:

Ol meh-i mihrbâna ‘ışk olsun
Zene la‘net civâna ‘ışk olsun²⁶ (132)

“O ay yüzlü dostu aşk olsun; kadına lanet o genç delikanlıya aşk olsun” anlamına gelen beyitte kadınlara lanet okunurken “erkek” aşkı yüceltilmektedir. Kadınlarla ilgili çirkin benzetmeler devam eder:

Zen didüğün çamurlu bir deredür
Bir karışdur ur aya bir seredür

Murg irmez dibine dipsüzdür
Gine şûr-âb ile o dipsüz pür (133-134)

²⁶ Bu beyit, Nevizâde Atâyî’nin *Heft-Hân* (Haz. Karacan, 1974) mesnevisinin “sebeb-i telif”indeki şu beyite anlam ve söyleyiş olarak oldukça benzemektedir: Dilber-i şîve-kâra ‘ışk olsun / ‘Îşve-i cân-şikâra ‘ışk olsun (b. 352)

Kadınlar çamurlu bir dereye, dibine kuş inmeyen tuzlu suya benzetilir. Dolayısıyla kadınların şiirlerde, hikâyelerde anlatılması uygun bulunmaz. Buna karşın şairin “kendi” hâlini anlatması tavsiye edilir:

Evvelâ söyle kendi öz hâlün
‘Ali Bâlî’yle olan ahvâlün (135)

Fikrî, şairden önce kendi hâlini, Ali Bâlî’yle²⁷ yaşadıklarını anlatmasını ister. Ardından padişahı methedeceğini duyurur ve bölüm biter.

Hâtıme bölümünde şair, kendisine seslenerek sözü daha fazla uzatmaması gerektiğini söyler. Ardından bu eseri Kanunî Sultan Süleyman’ı anmak, onu övmek için bahane ettiğini belirterek sultana dua eder ve eseri bitirir.

1.6. MÂCERÂ-YI MÂH (ÛDÎ, 975/1567-68)

Eser “besmele, tevhid, münacât, na’t, dört halifeye övgü ve âgâz-ı dâstân ya da asıl hikâye” şeklinde bölümlere ayrılabilir. Eserde bir “sebeb-i telif” bölümü yoktur ancak münâcât bölümünde, bölümün de içeriğine uygun olarak şair eserini tamamlayabilmek için dua eder. Bu esnada eseri ile ilgili de bilgiler verir:

Edegör ‘âsî nefsünden şikâyet
Belâ-yı derd-i ‘ışkundan hikâyet (38)²⁸

Şair bu beyitle eserinin “aşk” hakkında olacağını ortaya koyar. Ardından eserini bir “risâle” olarak tanımlar:

Îlâhî bir risâle etdüm âgâz
Umaram lutfun ile ola perdâz (40)

Bu bölüm bir “münâcât” olduğu için şair “îlâhî” diyerek Allah’a seslenmekte, bir risâle yazmaya başladığını ve onun yardımıyla düzenleyeceğini söylemektedir.

²⁷ Fedâî (ö. 1561) mahlaslı, Edirneli bir şairdir. Sultan II. Selim’in şehzadelîği sırasında yanında bulunmuştur ve yüz güzelliği ile meşhurdur. Bkz. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fedai-ali-bali-celebi>

²⁸ Bu tezde Fatma Sabiha Kutlar Oğuz’un (2017) eserin elde olan tek nüshası üzerinden çalıştığı yayını esas alınmış olup onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

Bu mesnevide “sebeb-i telif” bölümünün bulunmaması ilgi çekicidir. Ancak eserin “hâtime” bölümü şairin kendisi, eserini yazmaya nasıl başladığı, eserine ne ad verdiği gibi konularda bilgi vericidir. Şair bu bölümde ilk olarak Şâh’ın yani şehzade Selim’in mutlu olduğunu söyler ve kendisine “ne ihsan istediğini” sorduğunu anlatır. Şâh’ın ondan meclisindeki çalgıcılar arasında daimî olmasını istediğini söyler. Üdî buna çok sevinir ve şâha duacı olur. Ancak başka bir istekte daha bulunur. Kendisini şehzadesine yani Şehzade Murad’a kul olarak vermesini ister:

Beni kul eyleyüp ergür murâda

Ki ya’nî hazret-i sultân Murâda (1245)

Şehzâde Selim hemen buyurur ve böylece Üdî, Şehzâde Murad’ın kulu olur. Onun meclisinde çalgıcıların en iyisi olarak yerini alır. Şair, beş çeşit saz çalmaktadır. Kimi zaman şehzâde Selim kimi zaman da Murad ona ihsan etmektedir. Şair onları mihr ve mâh olarak tanımlar:

Ederdi bendeye lutfı iki şâh

Beni pür şevk ederdi mihr ile mâh

Dedim bir gün dilâ bu iki şâhı

Gerekdür vasf edesin mihr ü mâhı (1262-1263)

Şairin ilk amacı iki şehzâdeyi öven, onları anlatan bir mesnevi yazmaktır. Eserinin adını koyma nedenini şöyle açıklar:

Bu vech ile çün etdüm ana ikdâm

Dedüm hem mâcerâ-yı mâh ana nâm (1266)

Şair, şehzâdelerden etkilenererek eserinin adını *Mâcerâ-yı Mâh* koyduğunu söyler. Ardından şehzâdelerden lütuf ve ihsan beklediğini belirtir ve eserini tarih beytiyle bitirir.

Hâtime bölümü eserin bir parçası, konu bütünlüğünün hâlâ devam ettiği bir bölümdür. Eserde “sebeb-i telif” bölümünün bulunmaması şairin bu tür bilgileri eserin içinde zaten vermesindendir. Ayrıca, “ben anlatıcı” kullanıldığı için şair kendisini metnin içinde de açıklama fırsatına sahiptir.

1.7. HEFT-HÂN (NEVİZÂDE ATÂYÎ, 1036/1626-27)

Eser besmele ile başlar ve sırasıyla “tevhid, münâcât, na’t, mi’râc, padişaha övgü, Ahizâde Hüseyin Efendi’ye övgü ve sebep-i telif” bölümleriyle devam eder. “Sebeb-i Telif-i Kitab ve Bâ’is-i Nazm-ı Gevher-i Nâb” başlıklı bölüme bir “sabah” tasviri ile başlanır. İlk beyit şöyledir:

Bir seher-geh ki nûr olup cûşân
Bahr-ı sîm-âba garka oldu cihân (281)²⁹

Bu ilk beyitte sabah vakti güneşin doğuşu, dünyanın altın renkli bir denize batması şeklinde tasvir edilir. Devam eden beyitlerde güneşin doğmasıyla birlikte baharın gelişi ve doğanın uyanışı anlatılır. Havaaların ısınmasıyla beraber insanlar da kendilerini dışarıya atarlar. Baharın gelişi, yani “nevruz” şu beyitle vurgulanır:

Rûz-ı nev-rûz erüp saâdetle
Geldi şâh-ı bahâr devletle (291)

Atâyî de baharın gelmesiyle dostlarıyla birlikte çimenliğe gider. Önce birkaç beyitle dostlarını/yârenlerini tanıtır. Bu dostların adlarını ya da sayılarını vermez, onlardan genel ifadelerle bahseder. Onlar nükteli söz söylemeyi, sözün incelikleri bilen insanlardır. Bu aydınlık gönüllü ve mûşikâf (araştırmacı) dostlarla orada bir meclis kurulur ve şarap içilmeye başlanır. Meclistekilerden birisi ansızın eşsiz bir kitap açar. Bu kitap Nizâmî’nin *Heft-peyker*’idir:

Heft-Peyker huceste nâmı idi
Nâzımı şeyh-i fen Nizâmî idi (309)

Heft-peyker’i nazmeden şair Nizâmî, “ilimlerin şeyhi” olarak tanımlanır. Bu tanımlama Atâyî’nin Nizâmî’ye duyduğu saygının da göstergesidir. Ardından bu eserdeki Atâyî’nin tabiriyle “zaman geçirmeye yarayan” hikâyeler üç konuda itirazda bulunmasına vesile olur. Atâyî, ilk olarak şâhın bu hikâyede küçük görülüp onun yerine Behrâm’ın övülmesinden hoşlanmaz. Şâhın aşkının sığıntı gibi kaldığını söyler. Ardından aşk hakkındaki görüşlerini aktarmaya başlar. “Aşk nerede o zavallı nerede” diyerek Behrâm’ı

²⁹ Bu tezde Turgut Karacan’ın (1974) tenkitli yayını esas alınmış olup onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

küçümser. Aşkın yüceliğine dair sözlerine devam eder. Sevgiliye kavuşmanın imkânsızlığını dile getirir ve şöyle bir soru sorar:

İşk mıdur bu kim olup tenhâ
Ede mahbûbesiyle zevk ü safâ (322)

Behrâm'ın sevgiliysiyle çadırda geçirdiği zamanları eleştirir ve şöyle der:

‘Âşıkam deyü ede dâ’vî-i zûr
Kıla cürmin utanmadın meşhûr (329)

Behrâm'ın zevkinin peşinde koşması Atâyî'yi rahatsız eder. Onun ikinci itirazı ise kadınlarla olan aşkın verdiği sıkıntıyadır. Bunu “mihnet” olarak tanımlar. Bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

Ehl-i hikmet bu kavle kâ’ildür
Zene mâ’il zinâya mâ’ildür

Anma ‘avret ‘akıllu Mecnûnı
Ki ola nakısât meftûnı (337-338)

Bir kadına meyletmenin zinaya meyletmek olduğunu söyleyen Atâyî, Mecnûn'u da “kadın akıllı” olmakla suçlar ve onun “eksiklik düşkünü” olduğunu söyler. Atâyî, kadınlığı “eksiklik” olarak tanımlayarak kadınlarla ilgili olumsuz düşüncelerini sıralar. Bu olumsuzluklar kadınların fiziksel özellikleriyle ilgilidir:

Ola bend-i kemend-i muhtala
Ede ‘ışk-ı dellâleden nâle

Hânegîye hûd olmaz ol bâzî
Mâkiyân aldadur mı şâh-bâzı

Gözden eyler vebâle âhengi
Necm-i gaddâr dîde-i şengi

Ola kuyruklu sürmeler her-bâr
Fitne-culukda kevkeb-i düm-dâr

Sîne açsa iner gider şikeme

Mülhid-i yek gibi ol iki meme (339- 344)

Kadınların saçları, gözleri, göğüsleri yani “kadınlık” özellikleri Atâyî tarafından “çirkin” bulunur. Kadınlarla ilgili sözlerine şöyle devam eder:

Etme ol fūrceyi teferrüc-gâh

Ki ola garka-gâh-ı ehl-i günâh

Nâm-ı ‘ışka nice olur lâyıık

Günde beş kez güzel seven âşık (345- 346)

Atâyî, kadınlarla beraber olmayı günah kabul eder, kadın sevenin aşka nasıl lâyıık olacağını sorgular ve şöyle der:

Garaz ol hâlden tenâsüldür

Sanma ‘ayş-i dem-i tevâsüldür (346- 347)

Atâyî’ye göre kadınlarla beraber olmanın amacı zevke ulaşmak değil, neslini devam ettirmek yani üremektir. “Murat kapısını çalmanın” Allah’ın emriyle günahsızlara bir bela olduğunu söyler:

‘İsmet ehline ibtilâdur bu

Emr-i Hakk ile bir belâdur bu (349)

Ardından kadınların cilvesine ve işvesine “aşk olsun” diye sitem ederken genç erkeklere ise her şeyi feda eder:

Dilber-i şîve-kâra ‘ışk olsun

‘İşve-i cân-şikâra ‘ışk olsun³⁰ (352)

‘Akl ü sabr ü karâr ü zühhd ü riyâ

Hüsni ber-kâ‘ide cevâna fedâ (353)

³⁰ Atâyî, Fikrî’nin şu beytine nazire yapmaktadır: Ol meh-i mihrbâna ‘ışk olsun / Zene la‘net civâna ‘ışk olsun (b. 132)

Ardından bu tür bir âşıkta olması gereken özellikler anlatılır. İlk önce temkinli olmalıdır, nazlı olup adet/usûl gözlemelidir. Birine kavuşmak için umutlanmamalıdır. Güzellik saltanat gibidir, bunun için kanunlara uymak gereklidir. Aşk erbabına yılda bir kez sevgilinin elini öptürmesi bayram sevinci gibidir. Bir işaretle korkusuz bir bakış, bazen bin dertliyi helâk eder. Yani bazen duygusuzlar da can bulabilir. Onun için sevgilinin lütfettiği bakışlarına hak kazanmak için gözlemek gereklidir. Zavallı âşık canını ortaya koymalı ama asla şehvete kapılmamalıdır. Bu uyarılardan sonra Atâyî'nin üçüncü itirazı aşığın, âşık olduğu zaman kendisini harap etmesinedir:

Kays-ı şeydâya döner etvârı

Nerede kaldı 'akl-mi'mârı

Terk ü tecrîd ile olup nâ-bûd

Eder ifnâ-yi çâr-tâk-ı vücûd (367- 368)

Sonraki beyitlerde de aşığa tavsiyeler verilir ve bahar tasvirleri devam eder. Behram'a dolayısıyla *Heft-peyker*'e telmihte bulunulur:

Çün degülsin Zöhre ne Behrâm

Neye yarar bu gûne gûne hıyâm (378)

Atâyî'nin bütün bu sözlerini işitenler ona katılırlar, iddiasının sözde kalmaması ve inanmaları için bir örnek olması gerektiğini söylerler:

Hüner oldur ki edesin isbât

Olmaya mahz-ı iddi'â kelimât (391)

Bunun üzerine Atâyî de onların sözlerini kabul edip aceleyle düşünmeye dalar.

Eyledüm sözlerin kabule şitâb

Düşdüm endişe bahrına bî-tâb (393)

Düşünme işini “ateş denizinde yüzme”ye benzeten Atâyî, ilk aşamada aradığı fikri bulamaz.

Rîşte-i fikre vermeğe revnâk

Bulmadum bir güher ipe takacak (399)

Atâyî aradığını bulamamasını ise şu beyitle açıklar:

Ya‘ni tâb-ı nefesle ‘âşıklar
Etmiş ol bahri kışt-zâr-ı şerer (397)

Yani âşıklar nefeslerinin sıcaklığıyla o denizi kıvılcım tarlasına dönüştürmüşlerdir. Burada Atâyî’nin başkalarının daha önce yazmadıkları konularda yazmayı amaçladığı ve bu kaygıyı taşıdığı görülmektedir, ancak şair daha önce yazılmayan bir konu bulamamıştır. Sonunda ise sarhoş olup hayret şarabını içince gözlerinden gaflet perdesi kalkar:

‘Akıbet mest edüp mey-i hayret
Çeşm-bend oldu perde-i gaflet (400)

Atâyî, Farsça beyitlerle devam eder. Bu beyitler “sebeb-i telif”in içinde bir başlık niteliğindedir. Atâyî, babasının rüyasına girerek ona doğru yolu göstermesini anlatacaktır. Bölüm, eserini yazmaya başladığı gecenin tasviriyle başlar. Atâyî, o gece gökyüzünün yıldızlarla dolu olduğunu söyleyerek gece ve yıldızlar üzerinden bir tablo çizer ve uykuya dalar:

Hâb tutdı dü-çeşm-i giryânı
Bagladı birbirine müjgânı (410)

Bu uyku uyanıkların bile kıskanacağı türden bir uykudur, sonra yaratanın ışığı karanlığın perdesini kaldırıp can gözünü açar:

Cân gözin açdı nûr-ı Rabbânî
Gitti cümle hicâb-ı zulmânî (419)

Ardından Atâyî, konuyu babasına getirir; o aynada görünmesinin yani vücut bulmasının, var olmasının nedenidir ve onu şöyle tanımlar:

Pîr-i râhum kefil-i irşâdum
Pederüm niçe fende üstâdum (422)

Babasının pîri, kefil, nice ilimde “üstâdı” olduğunu belirttikten sonra onun Nev’î Efendi³¹ olduğunu söyler. Nev’î’nin şiirleri için şöyle der:

‘İlm ü fazlı müselle-i ‘âlem

³¹ Şair Nev’î (ö. 1599) Bkz. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nevi-yahya>

Nazm-ı cân-perverini hûd diyemem (425)

Atâyî'ye göre babası Nev'î, iyiliği ve ilmi konusunda kendisini ispatlamış bir insandır. "Cana hoş gelen şiirini ben söyleyemem" diyerek onun şiirini anlatmanın mümkün olmadığını belirtir. Babasını birkaç beyit daha övdükten sonra, onun ansızın öldüğünü ve kendisini ayrılığa esir ettiğini söyler. Ardından o gece rüyasında babasını görür, babası şöyle der:

Dedi lutf ile eyleyüp ikbâl

Ey nihâl-i nev-i hadîka-ı bâl

Eylemişdüm binâ bu hânede ben

Bir akar çeşme şîr-i sâfiden

Anı icraya eyle sa'y-i cemîl

Etme ol hayrı sen sen ol ta'tîl

Eyledi çün vasiyyetini temâm

Ol safâyile gözden uçdı menâm (430-433)

Babası, kendi yürüdüğü şiir alanında oğlunun da devam etmesini ister ve bunu vasiyet eder. Babasının verdiği öğütlerden etkilenen Atâyî, uyandıktan sonra bu rüyayı tâbir eder ve şöyle der:

Oldı bu vâkı'a bana hâdî

Meslegüm oldı âhır ol vâdî (436)

Atâyî, şairliğe babasını rüyasından görmesiyle başladığını ifade etse de asıl amacı babasının izinden gitmektir. Babası Atâyî için çeşme gibidir; ondan edindiği bilgileri, babasının onu beslemesini süt akan çeşmeye benzetir. Babası, kabiliyetinin gelişmesi için ona yardımcı olur ve o da bu işe Ferhâd gibi emek verir. Çok emek verdiği için bir kuvvet gelir ve şiire başlar. Önce babasının *Hasb-i Hâl* adlı mesnevisindeki şive-i bî-misâl/benzersiz tarzına/diline bakar. Bu kitap yani *Hasb-i Hâl* onun için bu denizde benzersiz bir inci olur. Babasının izinden gider çünkü insanın atasına benzemesi güzeldir:

Pey-rev oldum o pîr-i dânyâya

Benzemek hışdur âdem ataya (443)

Ardından konuyu *Heft-peyker*'e getirir. Kendinden önce üstadların icâd edip “heft günbed” yani *Heft-peyker*'e temel oluşturduğunu, her kitabın onu kıskandığını ama kendisinin bu alana yönelmediğini şöyle ifade eder:

Etmedüm meşk o vâdiye bu hakîr

Eyledüm hasb-i hâlümü tahrîr (446)

Burada Özyıldırım'ın (2009) “sergüzeşt” ve “hasbihâl” türlerinin dönem şairleri tarafından bir tür bilinciyle kullanılmadığına dair görüşünü yeniden hatırlamak yerinde olacaktır. Atâyî de bu beyitte bir “tür” biliciyle hasbihâl yazdığını değil, tercüme bir eser meydana getirmek yerine “kendi” hikâyesini kurguladığını söylemek ister. Sonra sözlerine şu beyitle devam eder:

Hasb-i hâl olsa dâstân deyicek

Kime yalan ise bana gerçek (447)

Atâyî, kendi yaşadığı bir hikâyeyi anlatsa dahi buna “destan” yani “kurgu ve destansı özelliklere sahip bir hikâye” diyeceklerini söyleyerek gelecek eleştirilere dair kendisini savunur. Bu savunma, eserin yazıldığı dönemde “gerçekliğinin” sorgulandığının ve şairlerin bu iddialarının doğru bulunmadığının da göstergesidir. Başkalarına “yalan” gelse de bu hikâyenin “gerçek” olduğunun altını çizerek. Sonra sözü Yahyâ'nın *Şâh u Gedâ* adlı mesnevisine getirir:

Rûmda oldu gerçi *Şâh u Gedâ*

Eser-i hâs-ı hâme-i Yahyâ (448)

Anadolu sahasında gerçi *Şâh u Gedâ* gibi “telif” bir eser kalemin ustası Yahyâ tarafından yazılmıştır. “Sebeb-i telif”te sadece Taşlıcalı Yahyâ'nın eserinin adının verilmesi ve örnek olarak alınması ilgi çekicidir. Demek ki Atâyî, Yahyâ'yı sözün ustası olarak görmekte ve kendi eserine örnek olarak da *Şâh u Gedâ* mesnevisini almaktadır. Onu örnek olarak alma nedeni “tercüme” olmayıp “orijinal” bir eser olmasıdır. Bunun yanında Yahyâ'nın “mahbûb” aşkını överek bu içerikte bir eser yazması da Atâyî'nin onu örnek olarak almasının diğer nedenidir. Ardından, Yahyâ'nın eseriyle ilgili değerlendirmelerde bulunur. Onun “sözünün” “zebân-ı vukû” olduğunu söyler:

Oldı çün-kim sözi zebân-ı vukû'

Buldı elfâza âşinâsı şuyû (449)

Atâyî, Yahyâ'nın sözünün “zebân-ı vukû” olduğu için lafızlara/sözlere aşinalığının dilden dile dolaştığını belirtir. Burada yine Yahyâ'nın ustalığını vurgularken özellikle “zebân-ı vukû”³² ifadesini kullanması dikkat çekicidir. Farsça bir tamlama olarak kurulan ifadenin sözlük anlamı “vukû’ bulan/ meydana gelen dil/lisan” şeklindedir. Yahyâ'nın bu özelliğinin Atâyî tarafından vurgulanması onun üslûbunun bu şekilde “bilinir” olduğunun bir göstergesidir. Atâyî, burada büyük ihtimalle Yahyâ'nın dilinin sade ve anlaşılır olduğu, olayları olduğu gibi “gerçekçi” bir şekilde aktardığını ifade etmek istemektedir. Atâyî, Yahyâ'nın üslûbuyla ilgili detaylar vermeye devam eder:

‘Âşıkâne sözinde var hâlet

‘Âşıkâ derd-i ser degül san‘at

Ehl-i ‘ışka verür tesellîler

Dil-i sengîn-i yârı nerm eyler (450- 451)

Yahyâ'nın sözünde bir hâl/nitelik olduğunu, bu sözlerin aşığın başına dert değil sanat olduğunu söyler. Âşıkları teselli ettiğini, sevgilinin taş kalbini yumuşattığını da ekler. Atâyî, mesnevinin devamında kendi eserinin Taşlıcalı Yahyâ'nın “kitabına” yani mesnevisine bağlı olduğunu ve onu örnek aldığını açıkça belirtir:

³² Bu ifade için Hakan Atay (2003) *Hevesnâme’de Aşk Oyunu: Tâcizâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali* adlı yüksek lisans tezinde “gerçekleşmiş bir olayın ifade edildiği dil” (s.16) şeklinde bir tanımlama yapar. İsrâfil Babacan ise (2010) kelime anlamının dışına çıkarak böyle bir “tarz” olduğunu söyler. *Klasik Türk Şiirinin Sonbaharı Sebki-Hindî* adlı kitabındaki “Sebki-Vukû” bölümünde şöyle der: “Bu tarza tezkire müellifleri, *Mekteb-i Vukû*, *Debistân-ı Vukû*, *Tarz-ı Vukû*, *Zebân-ı Vukû* ve *Vukû-Gûyî* gibi adlar vermişlerdir.” (44) ve *Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî*’den şöyle aktarır: “Bu addan kasıt aşk ve âşıklık halleri ile âşık ve maşuk arasında geçenlerin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır” (44). Yine Babacan (2011) “Vukû-yi Gûyî veya Klasik Türk Şiirinde Gerçekçi Anlatım” adlı makalesinde bu akımın tarihî gelişimini ve klasik Türk şiirine etkilerini inceler, çalışmasında “vukû-yi gûyî”ye örnek olabilecek gazellere yer verir ve şöyle bir uyarıda bulunur: “Burada Vukû-gûyî’nin gazel esaslı olduğuna dikkat etmek gerekir” (215). Ali Güleriyüz (2006), “Sebki-İrâkî ile Sebki-Hindî arasında geçiş dönemi üslûbu: Mekteb-i Vukû” adlı makalesinde şöyle der:

Vâkıâ-gûyî’den kasıt aşk ve âşıklık hallerinin gerçeğe yakın bir şekilde açıklanması ve âşık ile maşuk arasında geçenlerin şiir kalıbına dökülmesidir. Kısacası, söz sanatlarından arındırılmış sade şiirdir. Mekteb-i Vukû üslûbunda cinâs-ı lafzî, ve manevî, irsâlu’l mesel, reddu’l- ‘acuzala’as-sadr, ihâm, ibhâm ve benzeri edebî sanatlarla pek yer veilmemiştir; saf, açık ve konuşma diline yakın bir dil kullanılmıştır (104).

Bu çalışmalarda “zebân-ı vukû”nun gazel nazım biçimine ait bir kullanıma sahip olduğu ve ifadenin genel olarak ne anlama geldiği ortaya konmaktadır. Bir üslûp özelliği olarak kullanımına bakıldığında Gelibolulu Mustafa Âlî’nin *Künhü’l-Ahbar*’ının tezkire kısmında Yahyâ Bey için kullanıldığı görülür: “El-hâk zebân-ı vukû’a meyyâl gazelde ve mesnevîde sâhib-hâl bir şâ’ir-i ehl-i kemâlidî” (s. 287). O hâlde “zebân-ı vukû”nun şairlerin dili ve üslûbu için 16. yüzyılda kullanılan bir terim olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Bu eser ol kitaba lâzım olur

Okıyan dil-rübâ mülâyim olur (452)

Atâyî'nin bu eseri okuyan güzellerin de “mülâyim” olacağına dair bir iddiası vardır. Bu iddia eserin içeriğiyle ilgilidir çünkü eserdeki hikâyeler âşığı teskin ve teselli etmek için anlatılacaktır. Atâyî eserin “gerçek”liğine dair bir vurgu daha yapar:

Lâk olur ana da bu söz vârid

‘İşkî isbât için yazar şâhid (453)

Bu sözler, kitabı okuyan güzellere “olması mümkün/muhtemel” gelir ve şâhit de bunları zaten aşkı ispat etmek için yazmıştır. Atâyî'nin kelime seçimleri bu beyitte önemlidir. Birbiriyle kafiyeli olarak kullandığı “vârid” ve “şâhid” kelimeleri gerçeklik vurgusunu güçlendirmek için seçilmiştir. Şu iki beyit hikâyelerin içeriğiyle ilgili bilgi verir niteliktedir:

Zıkr-i nâm-ı cevân-ı şekker-leb

Oldı erbâb-ı ‘ışka terk-i edeb

Lâyık oldur açılmaya ol râz

Bulmaya söz hasûd ile gammâz (454-455)

Bu beyitler günümüz Türkçesine şu şekilde aktarılabilir: “Şeker gibi tatlı dudaklı civanın (delikanlının) adını anmak, aşk erbablarına göre edebi terk etmek oldu. Gereği o sırrın açılmamasıdır, böylece ispiyoncu ve kıskançlar söz bulmasın.” Hikâyelerin ana kahramanları bu “civan”lar olacağı için şair yine kendisini savunarak gelecek eleştirilere karşı da hazırlıklı olmak ister. Eleştiride bulunacakları da “ispiyoncu” ve “kıskanç” olarak tanımlar. “Sebeb-i telif” bölümünün son beyti de bu eseri okuyanlara bir dua niteliğindedir.

Hâtime bölümünde Atâyî, kendinden önce mesnevi alanında eser veren şairleri anar. Ardından kendi yazdığı eserleri sıralar ve sözü *Heft-hân*’a getirir. Eserinin adını *Heft-hân* koyduğunu ve yaklaşık üç bin beyit olduğunu söyler. Eserinin “yeniliğine” vurgu yapar:

Cevher-i ma‘den-i ma‘ârifdür

Cümle nev-sikke-i letâyifdür (2768)

Ardından eserine fiyat biçer:

Ehl-i mi'yâra edelüm cezmi

Üç yüz akçe kazâyâ degmez mi (2769)

Altının ağırlığını, saflığını ölçenlere eserinin “üç yüz akçe” edip etmeyeceğini sormak ister. Konuyu yine beyit sayısına getirir ve üç bin beyte yaklaştığı için şükreder. Ardından duaya geçer. Eserini okuyanlar için dua eder ve mesnevi sona erer.

1.8. ÜÇ ARÛS VE ÜÇ DÂMÂT (SERRACZÂDE HASAN HÂTİF, 1135/1722)

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi yazılış tarihinin 18. yüzyıl olması nedeniyle diğer mesnevilerden daha geç yazılmış bir eserdir. Ancak anlatılan olaylar II. Selim Dönemi'nde yani 16. yüzyılda geçer. Eserde klasik bir mesnevi tertibi bulunmaz, giriş niteliğindeki bölümler ise yirmi bir beyitten oluşur ve diğer mesnevilere kıyasla oldukça kısadır.

Eser “Besmele ve Mısra'ı Berceste-i Nazm-ı Kerîm” bölümüyle başlar. Bu bölümde Hz. Muhammed'a övgü içeren beyitler yer alır. “Bâ'is-i Jâj-hâyân-ı Hâme” başlıklı bölüm ise eserin “sebeb-i telif”i niteliğindedir ancak bu bölüm de çok kısadır. Bu bölümün başında şair çok kısa şiir ve nesirle ilgilendiğini belirtir ve dili kesilmiş kaleminin dost meclisinde hikâye anlatmasını ister:

Tâ ola hâme-i bürîde-zebân

Kıssa-perdâz-ı mahfel-i yârân (13)³³

Söze nasıl başlayacağını bilemeyen şair, eserinin ana kahramanlarının adını bir beyitle duyurur:

Bûy-ı gül bülbülü ider şeydâ

Kanddur tûtîyi iden gûyâ (16)

³³ Bu tezde Sevdâ Önal Kılıç'ın (2020) tek nüsha üzerinden çalıştığı yayını esas alınmış olup onun beyit sıralaması takip edilmiştir.

Gülün kokusu bülbülü çılgın ederken, şeker de papağı söyletir diyerek bu eserin Gûyâ ve Tûtî adlı kahramanlar arasında geçecek bir aşk hikâyesi olduğunu duyurur. Anlatıcı asıl hikâyenin anlatıldığı bölümün başında anlatacağı bu hikâyenin eski bir hikâye olduğunu ve bunun da söz ehilleri yani şairler tarafından “tatlı bir hikâye” olarak anlatıldığını söyler:

İtdi şîrîn rivâyet ehl-i Sühan

Kıssa-perdâz-ı dâstân-ı kühen (22)

Aşk hikâyelerinin “tatlı bir hikâye” olarak tanımlanması daha önce *Fürkat-nâme*’de de görülmüştür. Burada da şairler tarafından düzenlenen eski hikâyelerden kasıt yine bir aşk hikâyesidir. Bu hikâyenin anlatıcı tarafından bir dost meclisinde anlatıldığı kurgulanır. Bu kurgu nedeniyle hikâyenin ilerleyen bölümlerinde anlatıcı araya girer. Doğduğu günden on sekiz yaşına gelene kadar yaşadıkları anlatılan kahramanın bundan sonra aşk macerasının anlatılacağını söyler. Bu hikâye “meclisin mezesi” olarak görülür:

Rû-nümâ oldı gayrı nagz-i suhen

Nukl-i bezm-i hikâye magz-ı suhen (367)

Eserde müstakil bir hâtime bölümü bulunmaz, “vuslat-ı ‘âşıkân ü hatm-i kelâm” başlıklı bir bölümle âşıkların düğünleri anlatılır. Son birkaç beyitte anlatıcı hikâyenin sona erdiğini belirtir ve tarih beytiyle eser sona erer.

Özetle, realist aşk mesnevilerinin “sebeb-i telif” ve “hâtime” bölümleri incelendiğinde ortaya şu sonuçlar çıkar:

“Sebeb-i telif” bölümü Üdî’nin *Mâcerâ-yı Mâh* ve Hâtif’in *Üç Arûs ve Üç Dâmât* adlı eserleri dışında her eserde bulunmaktadır. *Mâcerâ-yı Mâh*’ta “hâtime” bölümünde diğer mesnevilerde “sebeb-i telif” bölümünde verilen bilgilerden bazılarına yer verilmiştir. Şair, eseri yazmaya nasıl başladığını, yazmaktaki amacını ve eserinin adını bu bölümde aktarmıştır. Şairin diğer mesnevilerdeki gibi kurmaca bir “sebeb-i telif” motifi kullanmaması, fazla detaya ve tasvire yer vermemesi olayların “gerçek”le olan bağına kuvvetlendirmektedir. Ancak *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta bu tür bilgilerin hiçbirine yer verilmemiştir. Şairin, diğer mesnevilerdeki gibi yaşanan olayların kendi başından geçtiği veya şahit olduğu bir olay olduğu şeklinde bir iddiası da yoktur. Yalnızca, halkın dilinde dolaşan eski hikâyelerin şairler tarafından şiire dönüştürülmesine atıfta bulunulur. *Üç*

Arûs ve Üç Dâmât asıl içeriğindeki realist unsurlar nedeniyle realist aşk mesnevileri başlığına dahil edilmiştir.

Mesnevilerde “sebeb-i telif” bölümü yalnız bu başlıkla verilmez, eseri yazma sebebine eşlik eden başka bir konu daha vardır. Bunlar şairlerin eserlerini kim için ve kaç günde yazdıkları, nasıl bir üslûp benimsedikleri, yazmaya karar verdikleri mevsim, kimi örnek aldıkları veya eleştirdikleri, eserlerine ne ad verdikleri gibi konulardır.

Bu bölümler *Fürkat-nâme*’de “Der-Âgâz-ı Suhan ve İsm-i Kitâb” ve “Hikâyet Ender-Ahvâl ve Sebeb-i Telif”; *Heves-nâme*’de “Hasb-i Hâl”, “Pend-Dâden-i Dil”, “Makbul Üftâden-i Nasihat-i Dil”, “Sıfat-ı Kitâb”; *Handân u Nâlân*’da “Der Medh-i Vusûlî Beg ve Sebeb-i Nazm”; *Şâh u Gedâ*’da “Sıfat-ı Hazân-ı Bûsitân ki Sebze vü Ra’nâ ve Sebeb-i Te’lif-i Kitâb-ı Şâh u Gedâ”; *Ebkâr-ı Efkâr*’da “Vasf-ı Hâl ve Sebeb-i Telif”; *Heft-hân*’da “Sebeb-i Telif-i Kitâb ve Bâ’is-i Nazm-ı Gevher-i Nâb” şeklinde adlandırılmıştır.

Şairlerin birbirlerini örnek aldıklarını destekleyen tek eser *Heft-hân*’dır. Atâyî bu mesnevinin “sebeb-i telif”inde açıkça Taşlıcalı Yahyâ’yı örnek aldığını ortaya koymuş, onun da sözünün “zebân-ı vukû” olduğunu söyleyerek kendisinin de bu üslûbu benimsediğini belirtmiştir. Fikrî’nin “sebeb-i telif”inde yer alan bir beyit de yine Atâyî’nin onun eserini okumuş olabileceğini gösterir niteliktedir. Fikrî’de yer alan beyit şöyledir:

Ol meh-i mihrbâna ‘ışk olsun
Zene la’net civâna ‘ışk olsun (132)

Atâyî ise şöyle demektedir:

Dilber-i şîve-kâra ‘ışk olsun
‘İşve-i cân-şikâra ‘ışk olsun (352)

Her iki şairin de “kadın” aşkına karşı çıkarken bu beyte yer vermesi tesadüften öte Atâyî’nin Fikrî’nin görüşlerini takip ettiğini gösteren bir kanıt niteliğindedir ya da bu söz halk arasında sıkça kullanılan bir deyiştir.

Mesnevilerdeki “sebeb-i telif” bölümleri *Nâlân u Handân*, *Şâh u Gedâ* ve *Heft-hân* dışında, “ben anlatıcı” tarafından anlatıldığı için eserlerin “Âgaz-ı Dâstân” yani hikâyenin anlatıldığı bölümünün bir parçası şeklindedir. Bu da hikâyelerin “gerçek” olduğu vurgusunu güçlendirir niteliktedir.

Taşlıcalı Yahyâ eserinin gerçekliğine yalnızca hâtîme bölümünde değinmiştir:

Her ne ise eger hatâ vü savâb

Hasb-i hâlüm durur benüm bu kitâb (1946)

Aynı şekilde Atâyî de bu iddiasını “sebeb-i telif” bölümündeki şu sözleriyle desteklemektedir:

Etmedüm meşk o vâdiye bu hakîr

Eyledüm hasb-i hâlümü tahrîr (446)

Şairlerin bu iddiaları eserlerinde anlattıkları hikâyelerin “gerçekten başlarından geçen bir hikâye” olabileceği izlenimini uyandırır da daha çok “tercüme olmayan bir hikâye” yani “kendi” hikâyelerini yazdıklarını söylemeye çalıştıklarını göstermektedir. Atâyî de Yahyâ da “orijinal”, “telif” bir eser meydana getirdiklerini vurgulamak isterler. Aynı şekilde Mûyî de başkasından tercüme ederek bir eser ortaya koymadığını vurgulamak için eserini “hasb-i hâl” olarak tanımlar. “Sebeb-i telif”ler içerisinde en kapsamlı bilgi veren, adım adım eserini yazma sürecini anlatan Tâcizâde Cafer Çelebi de eserini bir “hasb-i hâl” olarak tanımlar. Burada vurgulamak istediği ilk nokta “kendi başından geçen bir aşk macerasını” anlatmış olduğudur. Hâtîme bölümünde de yine eserinin “hasb-i hâl” olduğunu söyler. Ardından eserinin “tercüme” olmadığını vurgular:

Benümdür evvel âhir az eger çok

İçinde kimsenün bir habbesi yok (3800)

Cafer Çelebi de Atâyî ve Yahyâ gibi, eserinde anlattığı ne varsa “kendisine” ait olduğunu dile getirerek “orijinallik” iddiasını sürdürür.

Ebkâr-ı Efkâr, *Şâh u Gedâ* ve *Heft-hân*’ın “sebeb-i telif” bölümlerinde açık bir şekilde “kadın aşkının yerilmesi”, kadınların fiziksel özelliklerinin “çirkin” benzetmelerle anlatılması ve şairlerin kendilerinden önce yazılan ve ana kahramanlarından biri kadın olan “klasik aşk mesnevileri”ni eleştirmeleri şairlerin ideal aşk kahramanı olarak neden “mahbûb” aşkını tercih ettiklerini açıklamaktadır. Diğer eserlerin “sebeb-i telif”lerinde böyle bir iddia olmamasına rağmen “mahbûb” aşkının anlatılması şairin “kendi” dünyasına döndüğünde ve “gerçek” bir hikâyeyi anlatmak istediğinde bu tür bir aşkı tercih ettiğini göstermektedir.

“Sebeb-i telif”lere bakıldığında kullanılan motifler “meclis” motifi etrafında toplanır. *Heves-nâme*, *Şâh u Gedâ* ve *Heft-hân*’da şairler meclisteki dostlarının tavsiyesi üzerine eserlerini kaleme alırlar. *Nâlân u Handân* da kullanılan farklı bir motif daha vardır: Hâtif. Şair kendi iç sesini “hâtif”le sohbet olarak yansıtmıştır. Aynı şekilde *Heves-nâme*’de ve *Ebkâr-ı Efkâr*’da şairler gönülleriyle sohbet ederek aslında kendi görüşlerini ortaya koyarlar. *Heft-hân*’daki tek motif meclis değildir, bunun yanında Atâyî sözü babasına getirmek için “rüya” motifinden de yararlanır.

“Sebeb-i telif”lerde mevsim, vakit ve doğa tasvirleri de önemlidir. *Hevesnâme*’de kış, *Nâlân u Handân*’da bahar, *Şâh u Gedâ*’da sonbahar, *Heft-hân*’da bahar tasvirleri mekân ve zaman oluşturmak için kullanılır. *Heft-hân*’da ayrıca sabah ve gece tasvirleri de yer alır.

Şairler kendilerinden önceki şairleri de anarlar. Tâcizâde Cafer Çelebi; Şeyhî ve Ahmedî’yi mesnevi alanındaki rakipleri olarak görür. Mûyî; Necâtî, Şeyhî ve Zâtî’yi örnek verir ancak asıl örnek aldığı ve ulaşmak istediği şair Vusûlî’dir. Atâyî; Nizâmî’ye ve Taşlıcalı Yahyâ’ya saygısını dile getirir. Taşlıcalı Yahyâ ise *Husrev u Şîrîn* ya da *Leylâ vü Mecnûn* başlıklı eserler veren şairleri eleştirir.

Eserlerin tamamında şairlerin “orijinal” ve “telif” bir eser meydana getirme kaygıları, klasik Türk şiirinin 15., 16. ve 17. yüzyıllarda “kendi” hikâyesini yaratacak öz güvende ve olgunlukta olduğunu kanıtlar.

2. BÖLÜM: REALİST AŞK MESNEVİLERİNDE TAHKİYE YAPISI

Romanın temel unsurları olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân olarak kabul edilir (Tekin, 2016, 70). Esasen, bu unsurlar pek çok anlatı türünde bulunmaktadır. Klasik Türk edebiyatına bakıldığında da anlatmaya dayalı metinlerden olan mesneviler bu unsurlara sahiptir. Realist aşk mesnevilerinin “sebeb-i telif” ve “hâtime” bölümlerinde görüldüğü gibi şairlerin bulunduğu gerçeklik ve orijinallik iddiası bu mesnevilerin unsurlarını da şekillendirmiştir. Şair “kendi” dünyasına dönüp “kendi hikayesini” anlatmaya başladığı zaman bu unsurlar da değişimden aynı ölçüde etkilenmekte, klasik aşk mesnevilerindekilerden farklılaşmaktadır.

Klasik aşk mesnevilerinden farklı olarak realist aşk mesnevilerinde “gerçekçi” bir olay örgüsü bulunmaktadır. Yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olaylar bazı mesnevilerde bizzat şairin kendisi, bazı mesnevilerde de hâkim anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Mesnevilerdeki kahramanlar olağanüstü ve masalsı özelliklerden uzak, “gerçek” kahramanlardır.

Realist aşk mesnevilerindeki zaman kullanımını modern anlatılarla kıyaslamak mümkün değildir ancak bu mesnevilerde de klasik aşk mesnevilerine göre daha gerçekçi ve belirgin zaman ifadeleri kullanıldığı görülmektedir. Ünver (1986), mesnevilerde zaman kullanımını anlatırken şöyle der: “Bu mesnevilerde olayların geçtiği zaman belirsizdir. ... Ayrıca bu eserlerde olay-zaman ilişkisi oransızdır, olağanüstüdür: Altı aylık yol altı günde gidilebilir. Olayların başlangıcından eserin sonuna kadar geçen süre belli değildir. Yıllarca süren macera sonunda kişiler yine baştaki gibi, canlı ve yıpranmamış olarak karşımıza çıkarlar” (s. 455). Realist aşk mesnevilerinde zaman unsurunun kullanımı Ünver’in tanımlamasının dışına çıkarak “gerçekçi” bir hâl alır.

Mekân ise realist aşk mesnevilerinde bilinçli bir şekilde kullanılan en önemli unsurdur. Klasik aşk mesnevilerinde genellikle belirsiz ya da hayalî mekânlar vardır. Ünver (1986) bu mekânlardan coğrafi konumu bilinenlerin çok az olduğunu belirtir ve aynı durumun denizler için de geçerli olduğunu söyler (s. 455). Realist aşk mesnevilerinin tamamı ise “gerçek” şehirlerde geçmektedir. Bu sebeple şehir tasvirleri bu mesnevilerde önemli bir yer tutmaktadır. Bu tasvirler mesnevilerin “gerçekçi”liğinin kanıtı niteliğindedir.

Anlatıcı ve bakış açısı ise üzerinde detaylı bir şekilde durulması gereken, kurguyu önemli ölçüde etkileyen bir unsurdur.

2.1. FÜRKAT-NÂME

Fatih Sultan Mehmed dönemi şairlerinden Halîlî'nin (ö. 890/1485) *Fürkat-nâme* adlı mesnevisi, “fürkat-nâme” literatüründeki en önemli metindir. Bu mesnevinin tenkitli metnini yayımlayan Orhan Kemal Tavukçu (2008), eseri şöyle tanımlar: “Hayatının bir kısmını ele aldığı bu eserde şair, özenle seçtiği kelimelerle bir yanda gerçek hayatı, diğer yanda tasavvufî sülûku anlatan iki vaka zinciri oluşturmuştur. Bu bakımdan eser, son halkasını *Hüsn ü Aşk*'ın oluşturduğu temsîlî³⁴ hikâyelerin ilk örneklerindendir” (s. 41). Eser halk arasında *Dîvân-ı Halîlî* olarak tanınmıştır. Günay Kut (1977) bunun eserin içinde otuz bir tane şiirin bulunmasından kaynaklandığını söyler (s. 333). Klasik Türk edebiyatında, şairin kendi başından geçen bir aşk hikayesinin anlatıldığı “ilk” örnek olarak *Fürkat-nâme* gösterilebilir. Tavukçu, bu konuda şöyle bir not düşer: “*Fürkat-nâme*, her ne kadar Halîlî'nin hayatının bir bölümünü anlatsa da bir biyografi kitabı değildir. Bütün edebî eserler gibi bir kurguya dayalıdır ve bazı sembolik unsurlar içermektedir” (s. 35). Tavukçu, incelemesinin devamında ise eseri “yalnızca” tasavvufî bir metin olarak yorumlar. Ancak burada edebiyat tarihi açısından önemli olan nokta, bu mesnevinin tasavvufî olarak okunabilme özelliğinin yanında “otobiyografik” özellikler içeren ve ben anlatıcı tarafından aktarılan bir hikâyeye sahip olmasıdır. Metnin tasavvufî bir arka planın olması, mecazî bir ön planı olduğunu da göstermektedir. Dönem şairlerinden Tâcizâde Cafer Çelebi'nin *Fürkat-nâme*'den etkilendiği düşünülmektedir: “Aynı dönem şairlerinden Tâcizâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sindeki bazı beyitler, *Fürkat-nâme*'nin bu eserdeki izleri olarak yorumlanabilir” (Tavukçu, 2008, 52). Aruzun mefâilün/mefâilün/feûlün kalıbıyla ve mesnevi nazım biçimiyle yazılan eser 1319 beyitten oluşmaktadır. Bölüm başlıkları, bölümlerin içeriği hakkında kısa açıklamalar şeklindedir ve Farsçadır.

Tavukçu (2008), *Halîlî ve Fürkat-nâmesi Giriş-İnceleme-Tenkitli Metin-Tıpkıbasım* başlıklı çalışmasının “inceleme” bölümünde, “*Fürkat-nâme*'de Tahkiye Unsurları”

³⁴ *Fürkat-nâme*'nin temsîlî (alegorik) bir eser olarak değerlendirilmesi tartışmalı bir konudur. Alegorik eserlerin özellikleri ve kriterleri için bkz. (Açıl, 2018).

başlığı altında “zaman, mekân, şahıslar” unsurlarını kısaca inceler (s. 60-68). Bu çalışmada ise eserin tahkiye yapısı detaylı ve kapsamlı bir şekilde, realist unsurlar ön plana çıkarılacak ortaya konacaktır.

2.1.1. Olay Örgüsü

Fürkat-nâme'de “Hikâyet-Ender-Ahvâl ve Sebeb-i Telif” bölümüyle asıl hikâye başlar. Halîlî, “benem” diyerek kendisini bir derviş olarak tanıtmakta ve günlerinin nasıl geçtiği hakkında bilgi vermektedir. Acem mülkünde ilimle meşguldür, günleri ilim öğrenmek ve ibadet etmekle geçmektedir. Kısa süren bu bölümden sonra “Sıfat-ı Sefer-Kerden ü Resîden be-İznik” başlığıyla yeni bir bölüm gelir. Bu bölüm “meğer bir gün” şeklinde belirsiz bir zaman ifadesiyle başlar. Bu ifade mesnevinin tamamında yeni bir bölüme başlarken veya konuya giriş yaparken şair tarafından tercih edilen “zaman” bildirme ve aradan belli bir süre geçtiğini anlatma yöntemidir. Bu bölümde sabahın olması ve güneşin doğmasıyla birlikte insanların da işlerine güçlerine gittikleri anlatılır. Yani şair, doğanın uyanışının insanların gündelik hayatlarındaki etkisine dikkat çeker ve bu hayat rutininin içinde yerini belirleyip kendisini tanıtmaya başlar. Bir “yâr-ı enîs”i (yakın dostu) olduğunu, halvetteyken onunla yakın arkadaş olduklarını, bazen mantık bazen de yıldızların ilmini okuduklarını söyler. Bu arkadaşın hikâyesinin kurgusunda önemli bir işlevi vardır; şairi seyahat edip Anadolu'ya gitmek için harekete geçirmek. Gitme amaçları ise bir “yâra hususen musâhib” olmaktır. Eğer gitmez de yaşadıkları şehirde kalırlarsa “ilmin zevkini” almaktan korkarlar. Arkadaşının söylediklerini aktaran şair, onun sözünü dinler. Yolculuğa karar verme aşamaları diyaloglar şeklinde aktarılmaz, bunun yerine şair tarafından “özetleme” tekniğiyle arkadaşının sözleri ve kendisinin de bu düşüncelere katıldığı belirtilir. Yolculukla ilgili de detay verilmez, şair bir beyitle bu yolculukta çok sıkıntı çektiklerini ve bir şehre vardıkları söyler. Mesnevinin devamında şair, birkaç yolculuğa daha çıkacaktır ve bu yolculuklar da sadece “zahmetli” olarak tanımlanacak, yolculuk detayı verilmeyecektir çünkü şairin amacı yolculuklarından ziyade yaşadığı “aşk ve ayrılık acısı”nı anlatmaktır ve hikâyesinin odağı bu olacaktır.

Ardından “Medh-i Mahbûb u İznik” başlıklı bir bölüm başlar. Bu bölümde İznik ve bu şehrin erkek güzelinin övüleceği duyurulur. Önce İznik'in doğal güzellikleri betimlenir,

ardından şair tarafından âşık olduğu güzel anlatılır. Şair tanıttığı bu güzel şehrin adının İznik olduğunu söyler:

Adını dirler İznik ol makâmun

Sanasun ‘aynıdur Dârü’s-selâmun (132)

İznik şehri, güzelliğiyle Dârü’s-selâm’a³⁵ benzetilir. Ardından şair, hemen tahsile başladığını söyler ve hikâyenin devamında başına gelecek “üzücü, acı” olaylarla ilgili bir ip ucu verir:

Hemân-dem başladum tahsile iy yâr

Ne bilürdüm n’olısar âhir-i kâr (134)

Şair, başına ne işler geleceğini “o zamanlar” bilmemektedir. Bu tarz bir anlatım da şairin olayları yaşadktan ve üzerinden zaman geçtikten sonra şiire aktardığının bir göstergesidir. Bunun yanında şair, kendisini hep “olumsuz” sıfatlarla tanıtmakta, yaşadığı bu olayların üzerindeki etkisini atamadığını da göstermektedir. Yine kendisini “ağlayan, zavallı, göğsü cefa ateşiyle kebab olmuş” biri olarak tanıttıktan sonra, gurbette olduğu için hissettiklerini şöyle anlatır:

Gurur itdükçe gurbet odı cânda

Bulınurdum kenâr-ı bûstânda (136)

Şair, gurbette kendisini “yalnız” hissettiğini ve bunu dindirmek için bahçelere, kimi zaman deniz kenarına, kimi zaman da pazara gittiğini söyler. Bu beyitler şairin ruhsal durumunu ortaya koyması açısından da önemlidir. Şair, bu gezileri sırasında bir güzel görür. Bu güzelle ilgili detaylı bir tasvir yapar. Bu güzelin adını doğrudan söylemez, onun yerine muvaşşah (akrostiş) bir gazel yazar. Bu gazelden âşık olduğu kişinin adının “Bezzâz Mustafa” olduğu anlaşılır. Gazelde Mustafa’nın güzellikleri anlatılır, şair bu övgü dolu gazeli yazarken gözleri kan ve başı sevda dolu olduğunu söyleyerek gazeli bitirir. Yeni bölümde şair, “mahbûb”u yani sevgiliyi görüp ona âşık oluşunu anlatır. “O selvi boylu güzeli” görüp içine düştüğü hâli detaylandırdıktan sonra şöyle der:

Kamu ‘ilm ü edebden ayru düşdüm

Firâk odına yandum sayru düşdüm (176)

³⁵ Kur’an- Kerim’de cennet için kullanılan ve “huzur yeri” anlamına gelen tamlama. (el-En’âm 6/127; Yûnus 10/25)

Şairin eserine *Fürkat-nâme* adını verdiği düşünüldüğünde bu “ayrı” düşme durumları önemlidir. Âşık, ilim ve edepten ayrı düşmüştür. Ardından tahsilini yarım bırakır ve derviş olarak girdiği yolu da terk ettiğini söyler.

Âşık, günlerini böyle inleyerek, âh ederek geçirirken kulağına bir ses gelir. Bu ses başına bu derdi getirenlerin “gönül ve göz” olduğunu söyler. Ardından âşıkla gönlü ve gözü arasında bir diyalog başlar. Göz ve gönlün kişileştirilmesi âşığın bu aşka nasıl düştüğünü anlama çabasındandır. Âşık, gönlüne ve gözüne seslenir; gönlüne neden böyle kanla dolduğunu, gözüne de ne gördüğünü sorar. İlk önce göz cevap verir; seyrettiği yerin sevgilinin yüzü olduğunu, bunda kendi suçu olmadığını, gönlüne nasihat etmesi gerektiğini söyler. Ardından âşık, yeniden gönle seslenerek ne görüp de sevgiliyi böyle sevdiğini sorar. Gönül de gözü suçlar, o sevgiliye baktığı için kendisinin de âşık olduğunu, o bakmasaydı bu belanın başına gelmeyeceğini, bütün günahın “göz”ün boynunda olduğunu söyler. Ardından, gözün gönle cevap verdiği ve onu korkuttuğu bölüm başlar. Göz de kendisinin işinin bakmak olduğunu, gönle haddini bilmesi gerektiğini söyler ve hatta “dilersen sevgiliye bakmayım, o zaman ayrılık ateşinden canın erisin” diyerek onu tehdit eder. Gönül bu tehditlerden korkarak “benim sözüme bakma” der ve geri adım atar. Gönül, artık iradesi kalmadığını, aşk ateşiyle yanan bir pervane gibi olduğunu, eğer sevgiliye bakmazsa çok zor duruma düşeceğini söyleyerek özür diler. Sonunda günahkâr olduğunu kabul eder ve bu diyalog bölümü sona erer. Ardından asıl hikâyeye “mesnevi” başlığıyla geri dönülür. Göz, gönle galip gelince âşık “gönül” redifli bir murabba okur. Âşık, kendi gönlüne hitap ederek ona haddini bilmediği için kızar ve onun bu hevesten vazgeçmesini ister. Gönülle âşığın soru-cevap şeklinde diyaloga girdiği bir bölüm başlar. Âşık, gönlün aşkında kararlı olduğunu görür. Bu bölüm âşığın her türlü sorgulamayı tamamlayıp artık kendi duygularının tamamen farkına vardığı bölümdür. Gönül için şöyle der:

Tecellî kılmış ana rûy-ı mahbûb
Dimâgına irişmiş bûy-ı mahbûb (273)

Âşık, gönlünün hâlini gördükten sonra “gönül” redifli bir gazel okur. Bu gazelden sonra da Allah’a yalvarıp ondan yardım istediği bir münâcât gelir. Yine “firâk odı”yla (ayrılık ateşi) yandığını söyleyen âşık, içinde bulunduğu durumun zorluğunu ve çektiği acıları bu bölümde anlatır. Kendi düştüğü durumu düşündükçe “aşk şâhının” önünde perişan

olmaktadır. Bu sebeple göz yaşları dökerek bir gazel daha söyler. Bu gazel de “gönlümün” redifli, aşk temalı bir gazeldir.

“Meğer bir gün” diye yine aradan belirtilmeyen bir süre geçtiğini bildiren bir ifadeyle bölüm başlar. Mesneviye yeni bir kahraman dahil olur. Âşık bu kişiyi “yâr-i cânî” diye tanımlar, bölüm başlıklarında ise ondan “civân” olarak bahsedilir. Bu kişi selam vererek âşığın yanına oturur. Hâlini görüp ona şaşırır ve onun ne kadar zor durumda olduğunu anlar. Gözlerine bakınca çeşme gibi kan aktığını, yüzünün kanla boyandığını, vücudunun ayrılık ateşiyle yandığını görür. Bunun üzerine “derviş hâlin nedir” diye sorar. Eğer derdini söylerse ona ilaç bulacağını, böyle yanmanın onun gibi bir garibe yakışmadığını, eğer hastaysa da tabibe gitmesini söyler. Âşık ona cevap verir, tabibin kendisine çare bulamayacağını söyleyerek dertlerini sıralar. İlk olarak gönlü elden gitmiştir. Uyku uyuyamamakta, içtiği su zehirden acı gelmektedir. Âşık, bu şekilde saydıkça dertlerinin sonunun gelmeyeceğini söyler ve bölümü bitirir. Ardından bu dost yani “yâr-i vefâdar” (vefalı dost), âşığın durumunu tam olarak anlar, ancak bunun feryat ve âh ederek bitmeyeceğini söyler. Eğer izin verirse sevgiliye gidip ayaklarını öperek ona yalvaracağını, yani aracı olabileceğini belirtir. Bu şekilde sevgiliye ulaşamazlarsa başka türlü çareler bulacaklarını da ekleyerek âşığa güven ve teselli verir. Âşık, sırlarını keşfeden bu dostunun karşısında istemsizce inleyerek yıkılır. Eğer bu işte kendisine yardım edebilirse iki alemde de mutlu olması için dua eder. Âşık, dostuna sevgilinin yanına gittiğinde neler yapması gerektiğini anlatır, ona nasihatlerde bulunur. Sevgiliye iletmesini istediklerini söyler. Bu sözler “Teşbîhat” başlıklı bir bölüm altında toplanmıştır. Burada âşığın sevgiliye olan aşkı ve içinde bulunduğu zor durum anlatılır. Dostu bu sözleri işitince sevgilinin kapısına gider. Huzura çıkmak için ondan izin ister. İzin verilir ve sevgilinin yüzünü görünce onun da aklı başından gider, dili tutulur ve arkadaşının düştüğü durumu böylece anlar. Yüzüne su serperler ve arkadaşından duyduklarını sevgiliye iletir. Ardından âşığın gönderdiği “muhammes” bir şiire başlar. Bu muhammes sevgiliyi övmek için yazılmıştır. Bu sözleri işiten ve durumdan haberdar olan sevgili sinirlenir. Dosta hitaben, “utanmaz, bu sözleri nasıl söylersin” diyerek sinirini belli eder ve kendisinin bir şâh, onunsa bir gedâ olduğunu söyler. Sevgilinin kendisini bir şâha, âşığı ise bir gedaya benzetmesi ve onu küçük görmesi hikâyenin kurgusu açısından gerilimi artıran bir durumdur. Sevgili, âşığın bu sevdadan vazgeçmesini, heves rüzgarına kapılmamasını öğütler. Ardından şöyle der:

Ne mümkündür anunla yâr olam ben
Meger bî-gayret ü bî-âr olam ben (399)

Sevgili, öyle biriyle asla beraber olamayacağını, bunun “utanmazlık” olacağını söyleyerek “böyle” bir aşka karşı tavrını ortaya koyar. Ardından herkesin kendi dengiyle olması gerektiğine dair Farsça bir beyit söyler, dosttan âşığı haberdar etmesini ister. Bunun üzerine dostu gelip acılar içindeki âşığa duyduklarını anlatır. Aracı olan dostundan duyduklarından sonra âşık, çaresizlik içinde Allah’a sığınır, ona ne yapacağını sorar. Şöyle bir çıkarımda bulunur:

Begenmez beni benden ‘ârı vardur
Dirîgâ benden özge yâri vardur (411)

Dostuna böyle bir bilgi verilmemesine rağmen âşık, sevgilinin başka bir sevgilisi olduğunu düşünür. Sevgilinin yanına gitmeyi diler ama yapamayacağı için çaresizce oturmaya karar verir. Durumunu anlatan “senin” redifli bir gazel okur.

Yeni bölüme yine “meğer bir gün” şeklinde zaman bildiren bir ifadeyle başlanır. Güneşten, aydan, felekten, gezegenlerden bahsedilir. Güneş batır ve gecenin başladığı haber verilir. O gece dostu yine yanına gelir, âşığın çaresiz, perişan hâlini görür ve onunla konuşmaya başlar. Ne yapsa artık talihinin düzelmeyeceğini, yine de üzerine beraber düşünmeyi ve bir mektup yazmayı önerir. Böyle sessiz olmanın ona yakışmayacağını, eline kalem alıp yazmaya başlamasını söyler. Vefalı dostunun sözlerinden sonra eline kalem alan âşık, durumunu bir mektupla anlatır. Ardından mektupla bağlantılı “yazarum” redifli bir gazel söyler. Âşığın mektuba nasihat ettiği bir bölüm başlar. Bu bölüm âşığın mektubu kişileştirdiği ve aslında kendi durumunu, duygularını anlattığı bölümdür. Bu bölümden sonra yine “muvaşşah” bir gazel gelir. Bu gazelde âşık sevgiliyi över, onun güzelliklerini anlatır. Mektup sevgilinin dergahına ulaşır ve sevgili mektubu okur. Sevgili bu mektubu okuduktan sonra yine sinirlenir ve mektuba hitaben öfkesini dile getirir. Hatta ona “ey mektup sen kıvrılmış, bükülmüşsün” der. Âşıkla ilgili de yine “şâh ve gedâ” benzetmesini yapar:

Ne haddi var ol andugun gedânun
Ki hem-râzı olan ben pâdişâhun

Gedâ şâhun olur mı hem-nişîni
Melek hîç ola mı divün karîni (478- 488)

Sevgili, sitemlerine devam eder. En sonunda âşığın bu şehirden gitmesini ister:

Digil kim turmasun şehrümde ayruk
Görünmesün gözüme bunda ayruk (497)

Mektup değersizliğini anlar, rencide olur ve âşığa gidip sevgilinin ondan rahatsız olduğunu söyler ve onun sözlerini bir bir aktarır. Âşık mektubun sözlerini duyduktan sonra yine aşkından delirir ve aklı başından gider. Seyahat etmeyi düşünmeye başlar. Bunu da şöyle bir özlü sözle destekler:

Kaçan bir işe ma‘şuk ide ikdâm
Gerekdür âşık olmak hükmüne râm (505)

Âşık, sevgili tarafından sürgün edildiği için yola düşer. Sürekli okuduğu ve feryat ettiği bir şiir vardır. Burada âşık tarafından “sürdüler” redifli bu gazel söylenir. Ardından yine gurbet temasıyla uyumlu, âşığın İznik’e dolayısıyla sevdiğine vedasını konu alan “el-vedâ” redifli bir gazel daha söylenir.

Âşık, İznik’le vedalaştıktan sonra İstanbul bölümü başlar. Âşık, İznik’ten isteyerek ayrılmadığı ve sevgiliyi geride bıraktığı için gözü yaşlıdır. Bir iki gün kara, ardından da gemi yolculuğu yapan âşık, iki gün denizi seyrettikten sonra üçüncü gün İstanbul’a vardığını söyler (b. 528). Gemiden indikten sonra şehri seyretmeye başlar ve İstanbul şehri karşısındaki ilk şaşkınlığını şöyle dile getirir:

Temâşâ eyledüm ol şehr içini
Didüm kim Rûma gelmiş şehr-i çînî (529)

Şehrin “çini şehri” olarak tanımlanması âşığın ilk olarak şehrin mimari özelliklerinden etkilendiğini gösterir. Ardından âşık, İstanbul’un mimari ve doğal güzelliklerini anlatmaya devam eder. Şehrin içinin bahçelerle, gül bahçeleriyle dolu olduğunu söyler ve deniz kenarının güzelliğini anlatır. Şehirdeki binaları över. Ardından bu binaların çatılarının ve duvarlarının altınla süslendiğini, şehrin tamamının mermerden yapıldığını söyleyerek İstanbul’un mimarisiyle ilgili detaylar vermeye devam eder. Şehrin her

yerinin çinilerle süslenmiş olduğunu belirtir. Âşık, İstanbul’u bir yıllığına yurt edinir, gönlünü zorlar, ayrılık ateşiyle yansa da sabreder.

“Meğer bir gün” şeklindeki ifadeyle bir bölüm daha başlar. Bir gün âşık artık gurbete dayanamaz ve “murabba” bir gazel okur. Bu gazel de konuyla bağlantılı olarak âşığın sevgiliye duyduğu aşkı ve özlemi anlatır. Yeni bölümde güneşin batışı, ayın ve yıldızların ortaya çıkışı yani bir gece tablosu çizilir. Âşık “meğer o gece ki” diye zaman bildirerek gördüğü rüyayı anlatır. Sevgili, elinde âb-ı hayât suyu” ile gelir, âşığa kendisini aşk ateşinde yakmasını söyler. Ona böyle ağlamak ve gönlünü ayrılık ateşiyle yakmaktaki maksadının ne olduğunu sorar. Âşık da cevap verir. “Didüm, didi” şeklinde gelişen ve diyalog tekniğiyle kurgulanan bölümde sevgili, âşıktan eğer aşkına sadıksa elinden kadehi alıp içmesini, dünya kaygılarını unutmamasını ve bir şiir (tercî-i garrâ) yazmasını ister. Âşık da bunun üzerine kadehten içer ve hemen şiire başlar. O anda, o saatte bir şiir yazar. “Terci-i bend” şeklindeki bu şiirde âşık, sevgiliye olan aşkını ve kendi duygularını dile getirir. Ardından sevgiliye hitap eder. Âşık burada sevgiliye konuşarak ona sorular yöneltir ve kendi duygularına yer verir. Bu bölümün teması ayrılıktır, âşık bu ayrılığı anlamlandırmaya, bu ayrılığın nedenlerini bulmaya ve aşkı tanımlamaya çalışır. Sevgili bu şiiri iştittikten sonra âşığı tebrik eder, iyi bir iş başardığını söyler ve sonra görünmez olur. Âşık da onun gitmesiyle beraber uykusundan uyanır. Uyanınca sevgiliyi yanında göremez ve yine feryat eder. Ayrılık ateşi yüreğini yakar. Bu acıyla “ağlamak” redifli, çektiği acıyı anlatan bir gazel söyler. Bu gazeli okudukça acısı da artmaktadır. Ardından âşık iki gazel daha söyler. Bunlar da yine sevgiliye hitaben söylenen lirik gazellerdir. Başlığı “Münâcât” olan, âşığın kimseden çare bulamadığı için Allah’a yalvardığı ve ondan yardım istediği bir bölüm başlar. Bu bölümden sonra âşık yine aynı başlıkla bir gazel söyler.

“Meğer bir gece” diye zaman bildiren bir ifadeyle mesnevi devam eder. Âşık, çektiği aşk acısı nedeniyle gözünden akan yaşları anlatır ve göz yaşıyla konuşur. Ondan kendisini bu dertten kurtarmasını ve bir şiir okumasını ister. Burada sevgiliye hitaben lirik bir gazel daha söyler. Göz yaşı, âşığın durumundan haberdar olduktan sonra sevgilinin kapısına varır. Bu bölümde göz yaşının kişileştirilmesi yoluyla sevgilinin ve âşığın arasındaki diyalog devam ettirilir. Daha önce, dostun ve mektubun sevgilinin dergâhına gidişi gibi bu bölümde de anlatıcı değişir. Âşık, “ben anlatıcı” ile kendi başından geçenleri anlatmayı bırakır. Hâkim bakış açısıyla göz yaşının ve sevgilinin sözleri aktarılır. Göz yaşı

sevgiliden izin bulunca ona âşîğın durumunu anlatmaya başlar. Ondan âşîğı kabul etmesini ve bağışlamasını ister. Sevgiliye şöyle der:

Rakîbün sözlerin işitme şâhum
İnen zulmı sana iş itme şâhum (734)

Burada hikâyeye belirsiz bir rakip tipi girer. Göz yaşı, böyle birinin olduğunu ve sevgiliye olumsuz sözler söylediğini varsayarak sevgiliden onu dinlememesini ister. Ardından yine sevgiliye hitaben bir gazel söylenir. Bu gazelde rakipten bahsedilir, sevgilinin göz göre göre onunla sohbet etmemesi istenir. Sevgili, mektuba hitaben cevap verir. Göz yaşını överek onu reddetmenin hayır getirmeyeceğini söyler ve göz yaşına şöyle der:

Yüri var müjde iste ol gedâdan
Selâm eyle ana ben meh-likâdan (750)

Sevgili, âşîğa selam yollayarak hikâyenin kurgusunda olumlu bir gelişmeye neden olur. Bir mektup göndereceğini ve âşîğın mektup ona ulaştığında kapısına gelmesini göz yaşına iletir. Göz yaşı olanları âşîğa anlatır. Sevgiliden merhamet gördüğünü, yakında bir mektup geleceğini ve şansının açıldığını söyler. Bu sözleri duyan âşık, ağlamaya başlar. Mektubu bekler ve beklerken de bir gazel söyler. “Getürdi” redifli gazelde göz yaşının getirdiği haber üzerine âşîğın duyduğu sevinç anlatılır.

Yeni bölüm sabah vaktinin tasvir edilmesiyle başlar. Aradan ne kadar zaman geçtiği belirsizdir; ancak bu sabah bir bahar gününe aittir. Bir bahar sabahı, bir haberci gelmektedir. Bu haberci “olumlu” sıfatlarla tanıtılır. Başında devlet külâhı, elinde de “padişâhî” bir mektup vardır. Âşık, mektup eline verilince önce ağlar, sonra mektubu alıp öper, başına koyar ve yüzüne sürer. Saygıyla mührünü açar, sevgilinin yazısını görünce secdeye varır. Öpe öpe mektubu okur. İç monolog tekniği kullanılarak âşîğın kendi kendine konuşması aktarılır:

Didüm bu cânım ol engüşte kurbân
Ki yazmışdur bu resme hatt-ı reyhân (789)

Ardından mektupta yazarlar sevgilinin dilinden aktarılır. Sevgili, âşîğın sadık olmasından, çeşitli belalara katlanmasından dolayı onu takdir etmektedir. Artık gurbetten dönmesini, kapısına kul olup hizmet etmesini istemektedir. Bu sözleri duyan âşık çok mutlu olur, bu olanları hayal sanır. Duyduğu mutluluk karşısında bir gazel söyler. “Oldı

âhir” redifli bu gazelde çektiği sıkıntıların son bulmasına karşı duyduğu sevinci anlatır. Allah’a seslenerek derdine çare ister, sevgiliden gelen davete icabet etmek gerektiğini düşünür ve bir gazel daha okur. “Gider” redifli bu gazelde yine konuya uygun olarak sevgiliye gidişini anlatır. Âşık, bu bölümün ilk beytinde yaşayacağı hayal kırıklığını duyurur:

Umardum yârdan vuslat safâsın
Çekerdüm lâ-cerem râhun cefâsın (819)

Sevgiliye kavuşma umuduyla yolun sıkıntılarına katlanan âşık, pazara gelir ve sevgilinin yanına varır. Ancak sevgili onu görünce yüzünü çevirir. Âşık bu durumu “sevgilinin düşmana uyup kendisine yabancılaşması” (b. 823) olarak açıklar. Sevgilinin kendi iradesi dışında ona “düşman” ettirildiğini düşünür. Âşık, sevgilinin kendisini bu dertten kurtarmasını beklerken onun kendisine düşman olduğunu görür. Onu görünce başını çevirmesini de “rakip”e bağlar ve kendisine bir “kara yüzlüyü” dost edindiğini söyler (b. 828)

Rakip tipi, daha önce duyurulduğu üzere hikâyeye dahil olur. Sevgilinin tutarsız davranışları karşısında âşık, hayatından ümidi keser ve ağlayarak bir gazel söyler. “Kaçar” redifli bu gazelde sevgilinin âşıktan kaçarak rakiple yakınlaşması anlatılır. Yeni bölüm, âşığın sevgiliye hitaben duygularını aktarmasıyla başlar. Âşık, bu duruma isyan eder ve sevgiliye karşı duyduğu hayal kırıklığını anlatır. Ardından öfkesini gösteren “Epsem epsem” redifli bir gazelin ardından aynı temada bir gazel daha söyler. Âşık, sevgiliye sitem etmeye devam eder. O “kara yüzlü rakipte” ne bulduğunu sorar, kalbinin aslında taştan olduğunu söyleyerek ona hakaret eder. Sevgiliye artık âşık olmadığını belirtir ve sevgiliye rakip ile ilgili nasihatler verir. Rakibin aşkında sadık olduğuna inanmamasını ister, onun aslında kendisine düşman olduğunu söyleyerek “Olsun rakîb” redifli bir gazelle rakibe beddua eder. Âşığın, sevgili tarafından aldatıldığını düşünmesinin yarattığı öfke dinmez.

Âşık, anlam bahçesinin bülbülüne seslenerek zamandan dert yakınır. Onun işinin âşıklara eziyet etmek olduğunu söyler. Kendisini de “bir süre” sevindirdiğini, ardından da üzdüğünü söyleyerek bu sefer de suçu felekte bulur. Sevgiliden ümidi kesince güz mevsiminde “uzlet”e çekilir. Elinden başka bir şey gelmeyeceğini düşünür, bu konuda sürekli söylediği gazeli aktarır. Bu gazel de konuyla bağlantılı olarak “Elümden ne gelir”

redifli bir gazeldir. Âşık, bu şekilde yine aşk ve ihanet acısıyla günlerini geçirmeye devam eder.

Yeni bölüm baharın gelişiyle başlar. Bu zaman ifadesi, sonbahardan bahara kadar geçen süreyi takip edebilmek açısından da önemlidir. Âşık bir kışı bu şekilde bekleyerek geçirmiştir. “Meğer bir gün” ifadesiyle başlayan bölümde sabah vakti olduğu ve baharın geldiği belirtilir. Baharın gelişiyle doğadaki değişim anlatılır. Ancak âşık acı çekmeye, ağlamaya devam etmektedir. Bahar aynı zamanda “aşk” mevsimidir:

Bahâr eyyâmı ki taşdan bitdi güller
O dem cûş itmeyen diri degüldür (950)

Baharın yarattığı bu coşkunkluk havası, âşığı da etkiler. Sevdası coşar ve gönlü iradesini kaybeder. Aşk derdiyle yine yanmaya başlar. Burada âşık, aşkı konuşturur. Aşk ona “derviş” diye seslenir ve acıyı çekenin o, sevgiliyle beraber olanın ise rakip olduğunu söyler. Neden pes edip sevgiliyle rakibi bir arada bıraktığını sorar. Bu sözlerden çok yaralanan âşık, kimin başına bir kötülük gelse bunun dermanının “ya sefer ya da sabır” olduğunu kendisinin bu ikisinden de çare bulamayıp artık başını terk edeceğini, amacına ulaşamazsa da ölmeye hazır olduğunu söyler. Ancak sevgiliyi bu durumdan haberdar etmek ister, onun belki eziyet etmekten sıkılmış ve gönlünün biraz yumuşamış olduğunu umar. Kimi haberci olarak göndereceğini düşünmeye başlar.

“Meğer bir gün” ifadesiyle bir bölüm daha başlar. Seher vakti, sabah rüzgârı âşığın durumundan haberdardır. Sabah rüzgarıyla âşık arasında bir diyalog gelişir. Sabah rüzgârı haberci olarak onun derdine çare bulmak için sevgiliye gidebileceğini söyler. Âşık da haber götürmenin onun işi olduğunu söyleyerek sabah rüzgarını över ve sevgiliye haber götürmesini kabul eder, ona sevgiliye neler söyleyeceğini anlatır. Âşık, sevgilinin rakipten vazgeçmesini, onu bırakmasını ister. Ardından “Hâber vir” redifli bir gazel söyler. Bu gazel de âşığın önceki bölümde sabah rüzgarından söylemesini istediklerini özetler niteliktedir. Sabah rüzgârı yola düşer, sevgilinin huzuruna gelir. Sevgili onu dinler ve onun sözlerinden ibret alır, düşüncelere dalar. Ardından sevgili, rakibin sürülmesine karar verir. Buna sebep olarak da onun yüzünden halkla düşman olduğunu, ondan kendisine bir hayır gelmediğini söyler. Sabah rüzgârından gidip âşığı bu durumdan haberdar etmesini ister, sabah rüzgarına âşığa neler söyleyeceğini anlatır. Şeytanın cennetten kovulduğu söyler, artık şikâyet ve feryat etmemesini ister. Sevgili burada kendi

yaşadığı ikilemi de anlatır. Eğer âşığın kendisine kavuşmasına izin verirse düşmanın ayıplayacağını ama vermezse de âşığın emeklerinin boşa gideceğini düşünerek zor durumda kalmıştır. Başkalarının ayıpladığını duyacağına, âşığın emeğini boşa çıkarmayı tercih eder. Sabah rüzgârı gelip bu durumu âşığa, sevgilinin sözlerini tekrar ederek aktarır. Burada “alıntılama” tekniği kullanılmıştır. Sabah rüzgârı sevgilinin sözlerini tekrar ederken beyitleri bire bir aktarmıştır. Örneğin sevgili şöyle der:

Getürmezem ilün ta'nını iy yâr
Yitürürün anun sa'yını nâ-çâr (1034)

Sabah rüzgârı bu beyti âşığa şöyle aktarır:

İlün ta'nını getürmezün dir ol yâr
Yitürürün anun sa'yını nâ-çâr (1040)

Bu sözleri duyan âşık, farklı duyguları bir arada yaşar; rakibin gitmesine sevinir ama sevgilinin sözlerine üzülür ve sevgilinin âşıklara meyli olmadığı sonucuna varır. Çektiği sıkıntıların boşa olduğunu, o vefasız ve merhametsiz sevgiliden çare gelmeyeceğini anlar. Âşık, yaşadığı acılardan dolayı sitem etmeye başlar. Özlü sözlerle ve hayata dair genel değerlendirmelerle içinde bulunduğu durumu anlamlandırmaya çalışır. Allah'tan sözünü tamamlamak için yardım ister.

Yeni bölüm âşığın “şiirle uğraşan”lara seslenmesiyle başlar. Âşık, sözünden haberdar olmalarını çünkü bu sözlerin anlamının uzun ama aslında kısa ve öz olduğunu söyler. Âşık/anlatıcı, anlattığı hikâyenin “gerçeklik” iddiasını bir kez daha yineler:

Şikâyetdür egerçi tâli'ümden
Hikâyetdür beyân-ı vâki'ümden (1070)

Âşık, kendi yaşadıklarından dolayı düştüğü durumları, talihsizliğini, şanssızlığını anlatmaya devam eder. Ardından “üstâd” olarak tanımladığı bir şairden Farsça bir gazel tazmin eder (alıntılar). Mesnevi kahramanlarının aşk yüzünden düştükleri durumları anlatır. Ferhad, Mecnûn, Ferâhşâd, Varka, Bijen gibi kahramanları örnek verir. Sevgilisi için şöyle der:

Beni hem nice yıllar itdi giryân
Dirîgâ itmedi bir lahza handân (1107)

Âşık, yaşadığı bu aşk macerasının “yıllar” sürdüğünü belirterek tam bir zaman aralığı vermese de zamana dair bir atıfta bulunur. Yeni bölümde de sözün tamamlanabilmesi için kavuşmanın anlatılmasını ister ve asıl hikâyeye döner.

“Meger şol dem” şeklindeki bir ifadeyle özetleme tekniği kullanılarak kahramanların son durumu hatırlatılır. Sevgili rakibi uzaklaştırmıştır ama âşığı da kabul etmemektedir. Âşık da kendisini “garip” ve “talihsiz” olarak tanımlamakta ve şaşkın bir şekilde beklemektedir. Kendi kendine de bazı sorular sormaktadır:

Rakîbün ‘ömrini çün eyledi kem
Ne-y-içün olmaya ‘uşşâka hem-dem (1124)

Âşık, sevgilinin davranışlarına çeşitli sorgulamalarla anlam vermeye çalışır. Bu şekilde günleri geçerken “hâtif”ten bir ses gelir ve hâtif âşığa/Halîlî’ye seslenir, kalemi eline alıp hâlini anlatmasını ister. Âşık da bu sözler üzerine şöyle der:

Çü kıldum bu kelâmı cümle isfâ
Düzetdüm hâme kıldum nâme inşâ (1133)

Sözlerini seçip arındıran âşık, bir mektup ortaya koyduğunu söyler. Bu mektubu yazma nedeninin “sevgili” olduğunu belirtir. Mektupta sevgiliye seslenerek ondan merhamet bekler. Ardından sevgiliye hitaben lirik bir gazel söyler. Mektubu “yere salarak” gönderdiğini söyleyen âşık, gönlüyle konuşur. Gönlü, onun görünüşünü ve durumunu değerlendirir, ona mektubu sevgiliye kendisinin götürmesini söyler. Âşık, bu nasihati dinler ve mektubu eline alıp kendisi gider. Sevgiliye, âşığın geldiğini haber verirler, o da görüşmeyi kabul eder. Âşık, sevgiliyi görünce aşk ateşi tutuşur, akli başından gider. Utanmayı, namusu bir kenara bırakır ve konuşmaya başlar. Aşkının büyüklüğünü anlatır. Âşığın hâlini gören sevgili de onun aşkına sadık olduğunu söyler ve yüzüne su serpilip ayıltılmasını ister. Yüzüne su serpilen âşık coşarak bir gazel söyler. Sevgilinin güzelliğini anlatan bu lirik gazelden sonra âşık, sevgiliye seslenir. Ona eziyetinin son bulup bulmayacağını sorar. Eğer derdine derman yoksa can vereceğini, ölürse günahının onun boynunda kalacağını söyler. Bu sözleri duyan sevgili, âşığa hitap ederek onun hâlini, neden bu şekilde değiştiğini, bu yolda çok çabaladığını söyleyerek maksadının ne olduğunu sorar. Âşık da cevap verir, sevgiliye olan aşkını ve düştüğü durumu anlatır. Sevgilinin kendisini reddetmemesini ister ve mutlu olmayı diler. Yine sevgili konuşur ve

artık sıkıntı çekmemesini, kavuşma vaktinin geldiğini söyler. Buluşmak içinse yer ve zaman verir:

Visâle va‘demüz ferdâya olsun

Tevakkuf sohbeti sahrâya olsun (1216)

Kavuşma gününü sonraki güne veren sevgili, sahrada yani şehir dışında buluşmayı önerir. Sevgilinin bu sözlerini duyan âşık, rahatlayarak başını onun ayağına koyar ve kanlı gözyaşları döker. Gönlünün yarına kadar sabredemeyeceğini söyler ancak çaresiz ertesi günü beklemeye başlar.

Yeni bölüm, yeni bir günün tasviriyle başlar. Güneş doğar ve gün aydınlanır. Güneşin doğmasıyla birlikte insanlar da işlerine giderler. Hayatın bu doğal akışını âşık şöyle anlatır:

Cihânun halkı cümle pîr ü bernâ

Kamu işlü işine oldu cûya (1224)

Diğer tarafta şair kendisini “garip, âşık, zavallı ve hasta” olarak tanımlamaktadır. Âşık, sahraya doğru gider, yollara bakıp sevgiliyi beklerken de “gelecek” redifli bir gazel söyler. Bir süre sonra da sevgili, önünde yürüyen iki kişiyle birlikte belirir. Âşık, duygularını şu beyitle ifade eder:

Derûnum toldı zevkile safâdan

Münevver oldu nûr-ı Mustafâdan (1234)

Sevgilinin gelişi üzerine şair bir gazel daha okur. Bu gazel de konu bütünlüğünü sağlayacak şekilde “gelen” rediflidir. Makta beytinde şair sevgiliye karşı duygularını şöyle dile getirir:

Ger Halilîysem bu yolda cân virem şükrana ben

Çün habîbüm dil-berüm yârüm nigârumdur gelen (1242)

Nazlı bir şekilde gelen sevgili, âşığa saygıyla selam verir. Bir bahçeye girer ve ağaçların içinde oturur. Âşığa “dost” diye seslenir ve aralarında “didüm, didi” şeklinde devam eden bir diyalog başlar. Sevgili, âşığa sorular sorarak yaşadıklarını, çektiği sıkıntıları ve duygularını özetlemesini sağlar. Âşık, hâlini soran sevgiliye mutlu olduğunu söyler.

Sevgili, bugünü bir fırsat olarak görmesini ister, “eğer başkaları ayıplamasaydı gece gündüz sohbet ederdik” der ve ellerine geçen fırsatı değerlendirerek yiyip içmeyi önerir. Sevgiliyle yiyip içen âşık, ona divanındaki şiirlerden okur. Biraz da aralarında geçen olayları konuşurlar. Ardından meclis kurulur, çalgıcılar müziğe başlar, sâkîler kadehleri sunar. O sırada âşık da ferahlar ve sevgilinin ayağına başını koyarak “gözüm” redifli lirik bir gazel söyler. Şair, bu sohbet sırasında hissettiklerini şöyle anlatır:

Niçe şerh idem ol sohbet safâsın

Kişi buldukda gönli Mustafâsın (1279)

Akşam olunca bu eğlence son bulur. Sevgili de yola çıkar ve âşık yalnız kalır. Âşık, uykudan uyanmışa, sarhoşluktan ayılmışa döner. Sevgilinin hasretiyle yine yanmaya başlar ve ayrılık temalı “firâk” redifli bir gazel söyleyerek mesneviyi bitirir.

2.1.2. Kurgu ve Motifler

Motif kelimesinin bir edebiyat terimi olarak anlamı *Güncel Türkçe Sözlük*’te şöyledir: “Kendi başlarına konuya özellik kazandıran öğelerin her biri, örge”³⁶. Hacer Sağlam (2020) ise motifin edebî bir terim olarak anlamını şöyle açıklar: “[M]otif; olayın ve olay örgüsünün sağlayıcısı, kolektif şuur veya şuuraltı özellik taşıyan, dikkat çekici veya olağanüstü, eser içinde, varyantlar ve/veya diğer tahkiyevî eserlerde tekrarlanan açık ya da sembolik olan çekirdek unsur veya çekirdek unsurlardan oluşan tekil olay/lardır” (s. 361). Motif konusundaki en önemli çalışma Stith Thompson’ın Halk Edebiyatı Motif İndeksi³⁷ adlı altı ciltlik eseridir. Thompson motifi “masaldaki en küçük unsur” (Ekici, 2007, s. 74) şeklinde tanımlanır ve üç başlıkta ele alınır. Birincisi kahramanlar, yani masalların aktörleridir, ikincisi bir hareketin arkasındaki büyü objeler, olağanüstü görenekler, acayip inanmalar ve benzeri unsurlardır, üçüncüsü ise tek tek olaylardır (Ekici, 2007, s. 74). Dolayısıyla mesnevilerde motif kahramanlar, bir gelenek, inanış ya da nesne ve bir olay olabilir. Yine halk bilimci Vladimir Propp, masalların yapısal çözümlemesini yaparken fonksiyonların masalın temel parçaları olduğunu kabul eder ve masallardaki fonksiyonların sayısını otuz bir olarak tespit eder (Ekici, 2007, s. 82). Bu

³⁶ Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

³⁷ Çalışmanın orijinali için bkz. (Thompson, 1966).

çalışmalar, anlatılardaki yapısal mantığın nasıl kurgulandığını ortaya koymak için yapılmıştır. Aynı şekilde mesnevileri de bu ve benzeri yöntemlerle incelemek ve bu anlatıların yapısını ortaya koymak mümkündür. Ünver (1986), aşk ve macera mesnevilerinde sık sık karşılaşılan ve küçük farklarla birbirine benzeyen motifleri şöyle sıralar: “Çocuğu olmayan padişah, düş görme, kılık değiştirme, resimde görüp âşık olma, mektuplaşma, girilmemesi gereken yer, insan olmayan varlıklarla konuşma” (s. 456). Ünver ayrıca bu aşk mesnevilerinde, konunun işlendiği bölümlerdeki benzer olayları da örneklendirir. Bunlar “kahramanların doğumu ve yetiştirmeleri, kahramanların âşık olması, sevgiliye ulaşmak için çıkılan yol, sevgililerin buluşmaları ve ayrı düşmeleri, kavuşmayı engelleyen olaylar, savaşların sebepleri, eğlenme ve avlanma ve son” (1986, s. 451-455) şeklinde sıralanır.

Fürkat-nâme, şairin âşıkla özdeşleştiği ve kahraman anlatıcı kullanılan bir mesnevidir. Bu mesnevinin *Divan-ı Halilî* olarak bilinmesinin nedeni içerisindeki mesnevi nazım biçimi dışındaki otuz bir şiiirdir. Bu şiirler mesnevinin kurgusu için önemlidir. Her biri konuya uygun olarak ve genellikle âşığın duygu yoğunluğunun arttığı noktalarda kullanılmıştır. Bunun yanında “Olay Örgüsü” bölümünde ele alındığı gibi anlatıcının başvurduğu bazı teknikler de kurgu açısından önem taşır. Diyalog, iç monolog ve kişileştirme gibi teknikler anlatımdaki tek düzeliği ortadan kaldırır. Kahraman anlatıcının bakış açısının dar olmasından kaynaklanan eksiklikleri giderir. Kurgudaki işlevlerin ve motiflerin belirlenmesi realist aşk mesnevilerinin klasik aşk mesnevileriyle olan ortaklıklarının ve kendine özgü noktalarının ortaya konmasını sağlar. *Fürkat-nâme*’nin kurgusundaki asıl işlevler ve alt işlevler şu şekildedir:

1. Âşığın yola çıkışı ve bir şehre gelişi
2. Âşığın şehirdeki bir güzele âşık olması
3. Âşığın aşk acısı ile günlerini geçirmesi

Âşığın kişileştirme yoluyla cansız varlıklarla konuşması

Âşığın içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Allah’a dua etmesi

Birinin âşıkla sevgili arasında aracı olması

Sevgilinin âşığı küçümseyerek reddetmesi

Âşığın sevgiliye bir mektupla duygularını anlatması

4. Sevgilinin âşığı şehirden sürmesi
5. Sevgili tarafından sürülen âşığın başka bir şehre yolculuğu
 - Âşığın rüyasında sevgiliyi görmesi ve onunla konuşması
 - Âşığın rüyasından uyanarak gerçekle yüzleşmesi
6. Âşığın sevgiliyle yeniden iletişime geçmesi
7. Âşığa sevgiliden mektup gelmesi
8. Âşığın şehre yeniden gelerek sevgiliyi bulması
9. Sevgilinin rakip tarafından etki altında bırakılarak âşığa yüz vermemesi
 - Âşığın sevgiliye sitemi ve öfkesi
10. Âşığın uzlete çekilmesi
11. Baharın gelişiyle âşığın yeniden harekete geçmesi
12. Âşığın sabah rüzgarıyla sevgiliye haber göndermesi
13. Sevgilinin başkalarının ayıplamasından korkarak âşığı reddetmesi
 - Âşığın reddedilmesi sonucu yeniden yaşadığı çöküş
14. Hâtifin âşığa seslenmesi
15. Âşığın sevgilinin kapısına gitmesi ve bayılması
16. Sevgilinin kavuşmak için bir gün vermesi
17. Sevgili ve âşığın ilk kez karşı karşıya gelmesi/konuşması
18. Sevgili ve âşığın kavuşması
19. Kavuşmanın sona ererek âşığın yeniden yalnız kalması

Yukarıda sıralanan işlevlerden bazıları motif niteliği taşır. Klasik mesnevilerde de sıkça karşılaşılan rüya görme, bayılma, cansız varlıklarla konuşma, sürgün, uzlet, mektup, sabah rüzgarıyla haber gönderme, hâtifin seslenmesi motifleri yer alır. Kavuşma motifi ise bu mesnevide ilgi çekicidir. Sevgili ve âşık kavuştuktan sonra sevgilinin “ayıplanmaktan” korkarak bu aşkın devam etmeyeceğine dair düşüncelerini paylaşması ise özgün bir motiftir ve diğer realist mesnevilerde de örneği görülür.

2.1.3. Kişiler

2.1.3.1. Halilî: Kederli Bir Âşık ve Şair

Fürkat-nâme'nin ana kahramanı şairin kendisi yani Halilî'dir ancak bir hikâyeye otobiyografik olsa dahi sanat eserine dönüştürülürken değişime uğrayabilir. Bu nedenle mesnevideki ana kahraman Halilî ile şair Halilî arasında benzerlikler olabileceği gibi ikisinin “aynı” kişi olduğunu söylerken temkinli olmak, bu metnin “kurmaca” bir anlatı olduğunu unutmamak gerekir. Bu konu “Anlatıcı” bölümünde detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Fürkat-nâme, klasik Türk edebiyatında bu tür bir tekil bakış açısının kullanıldığı ilk mesnevi olarak kabul edilir. Hâkim bakış açısının sunduğu “her şeye hâkim” olma durumu burada söz konusu değildir. Bu nedenle *Fürkat-nâme*'de Halilî; mektup, göz yaşı ve sabah rüzgârı gibi cansız varlıkları kişileştirerek kendi dahil olamadığı konularda bilgi sahibi olmayı, sevgiliyle iletişim kurmayı amaçlar. Gökalp (2009) şöyle der: “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” (s. 85). Bu tür kişileştirmeler, şairlere eserlerini “edebîleştirme” imkânı sunduğu için bunları birer “teknik” olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. Dolayısıyla *Fürkat-nâme*'nin “masalsı” bir havaya sahip olduğunu söylemek için bu kişileştirmeler yeterli değildir. Şair, aynı şekilde gönül ve gözü kişileştirerek kendi iç hesaplaşmasını aktarmanın bir yolunu bulur. “Kendi” düşüncelerini zaman zaman “dedim” diye cümleye başlayarak “iç monolog” tekniğiyle de aktarır. Bu bakış açısının kullanılması diğer kahramanların seslerinin daha az duyulmasına neden olur. Bundan dolayı şair “diyalog” tekniğiyle diğer kahramanlarla da konuşur. Mesnevide bu bakış açısının kullanılması şairin duygu ve düşüncelerine yoğunlaşmasını sağlar. Hikâyenin kurgusunun merkezinde âşığın kendisi, kendi duyguları, çektiği acılar ve sevgiliye kavuşma arzusu vardır.

Hikâyenin ana kahramanı olan Halilî'ye bakılacak olursa, onun kendisini tanımlama şekilleri dikkat çeker. O, daha mesnevinin ilk beyitlerinde şöyle der:

Benem bî-çâre bir dervîş-i dil-rîş

Garîb u bî-kes ü bî-yâr u bî-hîş

Vücûdî çarh ohından yaralanmış

Yüregi hicr odından paralanmış (102-103)

Şair, yaşadıklarını sonradan hikâyeleştirdiği ve başına gelecekleri bildiği için kendisine biçtiği rol ilk beyitte ortaya çıkmaktadır. Mesnevinin devamında da defalarca kendisini olumsuz sıfatlarla tanımlar:

Velîkin ben garîb-i zâr u giryân

Cefâ odına yanmış sîne biryân (135)

Gelüp gördi beni müstagrak-ı hûn

Şikeste-hâtır u magbûn u mahzun (405)

Ne idem n'eyleyem bî-çâre kaldum

Garîb u âşık u âvâre kaldum (410)

Oturup hücrede ser-geşte vü zâr

Garîb u bî-kes u bî-hîş u bî-yâr (547)

Kendisini beyitlerde çaresiz, zavallı, düşkün ve umutsuz biri olarak tanımlayan âşık, gazellerin makta beyitlerinde de bu profili sürdürür. “Ben anlatıcı” tarafından anlatılan bir hikâyede şair, duygusal yoğunluğu artırmak için sık sık gazellere başvurur.

Geleneksel anlatılarda ve klasik Türk edebiyatında kahramanlar, karakter özellikleri göstermezler. Onları “tip” olarak tanımlamak daha doğru olur. *Fürkat-nâme*'de de şair klasik Türk edebiyatı geleneğine uygun olarak “tip” özellikleri gösterir. Dolayısıyla şair, kendi başından geçen bir olayı anlatırken dahi âşık tipinin özelliklerinden kurtulamaz. Bu da eserin otobiyografik özellikler göstermesine karşın kurmaca yönünün daha ağır bastığının kanıtıdır. Ancak âşığın bu klasik tipten ayrıldığı bir nokta vardır. O, sevgiliye karşı duyduğu öfkesini sert ve gerçekçi bir şekilde ifade eder. Sevgilinin kendisini gurbetten çağırması üzerine İznik'e dönen âşık, sevgiliyi rakiple görünce onun tutarsızlığı karşısında çileden çıkar. Onu küçümseyerek şöyle der:

Didüm kim iy vefâsuz dil-rübâcuk
Eyâ bigâne gibi âşinâcuk (838)

Küçültme ekleriyle sevgiliyi aşağılamayı amaçlayan âşık, sevgiliye öfkesini iki gazel okuyarak aktarmaya devam eder. Hikâyenin devamında âşık, sevgiliye olan aşkının yalan olduğunu dahi söyler:

Yalan didüm seni sevmezin iy yâr
Kerem eyle beni incitme zinhar

Hatâ didüm seni sevdüm didümse
Kerem eyle beni incitme zinhâr (884-885)

Sevgilinin rakiple olan birlikteliği ve kendisine olan yaklaşımındaki tutarsızlık âşığın bu sözleri söyleyerek bir çeşit “intikam” almayı istemesine neden olur. Ardından âşık, öfkesini rakibe yönelterek onu kötüler ve rakibe hitaben söylediği gazelle bu duygusunun yoğunluğunu ortaya koyar. Araya giren zaman, âşığın öfkesinin dinmesini sağlar ve âşık yeniden sevgiliyle bir araya gelmeyi ümit etmeye başlar. Sonunda bu sabrı sayesinde sevgilinin takdirini kazanarak “daimî” bir kavuşma olmasa da onunla kavuşmayı başarır. Bu kavuşmadan sonra yalnız kalmak şair için yeniden acıya dönüşür. “Ne-y-idi” diye kendi kendine yaşadıklarını gözden geçiren şair, şu sonuca varır:

Firâkâ hasretâ derdâ dirîgâ
Ki tebdîl oldu vuslat ayruluga (1293)

Eserin adının ayrılığa yaptığı atıf, içerikle de uyumludur. Bir gece süren kavuşma, şair için yeniden ayrılık sürecinin başlamasına neden olmuştur.

3.1.3.2. Mustafa: Kibirli Bir Mahbûb

Mustafa, bir erkek güzeli olarak mesnevîde sevgili yani “mahbûb” rolünde yer alır. Tavukçu (2008), bu aşkı şöyle değerlendirir: “Birçok kaynakta Halîlî’nin bu aşkının mecazî olduğu ifade edilmiştir. Oysa şairin güzel (sevgili, yâr) olarak nitelendirdiği Bezzâz Mustafa adlı kişi büyük ihtimalle intisap ettiği mürşididir” (s. 32). Tavukçu, çalışmasında *Fürkat-nâme*’yi tasavvufi bir eser olarak görür ve bu bakış açısıyla eserin

mecazi bir aşkı anlatmadığını öne sürer (s. 40). Gökalp (2009) ise bu sevgili tipini şöyle yorumlar: “[B]ize göre o, çarşı esnafından Mustafa adlı bir delikanlıdır ve eserde kurmaca bir kişi olarak değil, gerçek kişiliğiyle yer bulur. Eserin ilahî aşkı anlattığını ileri süren araştırmacıların aksine o simgesel ya da mistik bir kişi değil, etiyle kanıyla güzel ve kibirli bir delikanlıdır” (s. 44).

Mesnevide Mustafa, şair tarafından fiziksel özellikleriyle detaylandırılmış bir tiptir. Hatta bu fiziksel özellikleri nedeniyle âşık, ona ilk görüşte âşık olmuştur. Şair, pazarda bir gezinti sırasında Mustafa’yı görür ve onu şöyle tanımlar:

Meger bir serv boylu sîb gabgab
Güneş tal‘atlu ammâ şekerîn-leb

Oturmuş gûşe-i bezzâz-sitânda
Nazîri gelmemiş devr-i zamânda

Vücûdu nûr ile olmuş sirişte
Beşerdür dimege korkar firişte

Dehânı nokta-i mevhûma benzer
Kelâmı cevher-i manzûma benzer

Müzeyyen san ki tâvûs-ı cinândur
Ne cândur gör ki mahbûb-ı cihândur (139-143)

Mustafa’dan ilk görüşte etkilenen şair onun selvi boyunu, çenesini ve dudaklarını över. Onu insandan ziyade bir meleğe benzetir. Ardından ağzını ve sözlerini tasvir eder. Süslü olması sebebiyle onun tavus kuşuna benzediğini söyler ve onu “mahbûb-ı cihân” olarak tanımlar. Şairin tasvirleri devam eder; Mustafa’nın kaşlarını, gözlerini anlatır ve muvaşşah (akrostiş) bir gazelle onun adının Bezzâz Mustafa olduğu anlaşılır. Bu gazelde de Mustafa’nın güzellikleri anlatılmaya devam edilir. Gazelin makta beytinde âşık artık aşk derdine düştüğünü itiraf eder. Şair, ilk defa gördüğü ve adı Mustafa olan bu erkek güzeline âşık olmuştur. Mustafa hakkındaki bilgiler şairin anlattıkları ve bakış açısıyla sınırlıdır. Onun pazarda bir dükkânı olduğu bilinmektedir:

Belâcı gözleri sihr-âferindür

Dükânın sanasın huld-ı berîndür (151)

Şair, bir aracı vasıtasıyla aşkını Mustafa'ya iletir. Mustafa o kadar etkileyicidir ki aracı olan bu “dost” bile onu görünce etkilenir ve dili tutulur. Ancak yüzüne su serpilince kendisine gelebilir. Aracıyı dinleyip âşığın durumundan haberdar olan Mustafa'nın sesi ilk defa duyulur. Aracıya çok kızar ve kendisini şöyle tanımlar:

Ne haddi var kulun sultân katında

Ne kadri var cânun cânân katında (388)

Kendisini “sultan”a benzeten Mustafa, sözlerine şöyle devam eder:

Benem şâh-ı cihân ol bir gedâdur

Gedâ şâhı gözetmek ne revâdur (391)

Kendisini cihanın şâhı olarak gören Mustafa, âşığı ise “geda” olarak tanımlamaktadır. Âşığı kendisine “denk” görmemekte, kendisine “sultanları, hanları” (b. 394) layık görmektedir. Âşığın boş hayallere kapılıp kendi kendini hasta ettiğini, aracının da ona gidip bu hevesten vazgeçmesini söylemesini ister. Kibirli sözlerine şöyle devam eder:

Ne mümkündür anunla yâr olam ben

Meger bî-gayret ü bî-âr olam ben (399)

Mustafa için âşıkla beraber olmak bir utanç nedenidir. Buradaki utanç Mustafa'nın âşığı kendisine uygun bulmamasından kaynaklı görünse de asıl neden mesnevinin sonunda açıklığa kavuşacaktır. Mustafa, âşığa tavsiyeler vermeye başlar. Hatta herkesin kendi dengiyle olması gerektiğinin anlatıldığı bir beyitten alıntı yaparak durumu özetlemeye çalışır. Mustafa, ilerleyen bölümlerde de âşığa olan tavrı konusunda tutarlıdır. Âşığı istemediğini gelen aracılara bildirir ve kendisini üstün görmeye devam eder:

Gedâ şâhun olur mı hem-nişîni

Melek hîç ola mı divûn karîni (488)

Düşer mi bencileyin meh-likâya

Ki hem-sohbet dirilem bir gedaya (489)

Benem çün pâdişâh-ı heft-kişver

Kaçan olam gedâ-y-ile ber-â-ber (496)

Gelinen son noktada âşıktan bıkan Mustafa, onun sürülmesini ister ve bunu aracı olan mektuba bildirir. Mustafa'nın bu talebi âşık tarafından sorgusuz yerine getirilir. Aslında Mustafa da klasik Türk şiirindeki “sevgili” tipine paralel özellikler gösterir. Âşık ve mâşuk arasında yazılı olmayan bir sözleşme varmış gibi, mâşuğun bir konudaki isteği âşık tarafından itaatle karşılanır.

Âşık sürgündeyken Mustafa'nın neler yaptığı bilinmez, bu da “kahraman anlatıcı”nın bir dezavantajıdır. Bu nedenle hikâyedeki bağlantılar iyi kurulamaz, Mustafa tutarsız bir kahraman olarak görülür. Bu tutarsızlığının bir diğer örneği gurbetteki âşığa göz yaşı aracı olup Mustafa'ya gittiği zaman görülür. Sevgiliye hikâyede henüz bir rakip tipi yokken şöyle der:

Rakîbün sözlerin işitme şâhum
İnen zulmü sana iş itme şâhum (734)

Yine burada da hikâyeye klasik Türk edebiyatındaki “rakip” tipi girer. Gazellerde de sık sık kullanılan bu rakip tipi, sevgilinin her zaman etrafında olan ve âşığın sevgiliye ulaşmasına engel olan tiptir. Mustafa burada bir tutarsızlık gösterir ve âşığı geri çağırır. Çağırma nedenini de aracının vasfıyla açıklar:

Seni redd eylemek bî-maslahatdur
Sana cevır eyleyen bî-merhametdür

Kişi kim eylemeye asla ‘izzet
Çeker derd ü belâ vü renc ü mihnet (749)

Mustafa, âşığı kabul etmesine rağmen rakiple birlikte. Âşığa eziyet eden sevgili rolüne yeniden bürünür ve onu görünce yüzünü çevirir. Âşık, bu tutarsızlık karşısında çok öfkelenir. Ancak aradan geçen süreçte âşığın aşkı körelmez ve bu sefer sevgiliyle diyalog kurmasına sabah rüzgârı aracı olur. Mustafa, sabah rüzgarına da göz yaşı gibi saygı gösterir ve bu sözlerden ibret alıp düşüncelere dalar. Rakibi yanından sürdürmeye karar verir. Bunun nedenini de rakip yüzünden halkla düşman olması şeklinde açıklar. Rakibi sürdürdüğünün âşığa haber verilmesini ve artık “vefalı” olarak tanımlanmayı ister:

Digil kim dimesün bana cefâ-kâr
Vefâ kıldum disün adum vefâ-dâr (1030)

Mustafa'nın en belirleyici özelliği başkalarının ne düşündüğü ve onu nasıl tanımladığına verdiği önemdir. Bu özellik hikâyenin sonunu da etkiler. Âşığın “aşkını” artık kendisine lâîk ve çabalarını yeterli bulsa da “başkaları”nın söyleyecekleri kavuşmaya engeldir:

Olurdi eylesem vaslumla şâdân
Velîkin incidür ta'nile düşmân

İlün ta'nını getürmek ne müşkil
Anun sa'yını yitürmek ne müşkil

Getürmezem ilün ta'nını iy yâr
Yitürürün anun sa'yını nâ-çâr (1032-1034)

Mustafa, yine düşmanların kendisini ayıplayacağını öne sürerek âşığı kabul etmez. Onun bu tutarsızlıkları âşık tarafından şöyle yorumlanır:

Rakîbün 'ömrini çün eyledi kem
Ne-y-içün olmaya 'uşşâka hem-dem

Meger kim var ola mennâ'-ı ebter
Ki dâîm yârı yârdan ayru ister (1124- 1125)

Âşık, onun bir “engeli” olduğunu düşünür, çünkü olanlara ve Mustafa'nın tutarsızlıklarına anlam veremez. Hikâyenin sonunda âşık ve sevgili karşı karşıya gelirler. Mustafa'nın sözleri, âşık tarafından “didi” diye başlayan beyitlerle aktarılır. Bu bölümlerde de anlatıcı şairin kendisidir. Mustafa artık ayrılık günlerinin bittiğini haber verir:

Dükendi kalmadı eyyâm-ı fûrkat
İrişdi hurrem ol hengâm-ı vuslat (1213)

Mustafa, âşığa bir buluşma yeri ve zamanı da verir:

Visâle va‘demüz ferdâya olsun

Tevakkuf sohbeti sahrâya olsun (1215)

Mustafa buluşmaya arkasında iki kişiyle birlikte gelir, âşığa selam verir. Aralarında bir sohbet başlar. Ancak Mustafa, başkalarının onu ayıplayacağı düşüncesini yineler:

Eger olmaya-y-ıdı ta‘n-ı agyâr

Dün ü gün eyleridük sohbet iy yâr (1258)

Aslında o da âşıkla beraber olmayı ister, hikâyenin başındaki âşığı kendine uygun ve denk bulmama durumu ortadan kalkmıştır. Âşık, ısrarcı ve sâdık oluşuyla Mustafa’nın takdirini kazanmıştır; ancak Mustafa, başkalarının kendisini “ayıplayacağı” korkusuyla bu aşkın önünü açmaz. Ardından bir eğlence meclisi kurulur, akşam olunca Mustafa yola çıkar ve âşığı yine yalnız bırakır. Dolayısıyla “yarım” bir kavuşmayla hikâye noktalılır.

3.1.3.3. Rakip

Mesnevideki ana kahramanlar dışında aradaki gerilimi artıran ve hikâyenin gelişimini destekleyen rakip tipidir. Bu rakip tipi, yalnızca sevgilinin yanında görülür ve sesi hiç duyulmaz. İlk olarak göz yaşı ve sevgili arasındaki diyalogda adı geçen rakip, âşığın İstanbul’dan İznik’e dönmesinden sonra sevgilinin yanında ortaya çıkar. Âşık, sevgiliden bahsederken rakibi şöyle tanımlar:

Rakîbi eylemiş kendüye mahrem

İdinmiş bir kara yüzlüyü hem-dem (828)

Rakip tipi de klasik Türk edebiyatındaki “rakip” tipine paralel olarak olumsuz özellikler gösterir. Âşık tarafından sık sık “kara yüzlü” olarak adlandırılır. O, âşığın aynı zamanda düşmanıdır. Âşık, ondan zarar görmemesi için sevgiliyi uyarır:

Yüzünün karası virür şehâdet

Kim andan gelmeyiserdür sadâkat (892)

Rakibin sadakatsiz olduğunu söyleyen âşık, onun olumsuzluklarını vurgulamaya devam eder ve rakibe beddualar etmeye başlar. Hatta bu beddualarını “rakîb” redifli bir gazelle

aktarır. Âşığın sabah rüzgarını aracı yaparak sevgiliye göndermesindeki amaç da rakibi sevgilinin yanından sürdürmektir:

Elünden geldügin cehd eylegil
Ola kim it rakibi süre ol yâr (1009)

Sabah rüzgarının sözlerinden ibret alan sevgili, birden rakibi yanından sürdürmeye karar verir ve onun rakibi tanımlama şekli de âşığın tanımlama şekline dönüşür:

Başın kaldırdı çün kıldı nigâhı
Sürün didi rakîb-i rû-siyâhı

Bu mel'ûnun ucından râhatım yok
Anun-çün düşmen oldum halkile çok

Ne hayr irişdi bundan bana âhir
Çepel şeklinde yokdur hayr zâhir (1019- 1021)

Sevgilinin aniden kararını değiştirmesi ve “gerçekleri” görmesi sonucu rakip tipi sevgilinin yanından sürülür. Hakkında başka hiçbir şey bilinmeyen bu tip, hikâyenin tıkandığı noktada, âşıkla sevgilinin kavuşacağı zaman araya girerek kavuşmanın ertelenmesine sebep olur, görevini tamamladığı zaman da birdenbire hikâyeden çıkarılır.

3.1.3.4. Haberci

Sevgilinin âşığı kabul ettiğini anlatan mektubu getiren haberci, hikâyede önemli bir kahraman gibi detaylıca tanıtılır. Sabah tasvirinin ardından, bir bahar günü olduğu belirtilir ve ansızın haberci görülür. Bu habercinin özellikleri anlatılır; dili tatlı, görünüşü aydınlık ve parlaktır. Başında da devlet külâhı vardır:

Urunmuş başına devlet külâhı
Eline nâme tutmuş pâdişâhî (777)

Bu haberciye şairin tasvir etmekteki amacı aslında kendi ruh halini ve duygularını aktarmaktır. Güzel bir haber getirdiği için haberci ona bu kadar iyi görünmekte ve şair tarafından olumlu sıfatlarla tanıtılmaktadır.

3.1.3.5. Diğer Tipler

Hikâyenin şahıs kadrosu geniş değildir; âşık, mâşuk ve rakip tipinin yanında hikâyede etkili olan birkaç kişiden daha söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, hikâyenin en başında henüz Acem mülkünde yaşarken şairin “yâr-i enîs” olarak tanımladığı dostudur. Şair, bu dostla birlikte ilim öğrenmektedir ve dostu bir gün gelerek şairi Rûm’â gitmek için ikna etmiştir. Şair, dostunun sözlerini aktardıktan sonra ona uymaya karar vermiş ve zahmetli bir yolculuğun ardından İznik’e ulaşmıştır. Bu dost, hikâyede başlangıçta önemli bir rol oynasa da bir daha görünmez.

Hikâyeye şair aşk acısına düştükten sonra bir dost tipi daha dahil olur. Şair, bu dostla tanıştığı günü şöyle tanımlar:

Meger bir gün ki rûz-ı hurrem idi
Mübârek sâ‘at ü kutlu dem idi (311)

O gün ve saatin bu kadar önemli olmasının nedeni bu dostun âşıkla sevgili arasında aracılık yapacak olmasıdır. Şairle bu dost arasında “didi, didüm” şeklinde karşılıklı diyalog bölümleri gelişir. Dost, şaire aracı olmak ister ve ona ümit verir:

Bu resmile irişilmezse yâra
İdevüz dahı dürlü dürlü çâre (337)

Âşık da dostun yardım teklifi karşısında çok mutlu olur. Eğer başarılı olursa ona köle olacağını söyler ve onun iki alemde de mutlu olması için dua eder. Âşık, sevgiliye söyleyeceklerini dostu anlatır ve onu sevgiliye gönderir. Hikâyede sevgiliyi âşıktan sonra gören kişi bu dost olur ve sevgilinin güzelliğini teyit etmek için kullanılır. Dost, sevgiliyi görünce aklı başından gider ve dili tutulur. Duyduklarından hoşlanmayan sevgili tarafından öfkeyle karşılanır ve olumsuz cevap verilerek gönderilir. Dost bir kez daha devreye girer ve âşığa beraber bir çözüm bulmayı önerir:

Yine gel bir dahı tedbîr idelüm
İkimüz fıkır idüp dil bir idelüm (431)

Bu sefer sevgiliye ulaşmak için bir mektup yazmayı önerir. Buradan sonra dost tipi hikâyeden çıkar. Mektup ise kişileştirilerek sevgiliye ulaştırılır.

Mesnevîde birkaç kişiden daha söz etmek mümkündür; ancak onların hikâyesinin kurgusunda bir etkileri olmadığı gibi, şair tarafından da detaylandırılmamışlardır. Örneğin, sevgilinin yanında ona eşlik eden iki kişi, hikâyesinin sonunda âşıkla sevgilinin bir araya geldiği mecliste bulunan mutrîbler, gûyendeler ve sâkiler sadece adı anılan ancak üzerinde durulmayan kişilerdir.

2.1.4. Zaman

Klasik aşk mesnevîlerinde “belirsiz” olarak tanımlanan zaman kavramı, realist aşk mesnevîlerinde “daha” belirgin olarak kullanılmıştır. *Fürkat-nâme*’nin yazılış tarihi 876 (1471-1472) yılıdır. Halîlî’nin ise doğum tarihi kesin olmamakla beraber h. 810 (m. 1407-1408) olarak tahmin edilmektedir ve Fatih Devri şairlerinden olduğu bilinmektedir (Tavukçu, 2008, 29). Dolayısıyla şairin bu mesnevîyi altmışlı yaşlarında yazdığını söylemek mümkündür. Başından geçtiğini iddia ettiği bu hikâyesinin ise gençlik yıllarına ait olduğunu düşündüren bazı nedenler vardır. Bunlardan ilki şairin dostuyla birlikte “ilimleri okuduğu” yıllar olduğunu söylemesidir. Bu durum, şairin eğitim alma sürecinde olduğunu gösterir. Ayrıca, dostuyla beraber birden “uzak” bir diyara yolculuğa çıkabilecek kadar özgürdür. Bu karar da şairin “gençlik” yıllarında alabileceği bir karar gibi görünmektedir. Bunun dışında şair kendisini tanıtırken yaşından bahsetmemiştir. Bu nedenlerle eserdeki vaka zamanını genel olarak 15. yüzyılın ilk yarısı olarak tanımlamak mümkündür (Gökalp, 2009, 52).

Mesnevîde zamanın kullanımı ve geçişiyle ilgili net ve belirsiz ifadeler vardır. Belirsiz ifadelerden en sık kullanılanı “meğer bir gün”dür. Şair yeni bölümlere ya da konulara giriş yaparken bu ifadeyi sıkça kullanır. Örneğin Acem mülkünden İznik’e gelmeye karar verdikleri günü anlattığı bölüme şöyle başlar:

Meger bir gün bu çarh-ı laciverdî
Gicenün defterin yumdı ve dürdi (110)

Burada aynı zamanda sabahın oluşu da tasvir edilmektedir. Şair, bu şekilde sabah ve gece gibi zaman geçişlerini anlatmak için de bu ifadeden faydalanır. Dostunun gelip âşığa mektup yazmayı önerdiği bölüm bir gece tasviriyle başlar:

Meger bir gün bu hurşîd-i cihân-tâb
Gurûb itdi vü der-hâl oldu nâ-yâb (423)

İstanbul’da geçirdiği gurbet günlerindeki duygularını anlattığı bölüme de aynı ifadeyle başlar:

Meger bir gün ki sabr irdi kemâle
Bu gönlüm ‘andelîbi kıldı nâle (537)

Göz yaşını aracı olarak sevgiliye göndermeye karar verdiği geceyi anlattığı bölüme de şöyle başlar:

Meger bir gice kim zâr aglaridüm
Ciger hicrân odına taglaridüm (682)

Bu, aradan ne kadar zaman geçtiğini veya tam tarihi belirtmeyen ifadenin yanında net olarak belirtilen zaman ifadeleri de vardır. Örneğin şair, İznik’ten İstanbul’a gidişinin ne kadar sürdüğünü şöyle belirtir:

Bir iki gün ki çekdüm mihnet-i râh
‘Înayet irişüp râh oldu kûtâh (524)

İki gün dahı deryâ seyrin itdüm
Üçüncü günde İstanbula yitdüm (528)

Şair, İstanbul’da geçirdiği sürenin bir yıl olduğunu da söyler:

Be-nâ-çâr anda idindüm makâmı
Yakıldum hicrile bir yıl tamâmı (535)

İznik’e döndükten sonra sevgiliyi rakiple birlikte görüp sevgiliye isyan ederek güz mevsiminde “bekleme” sürecine geçtiğini anlatır:

Güzin itdüm yine ‘uzlet makâmın
Hudâ ala garîbün intikâmın (926)

Güz mevsimini uzlette, insanlardan uzakta ve yalnız geçirdiğini belirten âşık, aradan “bir süre” geçtiğini de şöyle ifade eder:

Bu resmile geçürürdüm zamânı

Kılurdum dem-be-dem âh u figânı (938)

Hikâyenin sonunda, sevgili âşığı kabul ettikten sonra onunla buluşmak için gün verir:

Visâle va‘demüz ferdâya olsun

Tevakkuf sohbeti sahrâya olsun (1215)

Şehrin dışında bir yerde ertesi gün buluşacakları anı bekleyen âşık, sevgiliden önce gelir ve bunu da şöyle anlatır:

Birazdan ol nigâr-ı lâle-ruhsâr

Göründi şöyle kim mâh-ı deh çâr (1232)

Sevgiliyle beraber geçirdikleri zamanda neler yaptıklarını şöyle ifade eder:

Pes andan meşgûl olduk ‘ıyşa iy yâr

Biraz-dem okudum divân-ı eş‘âr

Biraz sâ‘at geçenki mâ-cerâdan

Hikâyet eyledük çûn ü çerâdan (1260-1261).

Buluşmanın sonunda akşam vaktinin geldiği belirtir:

Ma‘a‘l-kıssa bu ‘ıyş olunca ahşâm

Safâ vü ‘işretile buldı encâm (b. 1281)

2.1.5. Mekân

Mekân, realist aşk mesnevilerinde şairler tarafından özellikle seçilmiş ve kurgulanmış bir unsurdur. Mekânı genel olarak şehirler, özel olarak da açık ve kapalı mekânlar olarak incelemek mümkündür. *Fürkat-nâme*’de iki “gerçek” şehir mekân olarak kullanılmıştır. Şairin “Acem diyarı” diye bahsettiği bölge hikâyenin başlangıcında yer alması açısından önemlidir; ancak şair tarafından detaylandırılmamıştır. Buna karşın İznik ve İstanbul şehirlerine mesnevide birer bölüm ayrılmıştır ve bu şehirler tasvir edilmiştir.

İlk olarak şairin seyahat ettiği ve yerleştiği İznik şehri “Medh-i Mahbûb u İznik” başlığıyla tanıtılmıştır. Şair, İznik’i “Dârü’s-selâm” ile eş görmekte ve şehrin doğal

güzelliklerini anlatmaktadır. Şairin anlatımından İznik'in bahçelerle dolu, yeşil bir şehir olduğu ortaya çıkar. Aynı zamanda şehrin deniz (göl) kenarında yer aldığı da şair tarafından vurgulanır:

Husûsen ol leb-i deryâsı anun

Ferah-bahş-ı-durur rûh-ı revânun (128)

Bu şehrin önemli bir diğer özelliğiye “mahbûb”larla dolu olmasıdır. Şair bu şehre yerleştiğini şöyle duyurur:

Dutunduk ol diyârı hoşça mesken

Kim olur ‘andelîbün yiri gülşen (133)

Şair bu şehirde kalır ve tahsile başlar. İznik, aynı zamanda Mustafa'nın da yaşadığı şehirdir ve olayların büyük çoğunluğu bu şehirde geçmektedir. Şehirde özel olarak kullanılan açık mekânlar deniz kenarı, pazar, bahçe ve sahradır. Şair, gurbette olması nedeniyle bunaldıkça bahçeye ve deniz kenarına gitmektedir:

Gurûr itdükçe gurbet odı cânda

Bulınurdum kenâr-ı bûstânda

Gehî deryâ kenârın seyr iderdüm

Ten-i تنها olup bî-gayr iderdüm (136- b.137)

Kapalı mekânlar ise şairin uzlete çekildiği hücresi ve Mustafa'nın evidir. Ancak bu mekânlar detaylı olarak tasvir edilmemiştir. Yalnızca âşığın “duygu dünyasını” anlatabilmesi için aracı olarak kullanılmıştır.

Mesnevide İstanbul şehri, tasvir edilmesi sebebiyle önemli bir yer tutmaktadır. Şair, bu şehre olan hayranlığını açıkça dile getirmekte ve şehrin dönem mimarisine de ışık tutmaktadır:

İçi top-tolu bâg u gül-sitândur

Leb-i deryâsı râhat-bahş-ı cândur

Husûsen ol binâlar kim yapılmış

Anun lutfına cân u dîl kapılmış

Kamunun sakfı divârı müzehheb
Cemî'-i şehir mermerden müretteb

Neye baksan görürsin nakş-ı çînî
Ki harfin yazamaz nakkâş-ı çînî (530- 533)

İstanbul'da geçirdiği bir yılı detaylandırmayan şair bu bölümde yalnızca rüyasını anlatır. Rüyasında sevgiliyle konuşan şairin yine duyguları ön plandadır. Bu nedenle “münâcât” türünde bir gazelle Allah'a dua eder ve göz yaşını da bu bölümde aracı yaparak sevgilinin yanına, İznik'e dönme iznini alır.

Âşıkla sevgilinin buluştukları mekân ilgi çekicidir. Mustafa, kalabalık bir yerde ya da pazarda değil de şehrin dışında, sahrada buluşmak istemiştir. Bu buluşma yerinin bahçe içinde ve ağaçlar arasında olduğunu şair, sevgilinin gelişini anlatırken belirtir:

Revân oldı revân bir bâga girdi
Sanasın hûrdur uçmaga girdi

Temâşâ iderek bûstân içinde
Oturdu bir dırahtistân içinde (1245-1246)

Mesnevide genel olarak mekânlar detaylandırılmamış, yalnızca adları verilerek dekor yaratılmak istenmiştir. Ancak İznik ve İstanbul gibi “gerçek” şehirlerin dekor olarak kullanılması bile bir “aşk” hikâyesinin kurgusu açısından dikkat çekicidir. Bu vurgu eserin gerçekle olan bağına dikkat çekmek için yapılmıştır. Gökalp (2009) bu durumu şöyle yorumlar: “Şairin hâdiselerin cereyan ettiği yer olarak açıkça İznik ve İstanbul'un adını vermesi, eserin gerçek hayatla olan bağlantısını ortaya koyar” (s. 51).

2.1.6. Anlatıcı

Halîlî, *Fürkat-nâme*'nin “Der-Âgâz-ı Suhan ve İsm-i Kitâb” başlıklı bölümüne bülbüle seslenerek başlar. Bu sesleniş aslında bülbüle değil, bülbül gibi hikâyeler anlatacak olan kendisinedir. Burada bülbülle kendisini özdeşleştirir ve anlatacağı hikâyeye zemin hazırlar. Bülbül motifi diğer mesnevilerde de şairlerin sıkça kullandıkları bir motif

olmakla beraber, aynı zamanda şairin anlatıcı tayin etmeden önce kullandığı bir tekniktir. Halîlî burada biraz daha ileri giderek bülbülü “anlatıcı” olarak gösterir ve ondan “kendi” hikâyesini anlatmasını ister:

Düzet nazm eyle bir şîrîn kitâb it

Du‘âsın ben garîbün müstecâb it (97)

Bülbülün üslubuna dair isteklerde de bulunur:

Sözünü şöyle söyle nâzûk ü ter

K’işidenler diye Allâhu ekber (101)

Bülbülle olan bu kurgunun ardından anlatıcı söze “benem” diye anlatıcının kim olduğunu bildiren bir cümleyle başlar:

Benem bî-çâre bir dervîş-i dil-rîş

Garîb u bî-kes ü bî-yâr u bî-hîş” (102)

Asıl hikâyeyi anlatacak olan “kahraman anlatıcı” buradan sonra sözü alır. Şehrin güzeli ve kahramanın âşık olduğu mahbûbu övmek ve tasvir etmek için yazılan “muvaşşah” gazelde ise anlatıcı değişir. Müstakil gazel örneklerinde görüldüğü gibi “kahraman anlatıcı” ile söze başlanır. Mahlas beytinde ise şair kendisini soyutlar ve anlatıcı Halîlî’yi dışarıdan görerek tasvir eder:

Âgâz idicek yazmaga bu medhi Halîlî

Çeşmi tolu kan idi vü başı tolu sevdâ (170)

Gazellerdeki bu kullanım, diğer mesnevilerdeki gazellerin tamamında görülür. Anlatıcı, mahlas beyitlerinde kendisini gösterir ve şairle anlatıcı birbirinden ayrılır. *Fürkat-nâme*’de dikkat çeken bir diğer konu soru ve cevap bölümlerindeki anlatıcının değişimidir. Âşık, “aşk suçu”nu işleyen kim olduğunu bulmak için gözü ve gönlünü kişileştirerek onlarla bir diyaloga girer. Gönlüne sorduğu soruya “dile didüm ki” şeklinde, ondan aldığı cevabı da “bana didi ki” şeklinde aktarır. “Didüm”, “didi” şeklinde devam eden diyalog aktarımında anlatıcı arka planda aslında “kahraman anlatıcı” olmaya devam eder. O, gönlünden ve gözünden duyduklarını yine kendisi aktarır, yani anlatıcı değişmez. Allah’a yalvardığı “münâcât” bölümünde de doğrudan bir yakarıştan önce “didüm iy

‘âlemün perverdigârı” (b. 289) diyerek kahraman anlatıcı kendisini gösterir. Âşığın kendisine aracı olan dostuyla diyalogu da bu aktarma cümleleriyle devam eder. Dostunu, sevgilinin yanına gitmesi için gönderen âşık onunla doğrudan konuşur:

Tur imdi yola gir iy yâr-i sâdık
Hudâ ide kamu işün muvafık (371)

Sevgilinin yanına giden dostun sevgilinin kapısına varması ve onunla iletişim kurduğu bölümdeki anlatıcı “hâkim” anlatıcıya döner. Dostun neler yaptığı ve başına neler geldiği üçüncü bir kişi tarafından aktarılır:

İrişdi çün ki yârün kapusına
Gulâmı gibi turdı tapusına (374)

Sevgilinin âşığı kendisine uygun görmemesi üzerine söylediği öfkeli sözler de yine hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. Dost gelip olanları âşığa anlatır ve âşığın bu dinlediklerinden sonra yaşananlardan haberdar olduğu anlaşılır. Âşık şöyle der:

Haber viridi bana işitdüginden
Nigâr anunla ne iş itdüginden (406)

Âşığın bu sözlerinden, anlatıcının olayları “gösterme” tekniği kullanarak aktardığı anlaşılır. Her ortamda bulunamayan ve her olaya hâkim olamayan kahraman anlatıcı kendisi dışında gelişen olayları bir başka tanıktan dinlemek zorundadır. Bu da hikâyede “aracıların” daha çok kullanılmasına, “aracı”nın aldığı rolün artmasına neden olur. Mektubun sevgiliye gidişi de yine aynı şekilde “gösterme” tekniğiyle anlatılır ve ardından yaşananları mektubun gelip âşığa anlattığı söylenir:

Pes andan mâ-cerâyı cümle bir bir
Önümde kıldı hoş veçhile taktır (502)

Bu teknik göz yaşının sevgiliyle konuşmasında da kullanılır. Göz yaşı gelerek sevgiliyle arasında geçenleri âşığa aktarmıştır.

Diyalog tekniği kullanılmaya devam edilir. “Su’âl-cevâb” başlıklı bir bölümde âşık rüyasında sevgiliyi görür ve onunla şöyle bir diyalog başlatır:

Didüm ‘âlemde maksûdum cemâlün

Didi miskîn hayâlündür hayâlün (555)

Âşıkla sevgili arasında bu sefer de sabah rüzgârı aracı olur ve sevgilinin rakibi yanından sürdüğü haberini âşığa o getirir. Sevgili ve sabah rüzgarının arasında geçen konuşma da yine hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. Burada diğer örneklerden farklı olarak âşık, “sabah rüzgârı gelip bana şöyle anlattı” gibi bir ifade kullanmaz. Sabah rüzgarına söz vermez. Sabah rüzgârı sonradan âşığa gelip olanları özetler. Bu tekniğin “anlatıcının sınırlı bakış açısı” nedeniyle kullanıldığı görülür.

“Hâtime” bölümü de “sebeb-i telif” bölümü gibi şairin sesinin duyulduğu bir bölümdür. *Fürkat-nâme*’nin bu son bölümünde anlatıcı şaire, yani Halîlî’ye seslenerek kendisini yine açığa çıkarır:

Elâ iy ‘âşık-ı dervîş-i dil-rîş

Halîlî haste-dil bî-yâr u bî-hîs (1300)

Halîlî’yi önce över, ardından Allah’a onu aydınlatması için dua eder. Son beyitte ise yine Halîlî “2. çoğul şahıs” anlatıcıya döner:

Bi-hamdillâh tamâm itdük kitâbı

Tolunmaya okuyan âfitâbı (1319)

2.2. HEVES-NÂME

Sultan II. Bayezid’in “nişancı” olarak tanınan Tâcizâde Cafer Çelebi (d. 1452-ö. 1515), yaşadığı dönemin “aydın” tipinin ideal bir örneğidir. Hem devlet adamı hem de şair olarak tanınmıştır. *Heves-nâme*, mesnevi nazım biçimiyle yazılan ve günümüz edebiyat tarihlerinde şairin adıyla birlikte anılan eseridir. *Heves-nâme*’nin tenkitli metnini yayımlayan Necati Sungur (2006), bu eser için şöyle der: “*Heves-nâme* Cafer Çelebi’nin şairliğinde bir dönüm noktasıdır. Şair, bu eserinin orijinal olduğunu, tercüme ve taklit olmayıp kendi ibdaı olduğunu ifade eder” (s. 58). Çelebi’nin bu iddiaları, eserini yazma amacı ve süreci klasik mesnevi tertibinde genel olarak “sebeb-i telif” olarak adlandırılan, *Heves-nâme*’de de aynı amacı taşıyan ve farklı şekillerde adlandırılan bölümlerde detaylı olarak ortaya çıkar. Sungur, eser için şöyle bir değerlendirme yapar: “[A]na tema şairin başından geçen olaylar ve aşk maceraları olmakla birlikte, özellikle edebî eleştiriler, şiir

ve şair anlayışı üzerine düşünceler, mimarî unsurlar, tarihî unsurlar ve folklorik unsurlar açısından da önemli bilgi ve değerlendirmeler bulunmaktadır” (s. 91). Sungur’a göre eser üç bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm konuya giriş niteliğindedir, üçüncü bölüm ise Cafer Çelebi’nin yaşadığı aşk maceralarını anlattığı “asıl” bölümdür (s.67). *Heves-nâme*, aruzun mefâîlün/mefâîlün/fe‘ûlün kalıbıyla ve mesnevi nazım biçimiyle yazılmış olup 3810 beyitten oluşmaktadır. Mesnevide, farklı nazım biçimi olarak yirmi bir gazel ve bir “terci‘-i bent” bulunmaktadır. Başlıkların Farsça olduğu eser “bismillah, na‘t ve münâcât” bölümleriyle başlamakta; İstanbul’un tasviri, iskelenin durumu, Galata’nın sıfatları, İstanbul’un sıfatları, sarayın sıfatları, hamamın sıfatları, Ayasofya’nın sıfatları, Yedi Kule’nin sıfatları, Semâniye Medreseleri’nin sıfatları vb. bölümlerle devam etmektedir. Bu bölümler, mesnevinin hikâyesinin geçeceği İstanbul şehrinin semtlerinin, mimari eserlerinin tanıtıldığı ve övüldüğü bölümler olarak edebiyat tarihindeki özgün yerini almıştır. Mekân seçimi, *Heves-nâme*’nin realist bir mesnevi olarak kabul edilmesinin de önemli kriterlerindendir.

Sungur (2006), *Tâcizâde Cafer Çelebi Heves-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)* adlı çalışmasının inceleme kısmında, “Muhteva Açısından Heves-nâme” başlıklı bir bölümde, eseri çeşitli açılardan ele alır. “Folklor Unsurları” alt başlığında “âdet, gelenek ve görenekler” ve “giyim kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlar” şeklinde bu çalışmanın da sosyal hayat bölümünde değinilen bazı unsurlara değinir. Kişiler, zaman ve mekân gibi unsurları ayrıca incelemez. Bu çalışmada, olay örgüsü, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

2.2.1. Olay Örgüsü

Heves-nâme’de asıl hikâye, birinci bölümde ele alındığı üzere “Hasb-i Hâl” bölümüyle hikâyenin kahramanı ve anlatıcısı olan şairin daha önce tasvir ettiği “muazzam” şehir İstanbul’da yaşadığını bildirmesiyle başlar. Eseri yazdığı yeri, dönemi, yazma nedenlerini ve sürecini detaylı bir şekilde bu “giriş” bölümlerinde anlatan Cafer Çelebi, “Ser-i Sühan” bölümünde aşk üzerine düşüncelerine yer verir. Bu görüşlerinden hakiki ve mecazi aşk üzerine olanlar ilgi çekicidir:

Eger ola hakîkî ger mecâzî

Erenler pişesidir ‘ışk-bâzî

Mecâzî ‘ışkı da görme inen h’âr

Ki vardur anda dahı hayli âsâr (610- 611)

İster hakiki ister mecazi olsun, erenlerin de işinin aşk oyunu olduğunu söyleyen şair, mecazi aşkın değersiz görülmemesini, onunla ilgili de yazılan çok eser olduğunu söyleyerek anlatacağı hikâyeye dayanak bulmaya çalışır. Ardından aşk hikâyelerinin insanlar üzerindeki olumlu etkilerine değinir. Onların cana ferahlık verip gamı ve kederi sildiğini söyler. Daha önce yazılan hikâyelere/mesnevilere de atıfta bulunur:

Hikâyet eylemişlerdir ekâbir

Ki tolmışdur tavâmîr u defâtir (620)

Ardından kendisine seslenerek, böyle bir hikâye söylemesini ister. Bu aşk hikâyesinin işlevini de şu beyitlerle açıklar:

Ki şevkân artura her derdmendün

Revânın şâd ide her müstmendün

Kala ‘uşşaka senden yâdgâr ol

Ola gam günlerinde gam-güsâr ol (622- 623)

Bu hikâyeden dertlilerin hevesini artırması, gamlıların canını rahatlatması, âşıklara şairden yadigâr kalması ve gam günlerinde âşıkları teselli etmesi beklenir.

“Âgâz-ı Dâstân” bölümüyle asıl “aşk” hikâyesinin konusuna giriş yapılır. Bu mesnevinin de ana kahramanı ve anlatıcısı aynı kişidir. “Meger bir dem ki” ifadesiyle başlayan bölümde sabahın oluşu tasvir edilir ve bu sabahın bir bahar gününe ait olduğu belirtilir. Ardından âşık, konuyu kendisine getirir ve birkaç yakın dostu olduğunu ve onlarla beraber vakit geçirdiğini, kendisinin kimi zaman kaside kimi zaman muamma söylediğini, dostlarıyla beraber bazen tarih bazen de hikâye okuduklarını anlatır. Neler yaptıklarını şöyle detaylandırır:

Gehî nazm-ı Derî vü gâh Tâzî

Gehî satranç u nerd ü lehv ü bâzî (637)

Kimi zaman eski saray Farsçası kimi zaman da Arapça şiirler okuyan dostlar, tavla ve satranç gibi çeşitli oyunlar oynayarak zamanlarını geçirmektedirler. Bu sırada âşığın dostlarından birisi söze girer ve detaylı bir bahar tasviri yapar. Bu tasvirin hikâyesinin kurgusunda önemli bir yeri vardır. Bahar tasviri yapan dost, onları harekete geçirmek için şöyle der:

Çıkarmış ser şükûfe şâhlardan
Çıkalum biz de taşra kâhlardan

Çemenler benzemiş bâg-ı cinâna
Niçün biz olavuz mahbûs-ı hâne (664- 665)

Şair ve arkadaşları bahar mevsimi geldiği için eve kapanmak istemez ve dışarı çıkıp Kağıd-hâne'ye gitmeye karar verirler. Dostun sözlerine herkes katılır, şair de onlara uyacağını belirtir ve aceleyle yola çıkarlar. Biraz köy, dağ ve sahra geçip Kağıd-hâne'ye varırlar. Yeni bölüm Kağıd-hâne'nin detaylı bir tasviri şeklindedir. Şair bu mekân karşısındaki hayranlığını “cennet bahçesini bile unutturduğunu” söyleyerek şu beyitle özetler:

Çü gördi gözlerümüz ol makâmı
Unutduk ravza-i dârü's-selâmı (702)

Ardından bahar temalı bir gazele yer verilir. Dostlar bir mekânı seçip oturmaya karar verirler ve meclisi tasvir eden yeni bölüm başlar. Meclisin ortamı tanıtıldıktan sonra şair kebaplar yediklerini ve ortaya şarap geldiğini söyler. Yeni bölüm şarabın tasvirine ayrılır. Şarabın meclisteki insanların üzerindeki etkisinden ve insanlara sıkıntılarını unutturmasından bahsedilir. Meclis ortamının vazgeçilmez unsurlarından olan şarap, meclistikiler tarafından el üstünde tutulmaktadır. Şarabın etkisiyle meclisteki sohbet ortamı da canlanır. Dostlar, utana sıkıla sırlarını anlatmaya başlarlar. Anlattıkları hikâyeler yaşadıkları aşk maceralarıyla ilgilidir. Arkadaşları bu hikâyeleri anlattıkça bunlar âşığa garip gelmektedir. Onları dinleyerek durumlarına şaşırmakta ve gülmektedir. Âşık, burada durumuna açıklık getirir. Onun da güzellerle görüştüğü olmuştur ama hiçbirine gönülden bağlanmamıştır. Hatta bununla övünmektedir:

Dir idüm ol durur 'âlemde 'âkil

Ki hergiz virmeye dil-berlere dil (787)

Mecliste bu konularda sohbet ederlerken karşıda birden fazla tahtirevan belirir. Bu tahtirevanların her birini “beş on kul” taşımaktadır. Gelenler karşılarındaki gül bahçesine yerleşmeye başlarlar ve yüksek bir çadır kurarlar. “Sıfat-ı çâder” başlıklı bölümle bu çadır tasvir edilir. Çadırın mutfağı da vardır, hizmetliler orada dinlenirler. Âşık ve dostları bu çadırın kime ait olduğunu merak ederler. Âşık, dostlarına biraz dolaşmayı teklif eder:

Gehî seyreyleyelüm sebzezârı

Temâşâ idelüm geh cûybârı (814)

Çayırda gezinti yaparlarken ırmağın içinde “ak kanatlı kara bir kuş” belirir. Bu benzetme bir gemi için yapılmıştır. Yeni bölümde kuşa benzetilen bu gemi tasvir edilir. Geminin içi güzellerle doludur. Gemi kenara yaklaşır ve içinden birkaç güzel çıkar. Âşık güzelleri tasvir eder. Her birinin yanında çok sayıda cariye vardır. Hepsi güzeldir; ancak içlerinden birisi benzersizdir:

Egerçi cümlesi ra’nâ vü dil-bend

Biri ammâ katı bî-misl ü mânend (836)

Âşık, bu farklı olan güzeli tasvir eder ve onun için şöyle der:

Bu hûrîdür kalanları perîler

Bu gûyâ tûtîdür anlar kebûter (840)

Sevgili, ayağa kalkıp güzel yüzünü gösterince kıyamet kopar ve dünya cennet olur. Sevgili çimenlikte yürüdükçe olanlar “hüsn-i tâlil” sanatı kullanılarak anlatılır. Sevgili ve güzeller birlikte yürürler, güzeller çadıra yönelirler. Doğadaki unsurlar kişileştirilerek sevgilinin güzelliği anlatılır. Sevgili etrafı seyreder, bahçede biraz gezer, sonra çadıra girip dinlenir. Meclis hazırlanınca meclisin başına oturur. Yanına güzeller dizilirler. Müzik çalmaya, kadeh dönmeye başlar. Âşık, sevgiliyi anlatmayı burada bırakır ve yeni bölüme başlamadan önce şöyle der:

Bular bunda safâya oldu meşgul

Benüm de ser-güzeştümden habîr ol (893)

Okuyucuya yapılan bu uyarıyla asıl aşk hikâyesinin bu andan itibaren başlayacağı duyurulur. “Hâl-i ‘Âşık” başlıklı bölümde âşık, o dönemin gençlik zamanı olduğunu yeniden vurgular ve böyle bir güzel karşısındaki çaresizliğini şöyle anlatır:

Husûsa meyden ola başda neşve
İde bir lâle-ruh sad-gûne işve

Kişinün olmaz imiş ihtiyârı
Gidermiş tâkat u sabr u karârı

Olurmuş rây u tedbîri perîşân
Düşermiş bî-dil ü bî-sabr u sâ mân (895- 897)

Şair, sevgiliyi görür görmez ona âşık olur. Akli başından gider ve içine düştüğü zor durumu anlatmaya başlar. Ardından sevgiliye olan aşkını lirik bir gazelle aktarır. Bu hâlinin üzerinde çok durmayıp dostlarıyla sohbeta geri döner; ancak sevgilinin oturduğu yere bakınca kıskançlık duygusu bağrını parça parça eder. Çünkü sevgilinin ortamında sıcak bir sohbet vardır. Şair, sevgilinin meclisini tasvir ederken sevgilinin güzelliğini de anlatır. Onun çadırının etrafını kuşatanlar, onu seyredenler olduğunu gördükçe bu duruma üzülür ve öfkelenir. Şairin durumunu gören dostları ona şöyle teselli eder ve tavsiye verirler:

Bilürsin kim budur evlâ vü lâ yık
Kim ola dîn-i ma‘şûkında ‘âşık

Kurupdur çünkü dil-ber şimdi sohbet
İder ashâbı ile ‘îş u ‘îşret

Gerekdür kim kılasın sen dahı ‘îş
Yine irer görevüz ‘âkıbet iş (963- 965)

Maşûğun dininin âşık olduğunu söyleyen dostları, sevgilinin çevresindekilerle yemesini ve içmesini doğal karşılayıp kendisinin de bir meclis kurmasını önerirler. Dostları, şaire bu duruma bir çare bulacaklarını söylerler ve meclisi canlandırırlar. O sırada onlarla

birlikte olan bir sâzende vardır ve âşığın “ışk” redifli bir gazelini söyler. Sâzende şiiri bitirince sevgilinin meclisinden bir gürültü kopar, meğer sevgili bu şiiri çok beğenmiştir. Hatta bir üstad bu şiire uygun bir “nakş”³⁸ bağlamasını buyurur. “Benüm” redifli bir gazel olan bu nakş yüksek sesle çalarlar. Meclisteki neşeli ve coşkulu ortam devam eder. Âşık ise yerinde kalbi kırık bir şekilde kalmıştır. Bazen şarap içmekte, bazen inleyip feryat etmektedir. Bu şekilde sevgiliyi uzaktan seyrederek zamanını geçirmektedir. Âşık, bölümün sonunda okuyucuya şöyle hitap eder:

Benüm ahvâlümü bildün kemâ-hî

Bil imdi n’itdi ol gün yüzlü mâhı (1018)

Kendi durumunu okuyucuyla tam anlamıyla paylaşan âşık, yeni bölümde sevgilinin gün içinde neler yaptığını anlatır. Sevgili öğlen vakti geçip ikindi olana kadar güzellerle birlikte şarap içmeye devam eder. Ardından meclis dağılır. Meclisteki güzellerin her biri ayağa kalkıp gezinmeye başlarlar. Âşık, bölümün son beytinde lalelerin bittiği bir dağ olduğunu söyler ve yeni bölümde bu dağı tasvir eder. Dağın özelliği, meclisten ayrılan güzellerden birkaçının buraya lale toplamaya gitmesidir. Güzeller topladıkları laleleri de çadıra getirmektedirler.

Âşık, yeni bölümde sevgiliyi seyrederek gözlemler ve tasvir eder. Çadırdan çıkan sevgili, kırmızı bir atlas elbise giymektedir, üzerinden yeşil renkli kaftanı çıkarmıştır. Âşık, ayaklarından dizine kadar eteği açılmış olan sevgilinin gümüşten baldırlarını gören akarsuyun ağzının suyunun aktığını söyler. Sevgilinin fiziksel özelliklerini gözlemler ve detaylı bir şekilde tasvir eder, akşam olunca onun çadıra girdiğini ve ardından meclisin yeniden toplanıp bir araya geldiğini anlatır.

Yeni bölüme bir gece tasviriyle başlanır. Gecenin ve meclisin güzelliklerini anlatan âşık, sevgilinin işaretiyle çok fazla mum yakıldığını söyler. Böylece yeme ve içme başlar. Keklik ve çil kebapları getirilir, güvercin kanına benzeyen şarap içilir. Güzeller halka şeklinde otururlar; gül, reyhan ve sümbül dağıtırlar. Sâzendeler sazı ele alıp şarkı söylemeye başlarlar. Diğer tarafta şair, efkârlı ve sersemlemiş, dünyadan habersiz, aşkından divane olmuş ve unutulmuş bir hâldedir. İçi dışı aşk ile doluyken bir yandan da

³⁸ Beste veya semâî formlarının ikişer mısra okunduktan sonra arkasından terennüm gelen iki hâneli şekilleri. Bkz. <http://lugatim.com/s/NAKIS>

şarap içemeye devam eder. Meclis kurulup kadeh bir iki kere dönünce dostlardan gönül ehli olan biri eline altından bir kadeh alıp “merd-i hünervân” diye âşığa seslenir ve ona bir hikâye anlatmak istediğini söyler. Hatta bunun için bahşiş de ister. Ardından kadehinden içer ve söze başlar. Bağ ve bahçeleri gezerek giderken yolu bir dağlık yere düşer. Bu dağlık yerde birkaç kişi lale toplamaktadır. Yanlarında bir de yaşlı bir kadın vardır. Bu kadın yaşlı bir “rûbâh”³⁹ olarak tanıtılır. Ayrıca kaşı gözü oynayan, hileci biri olduğu, aşk yolunda çok çile çektiği, kendisinin yaşlandığı ama gönlünün genç olduğu söylenir. Hikâyeyi anlatan dost, bir süre bu kadınları seyreder ve o sırada yaşlı kadın ona laf atar ve konuşmaya başlar. Dosta “ey yiğit” diye seslenir. Yaşlı kadın, güzelleri ceylana benzetir ve bakışlarıyla onları ürküttüğünü söyler. Ardından kadınlarla ilgili bilgi verir. Onların yılda bir kez bu bahçeye geldiğini, yalnızca birkaç gün ferahladıklarını, ondan sonra bir yıl boyunca eve kapanıp sıkıntı çektiklerini anlatır. Bu nedenle onları rahatsız etmemesini ister. Dost, yaşlı kadını dinledikten sonra ona cevap verir. Yeni bölüm bu cevapla başlar. Dost, güzelleri sadece uzaktan izlediğini, cimri değilse buna engel olmamasını yaşlı kadına söyler; ancak kadın da ona cevap verir. Yalanı bırakmasını, izlemekle yetinilmeyeceğini, nefsin bununla kanaat etmeyeceğini söyler. Erkeklerin izlemekle başlayıp önce konuşmak, sonra oyun oynamak, öpüp kucaklamak ve en son da muradına ermek istediğini anlatarak ondan kadınlardan uzak durmasını ister. Yaşlı kadının düzgün konuştuğunu gören dost, onun sözleri karşısında etkilenir; ancak onu ikna etmeye çalışır. Gülün dünyaya gelme sebebinin güzel kokmak olduğunu, sedeflerin inciler, sürahilerin şarap için; doğan, ördek ve kazın avlanmak için olduğunu söyleyerek konuyu kadınlara getirir ve şöyle der:

Güzeller de hemîn ‘uşşâk içündür

Yolına cân viren müştâk içündür (1189)

Güzellerin de âşıklar için olduğunu söyleyen dost, örneklerine devam eder. Allah neyi yarattıysa onu harcamak, tüketmek gerektiğini söyler ve kadınların da ne için olduğunu şöyle detaylandırır:

Güzel sûretleriyle ince biller

Öpüp koçmag içündür ehl-i diller

³⁹ Tilki, mec. Kurnaz, hilekâr kimse. Bkz. <http://www.lugatim.com/s/rubah>

Ele almag içündür nâr-ı pistân
Kohulanmak gerek sîb-i zenehdân

Turunc-ı gabgab u şeftâlû-yı leb
Yaraşur nukl-ı ‘uşşâk olsa her şeb

‘Ataş def’ itmek içün la‘l-i dildâr
Gerek dil-teşneler ağzında her bâr

Anunçün oldı ra‘nâ her gül-endâm
Ki andan kâm ala bir nefsi-i hod-kâm (1194- 1198)

Dost, en sonunda talebini yaşlı kadına iletir. Güzellerden birine kavuşmak istediğini söyler. Herkesin sonunun ölüm olduğunu, elden geldikçe hayatın tadını çıkarmak gerektiğini anlatarak uzun yıllar yaşamış birinin şu sözlerini aktarır:

Bu bâgun içi ser-tâ-ser yimişdür
Peşîmân olmadı her kim yimişdür (1209)

Yeni bölüm “düzenbaz yaşlı kadınının cevabı” başlığını taşır. Yaşlı kadın, dosta sözü uzatmaya gerek olmadığını, kadınların her birinin zaten bir sevgilisi olduğunu anlatır. Yaşlı kadın, kadınların sevgilileriyle nasıl vakit geçirdiğini anlatarak sözlerine devam eder. Kadınların sevgilileriyle beraber yediklerini, içtiklerini, âşıkça sohbet ettiklerini, “bir olduklarını, sabah rüzgârı gibi “perdeleri yırttıklarını” yani gizli şeyleri keşfettiklerini söyleyen yaşlı kadın dosttan gitmesini ister. Bu sözler üzerine gitmeye karar veren dost bir ricada bulunur. Çadırda sohbet edip sahrada eğlenenlerin reisinin, bu topluluğun başının kim olduğunu ve nerede yaşadığını öğrenmek ister. Yaşlı kadın, bunları neden öğrenmek istediğini ve öğrense ne olacağını sorar. Dost da bilmenin bilmemekten daha iyi olduğunu söyler, biraz yalvarır ve yemin verir. Bu yemini duyunca yaşlı kadın da anlatmak zorunda kalır. Bu çadırın, güzellik ikliminin şâhının “fılan” kişi olduğunu ve bu insanların canında ve gönlünde onun sözünün geçerli olduğunu söyler. Ardından şâhın fiziksel özelliklerini ve becerilerini detaylandırarak tasvir eder (b. 1242- b. 1274). Şu beyitle şâhı özetler:

Kemâl ile derûnı pâk u rûşen
Cemâl ile birûnı tâze gülşen (1268)

İçi de dışı kadar güzel olan şâh aynı zamanda söze de meraklıdır. Onun bir gazeli bin cevherden, hoş bir davranışı yüz altın madeninden daha değerli bulduğunu söyler. Şâh aynı zamanda okumayı da çok sevmektedir. Burada “Der-Beyân-ı Sıfat-ı Kalem” başlıklı bir bölümle kalemin özellikleri anlatılır. Ardından yaşlı kadın ve dost arasındaki diyalog devam eder. Kadın, her şeyi öğrendiğine göre onun da kendisini tanıtmasını, nerede yaşadığını, ne yaptığını anlatmasını ister. Dost, anlama kabiliyeti olan birkaç genç olduklarını, Allah’ın kendilerine bunu bahşettiğini söyler. Dünyayı eksiksiz (tsvf. yakîn) bildiklerini ki kimsenin ölümsüz olmadığını, her şeyin yok olduğunu ve dünyanın geçiciliğini anlatır. Hayat üzerine düşüncelerini aktarmaya ve kendini tanıtmaya devam eder. Son olarak şöyle der:

‘Acayib şevki gâlib gönlümüz var
Olur yıllar ile âşüfte vü zâr

Budur ahvâlümüz hâli bunı bil
Eger bilmek dilersen dahı tafsîl (1340- 1341)

Yeni bölümde âşık tanıtılır. Dost, örnek aldıkları ve inandıkları bir liderleri olduğunu söyler. Âşığın özelliklerini ve edebî yeteneklerini anlatır. Ardından şu beyitle diyalogun kendisi ve âşık arasında geçtiğini hatırlatır:

Mecâlüm kudretüm kıldukça yârî
Seni itdüm biraz ta‘rîf bâri (1365)

Bunun üzerine kadın, anlatılan kişinin adını bilmek ve bir iki yeni şiirini dinlemek ister. Aslında onun sözlerini çok gördüklerini, güzel şiirlerini duyduklarını söyler. Yeni bir şiirini dinlemek istediğini yineler. Şâh’ın da onun şiirlerine olan ilgisini belirtir ve dost da âşığın bir gazelini okur. Kadın şiiri duyunca çok mutlu olur ve binlerce övgüde bulunur. Bu esnada akşam olur, dost güzel sözlerle kadını etkilemiştir. Kadın gidip olanları Şâh’a anlatır. Dost, âşığa eğer bu sözler sevgiliye ulaşırsa amacına ulaşma ümidi olduğunu söyler. Bunun üzerine anlatıcı olarak yeniden âşığın sesi duyulur. O, anlatılanları övgüyle karşılar. Bu anlatılanlar o gece şarabın yanında meze gibi olur,

kaygıları ve gamları götürür. Bu şekilde gece gündüz, çok mutlu bir şekilde zaman zaman içmeye devam ederler.

Yeni bölüm, yeni günün tasviriyle başlar. Bu yeni günde, ilk olarak güzellerin neler yaptığı anlatılır. Her biri yatarken mest olmuş durumdadır. Başlarını yastıktan kaldırır, yerlerinden kalkınca süslerini düzeltirler. Kimi sürme kimi rastık çeker. Saçlarını yaldızlandırıp yanaklarını renklendirirler. Kimi sırmalı kumaştan, kimi ipekli kumaştan kıyafetlerini giyer. İnce bellerinin üzerine altın kemer takarlar. Ardından işe koyulurlar, işret (içki içme) sarayını kurarlar. Bu eğlence meclisinde neler yapıldığı detaylı bir şekilde anlatılır.

Yeni bölümde âşık, aynı sabah kendisinin neler yaptığını anlatır. Diğer tarafta o ve arkadaşları da sarhoş ve akılları başlarından gitmiş bir hâldedir. Bulundukları yer “bahçenin içinde mehtaba ve gül bahçesinin kenarında suya karşı” şeklinde tanıtılır. Sabah olup da gecenin karanlığı gidince dünya cennete benzer. Böyle bir sabahta eğlence için nedenler bulurlar ve ağacın altına oturup gölgesinde eğlenmeye başlarlar. Âşık, yüzünü sevgilinin çadırına doğru döner, sevgilinin bülbül gibi sesini dinler ve onun figanından coşar. Ardından âşık ile bülbül, gül, lale, şakayık, benefşe, yasemin, süsen, bulut ve su arasında diyaloglar başlar. Kişileştirme yoluyla cansız varlıklarla konuşan âşık, onların bilinen özelliklerini vurgulamalarına karşın kendi yaşadığı aşkı anlatır ve savunur. Bu diyaloglar şöyle anlatılır:

Bunun emsâli nice güft ü gûlar
İdüp yârı iderdüm cüst ü cûlar

Reyâhîn ortasında otururdum
Söz alup her birinden söz virürdüm (1487- b. 1488)

Ardından gece olur, yine meclis kurulur ve içmeye başlarlar. Herkes oldukça mutludur. Gece başlayalı iki saat geçmişken karşıdan ansızın bir yaşlı kadın gelir. Yeni bölüm bu yaşlı kadının tasviriyle başlar. Kadın detaylı bir şekilde tanıtıldıktan sonra meclise gelir ve meclistekilere selam verir. Âşığın dostu, bu kadının dün bahsettiği kadın olduğunu söyler. Özlü bir sözle de kadının gelişini destekler:

Did’olsa hastenün sıhhat nasîbi

Kapuya gönderür tanrı tabîbi (524)

Yaşlı kadın elindeki laleyi beklemeden âşığa verir. Ardından dönüp dosta selam verir, âşık da laleyi alıp âh etmeye başlar. Yeni bölüm âşığın laleye hitabı şeklindedir. O, lalenin sevgiliden geldiğini bildiği için duygularını laleye anlatır. En sonunda laleye, “gel seninle bu gece beraber eğlenelim” (b. 1542) diye bir teklifte bulunur. Bu esnada sâkî, şarap kadehini getirir ve yaşlı kadına “hoş geldin” diyerek uzatır. Kadın içince rahatlar ve meclistiklerle beraber eğlenmeye başlar. İttikçe yüzünün rengi gelen, gönlü açılan kadın, âşığın laleyle konuştuğunu görür ve ona hitap eder. Âşığa bolca övgüde bulunduktan sonra onun sözlerinden âşık olduğunun anlaşıldığını söyler. Âşık da kadına cevap verir. Doğadan ve çevresinden örneklerle aşkın her yerde olduğunu anlatır ve şöyle der:

Çü insân oldu idrâk ile mümtâz
Olardan kendüyi ‘ışk itdi ibrâz (1569)

İnsan, idrâk etmeyle ayrıcalıklı kılınınca aşkın kendisini ortaya koyduğunu söyleyen âşık, ünlü aşk hikâyelerinden örneklerle sözlerini destekler:

Hadîs-i Husrev ü Şîrîn ü Ferhâd
Gül ü Nevruz u Hurşîd u Ferahşâd

Hikâyât-ı gam-ı Mecnûn u Leylâ
‘Anâ-yı Vâmık u endûh-ı ‘Azrâ

Safâ vü sohbet-i Râmîn ü Veyse
Belâ vü mihnet-i Gülşâh u Varka (1571- 1573)

Bunun gibi daha pek çok hikâyenin anlatıldığını söyleyen âşık, bunların aşkın işi olduğunu, kendisi de âşık olsa bunun garip olmayacağını belirtir. Yaşlı kadın da şaraptan etkilendiği için bu sözler ona hoş gelir. Kadın, biraz dua ettikten sonra âşığa sevdiğinin ola lâıyk olup olmadığını, onun gibi irfan sahibi biri mi olduğunu ve değerini bilip bilmeyeceğini sorar. Ardından yaşlı kadın, âşığa uygun olan kadın özelliklerini sıralar. Bu kadın öncelikle güzel olmalıdır ve güzelliğine kimse bir nokta koymamış olmalıdır:

Cemâl ü hüsnine kimse be-her-hâl

Komamış ola bir nokta meğer hâl (1583)

Zarif, şûh, neşeli ve idrâk sahibi, pak ve temiz olmalıdır. Âşık, yaşlı kadına cevap verir. Gözlerinin gördüğünü, zamanın güzelinden ve çirkininden habersiz olmadığını, çaresiz gönlünün dahi incelikleri ayırabildiğini, kalp gözünün dünyanın sarrafı olduğunu söyler. Halkın inkâr edeceği, düşmanın duyunca ayıplayacağı bir iş yapmayacağını vurgular. Eğer sevdiği bu kadını görseydi şüphesiz onun da beğeneceğini ekler. Sevgilinin güzelliğini anlattıktan sonra duygularından henüz sevgilinin haberinin olmadığını, bu durumu ona bildirmediğini söyler. Bunun üzerine yaşlı kadın, durumunu sevgiliye anlatmayıp ortadan utancı neden kaldırmadığını, eğer anlatmaya fırsatı olmadıysa neden iş bilir bir dost bulup sevgiliye göndermediğini sorar. Gönderseydi, bu aracının sevgilinin ayağına gidip onun gönlünü döndürebileceğini söyledikten sonra bir öneride bulunur, gizli derdini bir mektuba yazmasını ve böylece sevgiliyi etkilemesini, sözleriyle sevgiliyi büyüleyip o dik başlıyı itaatkâr hâle getirmesini ister. Onun gam içinde, sevgilinin ise huzurlu olmasının reva olmadığını söyler. Güzellerin mizacının ölçülü olduğunu, idrak etme kabiliyeti olunca işin zor olmadığını, öyle olanların hayrı ve şerri birbirinden ayırabildiğini, bu nedenle de ona yüz dönmeyeceğini söyler. Âşık, yaşlı kadının sözlerinin doğru olduğunu, onun doğruyu ortaya çıkarıp uzun uzun anlattığını, ancak kendisinin sevgilinin kapısına gitmek ve aşkını anlatmak gibi bir fırsatı olmadığını, bunun için mektup yazmaya karar verdiğini belirtir. Kalemin diliyle söylemenin ve işe başlamanın hoş olduğunu düşünür, mektubun iki yüzlü olmayacağını ve iki yüzlülüğü ortadan kaldıracığını umar. Bu konuda özlü bir sözle düşüncesini destekler:

İki yüzlü iki dillü olan baş

Muhakkak ki olmaz ol kimseye sırdaş (1624)

Ardından yaşlı kadının önerisi olan, sadık birini sevgiliye gönderme fikrini düşünür. Bu işe uygun birinin özelliklerini sıralar. Bu kişinin bu işi kendisine iş edinecek, gecesini gündüzüne karıştıracak biri olmasını ister ve şöyle sorar:

Bunun gibi bir kimesne buluna mı

Bunun gibiye kâdir olına mı (1636)

Aracı olacak kişiyi bulma konusunda umutsuz olan âşık, bu kişide aradığı özellikleri saymaya devam ettikten sonra yaşlı kadın söze girer. Kendisinin ona altınla satın alınmış

bir köle gibi olduğunu, eğer gözü sevgiliyi görse ve biraz tanısa âşığa yol gösterip sevgiliyle aralarını yapabileceğini söyler. Âşıktan sevgiliyi biraz tarif etmesini ister. Sevgiliyi bulmayı kendisine iş edinir, “âb-ı hayvân” gibi kaçsa ve saklansa bile onu Hızır gibi arayacağını ve sevgiliyi ona mâyl edeceğini söyler. Kavuştukları zaman neler olacağını yaşlı kadın şöyle anlatır:

Kılasın dilber üzre cân-feşânlık
Alasın kâm idesin kâm-rânlık (1665)

...

Heves ceşşîyle tolup dil zemîni
‘Alemler kaldura sâk-ı semini (1669)

...

Şeb-i vuslatda ref’ olmağa deycûr
Döke her sâk-ı sîmî şem’-i kâfur (1671)

Yaşlı kadın bu kavuşma gecesi tasvirinden sonra, içki meclisi kurulduğunda sevgilinin âşık istedikçe ona içki getireceğini hayal eder. Aracı olmaktadır arzusunun adının gönül ehilleri arasında iyilikle anılması ve anıldıkça da ruhunun şâd olması olduğunu söyler. Nerede hikâyesi anlatılsa onun canına rahmetler okunacağını düşünür. Âşığa dua edildikçe kendisine de dua edilmesini ve adının anılmasını ümit eder. Şöyle bir örnek verir:

Ne yirde Husrev-i Pervîz ü Şîrîn
Anılsa anılır Şâvûr-ı miskîn (1681)

Husrev ve Şîrîn’in adı anıldığında Şâvur’un da adının anılması yaşlı kadın için bir örnektir. Kadının bu sözleri üzerine meclisteki herkesin ve dostun da içi rahatlar ki zaten herkesten önce dost, bu yaşlı kadınla tanışmıştır. Bunun üzerine dost söze girer ve yaşlı kadına eğer çabuk olup lütfunu esirgemezse bu işin hayırlı sonuçlanacağını söyler. Sevgiliye elçi olmaya en uygun onun olduğunu belirterek kadına yapması gerekenleri anlatır. Sevgili ne kadar vahşiyse onu itaat ettirmesini ister. Kadın, sevgilinin sırlarını keşfetmek ister, âşık da asla gizli ve üzeri kapalı bir şekilde konuşmamasını öğütler. Âşık, kadına onun gibi değerli insanlara hizmet etmek için “bu makama” geldiğini söyler ve kadından bu iyiliği karşısında ne beklediğini sorar. Kadın ona yine dualar eder, onu mutlu

görmek istediğini ancak küçük bir isteği kaldığını söyler. Âşık da kadına boyun eğdiğini, gücünün yettiği bir şeyse yapabileceğini söyler. Kadın, yine dualar eder ve duayı bitirip söze girer. Dostu göstererek onunla dün buluştuklarını, sohbet ettiklerini, söz esnasında dostun çekici (dil-âvîz) bir beyit okuduğunu, bu beytin de âşığa (Cafer Çelebi'ye) ait olduğunu söylediğini anlatır. Önceden âşığın şiirlerini görmüş olduklarını, bu şiirleri sık sık tekrar ettiklerini, bu şiirlere düşkün olduklarını ve onun ilhamına âşık olduklarını söyler. Yaşlı kadın konuyu Şâh'a getirir. Dün, Şâh'a kendisinden bahsettiğini, şâhın onun şiiriyle ilgilendiğini anlatır. Şâh'ın onun iki üç şiirini bulup okuduğunu, bu sözlerin ona hoş geldiğini ve onu neşelendirdiğini söyler. Eğer âşığın şiiri eline geçerse başka şiirleri okumayacağını da belirterek âşıktan Şâh'a hediye etmek için şiir ister. Dün akşam, Şâh'ın meclisine gittiği zaman elinde âşığın “-âblar” redifli bir şiirini bulduğunu söyler. Kadın, dün gece olanları anlatmaya devam eder. Şarabın etkisiyle keyfi yerinde olan Şâh, bahsi geçen şiiri âh ederek ve inleyerek okumaktadır. O güzeli sarhoş gören kadın, ona bolca dua ettikten sonra bu cevherlerin madenini bulduğunu, ne kadar isterse ona satacağını söyler. Bu işin aslını öğrenmek isteyen Şâh, sözü gerçekse ona hizmet etmek istediğini belirtir. Kadın da karşıdaki çimenlikte eğlenenlerin başının bu cevherlerin madeni olduğunu ve onunla konuştuklarını doğru bir şekilde anlatır. Bu sözleri duyan Şâh, onun kulağını ve boynunu öpüp bu kişiyle yeniden buluşmasını ister. Onun divanını, bu cevherlerin madenini istemesini; eğer divanı hazır değilse, aklında olanları yazdırmasını ve bunları meclise meze yapacaklarını söyler. Bunun üzerine yaşlı kadın âşıktan eğer divanı hazır değilse de güzellerin okuması için birkaç gazel yazmasını ister. Âşık, bu isteğe “divan ne olur ki can sizindir” (b. 1769) şeklinde cevap verir. Ancak böyle gerekli olup istek göreceğini bilmediği için şiirlerini yanına almadığını söyler. Kalem kesip eline kâğıdı ve kalemi alır, hemen papağan gibi söze gelir ve birkaç şiir yazar. Yazılan bu on iki lirik gazel arka arkaya sıralanır.

Bu gazellerden sonra yeni bölüm dostun yaşlı kadına hitabıyla başlar. Dost, yaşlı kadına arkadaşının bilgili biri olduğunu gördüğünü ve onların birbirine uygun olduklarını söyleyerek bir araya gelmeleri isteğini dile getirir. Kendi arzusunu da anlatır. “Ya biz oraya ya onlar buraya” (b. 1832) der ve şöyle devam eder:

İki meclis bir olsa ‘âlem itsek

Kopuzu çenge uydursak dem itsek (1833)

Ardından, bir araya geldiklerinde olacakları hayal eden dost, yaşlı kadına bu işin onun elinde olduğunu söyler ve ondan yardım etmesini, eğer sözüne sadıksa ve duayla anılmak istiyorsa hünerini göstermesini söyler. “Cevâb-ı Muhtâlâ-i Zamân” başlığını taşıyan yeni bölümde yaşlı kadın “zamanın hileci kadını” olarak tanımlanır. İlk beyitte ise “nükteli sözler söyleyen” biri şeklinde ondan bahsedilir. Yaşlı kadın, bu bölümde âşığın talip olduğu güzeli savunur. Onun umuma ait bir vakıf malı olmadığını, her isteyene de “rakkâs” olmayacağını söyler. Her zevk sahibinin ondan kazanç elde etmek istediğini; ancak onun yabanda yatan sefil ve perişan biri olmadığını anlatır. Her çatıya konan güvercin veya üveyik kuşu olmadığını da ekler. Onun lütfunun bulut gibi çok olduğunu; ancak iffetsiz olmadığını vurgular. Sevgilinin iffetli bir kadın olduğunu da şu beyitlerle anlatır:

Açar gül gibi ancak dâmenin bâd
Kimesne ger bilîş olsun vü ger yâd

Visâlî bâğına girmiş degüldür
Eteğine eli irmiş degüldür (1845- 1848)

Güzelin eteğini ancak rüzgârın açtığı, tanıdık bildik dahi olsa bahçesine kimsenin girmedığı, kimsenin elinin eteğine değmediği söylenerek “bakirelik” vurgusu yapılır. Yaşlı kadın, sevgili içki içtiği için onun namahreme baş koştüğünü sanmamasını, onun hakkında kötü düşünmemesini, eğer bostan kızı olmasaydı eğlence meclislerine zaten gitmeyeceğini söyler. Ardından, dünyada günahsız kimse olmadığını, günah işleyenlerin de her gün âh etmemesi gerektiğini söyleyerek âşığın sevgiliyle arkadaş (müsâhib) olabilmesi için onun sözüne hayran olmanın yetmeyeceğini belirtir. Fars şairi Hâfız’a telmihte bulunur, saf içkiyi bile ona Hâfız’ın sözlerinin ve şiirinin içirdiğini söyler. Her beytinde şarabı övdüğünü ama dünyaya şarap vermediğini söyleyerek sadece güzel söz söylemenin yetmeyeceği sözünü destekler. Âşığa sevgilinin inancı ve onun sözüne güveni olduğunu söyler. Âşığın güzel sözlerinin etkili olduğunu, meclislerde okunduğu ama etkisinin uzun sürmediğini; ancak elinin şarap kadehinin menzili olmasının, uzayan bir fidan ve güllerin şâhı olmanın zaman aldığını söyler. Ardından dostu çıkışır, ne yaptığını bildiğini söyleyerek ondan yolunu kesmemesini ister. Âşığın güç bir durumda olduğunu gördüğünü, heveslerine kapıldığını, bu amacına ulaşamamış kişiye yardım ettiğini, ne söz

verdiyse bunda kararlı olduğunu, eğer sevgilinin adını söylerse çalışıp onu istediğine ulaştıracağını söyler. Birbirinden habersiz oldukları için arada aşkın olmadığı ve gönüllerinin birbirine bağlanmadığını da ekler. Aksi halde böyle bir işe girişmenin hamlık olduğunu, kendisinin âlemde kötü bir adla anılacağını ve kendisine dua değil de beddua edileceğini belirtir. En son, Allah’tan onları kavuşturmasını isteyerek sözü bitirir.

Yeni bölümde âşık, sırrını artık açıklayacağını “Keşf-i Râz ‘Arz-ı Niyâz” şeklindeki başlıkta duyurur. Âşık, önce yaşlı kadına dualar eder, onu över ve kadının tecrübe ve ibret gözüyle ona bakıp içindeki ve dışındaki aşkı gördüğünü söyler. Kadının ona merhamet edip haddinden fazla iyilik yaptığını ve onun için zahmete girdiğini de ekleyerek ondan yardım talep eder. İçindeki derdin sınırsız olduğunu, gönlünün ve canının dertle dolu olduğunu ve derdinin tabibinin o olduğu söyleyerek yaşlı kadından deva ister. Âşık, içine düştüğü durumu ve bu noktaya nasıl geldiğini anlatmaya başlar. Önceden âşık olanlara kızdığını, onları azarlayıp ayıpladığını ve insanın iyi ya da kötü neyden kaçarsa bunun başına geldiğini söyler ve olayın en başına dönerek detaylıca nasıl âşık olduğunu özetler. Dostlarıyla sohbet ederken bir bahçeye gidip orada içmeye karar verirler. İçkinin de etkisiyle her biri kendi başından geçen aşk maceralarını anlatır:

Kimi mahbûbe sevmiş kimi mahbûb

Kimisi tâlib olmuş kimi matlûb (1906)

Bu maceraları dinleyen âşık, bunları “akıldan uzak” olarak tanımlamakta, hiçbirini hoş görmemekte ve bu duruma şaşırılmaktadır. Ne olduysa, on-on beş eli çabuk kişinin onların oturdukları bahçeye gelerek çadır kurmalarından sonra olduğunu söyler ve bu mekânı suçlu bulur:

Bu sözler olmamışdı dahı âhir

Ki bu sahrâ yüzinden oldu zâhir (1913)

Ardından nehrin kenarına bir geminin gelip durduğunu ve içinden selvi boylu güzellerin çıktığını, ancak içlerinden birinin benzersiz olduğunu söyler. Bahçeye gezintiye çıkan güzeller sonra çadıra döner, şarkılar söyler ve eğlenirler. Âşık, güzeli gördüğünde gönlü onu bırakır, uçar gider. Aşk acısıyla geçen günlerini şöyle ifade eder:

İki gündür ki olup zâr u hayrân

Başumdan gitdi sabr u hûş u sâ mân

Bana her rûz bin yıldan füzûndur

Gice gîsû-yı cânândan uzundur (1926- 1927)

Henüz iki gündür böyle bir aşk acısı yaşayan âşık, sevgilinin adını, izini, köyünü ve yerini bilmediğini, ancak dostunun yaşlı kadınla tanışması sayesinde sevgiliye ulaşmanın yolunu bulduğunu anlatır. Yaşlı kadın sayesinde sevgilinin yerini öğrendiklerini söyler. Şans da yanında olunca kadının yanlarına geldiğini, hastayken doktora ulaştığını söyleyerek durumunu anlatmayı bitirir. Eğer durumunu sevgiliye iletirse, kendisine yardımcı olursa Tanrı'nın da onun yardımcısı olması için yaşlı kadına dua eder. Ancak ihmal ederse de elinden bir şey gelmeyeceğini, âh edeceğini, göz yaşı dökeceğini ve kararın kendisine ait olduğunu söyleyerek sözlerini bitirir. Kadın, başını eğerek onu dinler. Biraz düşünüp başını kaldırır ve söze başlar. Eğer gönülden âşıkça ve davasına sadıkça sadakatının ona çare olacağını söyler, müjdeli haberi ima ederek başka söz söylemez ve gider.

“Hâlet-i tenhâyî” başlıklı bölümde âşığın yaşlı kadın gittikten sonra yalnız kaldığı süreçte neler yaptığı anlatılır. Kadın gidince gece yarısı olduğu için herkes uyumaktadır. Yalnızca mum ve âşık uyanıktır. Başında derdi çok olduğu için gözüne uyku girmez. Bahçede gezintiye çıkar ve suyun kenarına gelir. Sevgilinin meclisine gidecekken göz yaşları akıp ırmak olur ve yolunu keser:

Ne yolsuzlukdur itdügün diyüp ol

Yoluma geldi vü kesdi bana yol (1967)

Akarsuyun kenarında, kıyıda oturup sevgilinin meclisini seyreder. Âşık herkesin uykuya daldığını, çalgıların yaylarının gevşediğini, kadehin kırıldığını, tef ve neyin düştüğünü söyler. İçkiden nasiplenen her güzel bir köşede yatmaktadır. Ardından tasvirlerine sevgiliyle devam eder. Onu “yükseğe uzanan bir selvi” olarak tanımlar. Saçları gibi sarhoş ve pervasız olduğunu söyleyerek detaylı bir şekilde, kıyafetlerine kadar sevgiliyi tasvir eder. O sırada selvi fidanında bir bülbül âşığın “mest” redifli bir gazelini okumaktadır. Âşık, bu şiiri duyunca kendinden geçer ve yere düşer. Bir süre sonra kendisine gelir ve sabah olduğunu görür. Herkes henüz uykudadır. Oradan gitmeyi istemez ancak onlar uyandığında burada görülürse bunun haddinden fazla edepsizlik olacağını düşünür. Mecburen sevgilinin meclisini terk eder, mutluluğu kederle değiştir.

Geldiğinde dostlarının da uykuda olduğunu görür ve onları uyandırır. Onlara uyuma zamanı olmadığını, çabuk uyanmalarını söyler. Onlar da uyanırlar ve işe koyulurlar. Sâkî, yine ortaya içki getirir, çalgıcılar çalmaya başlarlar. Âşık, yaşadıklarını arkadaşlarına anlatmak ister ama ayrıntılarıyla açıklamayı, uzatmayı mümkün görmez. Mecliste yine şarap kadehleri dolar, yenilir ve içilir. Günün de kadehi dolar ve gece olur. Diğer tarafta sevgilinin meclisi de toplanır. Onlar da içmeye ve çalmaya başlarlar. Sözü uzatmak istemeyen âşık, kısaca güzellerin sabahtan gün batana kadar kadeh tuttuğunu söyler. Arada “Ser-i Sühan” başlıklı bir bölümle “hikâyenin anlatıcısına” yani kendisine seslenir. Artık derdinin son bulmasını, kadının sırları sevgiliye açıklamasını ister ve şöyle der:

Açup zevk u safâ dîvânlarını

Okı mihr ü vefâ destânlarını

Bize sen matlab-ı cândan haber vir

Ki ya'nî vasl-ı cânândan haber vir (2053- 2054)

Bu bölüm âşığın sabırsızlığını ve artık duygularını içinde tutamadığını göstermesi açısından önemlidir. Hikâyenin devamında bir kavuşma olacağını da duyurur niteliktedir. Yeniden bir gece tasviri yapılır. Mesnevide gece tasvirleri atmosfer yaratmak için kullanılmış ve detaylandırılmıştır. Aslında olayların çoğu “gece” yaşanmaktadır. Bu güzel gecede sâkîler kadehleri doldurmaktadır. Şarkıcılar şarkı söylemeye, melek yüzlü kadınlar da içmeye başlarlar. Âşık da arkadaşlarıyla diğer tarafta oturmaktadır. Yine meclise şarap gelir, böylece keder azalır ve mutluluk artar. Bir köşeden yine yaşlı kadın sarhoş bir şekilde gelir, selam verir ve şaraptan teklifsiz alır. Bir iki kadeh içer ve dalkavukluk eder. Kadın, âşıkla konuşmaya başlar. Dün gece buradan gidince onun derdini düşündüğünü, aklının korku ve ricayla dolu olduğunu söyler. Güzelin iffetini ve temizliğini andığını, onun niyâz ehline meyledeceğine ihtimal vermediğini düşünür. Kadın, âşık gibi hünerli, sevinçli birisi böyle zor bir işe düştüğü için üzülmüştür. Ölümünden başka her şeye çare olduğunu düşünerek kendisini teselli eder. Birbirlerine lâyık olduklarını da söyleyerek bu işin olacağına dair inancını dile getirir. Kadın, dün gece olanları anlatır. Sevgiliyle konuşmak için bir fırsat aramıştır ve o sırada sevgili, yaşlı kadınla konuşmaya başlamıştır.

Yeni bölümde yaşlı kadın sevgiliyle olan sohbetlerini âşığa aktarır. Sevgili ona, şaşkınlığının ve sersemliğinin nedenini sorar. Bahçede görünmediğini söyler, nerede olduğunu bilmek, böyle düşünceli ve şaşkın olmasının nedeninin ne olduğunu öğrenmek ister. Kadın da bir derdinin olmadığını, onun devletinde her şeyin sevinç sebebi olduğunu ama bu şaşkınlığın bir nedeni ve okusa pek çok bölümü olduğu cevabını verir. Sevgili de tedbirini almak için bu derdin nedenini sorar. Kadın, o gece başından geçenleri özetleyerek anlatır. Suyun kenarında giderken daha önce konuştuğu adamı görmeyi, ona iltifatlar ederek asıl amacının daha önce okuduğu şiirlerin şairinden birkaç yeni şiir almak olduğunu hayal etmektedir. Böyle düşüncelerle sarhoş gibi gezerken farkında olmadan her biri irfan sahibi birkaç genç erkeğe rastlar. Onların yakınından geçince onlar da hemen kadını görürler ve ona saygı gösterir, ikramda bulunurlar. Gençler teklif edince kadın da oturur. Şaraplarından içer ve onlarla sohbet etmeye başlar. Meclisin başındaki kişiyi beğenir ve onun hâinden etkilenir. Ardından âşığı tasvir edip onu övmeye başlar. Hatta onun yanından ayrıldığı için üzgündür. Kadın, araya girerek âşığa onu çok övdüğünü, sevgilinin de güzelce dinlediğini söyler. Sonra, yazdığı birkaç şiiri çıkarıp sevgiliye verdiğini ve sevgilinin de onları okuyup çok beğendiğini anlatır.

Sevgili, yaşlı kadınla konuşmaya devam eder. Ona her işte güveninin olduğunu ve onun manevi olgunluğuna inandığını söyler. Âşığın becerikli biri olduğunu, bunun apaçık delilinin de gazelleri olduğunu söyler. Ayrıca kadının ondan bahsederken âşık ve dertli olduğunu söylediğini hatırlatarak, âşık olmanın yüceliğini anlatır ve yaşlı kadına âşığın âşık olduğu kişiyi, ona kavuşup kavuşamadığını sorar. Kadın da âşık olduğu kişinin bu dünyaya benzeri gelmemiş bir güzel olduğunu söyler ve onu övmeye devam eder. Ancak güzelin bu aşktan haberdar olmadığını ve âşığın içinde bulunduğu zor durumu, çektiği sıkıntıları anlatır. Bu sözleri dinleyen sevgili bir süre düşünür. Kadın, daha önce kimseyi böyle övmediği için sevgilinin bu durumun farklı olduğunu anladığını söyler, sevgilinin çok dikkatli biri olduğunu belirtir. Bu sözler üzerine sevgili başka bir konuya geçer, kadın da bu konuyu bir daha açmaz. Kadın da sevgili ne derse onunla o konuda konuşur, ancak güzellerin hepsi perişan olana kadar sabredebilir. Hepsi dedikoduyu bırakıp uyur ve yaşlı kadınla sevgili yalnız kalırlar. Kadın sevgiliye yalvarır, içkisinden içip can bahçesini tazelemesini ister. Ona şu önerilerde bulunur:

Biraz gel Husrev ü Şîrîn okı yâ

Kitâb-ı Vîse vü Râmîn okı ya

Okı efsâne-i Leylî vü Mecnûn

Okı nitdi Hümâ ile Hümâyun (2196- 2197)

Sevgili, ünlü aşk mesnevilerini okumasını tavsiye eden kadının sözünü dinler. Hikayeler okur, kadın da ona aşkı ve âşıklığı över. Ardından da dünyanın zevkinin o an olduğunu, Allah'ın ona güzellik verdiğini ve fazilet sahibi birinin ona âşık olduğunu söyleyerek bunların kıymetini bilerek yiyip içmesini tavsiye eder. Sözlerine şöyle devam eder:

Otur anunla geh geh sohbet eyle

Safâ vü zevk u 'îş ü 'işret eyle (2222)

Sonunda pişman olmamasını, zamanı geldiğinde istese de böyle birini bulamayacağını, bu fırsatı kaçırmaması gerektiğini söyleyerek sözlerini bitirir. Bu sözler karşısında sevgili dehşete kapılır. Sert bir şekilde bu âşığın kim olduğunu sorar. Kimseyle bir sohbeti ve ilişkisi olmadığını söyler ve kadına “uyur musun düş mü görürsün” (b. 2230) diyerek kızar. Kadın da ne uyuduğunu ne de düş gördüğünü söyler. Ona, âşığı övmeye başlar. Onunla sohbet etmesini ve onu görmesini ister. Şimdi öfkelenirse bile sonra ona hayır duası edeceğini söyler. Sevgili yaşlı kadını azarlar. Ne kadar iffetli biri olduğunu anlatır ve kadına “bu sözü başkası söyleseydi ona ne yapacağımı bilirdim” (b. 2262) diyerek aralarında çok hak olduğu için onu Allah'a havale ettiğini söyler. Kadın da ne yaptığını ve onu neden azarladığını sorar. Sadakatinin aşikâr, içinin ve dışının bir olduğunu söyler. Onu gözünden bile sakındığını söyleyerek ona verdiği önemi anlatır. Şimdiye kadar hiç kimseyle birliktelik yaşamadığına vurgu yapar ve ona şöyle sorar:

Dem-â-dem olmaga sen câna hem-dem

Gerekmez miydi bir hoş-tâb'-âdem

Ki her hâlünde sana yâr olaydı

Celîs ü mûnis ü gam-hâr olaydı (2290- 2291)

Onu hayatında birisi olmasını teşvik eder ve bu durumun olumlu yönlerini anlatır. “Bir âdem oğlanını dost edinmesini” (b. 2293) söyleyerek konuyu âşığa getirir ve yine onu över. Konuşmaları bu şekilde devam eder, aralarında bir karara varamazlar. Böylece

uykuya dalarlar. Sabah olur ve güneşin doğuşuyla uyanırlar. Yaşlı kadın, âşığa olanları anlatmaya devam eder. Sevgili, gece yaşananlardan dolayı kederlidir ve tavırlarında bir değişiklik vardır. Gerçi şarap kadehini eline alsa da haddinden fazla bezgin ve ümitsizdir. Kimseyle konuşmamış ve kimseye gülümsememiştir, asık suratlı ve perişan bir şekilde oturmaktadır. Diğer kadınlar da bu duruma şaşırmıştır ama bunun nedenini bilmez ve sormaya da bahane bulamazlar. Ancak yaşlı kadın, sevgilinin öfkesinin kendisine olduğunu bilir. Sevgilinin bu davranışından rencide olmuş ve bu duruma çok sinirlenmiştir. Gönlü kırılan kadın, kendisinin de yaratılışında huysuzluk olduğunu ve suratsızlığını ortaya çıkardığını söyler. Sâkî, kadeh sunup çok ısrar etse de almaz. Sıkıntısı olduğunu ve şaraba bugünden itibaren veda ettiğini söyler. Bir iki kere daha şarap sunsalar da kadın, çabalamayı bırakmalarını, bunun sonuç vermeyeceğini söyler. Bu sözü duyan sevgili, biraz bakar ve olumlu ya da olumsuz bir şey söylemez ve gider. Yaşlı kadın da bunun üzerine onlardan uzaklaşıp gitme fikrini düşünür. Bir an bir yerde oturur, tereddüdü bırakır ve sevgiliden selamı sabahı kesmeyi ister; çünkü Şâh'ın vefasız ve emek hakkı gözetmeyen biri olduğuna, hak ve hukuk gözetmediğine karar verir. Böyle bir sıkıntıya neden katlanacağını kendine sorar. Bu düşünceyle gitmeye koyulur ve cariyeler bu durumu görünce hemen Şâh'a haber verirler. O da yaptığına pişman olur ve kadını incittiğini anlar. Ardından kadının yanına gelir. Onu ayakta ve giyinirken bulunca yalvarmaya başlar. Eline kına gibi yapışıp boynuna sarılır. Ona şefkat gösterir ve ne kötülük yaptıklarını ne suç işlediklerini sorar. O da bu davranışlara maruz kalmayı hak etmediğini, bundan sonra bir köşede kimseyle bir araya gelmeden yaşayacağını, hatta adını bir daha duymayacağını söyler. Öğüt vermesinde bir hata varsa da yanılmayanın bir Allah olduğunu ve ona yüz dönmesinin uygun olmadığını söyler. Samimiyetlerini anlatmak için şöyle der:

Önümde dünyeye gelmiş olasin

Elümde avucumda ulalasın (2353)

Yaşlı kadın en son, bugüne kadar yaşadıkları her şeyin boşa olduğunu düşünür. Bunun üzerine Şâh cevap verir. Bu kederli hâlinin nedeninin ondan kaynaklanmadığını söyler ve incinmemesini ister. Elinden tutup yine meclise götürür, sâkîye kadehi döndürmesini söyler. Böylece sâkî, altından kadehi eline alınca meclis şenlenir. Şarkıcı, şarkısını söylemeye başlar ve güzeller dans ederler. Şâh, yaşlı kadını herkesin üstünde görür, ona

sürekli hâlini sorar. Bu da diğer kadınların kıskanmasına neden olur. Mecliste yiyip içer ve eğlenirler. Güzeller sarhoş olur ve gezmeye çıkarlar:

Kimi gitti hırâmân merg-zâra

Kimi sahrâya kimi kûhsâra

Kimi düşdi ağaçlar pâyesinde

Çenâr u serv ü ‘ar‘ar sâyesinde (2373- 2374)

Güzellerden kimisi yüzünü yıkamak için suya gider, kimisi de bir köşede uyuyakalır. Yaşlı kadının da üzerindeki yük gitmiştir. Meclistekiler dağılır ama o durur. Bir köşeye çekilir ve uyur. Biraz uyuduktan sonra uyanır ve sevgiliyi başında görür. Onu başında görünce kadın çok sevinir ve bunu “başına devlet kuşu konması” olarak tanımlar. Yerinden kalkıp ona övgüler düzer ve dualar eder. Ardından söze başlar, sevgili de o ne söylese kabul eder ve ona dalkavukluk eder. Kadın da yeniden âşığın konusunu açar ve inadı bırakıp o dertliye yardım etmesini ister. Kendi elinde bir bağ menekşe, sevgilinin elinde de kızıl gül destesi vardır. Menekşeyi ona sunar ve “menekşe aşkın gülüdür” (b. 2393) der. Sevgiliden ayrı olmanın zor olduğunu ve onları birbirlerine kavuşturarak hayra gireceğini söyler. Sevgili elinden menekşeyi alır ve sözlerinin gerçek olup olmadığını sorar. Sevgili kendi içindeki hesaplaşmayı şu beyitlerle aktarır:

Olupdur gerçi bu söz ilde meşhûr

Bana lîkîn gelür ol ‘akldan dûr

Hayât u ‘ilm çün yokdur hakîkât

Bularda neylesün ‘ışk u mahabbet (2396- 2397)

Yaşlı kadın, sevgiliden böyle söylememesini ister. Allah’ın insanları birbiri için yarattığını, güzel çirkin kim varsa herkesin mayasında aşk olduğunu, aşkın kederinin sırrının insana neşe verdiğini söyler. Kim âşık olsa onun dünyaya padişah olduğunu, onun da zamanının aşkla geçmesini istediğini anlatır. Aşkla ilgili görüşlerini aktarmaya devam eder. Dostların sözlerini kabul etmek ve inat etmemek gerektiğini söyleyerek sözlerini bitirir. Bu sözleri dinleyen sevgili, gülümser ve konuşmaya başlar. Kadına iki gündür hâlinin farklı olduğunu, değişik konuştuğunu, sonra küstüğünü söyler. Bu tür

bencillikler istemediğini, yıllardır adının kötüye çıkmasından dolayı sıkıntı çektiğini anlatır. Sözü uzatmak istemez, kendisini bu işi istemeye teşvik ettiğini, sonunda baştan çıkacağını söyler. Yaşlı kadın, sevgiliye iltifatlar ederek onun neden böyle bir evhama kapıldığını ve kuruntu ettiğini sorar. Dünya durduğundan beri herkesin âşık olduğunu söyler, aşk işini “adının kötü anılması” olarak değerlendirmemesini ister. Aşk över ve onun bu nefretinin nedenini sorar. Öğütler vermeye devam eder:

Sözüm tut bir münâsib yâra dil vir
Nigâr-ı dil-nüvâz ol gönline gir

Bir âdem cânını bul demler eyle
Yi iç anunla hoş ‘âlemler eyle (2440- 2441)

Ele her zaman böyle bir fırsatın geçmeyeceğini yineleyen kadın, âşık gibi birinin bulunmayacağını söyler ve sevgiliden onunla sohbet etmesini ister. Sevgili de bu işin sonunun pişmanlık olduğunu söyleyip kadının bu durumu anlamasını ister. Yaşlı kadın, sevgiliye sözünü dinlemediği için yine kırılır. Âşığa onu ikna etmek için bu şekilde çok dil döktüğünü anlatır. Sevgili bazen gülüp bazen de onu azarlamaktadır ama sonunda gönlü yumuşamıştır. Bunun üzerine kadın onun elini ayağını öper. Yarım ağız bir rıza alır. Kadın, diğer güzeller de meclise gelince bu sırrı onlara da açma, âşığı ve arkadaşlarını gidip meclise davet etme isteğini sevgiliye anlatır. Durumu güzellerle anlatma konusunda karar kılarlar. Gece olunca meclis toplanır ve güzeller meclise dolarlar. Kadın, güzellere durumu anlatır, sevgili yine nazlansa da onlar razı olurlar. Böylece karar alırlar, sevgili yaşlı kadından gidip ayrılığı ortadan kaldırmasını ister. Kadın da hemen âşığın yanına gelir. Ona da burada oturmanın ve beklemenin olmayacağını, bu iş için neler çektiğini bir kendisinin bir de Allah’ın bildiğini söyler.

Yeni bölümde âşık söze başlar. Kadın bunları anlatınca âşığın gözünde zerre ve güneş yaklaşır, birbirine ulaşır. Sıkıntıları sona erer, bu sevinçle şöyle bir temennide bulunur:

Kimün kim istedügi âsmânda
Eline yirde gire bir zamânda (2493)

Ancak bu durumu mümkün görmeyen gönlü âşığa seslenir:

Ki sini yâr idine ol perî-zâd
Perîye hem-dem olmaz âdemî-zâd

Hemîn varsa hayâl-i hâbdur bu
Veya fi'l-i şarâb-ı nâbdur bu (2496- 2497)

Âşığın kendisiyle konuşarak kendi iç sesini dinlediği bu beyitler, onun sonunda gerçekleşen isteğine kavuşmasının yarattığı heyecanla ilgilidir. Bu sözlerden etkilenen âşık tereddüt eder. Dostları onun bu şaşkınlığını görürler ve ondan aklını toplamasını isterler. Şimdi şaşırma zamanı değil, kavuşma zamanı olduğunu söylerler. Âşık, bunun gerçek olup olmadığını sorar, dostları da rüya olmadığı cevabını verirler. Hz. Süleyman ve Belkıs kıssasına atıfta bulunarak “hüdhüd”ün geldiğini ve Belkıs’a kavuşmanın kısmet olduğunu, ölse bile artık gam yemeyeceğini söylerler. Âşık, yaşananların gerçek olduğunu anlar. Çok sevinir, ne dediğini bilmez. Tek bildiği yaşlı kadının ne kadar mübarek ve uğurlu olduğudur. Kaftanı parça parça, gömleğinin cebi yırtık olan kadın önde, onlar arkalarında sevgilinin çadırının önüne gelirler. Yaşlı kadın onlardan önce girer ve izin ister. İzin alınca içeri girerler, her taraf kıyamet kopmuş gibidir. Selvi boylu, lale ve gül yanaklı güzeller ayağa kalkmışlardır. Âşık, önce meclisi tasvir eder. Meclis süslenmiştir, yemekler ortada ve boldur, her köşede bir mum yanmaktadır. Detaylı bir şekilde yemekleri ve mekânı tanıtan âşık, ardından güzelleri tasvire başlar. Sonra ayakta duran Şâh’ı görür ve onu uzun uzun anlatır. Ona bir dua eder:

Yükündüm yire yüz urdum kodum baş
Didüm şâhum sana olsun uzun yaş (2553)

Bu duadan sonra da yedi bentlik bir “terci’-i bent” okur ve herkes onu dinler. Bu “terci’-i bend”in vasıta beyti şöyledir:

Ger dâmenine el ura agyâr
Âhum yaka ‘âlemi ne kim var (2569)

Bu “terci’-i bent”te meclisi ve sevgiliyi tasvir edip öven âşık; feleğe, Allah’a, sâkiye ve mutrîbe seslenir. Aşkının büyüklüğünü anlatır. Bu şiiri duyan sevgili çok beğenir. Şiir herkesten çok saygı görür, sevgiliyi etkiler ve sevgili onu oturması için yanına davet eder. Herkes oturunca meclis şereflenir. Erkekler bir tarafa, güzeller de bir tarafa otururlar.

Sevgili, âşıkla konuşmaya başlar. Onun meclise şeref verdiğini söyler. Âşık, önce sevgiliye övgü ve dua eder. Ardından kederli günlerini ve içinde bulunduğu durumu anlatıp sevgilinin yüceliğini över. Susmaktan başka özrü olmadığını söyler. Sevgili bu cevabı duyunca yine lütufla cevap verir ve ona nerede yaşadığını, kim olduğunu sorar. Âşık, mekânının aşk köyü olduğunu, bütün sohbetinin ve muhabbetinin sevgilinin hayaliyle olduğunu söyler. Sevgili annesi, babası, akrabası, kardeşi, kimsesi olup olmadığını sorar. Feleğin asıl atası olduğunu söyleyen âşık, gönlün şenliğinin ikizi olduğunu, aşkın kederinin kardeşi, sevgilinin hayalinin de gece gündüz yoldaşı olduğunu ve bunlardan başka kimseyle görüşmediğini söyler. Bu sözleri duyan sevgili gülümser, ona merhamet eder. Geçmişi bırakmasını, şimdiki hâlini anlatmasını ister. “Zaman müsait mi, felek uğurlu mu?” (b. 2697) diye sorar. Âşık, bu gördüğünün rüya olup olmadığından emin olmadığını, onun devletinde çok mutlu olduğunu söyler. Durumunu şu beyitlerle anlatır:

Hilâl eksük gedük kem-ter gulâmum

Mübârek adlu ey mâh-ı tamâmum

Zamâne tâbi‘ u devlet muvâfık

Şeref bende sa‘âdet yâr-ı sâdık (2706- 2707)

Bu sözler üzerine sevgili, âşığı biraz teselli eder ve onun buyurmasıyla şarap getirenler yürür, gümüş bilekli sâkîler baldırlarını açarlar ve kadeh döndükçe âşıklar güzel zaman geçirirler.

Yeni bölümde âşık, gümüş şarap sürahisini tasvir eder. Onun güzellere olan yakınlığını ve onlarla “dudak dudağa” olmasını anlatır. Ardından şarap kadehini tasvire başlar, onun da ne işe yaradığını, meclislerde nasıl ve ne amaçla kullanıldığını anlattıktan sonra son olarak da şarabı tasvir eder ve kendi hikâyesini anlatmaya döner. Sevgili, şarabın döndüğü bir meclis ortamında taze gül gibi açılır, âşıktan birkaç beyit ve şiir okumasını ister. Âşık, sevgiliden bu isteği duyunca vücudundaki her bir parça kıskanır ve utanır. Dili ise bülbülün sesi gibi meclisi doldurur. Ortama uygun ve seçkin beyitler, “bahariyyatlar”, “hüsniyyatlar”, “hamriyyatlar”, “rubaiyyatlar”, “gazeller” okunur. Sevgili çok memnun olur ve daha önce okuduğu “tercî-i bend”i tekrar okumasını ister. Âşık da baştan sonra tekrar okur. Sevgili bu sefer öncekinden de çok beğenir. Binlerce kez övgüsünü ve

beğenisini dile getirir. Şiirle ilgili değerlendirmeler yapar. Bu değerlendirmelere âşık da cevap verir. Bu fikri uzun bir süre düşünmediğini söyler ve şöyle der:

Görinen bunca ebkâr-ı me‘ânî
Hep ânîdür degül biri zamânî

Reviyyetsüz bedîhî gelmesinden
Mu‘arrâdur kitâbet hilyesinden

Hudûsına bu meclis bâ‘is oldu
Degüldür eski bunda hâdis oldu (2773- 2775)

Şiirini önceden düşünmeden, o anda söylediğini iddia eden âşığa sevgili gülümseyerek “şairlerin yalanı çoktur” (b. 2776) der. Bunun da böyle bir yalan olup olmadığını sorar. Böyle bir şiiri düşünmeden söylemenin ve böyle bir açık söyleyişin baştan başa anlamlı bir şekilde bir araya gelmesinin mümkün olmadığını anlatır. Âşık da sevgilinin bu sözleri üzerine kendisini imtihan etmesini ister. Şiirin üslûbunu ve tarzını sevgilinin belirlemesini önerir. Mecliste oturan herkes bu sözler üzerine âşığı takdir eder. Şöyle diyerek düşüncelerini desteklerler:

Didiler haylî da‘vâdur bu da‘vâ
Gerek ‘ışka nişân da‘vâya ma‘nâ (2788)

Sevgili, o gün sırma atlas kumaştan bir elbise giymektedir. Herkes o anda sevgilinin elbisesi için bir gazel söylemesinde karar kılar. Şiirin hayallere sürükleyen, renkli ve güzel bir şiir olması istenir. Âşık da bu isteği kabul eder. Hemen “âşıkâne” bir gazel söyler. Bu gazeli nasıl ortaya çıkardığını da “gazel” kelimesinin “ceylan” anlamından da yola çıkarak bir “av tasviri” üzerinden anlatır. Ardından “-eng” redifli, sevgilinin “nil rengi” elbisesini anlatan bu gazele yer verilir. Bu “çekici” şiir okunduktan sonra güzeller çok etkilenirler. Bunu yapabilecek gücün kimsede olmadığını ve onun eşi benzerinin olmadığını söyleyerek elini öpmeye çalışırlar. Sevgili ise bu şiirden çok etkilenmiştir, şiiri ona defalarca okutur. Okuttukça da aklı başından gider, mest olur ve âşığın elini öpmek ister, ancak âşık bunu kabul etmez. Buna lââyık olmadığını, kendisiyle alay etmemesini ister. Sözü söyleyenin dil ve dudak olduğunu, elden daha çok öpülmeyi hak ettiklerini ama buna da lââyık olmadığını söyler. Âşık, sevgilinin elini öpmek istediğini

ama bunun küstahlık olduğunu, ayak öpmenin de edepsizlik olacağını, eğer izni olursa ayağının bastığı yeri öpmek, dahası karşısında ellerini kavuşturup durmak istediğini söyler. Bu sözler üzerine sevgili çekinir, utanır. Buna izin vermez, ancak âşık ısrarcı olur. Meclistekiler de sevgiliye inadı bırakmasını söyler ve ısrar ederler, ancak sevgili izin vermez. Âşık, sevgilinin ayağının durduğu yere yüzünü sürer ve o temiz toprağı öper. Bu durum mecliste ortamın şenlenmesine ve eğlencenin artmasına neden olur. Sevgili, çengiye sazını eline almasını söyler. Yeni bölümlerde çengi ve çalgısı tasvir edilir. Âşık çengiyi çok beğenir. Ardından çenginin hazırlığını anlatır. Çengi, yüksek sesle şarkı söylemeye başlar. Âşık ondan kopuz çalmasını ister ve kopuzu da tasvir eden bir bölüm araya girer. Ardından çengi söylemeye devam eder. Âşık, meclisin ortamını tasvir etmeye başlar. Çenginin nağmelerini herkes çok beğenmiştir. Böylece ortam ısınır, sâkî şarap dağıtır. Güzeller gonca gibi düğmelerini, “gül-i ra’nâ” gibi kaftanlarının önünü açarlar. Şarabın etkisiyle akılları gidenler samimi olurlar. Âşık, güzelleri ve meclisteki eğlence ortamını tasvir eder. Bu sırada âşık da önce devrin ve ayrılık günlerinin sıkıntılarını anar, sonra rahatlığını ve itibarını hatırlar. Böyle düşünürken gözlerinden mutluluk yaşları akar. Sonra da bir gazel söyler. Bu gazel, mesnevinin konusuyla bağlantılı olarak âşığın göz yaşlarına ve sevgilinin ayağına yüz sürmesine atıflar içermektedir. Bu şiir bitince gözleri gibi dili de cevher saçmıştır. Bu dokunaklı şiirden sonra herkes rahatlar, şarap içilmeye devam edilir. Güzellerin uykusu gelir, her biri yatağına yönelir. Âşık ve sevgili yalnız kalırlar. Sevgili onu tanımak için onunla ilgili sorular sorar. Ona şiir ve kasideler okutturur. O sırada âşık, geceyi tasvir eder ve bahar yağmuru yağar. Bundan etkilenen sevgili, âşığa “ey bahr-i ‘ummân-ı me‘ânî” (b. 3031) diye seslenir ve bulut ve yağmurun nasıl oluştuğunu sorar. Âşık da detaylı bir şekilde bu doğa olaylarını sevgiliye anlatır. O bunları anlatırken o sırada gök gürler ve şimşek çakar. Sevgili bu sefer de bunların nedenini sorar. Bunları da âşık “bilimsel bir üslup”la anlatır. Bu şekilde oradan buradan konuşurlarken sabah rüzgârı eser. Sevgili bu sefer de onun nedenini sorar. Âşık onu da anlatırken hava açılır, yağmur diner, rüzgâr esmez ve “hâle” çıkar. Sevgili bunu da anlatmasını ister. Âşık, hâlenin oluşma sebebini anlatır. Ardından âşık, gökkuşağını anlatmayı önerir. Sevgili, bunu da bilmeyi istediğini söyler. Âşık, ayın değişimlerinin ve parlaklığının da nedenini anlatır, ancak gerçeklerin tamamen bunlar olduğunu söyleyemeyeceğini, sonuçta her şeyi Allah’tan başkasının bilmediğini söyler. Âşık, son olarak şöyle der:

Benüm katumda aslı bir dahıdur

Bu da gûşûnda olsun nitekim dūr (3179)

Âşık, bu son vereceği bilgide bütün doğa olaylarını âşıklara bağlayarak açıklar. Bütün bunları dinleyen sevgili bilgiye olan hayranlığını şöyle ifade eder:

Didi câhil sa'âdet bulmasun hîç

Kemâl ehli cihânda olmasun hîç (3205)

Ardından sevgili, âşığa sarılır ve onu öper. Bir ziyafet sofrası ve bu sofrada sunulan yemekler üzerinden üstü kapalı bir şekilde aralarındaki cinsel birliktelik anlatılır. Sevgilinin gösterdiği dostluktan memnun olan âşık, sabah olduğunu belirtir. Bu nedenle kısa bir sabah tasvirinden sonra hikâyeye döner. Sabah olduğu için sevgiliye veda eden âşık, kendi mekânına geri döner. Dostları da gelirler ve geçen geceden konuşurlar. Âşık ise perişan bir hâldedir. Gecenin etkisinden çıkamamıştır. Geçen zamanı düşünüp kavuşmayı hayal etmektedir. O günü çok zor geçirir. Diğer tarafta sevgili de önceki geceden dolayı sersemdir. Güzeller de kalkarlar ve diz dize otururlar. Akşam olana kadar yer içerler. Akşam olur ve yine meclis toplanır. Sevgiliden haber gelince âşık ve arkadaşları hemen sevgilinin mekânına giderler. Onları sevgili karşılar. Âşığı yanına alır, ona övgüler ve iltifatlarda bulunur, nasıl olduğunu sorar. Kadınlar ve erkekler meclisteki yerlerine otururlar. Yine şarkılar çalınır, söylenir ve sâkî kadeh gezdirir. Yine şarap içilir ve şarap canları aydınlatır. Güzellerin her biri yerine geçip su yerine şarap içerler. Şarap içerken kadehe de yasemin yaprakları dökerler. Ud çalınmaya başlanır, o geceyi de güzel geçiren âşık, sabah olunca yine kendi mekânına döner. Toplamda üç geceyi bu şekilde geçirirler. Üçüncü gece, sabaha yakın horoz ötünce sevgilinin gözleri yaşla dolar. Kederlenen sevgili durumu şöyle açıklar:

Bir âh idüp didi ol yâr-i cânî

İrişdi âh kim fûrkat zamânı

Göçerüz irtte bundan kâm u nâ-kâm

Nolısar bilmezem âhir ser-encâm (3272- 3271)

Sevgilinin gideceğini duyan âşık, çok üzülür. Aklı başından gider ve gözlerinden yaşlar akar. Günlerini bu şekilde kederle ve aşk acısıyla geçirmeye başlar. Sabah olur, sabahın

gelmesiyle birlikte göç davulu çalar. Âşık, sevgilinin mekânına geri döner. Sevgiliden ayrılmaya dayanamaz, gözlerinden yaşlar akar. Güneşin doğmasıyla birlikte sevgilinin gitme hazırlıkları anlatılır. Sevgili üzerine siyah bir kıyafet giymiştir, parlak aya benzeyen sevgiliyi kederi ayın gökyüzünde görünmez olduğu günlerdeki gibi karartmıştır. Yüzüne siyah peçe çekmiştir, çenesinin üzerine kırmızı bir başörtüsü bağlamıştır. Ancak güneş siyah örtünün altında gizlense de ufukta belirir. Ardından yeni bölümde boz bir at gelir, bu at fiziksel detaylarıyla tasvir edilir. Sevgili bu atın üzerine biner. Bu durumu âşık, şöyle tasvir eder:

Binüp çün kim revân oldu visâka
Sanasın hûrdur bindi Burâk'a (3320)

Ata binen sevgiliye birkaç güzel de eşlik eder ve yola çıkarlar. Sevgilinin gitmesiyle birlikte âşık, ayrılık acısı çekmeye başlar. O kadar üzülür ki işini gücünü bırakır. Fiziksel ve ruhsal olarak içinde bulunduğu zor durumu detaylandıran âşık, Mecnûn gibi dağlara gitmek ister. Gezerken bir dağ yarığı bulur ve orada saklanır. Biraz zaman geçtikten sonra dostları onu arayıp sormaya başlarlar. Dağı taşı ararlar ve sonunda onu bulurlar. Zayıflamıştır, ciğeri yanmaktadır, dikenler içindedir. Dostları onu böyle görünce çok üzülürler. İstemese de onu eski mekâna geri getirirler. O mekân, âşığı çok etkiler. Ona sevgiliyle geçirdiği zamanları hatırlatır. Onun çadırını ve güzelleri göremeyince çok üzülür, kendini kaybeder. Bir süre sonra kendine gelir ama iki âlem de gözüne dar gelir. Dostları ona nasihat verirler. Bu nasihatler etkili olmaz, âşık rezillik çıkarır ve dostları da iyi olmayacağını anlayıp onu bırakırlar. Bu şekilde gözleri yaşlı gezmeye devam eder. Bahçeleri gezdikçe gördüğü her şey ona sevgiliyi hatırlatır. Aşk ateşi onu yakınca içinde bulunduğu kederli hâli anlatan bir gazel söyler. Bu şekilde bir hafta boyunca gezer. Bu bir haftayı şöyle tanımlar:

Ne hefte her demi bin sâ'at oldı
Nice sâ'at ki rûzı sâ'at oldı (3398)

Bu haftayı zor geçiren âşık, artık dayanamaz. Kalemi ve kâğıdı eline alıp bir mektup yazar. Önce mektuba seslenir ve ondan şunları ister:

Kerem kıl bir nefes şîrîn-zebân ol
Bu kuldan husrevine tercemân ol

Benüm ahvâlümü tahrîr eyle
Güzeller şâhına takrîr eyle (3409- 3410)

Mektubun başında Allah'ı ve peygamberi över. Ardından sevgiliyi över ve ona dua eder. Kendi içinde bulunduğu durumu kısaca özetler:

Var imiş bir kulun zâr u dil-efgâr
Sabâ gibi sana cândan hevâdâr

Ser-i zülfün gibi gönli şikeste
Gözün gibi özi bîmâr haste

Sana ısmarladı birkaç peyâmı
İdüp cândan tahiyyat u selâmı (3431- 3433)

Ardından sevgiliye selamını iletir ve söze başlar. Sevgilinin fiziksel özelliklerini sırasıyla metheder ve böylece sevgiliye olan aşkını ve aşkının büyüklüğünü anlatma fırsatı bulur. İlk olarak sevgilinin boyunu, endamını över ve sırasıyla şu fiziksel özelliklerini tasvir eder: Saç teli, alın, kaş, göz, göz kapağı, kirpik, zülûf, kulak, yanak, ben, yüz, burun, ağız, dudak, diş, dil, çene, çene çukuru, çene altı, gerdan, göğüs, pazı, sâ'id (dirsekle bilek arası), avuç, el, parmaklar, tırnaklar, karın, göbek, bel, vücudun yanı, uyluk, baldır, ayak. Ardından dünyanın yaratılışı, kış, ilkbahar, yaz, güz mevsimlerinin tasvirine yer verilir. Sonra, âşık ne kadar dertli olduğunu anlatır. Âşığın sevgiliye yakarışının ardından sevgilinin devletine duası başlar. Bu şekilde mektup son bulur. Yeni bölümde mektup sevgilinin eline ulaşır. Sevgili, mektubu âh ederek ve inleyerek okur. Yanaklarından yaşlar süzülür. Mektuba tekrar bakar ve cevaba başlar. Biraz düşünür ve sabah rüzgarından başka sırrını taşıyacak kimseyi bulamaz. Cevabını âşığa teslim etmesi için sabah rüzgarına bildirir. Bunun nedenini de şöyle açıklar:

Anunla çünkü keşf itmiş hicâbı
Bu yüzden eylemiş ana hitâbı (3676)

“Sıfat-ı bâd” başlıklı bir bölümle sevgilinin sabah rüzgarına hitabına yer verilir. Sevgili, önce sabah rüzgarını över. Onun ikinci Hızır olduğunu söyler. Onu Hızır'a benzeter ve

sevgiliye sözlerini ulaştırıp kendisini bu sıkıntıdan kurtarmasını ister. Sevgiliye iletmesini istediklerini söyler. Âşığa şöyle seslenir:

Yanagum şevkı ile yaşı gül-reng
Dehânum hasretinden hâtırı teng

Bilüm fikriyle mûdan cismi bârık
Sevâd-ı turrem ile gönli târık (3708- 3709)

Âşığın mektubunda yazdıklarını özetler. Onun çok derdi olduğunu ancak kendisinin de dertli olduğunu söyler ve kendi çektiği sıkıntıları anlatır. Sevgilinin övdüğü saçı, kaş, gözü vd. her yerinin acı içinde olduğunu söyler. Şöyle der:

Nihâyetsüz durur derd ü firâkum
Oransuzdur oransuz iştiyâkum

Gümân itme bu sözde kim beni sen
Bir istersen seni bin isterem ben (3735- 3736)

Aşkının büyüklüğünü anlatan sevgili çözüm olarak da sabretmeyi önerir:

Çü düşvâr işe düşdük sa‘b kâre
Tahammüldür buna tedbir ü çâre

Kılalum sabr u fursat el virince
Tahammül eyleyelüm el irince (3738- 3739)

Sevgili, aralarındaki bu sırrı saklamayı ister. Bunun sebebi de dile düşmekten korkmasıdır. Sevgili, bir şekilde onun karşısına geleceğini ve yüzünü göstereceğine dair ümidi olduğunu söyler. Hatta eğer yabancılar, düşmanlar uykuda olsaydı şimdiye kadar her gece yanına gelirdim der. Ardından sözü bitirmek gerektiğini söyleyerek âşığa dua eder.

Âşık, sabah rüzgârından bu haberi alınca çok sevinir, deniz gibi coşar. Ancak elinde hiçbir şey olmadığı, sevgiliye kavuşamadığı için üzülür. Yine kederlenir ve aşk acısı çekmeye

devam eder. Artık eski hâlimden eser kalmamıştır. Ayrılığa tahammülü olmadığı için bir “münâcât” ile Allah’a yalvarır. Şöyle dua eder:

Beni yâr ile lutf it halvet eyle
Yine bir şeb dahı hem-sohbet eyle

Ki hergiz tuymasun agyâr u nâşî
Haberdâr olmasun gammâz u vâşî (3777-3778)

Son olarak duasını duyup “âmin” diyenlere de dua eder ve mesnevinin hikâye bölümü son bulur.

2.2.2. Kurgu ve Motifler

Heves-nâme, âşîğın kahraman anlatıcı olduğu bir mesnevidir. Âşık ve şair anlatıcı rolünde özdeşleştiği için âşîğın da mesleği şairliktir. Mesnevide sıkça gazellere ve farklı nazım biçimlerindeki şiirlere yer verilir. Bu şiirler, âşîğın duygu yoğunluğunun arttığı durumlarda kullanılır. Bu mesnevide farklı bir örnekle de karşılaşılır. Âşîğın şairlik gücünü görmek ve sınamak isteyen sevgili ondan şiir ister ve âşık doğaçlama şiir söyler.

Bu mesnevide de diyalog tekniğine sıklıkla başvurulur. Bu şekilde kahramanların kendi sesleri duyulur ve anlatımdaki tekdüzelik ortadan kalkar. *Heves-nâme*’de de klasik aşk mesnevilerinde tekrarlayan, ancak yalnızca realist mesnevilere özgü olan bazı olaylar ve motifler vardır. Mesnevinin asıl hikâyesindeki işlevler ve alt işlevler şöyle sıralanır:

1. Âşîğın âşık olmadan önceki hayatı

Baharın gelişiyle dostlardan birinin dışarı çıkmayı önermesi

Dostların karar vererek yolculuğa çıkmaları

Dostların kendi aşk hikâyelerini anlatmaları

Âşîğın aşk hakkındaki düşüncelerini anlatması

Âşîğın aşkı küçümsemesi

2. Sevgilinin âşîğın semtine gelişi

Kalabalığın içindeki herkesten farklı olan güzelin âşık tarafından fark edilişi

3. Âşığın ilk görüşte sevgiliye âşık olması
4. Dostlarının âşığı teselli etmesi
5. Âşığın aşk acısı çekmesi
6. Meclisin yeniden kurulması ve eğlenenin devam etmesi

Dostun başından geçen bir olayı anlatması

Dostun anlattığı hikâye ve bu hikâyede tanıştığı sevgiliye bağlantılı kişi

Dostun âşığı tanıtmaması

Âşığın zaten tanınmış biri olması

7. Âşığın kişileştirme yoluyla cansız varlıklarla konuşması

8. Âşığın aşk hakkındaki düşüncelerini anlatması

9. Birinin âşıkla sevgili arasında aracısı olması

Aracının ara bulucu olma amacı

Âşığın aracısına duası

10. Âşığın sırrını açığa çıkarması

11. Âşığın sevgilinin mekânına/şehrine gizlice gitmesi

12. Âşığın bayılması

13. Aracının sevgiliye bir araya gelmesi

Aracının sevgiliye ikna etmeye çalışması

Aracının sevgiliye küsmesi ve tavır yapması

Aracının âşığı övmesi

14. Sevgilinin âşığı davet etmesi

15. Âşığın olanların rüya olup olmadığını sorgulaması

16. Sevgili ve âşığın ilk kez karşı karşıya gelmesi/konuşması

17. Sevgili ve âşığın sohbet etmesi/beraber eğlenmesi

18. Âşığın kendi şiirleri sevgiliye okuması

19. Âşığın şairliğinin sınanması
20. Âşığın doğaçlama bir şiir söylemesi
21. Sevgilinin âşığa sorular sorarak onun bilgisinden faydalanması
22. Sevgili ve âşığın kavuşması
23. Sevgilinin gidişi
24. Kavuşmanın sona ererek âşığın yeniden yalnız kalması
25. Âşığın sevgiliye mektup yazması
27. Sevgilinin âşığın mektubuna cevabı sabah rüzgarıyla iletmesi
28. Sevgilinin âşığa bir araya gelmelerinin uygun olmadığını söylemesi
29. Âşığın yeniden yalnız ve acılar içinde kalması
30. Âşığın Allah’a duası

Heves-nâme, şairin kendi başından geçen bir olayı anlattığını iddia etmesi nedeniyle olay örgüsünde orijinal bir gelişime sahiptir. Özellikle sevgilinin âşığın şairliğini sınaması, âşığın doğaçlama şiir söylemesi, sevgiliyle âşığın kavuşması, üç gün üst üste beraber eğlenmeleri, aralarındaki uzun sohbetler bu mesnevinin orijinal taraflarıdır. Ancak, klasik edebiyat geleneğinin bir ürünü olması nedeniyle şair geleneksel motiflerden de faydalanmıştır. Baharın gelişiyle aşk mevsiminin başlaması, yeni bir yere/şehre gidilmesi, âşığın bayılması, âşığın Allah’a duası, sabah rüzgârı aracılığıyla haberleşme, mektup, âşığın sonunda yine yalnız ve acılar içinde kalması diğer mesnevilerde sıkça kullanılan motiflerdir. Sevgilinin “âşıkla bir araya gelmelerinin uygun olmadığına” dair düşünceleri ve “dile düşme” korkusu, *Fürkat-nâme*’deki sevgilinin ayıplanma korkusuna benzer. Dolayısıyla bunun realist aşk mesnevilerinde tekrar eden bir motif olduğu sonucu ortaya çıkar.

2.2.3. Kişiler

2.2.3.1. Şair, İlim İnsanı ve Âşık, “Bahr-i Ummân-ı Me‘ânî”: Âşık veya Tâcizâde Cafer Çelebi

Mesnevinin anlatıcısı olan Tâcizâde Cafer Çelebi, aynı zamanda hikâyenin ana kahramanıdır çünkü bu hikâyenin kendi başından geçen bir hikâyeye olduğunu iddia eder. Bir aşk hikâyesini anlattığı bu mesnevide “gerçekçi” olmak ister. Bu aşk Cafer Çelebi’nin yirmi iki yaşında, medresede öğrenciyken yaşadığı ve üç gece süren bir aşktır. Cafer Çelebi, bu macerayı kaleme aldığı anda yaklaşık kırk bir yaşındadır ve bu hikâyede bir “gençlik macerasını” anlattığını vurgular. Hikâyenin kurgusunu da ona göre planlar ve âşığın hayatıyla kendi hayatı arasında paralellikler kurar. Sırayla bir ilim insanı, şair ve âşık olarak çeşitli özellikleriyle bu âşığı ön plana çıkarır. O, sevgiliyi şiirleriyle, güzel sözleriyle ve ilminin gücüyle etkileyen bir âşıktır. Dolayısıyla sevgilinin ona olan aşkı da bu özelliklerine bağlıdır. İlk olarak kendisini tanıttığı “sebeb-i telif” niteliğindeki bölümlerde meclisteki dostlarından birisi ona “bahr-i ‘umman-ı me‘ânî”⁴⁰ şeklinde hitap eder. Bu hitap şekli daha sonra sevgili tarafından da kullanılır. Dolayısıyla bu ifade, âşığın kendisini görme ve tanımlama şeklidir, ancak onun için en önemli olan rol de “anamları” bulmaktaki gücünü ortaya koyabildiği şairliktir.

Âşık, şiirden ve şairliğinden “giriş” bölümlerinde bahseder ancak o, ilk olarak ilim insanıdır. Öğrenim günleri tatile girdiği zaman işret⁴¹ meclislerine katılır. Bu meclis ortamı, dostlarının da desteğiyle âşığın şairliğini geliştirmiş ve hatta eserini ortaya koymasını sağlamıştır. Başlarda şiir onun için gücünün olduğu ama ilgi duymadığı bir alandır. Şiir yazarken nasıl anlam bulduğunu şöyle anlatır:

Tefekkür bahrine oldukça gavyâs

Bulurdum bişden ondan gevher-i hâs

⁴⁰ Bu ifade günümüz Türkçesine “meânî ilminin büyük denizi” şeklinde çevrilebilir. Meânî: “1. Mânâlar, anlamlar. 2. **eski edeb.** Düzgün ve yerinde söz söyleme kurallarını öğreten belâgat ilminin sözün hâle uygunluğundan bahseden bölümü. [Diğer iki bölümü *bedî* ve *beyan*’dır].”

Bkz. <http://lugatim.com/s/MAÂNÎ>

⁴¹ “İçki içme, içki.” Bkz. <http://lugatim.com/s/işret>

Zarûrî sözlerüm bulurdu kıymet
İderdi cân u dilden halk ragbet

Neyi kim hâr-ı kılûm itse inşâ
Dutardı başlar üzre gül gibi câ

Nevâ-yı meclis-i uşşâk olurdu
Sürûd-ı bülbül-i müştâk olurdu (438- 444)

Şiire olan ilgisinin sınırlarını çizen âşık, kendisini de överek “ne yazsa beğenildiğine” vurgu yapar. Dostlarıyla bir araya geldiği mecliste konuşulan konular da şiir ve şairlikle ilgilidir. Âşığın katıldığı bu meclis ortamlarında aslında “şiir eleştirisi” yapılmaktadır. “Güzel söz söyleyen” arkadaşları, “nazik beyitler ve şiirler” okuyup bu şiirlerin üzerine düşüncelerini dile getirirler. Aynı zamanda şairler üzerine de bu ortamlarda tartışılır. Şairleri birbiriyle kıyaslayıp onların “rütbelerini” belirlerler. Kimini övüp kimini ise yererler:

Geçerdi bahs eşrâf-ı selefden
Olurdu güft ü gû her bir taraftan

Sühan-perverlerün erbâb-ı nazmun
Söze kâdirlerün ashâb-ı nazmun

Tasavvur eyleyüp nisbetlerini
İderlerdi beyân rütbelerini

Kimin ta’rîf u medh eylerler idi
Kimini zemm u kadh eylerler idi (481- 486)

Âşık için o dönemde şairlik, fazilet sahibi insanlara yakışmayacak bir iş olarak görülür. Bu iş için çok çaba göstermek gerektiğini düşünen âşık, şiir söylemeyi “gerçekliği olmayan boş sözler” olarak değerlendirir:

Revâ mıdur ki yaza türrehâtı

Ki olmaya hakikatde sebâtı

İşi olmuş iken keşf-i makâmât
Ola tezkârı tahyîl-i makâlât

İderken rûz u şeb kesb-i fezâyıl
Koyup anı dürişmek şi're müşkil (501- 504)

Bu değerlendirme, âşığın şiire karşı düşüncelerini göstermenin yanında onun neden “gerçek” bir hikâye aradığının da kanıtıdır. Âşık, ilimi bırakıp şiirle uğraşmanın zor olduğunu düşünür. İlim insanı veya şair olmak arasında çelişkiye düşer. Ardından arkadaşları tarafından “yeni, daha önce söylenmemiş bir konuda” eser yazmaya teşvik edilir. Şeyhî ve Ahmedî ile “özgün anlam” açısından kıyaslanır. Âşığın daha önce anlatılmamış bir konuda mesnevi yazacak olması onun için de övünülecek bir durumdur. Dostlarıyla beraber nasıl zaman geçirdiklerini anlatırken şiirle olan meşguliyetini de şöyle ifade eder:

Dir idüm geh kasâyid geh mu‘ammâ
Okurduk geh tevârîh ü hikâyâ (b. 635)

Kaside ve muamma şeklinde şiirler söyleyen âşık için şiir, boş zamanlarını geçirme aracıdır. Eğlenmeye gittikleri Kağıd-hâne’de, karşılarındaki çadırdaki eğlenen kadınların “şâh”ına âşık olduktan sonra, şairliği ön plana çıkmaya başlar. Şiir, hikâyede kilit bir rol oynayarak kahramanları birbirine yaklaştırır. Âşığın arkadaşlarının arasındaki “sâzende”nin mecliste onun gazellerinden birini söylemesiyle sevgiliyle ilk iletişim kurulur. Sevgili, zaten âşığı şiirleri üzerinden tanımaktadır:

Meger bu şi-rümi şâh-ı cihân-gîr
Ki olsun pâ-y-tahtına felek yîr

Pesend itmişdi bî-hadd u firâvân
Anun çün bana kılmışdı çoğ ihsân

Buyurmuşdı bir üstada idüp bahş

Münâsib bağlaya ol şî're bir nakş (992- 994)

Sevgili de bir üstad bu gazele bir “nakş” bağlamasını söyler. Bu şiir de yine âşığın gazellerinden birisi olur. Sevgilinin tepkisi ve ardından başka bir üstadın da âşığın gazelini söylemesi, onun meclislerde gazelleriyle tanınan ve bilinen ünlü bir şair olduğunu gösterir. Hikâyenin devamında dost, âşığın ünlü bir şair olmasından faydalanır. Yaşlı kadınla sohbet ederken kendisini tanıttırmasını isteyen kadına cevabında, âşık da yer alır. Dost onu “örnek aldıkları liderleri” (b. 1342) olarak tanımlar. Onun için övgü dolu sözler söyler:

Ki ol fazl âftâbı zerreyüz biz

Hüner deryâsı oldur katreyüz biz (1343)

Onun ne kadar hünerli, fesahat ve belagatte ne kadar eşsiz olduğunu anlattıktan sonra sözü şairliğine getirir ve şöyle der. Âşığın gazellerinin “taze” yani “yeni söylenmiş” olduğuna vurgu yapan dost, gazellerin bilinirliğini de ortaya koyar (b. 1350-1354). Bunun üzerine yaşlı kadın da sevgiliye vermek üzere onun “yeni” şiirlerinden ister. Yaşlı kadın, âşığın tanınmış bir şair olduğunu şöyle ifade eder:

Didi çok görmişüz güftârın anun

İşitmişüz latîf eş'ârın anun (1359)

Hatta yaşlı kadın, âşığın şiirlerinden duymak isteyince dost onun “dahı” redifli “âşıkane” bir gazelini söyler. Bu şiiri duyunca çok mutlu olan ve binlerce övgüde bulunan kadın, âşığın şiiri için şöyle bir değerlendirme yapar:

Didi böyle hoş-âyende gerek söz

Bu vech ile firîbende gerek söz (1373)

Hikâyenin devamında yaşlı kadın, âşığa aracı olmayı teklif ettikten sonra, önceki gün dost ile karşılaşmalarını hatırlatır. Dostun onun bir şiirini okuduğunu söyler. Bu sırada âşığın şairliği için de şöyle değerlendirmelerde bulunur:

Görüp tururduk evvel nice şî'rün

Bize vird-i zebân olmuşdı zikrün

Dahı eş'âruna müştâkıduk biz

Benât-ı fikrüne ‘uşşâkıduk biz

Sözünden ister idük yadgârî

Ele girmezdi baht itmezdi yârî (1722- 1724)

Yaşlı kadın, âşığın şiirlerinin dillerinde dolandığını ve onun ilhamına âşık olduklarını söyler. Kadın, Şâh’larının da onun şiirlerini bilip okuduğunu belirtir. Şâh, şiirin iyisini ayırt edebilen biridir. Hatta Şâh, onun iki üç şiirini bulmuştur ve sık sık okumaktadır. Kadın, dün akşam Şâh’ın yanına gittiğinde onu âşığın parlak, gösterişli bir şiirini okurken bulduğunu söyler. Bu şiir “-âblar” redifli âşıkane bir gazeldir. Yaşlı kadın, Şâh’a karşılarında meclis kuranları tanıtırken âşığın şairlik yönünü vurgular:

Bularun başı ol kân-ı cevâhir

Ki her beyti durur bir necm-i zâhir (1753)

Kadın, âşığın onların başı ve “cevherlerin madeni” olduğunu söyler ve şiiri için de bir değerlendirmede bulunur. Onun şiirini “parlayan yıldız” olarak tanımlar. Şâh, yaşlı kadına onunla yeniden buluşmasını ve divanını istemesini söyler (b. 1757- b. 1760). Şâh, âşığı bir “maden” olarak görür ve yaşlı kadından onun divanını istemesini yoksa da aklında olan birkaç gazeli yazdırmasını ister. Bu şiirler “ruha ferahlık veren meclisin meze”si olarak tanımlanır. Bunun üzerine âşık, bu şekilde gerekli olacağını bilmediği için divanını yanına almadığını söyler ama kalem keser, eline kâğıt alır ve o anda birkaç gazel yazar. Bu gazeller on iki tanedir ve hepsi liriktir. Şiir, âşığı kendinden geçirecek kadar etkili bir araçtır ve âşık en çok kendi şiirinden etkilenir. Sevgilinin mekânını seyretmeye gittiği gece, şiirini okuyan bir bülbül sayesinde kendinden geçer.

Âşığın şairliği dışında da beğenilen tarafları vardır. Yaşlı kadın, âşık ve arkadaşlarıyla olan karşılaşmalarını sevgiliye anlatırken âşığı “sadr-ı meclis” (meclisin başı/reisi) olarak tanımlar ve onu beğendiğini söyler. Onun faziletli biri olduğunu belirtir (b. 2141). Kadın, onun nazım ve nesirdeki ustalığını ortaya koyup her sözünün bir “risâle” niteliğinde olduğunu ancak yaşının henüz yirmi iki olduğunu söyleyerek bu durum karşısındaki şaşkınlığını dile getirir ve onu övmeye devam eder. (b. 2142). Sevgili, âşığın şiirlerini alır ve tekrar tekrar okur. Her birini çok beğenir. Onu beğendiğini şu şekilde ifade eder:

Hünerver merd idügi zâhir oldı

Gazeller de delil-i bâhir oldu (b. 2160)

Bu gazeller âşığın becerisini göstermeye bir delil olur ve sevgilinin beğenisini kazanmasını sağlar. Sevgili, âşığa karşı ilk olarak onun gazelleri sayesinde hayranlık duymaya başlar. Yaşlı kadının da âşık hakkındaki övgüleri devam eder. Onun ne kadar faziletli ve akıllı olduğunu söyledikten sonra konuyu yine şiirine getirir:

Didügi şi‘rler her hırz-ı cândur

Selâsetde sözi âb-ı revândur (2236)

Onun şiirleri “canın sığındığı bir yer”e benzetilir. İfadeleri ise açık ve akıcı, akan bir su gibidir. Sevgili, âşıkla görüşmeyi kabul ettikten sonra da şiirin aralarındaki ilişkinin gelişmesinde önemli bir rolü olur. Âşık, sevgilinin meclisine gidip onu gördükten sonra yedi bentlik bir “terci‘-i bend” söyler. Bu “terci‘-i bend”in ilk bendinde sevgilinin meclisini, ikinci bendinde sevgiliyi tasvir eder. Üçüncü, dördüncü ve beşinci bentlerde sevgiliye olan aşkını ve ona duyduğu kıskançlığı anlatır. Altıncı “bend”de sâkîye seslenir. Son “bend”de ise içinde bulunduğu durumu ve çektiği aşk acısını anlatır. Bu şiir sevgili tarafından o kadar beğenilir ki sevgili onu yanına oturması için davet eder:

Bu şi‘r-i sûznâk ol câna te‘sîr

İdüp yanında gösterdi bana yir (2659)

Âşık, şiiri sayesinde sevgili tarafından kabul görür ve onun yanına oturmaya hak kazanır. Sevgili ve âşık arasında gelişen diyaloglarda âşık, güzel hitabetini ve söz söyleme yeteneğini kullanarak sevgiliyi memnun eder. Âşığın söylediği şiirlerle sevgilinin ona olan hayranlığı artar. Sevgili, âşığın şiirini “ölmüslere can veren, ölümsüz hayat sunan” bir şiir olarak değerlendirir. Burada sevgili tarafında şairliği sınanan âşık, sınavı başarıyla geçer ve sevgilinin hayranlığını kazanır. Hatta sevgili onun elini öpmek ister.

Âşık ve sevgili yalnız kalırlar ve sevgili ona şiir ve kaside okutur. Buraya kadar âşık, şairliğini ön plana çıkarmış ve şiirlerini sevgiliyle tanışmak ve onu etkilemek için kullanmıştır. Onu sevgiliyle kavuşmaya götüren yolu şiirler açmıştır. Bu noktadan sonra ise âşık, söz söyleme gücünü kullanarak “ilim insanı” profilini ortaya koyar. Sevgilinin ona doğa olaylarının nasıl meydana geldiğine yönelik sorularına “bilimsel bir üslupla” cevap verir. O, dünyada olup biten her şeye vâkıf olduğunu sevgiliye kanıtlar ve sevgili

de bundan çok etkilenir. Sevgili ona arka arkaya sorular sorar. Sorduğu her sorunun da cevabını alır. Sevgili bir “hikâye” dinliyormuş gibi âşığı dinler ve ona şöyle seslenir:

Didi ol neyyir-i burc-ı sa‘âdet
Nedür aslı bunun da kıl hikâyet (3103)

Sevgili, âşıktan öğrendiklerinden çok mutlu olmaktadır ve bunu şöyle dile getirir:

Hitâb idüp didi kıldun kerâmet
Murâdumdı anı bilmek de gayet (b. 3117)

Bu bilgilendirmelerin sonucunda âşık, önce her şeyi Allah’ın bildiğini söyler ve ardından da anlattığı doğa olaylarının oluşma sebeplerini âşıklara bağlar. Örneğin; buharın oluşmasını âşıkların gözyaşıyla açıklar. Duydukları karşısında etkilenen sevgili de âşığa “kavuşma sofrasını” hazırlar. Aralarındaki cinsel birliktelik “sofra motifi” üzerinden kapalı bir şekilde tasvir edilir.

Âşık, hikâye boyunca dostları tarafından “merd-i hünervân” ve “merdi-i üstâd” (b. 524) olarak görülür. O, arkadaş grubunun “lideri, önde geleni”dir. Dostları tarafından hep olumlu özellikleriyle hitap edilen biridir ancak aşk acısına düştükten sonra kendisini tanımlama şekli değişir. Sevgilinin onu tanımaya yönelik sorduğu sorulara şöyle cevap verir:

Garîbüm müstmendüm zâr u şeydâ
Cihânda bî-kesüm ‘âlemde tenhâ

Gözümden gayrı kimse agzuma su
Komaz olsam dahı ölümlü sayru

Ölürsem gayr-ı seng-i kabr-i pâküm
Kimesne beklemez bir lahza hâküm (2690- 2692)

Âşık, aşk derdine düşmeden önce ise bu duyguyu küçümsemekte, âşık olanları ise ayıplamaktadır:

Beni bu vartaya salmamagın dehr
Gelürdi bu işler garîb emr

Ta‘accüb eyleyüp handân olurdum
Bularun hâline hayrân olurdum (783- 784)

Katı inkâr idüp takrî‘ iderdüm
İşitsem her birin teşnî‘ iderdüm (1889)

Aşk derdine düştükten sonra aşka dair düşüncelerini hatırlayarak durumunu özlü bir sözle destekler:

Neden kaçsa kişi ger hayr u ger şer
Gelürmiş başına âhir birâder (1890)

Âşık, sevgili atına binip göç ettikten sonra “divan şiirinin klasik âşık tipi gibi” aşk acısı çekmeye başlar. Kendisini Mecnûn’la kıyaslar. Bu acı onu yalnızlığa ve dostlarından ayrılığa sürükler. Fiziksel ve ruhsal durumunu şöyle özetler:

Sarardı benzüm oldı kâmetüm ham
Yigitligümde pîr itdi beni gam (b. 3337)

O kadar büyük bir acı içerisinde ki, dostlarının onu bulmasını dahi istemez. Dostları onu bulduğundaki hâlini şöyle anlatır:

Beni bir lokma kılmış kâm u nâ-kâm
Şikâf-ı kuhsâr ağzına eyyâm

Ciger sûzân u âb-ı çeşm cûşan
Tenûr-ı sîne germ u dîde tûfân

Derûnum âteş-i dilden cehennem
Sirişk-i hûn-efşânumdan cihân nem

Ser-i fersûde ile cism-i derhem
Hat-ı butlân-ı şâdî nokta-i gam

Reg-i bârîkler birle ten-i zâr

Belâ râmişgerine çeng u etvâr (b. 3354-b. 3358)

Çektiği bütün sıkıntılara karşın sevgilinin de kendisiyle kavuşmak istediğini ancak ayıplanacağını düşündüğü için bunu istemediğini öğrenen âşık, eli boş kaldığı için yine acılar içerisinde. Fiziksel ve ruhsal olarak çektiği acıları anlatır. Son çare olarak Allah’a dua eder ve mesnevinin hikâye bölümünü bitirir.

Sonuç olarak mesnevideki şair ve ilim insanı olan genç, Tâcizâde Cafer Çelebi’nin kendisi olduğunu iddia ettiği, kendisinden de özellikler gösteren ancak “kurmaca” bir hikâye kahramanıdır. Onun en büyük çelişkisi “şairlik” ve “ilim insanı olarak kalma” arasındadır. O, her iki yönünü de sevgiliye etkilemek için kullanmış ve sonunda sevgiliye kavuşma konusunda başarılı olmuştur. Yaşadığı bu aşk tecrübesi, ona “âşık”⁴² sıfatına sahip olma imkânını sunmuştur.

2.2.3.2. Şiir ve İlimden Anlayan Bir Kadın: Sevgili

Heves-nâme’deki sevgili tipi, divan şiirindeki “ideal” sevgili tipinden oldukça farklıdır. Fiziksel özellikleriyle, sohbetiyle, düşünceleriyle, kıyafetleriyle ve aşkıyla çok canlı ve gerçek bir sevgili tipi çizilir. Öyle ki bu sevgili tipi, *Heves-nâme*’nin realist bir mesnevi olmasının da önemli unsurlarındandır.

Kâğıd-hâne’ye gelişi dikkat çeken sevgili, yanındaki güzeller ve cariyeleriyle “zengin” bir kadın imajı çizer. Gemiden indikten sonra âşık, onun güzelliği karşısında hayran kalır ve onu tasvir etmeye başlar. Onun benzersiz güzelliğini övdükten sonra kıyafetlerini detaylı bir şekilde anlatır (b. 841- b. 842)- (b. 844- 846). Altınla süslü yeşil bir kaftan giyen sevgilinin bu kaftanı altın düğmelerle süslenmiştir ve sırmadan da bir kemeri vardır. Sevgilinin güzelliğinin dünyada benzeri olmadığını söyleyen âşık, onun fiziksel özelliklerini şöyle tasvir eder:

Bilûrîn gerdeni bir şem‘-i ser-ker

Başında üsküfi şem‘ üzre âteş

⁴² Aslı Çiftçi (2022), *Birinci Ağzdan Aşk Mesnevilerinde Duygusal İfade Tarzları* adlı yayımlanmamış doktora tezinde *Heves-nâme*’de “aşk” kavramını bir duygu olarak ele alır ve âşığın “kadın” bir sevgiliye duyduğu aşkı “paradoksal duygusal tarz” şeklinde yorumlar. Bu tarzın şairin kendi dönemi ve sonrasında duygusal topluluklar oluşumuna zemin hazırladığını düşünür. (s. 115)

Serây-ı hüsne farkı ‘anberîn bâm

Beyâz-ı sîne ferş-i nukre-i hâm

Boyı bir sîm elif matbû‘ u mevzûn

Cebîni altına düşmüş kaşı nûn

Bu nûnı nokta-i hâl eylemiş zeyn

‘Îzârı gûşesinde gözleri ‘ayn (1047- 1050)

Gerdanı, parlaklığından dolayı isyankâr bir muma benzetilen sevgili, başındaki başlığıyla da yanan bir muma benzetilir. Beyaz göğsü, işlenmemiş bir gümüş gibidir. Boyu düzgün ve hoş bir “elif” gibidir. Alnı altına düşmüş, kaşları da “nun” gibidir. Kaşını bir “ben” süslemiştir. Yanağının köşesindeki gözleriyse “ayn” gibidir. Tasvirin devamında da sevgilinin fiziksel özellikleri anlatılmaya devam edilir. Ağzı, dudakları, kakülü, yanakları, çenesi çeşitli benzetmelerle anlatılır. Takıları da tasvir edilir, âşık sevgilinin meclisine gittiğinde de onu çok detaylı bir şekilde tasvir eder. Yine güzelliği ön plandadır:

Şeb-i vuslat gibi zülfî dil-efrûz

Ruh-ı ferhunde-fâli rûz-ı nevrûz

Cemâl ü turre bedr ü leyle-i Kadr

‘Acebdür leyle-i Kadr ü meh-i bedr (2540- 2541)

Zülfü “kavuşma gecesine”, yanağı “nevruza”, yüzünün güzelliği “dolunaya”, saçlarının lülesi de “Kadir Gecesine” benzetilir. Âşık sevgilinin mekânına gittiğinde onu uzaktan görür. Güzelliğini ve fiziksel özelliklerini şöyle tasvir eder:

Elâ gözler süzilmiş hâba varmış

Kara kirpük ruh-ı sîr-âba varmış (1976)

İki ebrû buluşduk yirde bir hâl

Cihân ol hâle olmuş şifte-hâl (1981)

Dizilmiş dür ruh-ı yâkut-ı nâba

Saçılmış necm-i dürri âftâba (1986)

Âşığın ilk görüşte fiziksel güzelliğinden etkilendiği kadın, aslında şiirden anlayan biridir ve âşığın şiirlerini bilmektedir. Âşığın meclisinde okunan gazelini çok beğenerek bu beğenisini göstermiştir. Sevgilinin fiziksel güzellikleri kadar niteliklerinin de önemli olduğu yaşlı kadın tarafından şöyle anlatır:

Dil-i rûşen-zamîri pür-ma‘ârif

Hayâlinde nihâyetsüz letâyif

Bilür söz kıymetini söze tâlib

Dün ü gün sûznâk ebyâta râgıb

Yanında bir gazel yig bin 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 bûlbüller safirin (b. 1269-b. 1274)

Sevgili, şiire maddiyattan daha çok değer vermektedir. Onun okuması ve yazması vardır. Okumaya ilgisi de vardır, çünkü ezberinde pek çok hikâye ve şiir bulunmaktadır. Yaşlı kadın, aralarında geçen bir diyalogda, ona neşelenmesi için biraz Husrev u Şîrîn, Vîse vü Râmîn, Leylî vü Mecnûn, Hümâ ile Hümâyûn okumasını önerir. Sevgili de bunları okur. Sevgilinin entelektüel bir yönünün olması, onun âşığa olan ilgisini ve hayranlığını da artırır. Yaşlı kadın henüz, âşığın âşık olduğu kadının Şâh olduğunu bilmeden tanıtırken şöyle der:

Sebük-rûh u zarîf u ehl-i ‘irfân

Deger bir sohbeti yüz bin dil ü cân

Ki şi‘rûn hûb u ziştin hûb ider fehm
Hayâl ü san‘atın mahbûb ider fehm

Dekâyık yirlerinde dikkat eyler
Diyenden dahı nâzûk nûkte söyler (1727- 1729)

Sevgili, şiirin iyisini kötüsünden ayırabilecek kapasitededir. Sevgilinin şiire olan ilgisi yaşlı kadın tarafından şöyle anlatılır:

İki üç şi‘rûni bulmuşdı ol şâh
Yazınmışdı okurdı anı ol mâh

Katı hoş gelmiş idi ana ol söz
Safâ sürmüşdi şevk itmışdi hadsüz

Egerçi meyli her güftâr-ı nagza
Olur olmaz degül eş‘âr-ı nagza

Velî girse senün şi‘rûn eline
Getürmez dahı eş‘ârı diline (1730- 1733)

Şâh yani sevgili, âşığın şiirleri vasıtasıyla ona zaten hayranlık duymaktadır. O, şiir konusunda da seçicidir, olur olmaz her şiiri değil yalnızca “güzel şiirleri” sevmektedir. Bu da âşığın “iyi” bir şair olduğunu ortaya koymak için sevgiliye yüklenen bir özelliktir.

Sevgiliye hikâyede “bakirelik” vurgusu da sıkça yapılır. Onun “ıffetine düşkün” bir kadın olduğu gerek yaşlı kadın gerekse kendisi tarafından söylenir. Bunun hazırlığı ilk olarak yaşlı kadın âşığa lâayık olan kadın tipini tanıtırken yapılır. Bu kadın çok güzel olmalıdır. Öyle ki:

Cemâl ü hüsnine kimse be-her-hâl
Komamış ola bir nokta meğır hâl

Zarîf u şûh u şeng ü ehl-i idrâk
Ola âyînesi pâkîze vü pâk

Visâl evkâtınun ey zübde-i ‘asr
Günini ‘id bile gicesin kadr (1583- 1585)

Yaşlı kadın, dostla sohbetinde de sevgiliyi savunur ve onun ne kadar namuslu olduğunu vurgular:

Degüldür vakf-ı ‘âm ol di-ber-i hâs
Ki her âvâze ol ola rakkas (1840)

Açar ancak gül gibi dâmenin bâd
Kimesne ger biliş olsun vü ger yâd

Visâlî bağına girmiş degüldür
Eteğine eli irmiş degüldür (1845- 1846)

Yine sevgilinin “bakire” olduğu vurgulanır. Bu vurgunun nedeni, sevgilinin alelade ve şehvete düşkün bir kadın olmadığını göstermektir. Âşığın kendisine olan aşkını duyduğunda da yaşlı kadına sinirlenir ve şöyle der:

Didi âşık didüğün kimdür evvel
Bana lâyıık didüğün kimdür evvel

Benüm hod kimse ile yok kelâmum
Selâmı gelmez ü varmaz peyâmum

Nice sözdür bu kim söyler yürürsin
Uyur mısın nedür düş mi görürsin (2227- 2229)

Yaşlı kadın, sevgiliyi Cafer Çelebi’yle bir araya gelmesi için ikna etmeye çalışırken yine sevgilinin daha önce kimseyle beraber olmadığını vurgular:

K’elüne girmemişdür bir musâhib
Muvâfık dûst u yâr-i münâsib (2289)

Sevgili, her açıdan “mükemmel”e yakın bir kahraman olarak tasarlanmıştır. Gerek fiziksel özellikleri gerek entelektüel kimliği ve iffetiyle ön plana çıkarılmıştır. Âşığı tercih edebilmesi için “yeterli donanıma sahip olması”, âşığın “söz”ünün ve “şiir”inin değerini bilebilecek kapasitede olması gereklidir.

Sevgilinin aşka olan inancı da kuvvetlidir. Yaşlı kadın, onunla sohbet ederken âşığın “aşka aşına” ve “gam, dert ve belaya mübtela” (b. 2161) olduğunu söyler. Sevgili de bunun üzerine aşk hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar:

Bilişmek ‘ışk ile de kem degüldür

Ki ‘ışkı olmayan âdem degüldür

Ulu pirâyesidür âdemün ‘ışk

Bahâ vü behcetidür ‘âlemün ‘ışk

Ne hoşdur dilde derd-i ‘ışkdan dâg

Ki nice sayruy ol dâg ider sâg (2162- 2164)

Yaşlı kadın, sevgiliyle sohbetinde onun ne kadar akıllı olduğuna da vurgu yapar:

Cihân fettanıdur gayetde ol cân

Kılı kıldan yarar dikkatde ol (2184)

Başlangıçta, yaşlı kadın aracılığıyla âşığın aşkından haberdar olan sevgili ona karşı mesafeli ve tepkilidir. Yaşlı kadının kendisine karşı tavır koyması ve etrafındakilerin de desteğiyle kararını değiştirir. Yaşlı kadının buradaki “ara bulucu” rolü çok önemlidir çünkü sevgilinin âşık ile ilk defa bir araya gelmesini sağlar. Bir araya geldikleri ilk anda âşığın okuduğu “terci‘-i bend” sevgili tarafından çok beğenilir. Bu şiirde sevgiliyi överek ona olan aşkını anlatan âşık, hem sözünün gücüyle hem de fiziksel olarak ortamda bulunarak sevgiliyi etkileme fırsatı bulur.

Sevgili; nerede yaşadığı, kimlerle görüştüğü, babası annesi ve akrabalarının kimler olduğu, şimdi ne yaptığı gibi sorularla âşığı tanımaya çalışır. Aldığı cevaplar ise “gerçeği” doğrudan yansıtan, net cevaplar değildir, ancak duydukları sevgilinin hoşuna gider. Âşığın “gerçek” bir âşık olduğu sonucuna varır. Sevgili şiir yazılması süreçlerine de

hâkimdir ve bu konuda bilgi sahibidir. Âşığın “terci‘-i bend”i hakkındaki düşünceleri bunu kanıtlar:

Didi ölmişlere bu cân bağışlar
Hayât u ‘ömr-i câvîdân bağışlar

Bunun her bendi bir ‘ıkd-ı dürrdür
Dahı her beyti bir vâlâ güherdür

Eger her birini silk-i sutûra
Dizilmişçe getüreydün huzûra

Katı lutf eyleyüp nâzûk varurdun
Bu nâzûk menzili çâpûk varurdun (2767- 2770)

Onun şiirine dair önerilerde de bulunur. Bu öneriler, âşığın şiirini önceden hazırlamış olmasına yöneliktir. Daha önce yazıp getirmiş olsaydı, daha hızlı olacağını söyler. Sevgilinin bu önerileri başka bir konunun açılmasına ve âşığın kendisini kanıtlamasına imkân tanır. Kavuşmaya giden en önemli adım, herkes uyuduktan sonra âşık ve sevgili yalnız kaldığında atılır. Sevgilinin bahar yağmuru yağması üzerine âşığa doğa olaylarının nasıl meydana geldiğine dair sorduğu sorular, bu sefer onun bilgisini ortaya koymasını sağlar. Âşığın bilgisinden etkilenen sevgili, cahillere beddua ve ilimde olgunlaşmış insanlara da dua eder. Ardından kolunu âşığın boynuna dolar, onu dudaklarından öper. Bir sofra motifi üzerinden aralarındaki cinsel birliktelik anlatılır (b. 3206- b. 3216). Sevgili, âşığa olan hayranlığı sonucu onunla birlikte olmaya karar vermiştir ancak bu birliktelik uzun sürmez. Toplamda üç gece daha meclisinde âşığı ağırlar. Üçüncü gecenin sonunda âşığın karşısında ağlayarak ona gitme zamanının geldiğini haber verir. Sevgili, gitme sebebine dair burada detaylı bir açıklama yapmaz, âşık da bunun nedenini sormaz. İkisi de aralarındaki bu aşkın bir “macera” olduğunun farkındadır. Âşık, kendisini bu aşka fazla kaptırmıştır. Bu nedenle sevgilinin gidişi onu çok etkiler.

Sevgili, ayrıldıktan sonra âşık ile son kez onun mektubuna cevap olarak sabah rüzgârı aracılığıyla iletişim kurar. Burada, aslında kendisinin de çok üzgün olduğunu anlatır. Âşığı çok özlediğini ve istediğini söyler:

Nihâetsüz durur derd ü firâkum
Oransuzdur oransuz iştiyâum

Gümân itme bu sözde kim beni sen
Bir istersen seni bin isterem ben

Tapundan gayri yokdur dilde deyyâr
Ki seng ü âhen içre nâr olur nâr (3735- 3737)

Çözümü ve önerisi “sabretmek” ve insanların diline düşüp kötü anılmamaktır. Sevgilinin en başından beri vurguladığı “iffetli” kadın olarak anılma arzusu hikâyenin sonunda da ortaya çıkar. O, düşmanın diline düşmek istemez. Bu nedenle aşkının da peşine düşemez. Buna karşın bir yandan da âşığı teselli etmek ister:

Ümîdüm var ki bir suretle ey yâr
Gelem karşuna idem ‘arz-ı dîdâr

Varurdum işigüne her şeb-i târ
Degül n’idem günde çeşm-i agyâr (3751- 3752)

Sonuç olarak, *Heves-nâme*’deki sevgili tipinin adı yoktur; ancak o zenginliğiyle, güzelliğiyle, şiire ve müziğe ilgisiyle, kıyafetleri ve takılarıyla “gerçekçi” bir kahraman olarak çizilir. Hikâyenin sonunda daimî bir kavuşma olmadığı için âşık, bu aşk acısını yoğun bir şekilde yaşamıştır. Böylece daha önceden kınadığı ve anlam veremediği duyguları tatmıştır. Sevgili bu eserde, âşığın kendisini, şairliğini ve son olarak da âşıklığını ortaya koymasını sağlayan “yardımcı bir kahraman” rolündedir.

2.2.3.3. Hilekâr, Çirkin ve Yaşlı Bir Kadın: Ara Bulucu

Yaşlı kadın, dost tarafından fiziksel özellikleri ve toplumun yaşlı kadınlara atfettiği özelliklerle değerlendirilir. Bu kadın bilgedir, hayat tecrübesine sahiptir ve ara bulucudur. Kadın, hikâyede âşıkların kavuşması için çabalayan ve sevgiliyi ikna ederek onun âşık ile bir araya gelmesini sağlayan kişidir.

İlk olarak, âşığın dostlarından biriyle karşılaşmasıyla hikâyede yer alır. Dost için önemli olan “güzellere” ulaşmaktır. Yaşlı kadın onun önünde engeldir ve bu da dostun ona karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olmasının nedenidir. Yaşlı kadının hikâyeye dâhil olduğu bölümün başlığı “Sıfat-ı Pîre-zen”dir ve kadın şöyle tanıtılır:

Bile bunlar ile bir pîre rûbâh
Bükilmiş bili olmuş kaddi dü-tâh

‘Acuz-ı dehr-veş mekkâr u ‘ayyâr
Başı ditrer velî kaşı gözi oynar

Heves eyyâmını görmüş geçürmüş
Hevâ yolında çok yirmiş yüpürmüş (1138- 1140)

Kadın, yaşlı olduğu için belki iki bükülmüştür, başı titremekte ve kaşı gözü oynamaktadır. “Hileci” olarak tanıtılan kadının yaşından dolayı tecrübesi de fazladır. Aşk üzerine yaşanmışlıkları olduğu söylenen kadın, “kendisi yaşlanmış ama gönlü genç” (b. 1141) olarak tanımlanır. Yaşlı kadını detaylı olarak asıl âşık tasvir eder:

Ki karşudan belürdi nâ-gehânî
Kühen bir pîre-zen fertût u fânî

Dü-tâ olmuş mukavves kâmet ile
Mülevven gûne gûne hil‘at ile

Görindi çünkü ol kavs-i kuzahvâr
Gören yirde didi kavs-i kuzah var
Kaşında vesme vü sürme gözinde
Sefîdâc u fikr-i vâfir yüzinde (1503- 1506)

Kadının ilk olarak yaşlılıktan dolayı bükülen beline, ardından gök kuşağına benzetilen renk renk kıyafetlerine, gözündeki sürmesi ve yüzündeki üstübeç boyasına dikkat çekilir. Ardından yaşlılığından bahsedilir ve gençlik dönemlerinde çok dua aldığı için “yüzünün ak” olduğu söylenir. Fiziksel özellikleri anlatılmaya devam edilir:

Yüzine vire diyü zîb u fer ol

Çıkarmış halka halka zülfler ol

Yatur gûyâ ki iki mâr-ı mürde
Bir eski bâg yirinde füsürde

Aralarında bînî-i pür-âbî
Sümüklü kurd isfîdâc kabı (1513- 1515)

Yaşlı kadının iki yandan çıkan halka halka zülfleri eski bir bahçede ölmüş iki yılan, akan burnu da bu yılanların arasında sümüklü bir kurda, üstübeç kabına benzetilir; Ağzı eskiden “halva-hâne⁴³” iken şimdi yıkık bir eve, parmakları sarı ve kuru kamışlara benzetilir. Bu şekilde yaşlılığın gençlikle kıyaslanarak “olumsuzlandığı” bir tasvir yapılır. Yaşlı kadın da kendisinden bahsederken aynı şekilde “yaşlılığına” vurgu yapar:

Bize devrân getürdi nâ-tüvânlık
İrişdi pirlik gitdi cüvânlık

Bizümle kimesne turmaz oturmaz
Düşinde dahi görse hayra yormaz (1764- 1765)

Hikâyede, kadının ilk aşamada fiziksel özellikleri ön plana çıkarılsa da ilerleyen bölümlerde “söz söylemekteki” başarısı ve aracı rolü önem kazanır. Dost, yaşlı kadının güzellerle ilgili sözlerinden sonra onun bilgeliğiyle ve meclisteki rolüyle ilgili şöyle bir tespitte bulunur:

Çü gördüm ol ‘acûzı pür-sühânver
Ki girse bahre sâkı olmaya ter

Kitâb u defteri yok bir müderris
İder tezyin kelâmı nice meclis (1178 - 1179)

Ardından dost, kadının söz söylemekteki ustalığını vurgulayarak ona seslenir:

Ki ey bisyâr-dân u nükte-engîz

⁴³ Eskiden saray mutfaklarında helva, tatlı, reçel, mâcun vb.nin yapıldığı bölüm. Bkz. <http://www.lugatim.com/s/helvahane>

Kelâm-ı dil-firîbi hikmet-engîz

Dem-i enfâs-ı serdi âteş efrûz

Dehânından çıkan sözler ciğer-sûz (1181- 1182)

Artık kadının fiziksel özellikleriyle ilgili sıfatlarının yanına “sühânver”lik ve “nükte-dân”lık da eklenir. Yaşlı kadın, ilk görevi olan güzelleri korumayı başarıyla yerine getirir. Sözleriyle dostu ikna eder ve dost da güzellerden uzak durmaya karar verir. Dostla aralarındaki sohbette söz âşığa geldiğinde onu tanıdığını belirtir ve dosttan onun birkaç “yeni” şiirini ister. Dostun âşığın bir gazelini okuması üzerine şiiri çok beğendiğini söyler ve onun şiiri hakkında olumlu değerlendirmelerde bulunur. Bu da sevgili gibi, yaşlı kadının da şiirden anladığını ve şiir üzerine yorum yapabildiğini gösterir.

Yaşlı kadının ikinci görevi ise âşığın aşkına kavuşması için aracı olmaktır. Onun âşık hâllerini gören kadın bir aracı bulma fikrini ortaya atar ve eğer bir aracı bulamazsa bir mektup yazmasını önerir. Ardından güzellerle ilgili tavsiyelerde bulunur ve âşığı cesaretlendirir, burada da bilgisi ve tecrübesini ortaya koyar:

Güzellerün mizâcı mu‘tedildür

Mizâcı mu‘tedil hep ehl-i dildür

Her ehl-i dilde var idrâk-ı kâmil

Çün idrâk ola olmaz kâr müşkil

Şu kim fark eyler ola hayrı şerden

Niçün yüz döndere sâhib-hünerden (1613-1615)

Kadının sözlerini dinleyen âşık, ona hak vererek bir aracı bulmaya karar verir. Dolayısıyla kadın, onun kararlarını değiştirebilecek kadar onun üzerinde etkili olur. Âşığa bu işte aracı olma fikrini de kendisi önerir. Kadın, bu görevi ne kadar iyi yapabileceğini kanıtlamak istercesine iddialarına devam eder. Yaşlı kadın, âşığa onun için ne fedakarlıklar yapabileceğini anlatırken sevgiliyle kavuştuklarında neler olacağının hayalini kurmaya başlar. Bu tasavvurunu âşığa anlatarak onu daha da etkiler:

Senünle haşr ola ol serv-i kâmet

Kopara başuna şevki kıyâmet (1666)

Şeb-i vuslatda ref' olmaga deycûr

Döke her sâk-ı sîmi şem'-i kâfûr (1671)

Yaşlı kadın, bu hayali kurduktan sonra, bu işi yapmaktaki amacının “yalnızca” iyi hatırlanmak ve dua almak olduğunu söyler. Ancak onun tek amacı bu değildir. Sevgili, daha önce ona âşığın şiirlerini alma görevini vermiştir. Kadın bu görevi de başarıyla yerine getirir. Âşık, kendisinden şiirlerini isteyen kadına şöyle cevap vererek ona duyduğu saygıyı da ortaya koyar:

Didüm divân n'olur kim cân sizündür

Ne kim emr idesüz fermân sizündür (1769)

Âşık, şiirleri yazar ve kadının isteğini yerine getirir. Kadına, âşık olduğu güzelin Şâh olduğunu anlatır ve ondan ara bulucu olmasını ister. Yaşlı kadın bu görevi yerine getirmek için ise sevgiliyle arasındaki samimiyetin sınırlarını zorlar. Sevgili kadına çok güvendiğini şöyle belirtir:

Sana vardur her işde i'timâdum

Kemâlâtuna oldu i'tikâdum (2159)

Yaşlı kadın da Şâh'ın kendisine olan güveninden emindir ve birbirlerini çok iyi tanır. Aralarında yaşanan gerginlikten sonra sevgiliyi ikna etmek adına ona tavır koyar. Ardından sevgili yumuşar ve kadın da sözleriyle onu ikna etmeye çalışır. Elini ve ayağını öperek sevgiliden yarım ağız söz alır. Mecliste güzellerin yanında bu konuyu açar, onların da desteğiyle sevgiliyi sonunda ikna etmeyi başarır.

Yaşlı kadın hikâyenin yönünü değiştiren ve belirleyen bir role sahiptir. Âşık ve sevgili bir araya geldikten sonra ise hikâyede bir daha yaşlı kadının bahsi geçmez. O, hem sevgilinin kendisine verdiği şiirleri alma, hem de âşığa söz verdiği ara buluculuk görevini yerine getirmiştir. Âşığın “aşk”ı ve aşk acısını tadabilmesi için şartları zorlamış ve sevgili üzerindeki gücünü kullanarak başarıya ulaşmıştır. Yaşıyla, görünüşüyle, kıyafetleriyle, davranışlarıyla ve hikâyede aldığı rolle çok canlı bir kahraman portresi çizilmiştir. *Heves-nâme*, kadın kahramanların “gerçekçi” ve detaylı bir şekilde tasarlanması anlamında oldukça başarılı bir mesnevidir.

2.2.3.4. Yâr-ı Vefâdâr: Dost

Dost da yaşlı kadın gibi hikâyede önemli bir role sahiptir. Onun sayesinde yaşlı kadın âşıktan haberdar olur. Âşığın şiirlerinden almak için onları arayıp bulur. Dost, âşık tarafından “Bir ehl-i dil bu ihvân-ı safâdan/Gam eyyâmında ashâb-ı vefâdan” (b. 1115) şeklinde tanımlanır. O, âşığın beraber yiyip içtiği ve eğlendiği yakın arkadaşlarındandır. Dost ve yaşlı kadın arasındaki uzun diyaloglar her iki kahramanın hem kendilerini hem de bağlı oldukları kişileri tasvir etmesine olanak tanır. Bu diyaloglar oldukça ilginçtir. Dost, eğlenmeye geldiği erkek grubunun da yaşam biçimi ve kadınlara yaklaşımını temsil eder. Kadının yanındaki güzellere olan ilgisini göstermekten çekinmez ve bu nedenle yaşlı kadın tarafından “tehlikeli” biri olarak görülür. Bu diyalog sahnesi “yaşlı bir kadın” ve “genç ve çapkın bir erkek” arasından geçen orijinal bir örnektir. Dostun sesi sık sık duyulur, yaşlı kadına kendisini ve arkadaş grubunu şöyle tanıtır:

Ki biz birkaç cüvânuz ehl-i idrâk
‘Atâ itmiş bize Hak ‘akl-ı derrâk (1309)

Güzelleri neden sevdiklerini anlatan dost, son olarak kendileri için şöyle der:

‘Acayib şevki gâlib gönlümüz var
Olur yıllar ile âşüfte vü zâr (1340)

Âşığı “örnek aldıkları bir lider” (b. 1342) olarak tanıtan dost, âşığın bir gazelini yaşlı kadına okuyarak onu etkilemeye çalışır. O da diğer kahramanlar gibi “sözün gücü”nden faydalanır. Bu konudaki becerisini de âşığa övünerek anlatır:

Sühan-perdâzlıkda sihr itdüm
Ana her bir dereden su akıtdum

Sözüm gayetde te’sîr eylemişdür
Varup hep yâre takrir eylemişdür

Eger ol sözler ola yâra vâsıl
Ümîdüm var ki olur maksûd hâsıl (1376- 1378)

Bu sözler ve hikâye üzerine âşık tarafından beklediği övgüyü alır:

Didüm tahsîn şu tab‘un cevherine
Ki nazm ide cevâhir söz yirine (1380)

Dost, yaşlı kadın Cafer Çelebi’nin meclisine geldiği zaman hikâyeye yeniden dâhil olur; çünkü kadınla tanışıklığı olan tek kişi odur. Dost, son olarak yaşlı kadınla sohbet edilirken araya girer. Âşık ve sevgilinin bir araya gelmesini ne kadar istediğini anlatır, bununla ilgili planlar da yapar. Bu hayalde kendisi de yer alır. İki meclis bir araya geldiğinde kendisi de bu mecliste yer almak ve eğlenmek ister. Dost bir araya gelindiğinde şiir okunduğunu hayal eder:

Dinilse şevk ile eş‘ârı nâzûk
İşidüp itse zevk ol yâr-ı nâzûk (1835)

Hikâyedeki kahramanların hepsi gibi o da şiire olan düşkünlüğünü ortaya koyar. Dost, bu istek ve hayalleri nedeniyle yaşlı kadın tarafından yine azarlanır. Yaşlı kadının sevgiliyi savunduğu ve onun “ıffetli” bir kadın olduğunu vurguladığı bölümün başlamasına neden olur. Bu bölümden sonra dostun sesi bir daha duyulmaz. O, âşığın diğer arkadaşlarıyla birlikte hareket eder. Bu mesnevideki dost tipi de klasik ve realist aşk mesnevilerindeki tipe benzerdir. O, kendisinden önce dostunu (âşığı) düşünen, onun sevgiliye kavuşması için gerekenleri yapan ve görevini tamamladıktan sonra hikâyedeki rolü sona eren bir kahramandır.

2.2.3.5. Erkekler ve Güzeller

Hikâyedeki erkekler adları, vasıfları ve ne iş yaptıkları bilinmeyen tiplerdir. Onlardan yalnızca dost ön plana çıkmıştır. Genel olarak, âşığın meclisinde bulunurlar ve eğlenceye eşlik ederler. Onlar ilk olarak âşığın günlerini nasıl geçirdiğini anlattığı bölümlerde, onun sohbet arkadaşı olurlar. Âşıkla beraber şiir eleştirisi yaparlar. Onlar da âşık gibi “söz”den anlayan insanlardır. Âşığı mesnevi alanında eser vermesi için cesaretlendirirler:

Eger sen mesnevîye el urasın
Bu ma‘nâ üzre bir sâbit turasın (492)

Aslında onların hikâyedeki ilk rolü, âşığın/Cafer Çelebi’nin bu eseri ortaya koymasına için onu cesaretlendirmektir. Âşık, dostlarını şöyle tanıtır:

Benüm var idi birkaç hem-nişînüm
Muvâfık dûst u yâr-ı güzînüm

Ki anlardı sezâ-vâr-ı sitâyîş
Hiredmend u sühandân ehl-i dâniş

Edeb-perver sebük-rûh u girân-kadr
Hünerverler içinde her bir sadr (630- 632)

Dostları, âşıkla aynı entelektüel seviyededir, çünkü beraber zor meseleler üzerine düşünmekte, sohbet etmekte, gülünç şeyler üzerine konuşmakta, kimi zaman saray Farsçası ve Arapça şiirler okuyup kimi zaman da satranç ve tavla vb. oyunlar oynamaktadırlar. Âşığı bir bahar günü Kâğıd-hâne'ye gitmeye de onlar ikna ederler. Dostlarından birisi bahar gününün güzelliğini tasvir ettikten sonra şöyle der:

Olalum tâzî atlara süvâre
Varalum seyr ide ol sebze-zâra

Ki Kâğıd-hâne dinmişdür ana nâm
Mürekkeb hâki müşğ ü 'anber-i hâm (672- 673)

Âşık, dostlarının hepsinin bu teklife katılması üzerine onlara olan güvenini ve sevgisini şöyle dile getirir:

Didüm ben de bulara cân sizündür
Ne kim emr idesüz fermân sizündür (682)

Âşık, Kâğıd-hâne'deki ilk günlerinde meclis ortamını şarabın ısıtmasıyla birlikte dostlarının sırlarını ve yaşadıkları aşk maceralarını anlattıklarını söyler:

Kızaru utanu meclisde her yâr
Açılup gül gibi keşf itdi esrâr

Bular düşmiş imiş gavga-yı 'ışka
Esir olmuş imiş sevdâ-yı 'ışka (749- 750)

Dostlardan her biri daha önce aşkı ve aşk acısını tecrübe etmiştir ve görülmektedir ki “aşk” mecliste konuşulan en önemli konudur. Dostlar hikâyeleriyle âşığın aşkı tanımasına ve bu duydukları karşısında şaşırmasına neden olurlar. Âşık, yaşlı kadına sırrını açıkladığı bölümde âşık olma sürecini özetlerken de dostlarının maceralarından ve kendisinin aşka dair düşüncelerinden bahseder. Meclis ortamında şarap içen dostları, birbirlerine sırlarını ve maceralarını anlatırlar:

Kimi mahbûbe sevmiş kimi mahbûb

Kimisi tâlib olmuş kimi matlûb

Bularun başına çok hâl gelmiş

Düşüp derde garîb ahvâl gelmiş

Kimi vâsıl kimi fûrkatde kalmış

Ebed Mecnûn gibi hasretde kalmış

Kimi divâne olmuş kûha düşmüş

‘Acâyib mihnet u endûha düşmüş

Bular ahvâlini tasvîr iderdi

Başından giçeni takrir iderdi (1905- 1910)

Bu maceralar âşığa “akıldan uzak” gelir çünkü o henüz böyle bir aşk macerası yaşamamıştır. Aslında *Heves-nâme*, Cafer Çelebi’nin bu “ilk” aşk macerasının hikâyesidir ve dostları onun önündeki örneklerdir. Yaşadığı aşk macerasından sonra ise dostlarıyla aynı noktaya gelmiştir. Onun da artık meclislerde anlatabileceği bir aşk macerası vardır.

Dostları, Cafer Çelebi’nin aşk acısı çektiği günlerde yanında olurlar, onu teselli eder ve ona tavsiyelerde bulunurlar. Her istediğinde onun için meclisi kurarlar ve onu eğlendirmek isterler. Sevgiliden davet geldiğinde onu cesaretlendirir ve aklını toplamasını sağlarlar. Sevgilinin meclisine onunla birlikte giderler. Hikâyenin sonunda kendisini dağlara vuran âşığı arayıp bulmaya çalışır, ona yardımcı olmak isterler. Onu geri getirir, ona nasihatler verirler, ancak faydaları olmayacağını anlayınca da bırakırlar.

Güzeller de sevgilinin her zaman yanında ve hizmetindedir. İlk olarak geminin içinden çıkarlar. Âşık onları “gün yüzlü bütler” (b. 827) olarak tanımlar. Kıyafetlerini şöyle tasvir eder:

Cemi‘i şîveger mecmu‘ı zîbâ
Kamunun hil‘ati zer-beft dîbâ (834)

Hepsi cilveli ve süslü olan güzellerin kaftanları altın sırmalı kumaştandır. Güzellerin her birinin yanında pek çok cariye olduğu bilgisi verilir. Güzeller genelde mecliste yer alır hem meclisi donatır hem de eğlenceyi organize ederler. Sevgilinin talimatıyla meclisi süslerler. Âşık, onları şöyle tasvir eder:

Dutup altun ayak hınnâlu eller
Oturdu halka bağlayup güzeller (1095)

Getürdiler varup dâmân ile gül
Tagıtdılar gül ü reyhân u sünbül (1097)

Güzellerle dost da karşılaşır. Onlarla ilgili detaylı bir gözlem yapma şansı bulur. Onların dağa lale toplamak için geldiğini söyler ve onları şöyle tanıtır:

Kamusi fitne gözlü gamze-zenler
Bilurîn-gabgab ı sîmîn-zekanlar

Ferişte-hû perî-rû hûr-işve
Tezerv-ârâyîş u tâvûs-cilve

Kamunun fâhte vü kebk-âyîn
Mutavvak gerdeni vü sâkı rengîn

Cemî‘isi ne ser-mest u ne huşyâr
Mey-âlûde-leb ü pâkîze-ruhsâr (1134- 1137)

Güzellerle ilgili asıl bilgiye beraber yaşadıkları yaşlı kadın sahiptir. O, dosttan güzelleri rahatsız etmemesini isterken durumlarını şöyle anlatır:

Dönüp her biri bir rûşen çerâga

Gelürler yılda bir kez bâg u râga

İderler anda birkaç gün neşâtı
Kılurlar birbiriyle inbisâtı

Pes andan sonra bir yıl bî-kem ü bîş
Çekerler hâne zindânında teşviş

Olur her biri pinhân kâh içinde
Şu resme kim şükûfe şâh içinde (1153- 1156)

Dost, güzellere birine kavuşmak istediğini yaşlı kadına söylediğinde onun cevabı da yine güzelleri tanıtıcı niteliktedir:

Ki var bunlar ile oynayıcılar
Enegin gabgabın ohşayıcılar

Münâsib her birinün yârı vardur
Anunla germ hoş bâzârı vardur

Dakar boynına zülfinün kemendin
Virür ağzına la‘l-i nâb-ı kandin

Kenârın hırmen-i güliden pür eyler
Dimâgın bûy-ı sümbülden pür eyler (1214- 1217)

Güzellerin her birinin sevgilisi olduğunu söyleyen kadın, sevgilileriyle aralarındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

İderler dûstâne ‘îş ü ‘işret
Kılurlar ‘âşıkâne zevk u sohbet

İkilikden geçerler k’ola birlik
Sabâ gibi iderler perde-derlik (1218- 1219)

Güzeller, fiziksel özellikleriyle de hikâyede detaylandırılırlar. Âşık, güzelleri ve nasıl süslandıklarını çok uzun bir şekilde tasvir eder:

Yirinden kalkup ol serv-i sehîler
Cihân fettânı mâh-ı hargehîler

Düzetdi her biri ârâyîşini
Cüdâ itdi çü serden bâlişini

Düzündi her beri bir dürlü resme
Kimi sürme çekindi kimi vesme

Kimi itdi ser-i zülfin muca‘‘ad
Kimi gûşına dür asdı münazzad

Kimi gîsûların itdi mutarra
Varak basup kimi kıldı mutallâ

Kimi ruhsârını gül-gûne düzdi
Kimi dâmânına ‘anber tütüzdi

Kimi çekdi gözine câ-be-câ nîl
Ki esmeye bu gülzâra yavuz yil

Kimi yudı gül-âb ile ‘ızârın
Pür itdi şeb-nem ile lâlezârın

Geyindi her biri bir resme zîbâ
Kimi zer-beft atlas kimi dîbâ

Kuşanup zer kemer ince bil üzre
Düzindi her birisi bir kıl üzre

Bakınmag içün ol reşk-i melekler
Getürdi günden âyîne felekler (1388- 1398)

Güzellerin hikâyedeki en önemli rolü, yaşlı kadının sevgiliyi âşıkla görüşmeye ikna etmesine yardımcı olmaktır. Gece olup da meclis toplanınca güzeller de bir araya gelirler ve sevgiliyi sözleriyle ikna etmeye çalışırlar. Âşığın bir gazelle sınanma isteğini takdir eder ve bu konuda görüş bildirirler:

Oturanlar bu sözden oldı dil-şâd
Kamusı itdi cândan âferîn-bâd

Didiler haylî da‘vâdur bu da‘vâ
Gerek ‘ışka nişân da‘vâya ma‘nâ (2787- 2788)

Âşık, dostlarıyla beraber sevgilinin meclisine gittiğinde ortamdaki erkekler ve kadınların bir araya gelmesi üzerine onları şöyle tasvir eder:

Oturdılar iki yana tolayı
Biri merdüm biri hûrî alayı

Biri pervâne-i ‘ışk ehl-i diller
Biri dil bezmine şem‘-i çiğiller

Biri bülbül gibi şîrîn-sühanlar
Biri tûtî gibi şekker şikenler

Biri birkaç büt-i tannâz u püz-nâz
Birisi bir bölük rind-i nazar-bâz

Biri gül gibi ser-tâ-ser yüz olmuş
Biri nerges misâli hep göz olmuş

Biri başdan başa olmuş ney-i kand
Ağız olmuş biri hep piste-mânend (2661- 2666)

Meclis ortamı ısındıkça ve sâkî içki dağıttıkça erkekler ve güzellerin samimiyeti de artar. Güzeller düğmelerini çözerler, göğüs ve bağırılarını açarlar. Şarabın da etkisiyle aralarında teklif kalmaz (b. 2999- b. 3003).

Erkeklerin hikâyedeki rolleri sınırlı olmakla beraber destekleyici niteliktedir. Güzeller ise hikâyede güzellikleriyle şairin tasvir gücünü ortaya koymasını sağlarlar. Hikâyenin büyük çoğunluğunun meclis ortamında geçtiği ve meclisi de onların düzenlediği düşünülünce hikâyede önemli bir rol olmasa da yere sahip olduklarını söylemek mümkündür.

2.2.3.6. Diğer Tipler

Sâkî, mutrîb, sâzende, çengi, ağyâr, hizmetliler gibi tipler yalnızca meslek adlarıyla hikâyede yer alırlar. Hikâyeye katkısı olmayan bu tipler becerilerini yerine getirirler. Sâkî'nin görevi içki dağıtmaktır ve meclis ortamının vazgeçilmez bir unsurudur. O, içki dağıttıkça ortam neşelenir ve herkes eğlenmeye başlar. Sevgilinin meclisindeki sâkîler onun buyurmasıyla şarap dağıtırlar. Onların bileklerinin gümüş renginde olduğu ve baldırlarının açık olduğu anlatılır. Mesnevideki tiplerden en detaylı tasvir edileni ise çengidir:

Var idi anda bir sâzende dil-ber
Nigâr-ı Zühre-tal'at mâh-manzar

Lebin depretse ol dildâr-ı tannâz
Virürdi 'âşıkî cânından âvâz

Ele çeng alsa ol şîrîn-şemâyil
Olurdi mâh burç-ı kavse mâyil

Çü geldi meclise ol meclis-ârâ
Eline aldı çengin Zühreâsâ (2842- 2845)

Bu tiplerden hayalî olanı ise “ağyâr”dır. O, hikâyede gerçek bir tip olarak yer almaz. Divan edebiyatındaki “ağyâr” tipinin bir benzeri olarak âşık kendi korkularını anlatmak

için bu tipten faydalanır. Mesnevinin en önemli şiiri olan “terci‘-i bend”in de vasıta beytinde bu hayalî “ağyâr”dan bahsedilir:

Ger dâmenine el ura agyâr

Âhum yaka ‘âlemi ne kim var (2569)

Sevgili de âşıkla beraber olamayacağını söylerken kendisini ayıplamasından korktuğu bir gruptan bahseder, onları düşman olarak görür:

Dile düşem olam il dâstânı

Bu nahle berg ola halkun zebânı

Habîr ola ‘âdûlar bu haberden

Çıkam ben serden ü sen derd-i serden (3745- 3746)

Bu grup âşık tarafından hikâyenin sonundaki “münâcât”ta da anılır:

Ki hergiz tuymasun agyâr u nâşî

Haberdâr olmasun gammâz u vâşî (3778)

Sonuç olarak, bu tipler divan edebiyatında sıkça görülen ve hikâyeden çıkarıldıklarında kurguda herhangi bir değişime sebep olmayan figüranlardır.

2.2.4. Zaman

Heves-nâme, realist mesnevilerin ortak özelliklerinden biri olarak zaman unsurunun gerçekçi kullanıldığı bir mesnevidir. Zamanın gerçekçi kullanılmasından kasıt olağanüstü zaman geçişlerinin olmaması, olayların gerçek bir zaman diliminde gerçekleşmesi ve son bulmasıdır. Mesnevinin “gerçek” bir zamanda geçtiği söylenilirken, Cafer Çelebi’nin yirmi iki yaşında olduğu XV. yüzyılda, doğum tarihi 1452 olduğu düşünülürse 1464 yılında geçtiğini söylemek de mümkündür.

Zaman geçişleri mesnevi boyunca gerçekçi ifadelerle; sabah, öğlen, ikindi, akşam, gece, gece yarısı, saat, gün ve hafta olarak kahramanlar tarafından belirtilir. Hikâye, âşığın Kâğıd-hâne’ye gelip bir güzele âşık olmasından sonra gelişir. Güzelin göç etmesi ve âşıkla bir araya gelmelerinin uygun olmayacağına dair gönderdiği haberle son bulur. Hikâyenin kaç günde geçtiği kahramanların ifadeleriyle yaklaşık olarak tahmin edilebilir.

İlk gün, âşık ve dostları Kâğıd-hâne’ye gelip meclis kurarlar. Âşık sevgiliyi o gün görüp ona âşık olur. Ardından gün boyu olanlar anlatılır. Geçen süreyi âşık, sevgiliyi gözlemlerken şöyle ifade eder:

Şuna dek ol sanemlerle mey içdi
Ki ikindü oldu öyle vakti geçdi (1019)

Öğlen geçip ikindi olunca sevgilinin meclisi dağılır ve akşam vaktinin geldiği belirtilir:

Orada turdı tâ olunca ahşâm
Çün ahşâm oldu ol serv-i gül-endâm

Girüp hayme içüne oldu pinhân
Sanasın gökde batdı mihr-i rahşân (1070- 1071)

Aynı gece âşığa dostlarından birisi yaşlı kadınla arasında geçen hikâyeyi anlatır, ancak dost bu hikâyenin ne zaman başından geçtiğini belirtmez. İlk gece bu şekilde sonra erer. Yeni günün doğduğu “Sıfat-ı Rûz” başlıklı bölümle haber verilir. İkinci gün, sevgilinin çadırındaki sabah telaşı ve güzellerin nasıl hazırlandıkları tasvir edildikten sonra, âşığın bülbül, gül ve diğer çiçekler, bulut ve suyla konuşarak gününü nasıl geçirdiği anlatılır. Bu günün sonunda da gece olduğu belirtilir, yani ikinci günün akşamına gelinir. O gece, yaşlı kadın âşığın meclisine gelir. Kadın geldiğinde âşık zamanı şöyle bildirir:

Kamuda var idi bir hoşça hâlet
Giceden geçmiş idi iki sâ‘at (1502)

Yaşlı kadın önceki gün dostla görüştüklerinin bilgisini verir:

Eyitdi dün bununla ittifâkî
Buluşduk dutsun Allâh anı bâkî (1717)

Yaşlı kadının bu ifadesiyle birlikte, dostla bir gün önce yani âşık ve arkadaşlarının Kâğıd-hâne’ye geldikleri gün görüştükleri ortaya çıkar. Yaşlı kadın bütün gün dostu bulmak için aramıştır:

Bugün bir nice def‘a bu arayı
Tolaşdum bulmadum bu bî-nevâyı (1761)

Âşık, yaşlı kadına sırrını, yani sevdiği kişiyi açıklarken bu aşk acısını iki gündür yaşadığını söyler:

İki gündür ki olup zâr u hayrân

Başumdan gitdi sabr u hûş u sâ mân (1926)

Kadın gittikten sonra gece henüz bitmez. Gece yarısı (nîme-i şeb) herkesin uyuduğu bildirilir. Cafer Çelebi de sevgilinin mekânına gider ve orada kendinden geçerek bayılır. Uyandığında ise aradan geçen zamanı şöyle bildirir:

Zamândan sonra kim geldüm bana ben

Cihânı gördüm itmiş subh rûşen (2016)

Böylece sabah olduğu anlaşılır ve Kâğıd-hâne’de yeni bir gün başlar. O gece, yani üçüncü gün yaşlı kadın yine gelir. Önceki gece sevgilinin yanına döndükten sonra neler olduğunu anlatır. Söze şöyle başlar:

Didi dün gice kim bundan giderdüm

Senün derd ü belânı fikr iderdüm (2088)

Kadın, o gece boyu sevgiliyi ikna etmek için uğraşır. Sevgiliye olanları anlatırken “özetleme” yoluna gider. Ona, okuduğu şiirin şairini bulmak ve onun birkaç yeni şiirini istemek için neler yaptığını anlatır. İkinci gece, yaşlı kadın ve sevgilinin uykuya dalmasıyla son bulur. Sabahın olmasıyla beraber üçüncü gün başlar. Bu gün de yaşlı kadının sevgiliyi ikna çabalarıyla geçer, bir yandan yine meclis kurulduğu söylenir. Yaşlı kadın da bir köşede uyuduğunu belirtir. Bir süre sonra uyanır ve o gece, sevgiliyi ikna etme çabalarına devam eder. Sevgili yaşlı kadındaki farklı davranışlara anlam veremeyerek şöyle der:

Didi sinün ‘acâyib oldı hâlün

İki gündür nedür bilmem zevâlün (2419)

Yaşlı kadın, iki gündür sevgiliyi ikna etmeye çalışmaktadır. Bu üçüncü gece meclis yine toplanır. Yaşlı kadın sevgiliyi güzellerle birlikte ikna eder ve bu üçüncü gecenin sonunda güzel haberi vermek için âşığa gider. Kadın, âşık ve arkadaşlarının önlerine düşer ve sevgilinin çadırına ulaşırlar. Âşık ve arkadaşları o geceyi sevgilinin meclisinde geçirirler. Hatta âşık, üç gece bu şekilde eğlendiklerini belirtir:

Muhassal üç gice böyle per-â-pey

İrişdük vasla itdük fûrkati tayy

Üçinci gice k'oldı subh nezdîk

Hurûş u sayha âgâz eyledi dîk (3262- 3266)

Bu üçüncü gecenin sonunda sabaha karşı sevgili, göç etme zamanının geldiğini âşığa bildirir. Sonra yine sabah olur ve sabah tasviri yapılır. O sabah, sevgili atına biner ve gider. Bu dördüncü günün sabahından sonra aradan kaç gün geçtiği söylenmez. Âşık, aşk acısı çekmektedir ve bütün işlerini bir kenara bırakmıştır. Dostları tarafından bulunmak istemediği için bir dağ yarığı bulur ve orada saklanır. Aradan geçen zamanı net olarak söylemese de bu şekilde bir süre geçtiğini şöyle belirtir:

Geçicek bir zamân ol hem-nefesler

Hevâ yolında yilen bü'l-hevesler (3348)

Dostları tarafından bulunup eski mekâna geri getirilenâşık, bu mekân ona sevgiliyi hatırlatınca kendisinden geçer. Kendine ne zaman geldiğini şöyle belirtir:

Zamândan sonra kim geldüm özüme

Dü 'âlem ten u tar oldı gözüme (3370)

Dostlarının ondan ümidini kesmesi ve onu bırakması üzerine âşık, dışarıda gezmeye devam eder. Bu şekilde geçen süreyi de şöyle ifade eder:

Bu üslûb üstine bir hefte hâlüm

Mürûr itdi vü kalmadı mecâlüm (3397)

Zaman bildiren bu ifadelerden âşık ve arkadaşlarının iki gece sevgiliden önce, üç gece de sevgilinin çadırında eğlenerek Kâğıd-hâne'de kaldıkları ortaya çıkar. Âşık, sevgili gittikten sonra ne kadar süre aşk acısı çektiğini ve yalnız dolaştığını belirtmez, ancak arkadaşları onu bulup gittikten sonra bir hafta kadar yalnız dolaştığını söyler. Dolayısıyla, hikâyenin çok uzun bir sürede geçmediğini, birkaç haftalık bir zaman dilimini kapsadığını söylemek mümkündür. Bu konuda Gökalp (2009), şöyle bir tespitte bulunur: “*Heves-nâme*’de ağırlıklı olarak âşığın sevgili ile yaşadığı üç günlük aşk serüveni anlatılır. Ayrılığın ardından şairin yaklaşık bir haftalık bekleyişi eserin hacmine göre oldukça kısa tutulmuştur” (s. 129). Gökalp da tam bir zaman aralığı belirtmese de eserde ağırlık verilen zaman dilimine dikkat çeker.

Mesnevîde, gece tasvirlerine önemli bir yer verilmiştir. Örneğin; gece olduğu belirtildikten sonra “Sıfat-ı Şeb” başlıklı bir bölümle gece tasviri yapılmıştır. Bu gece tasvirinde gecenin güzelliği ve mehtap tasvir edildikten sonra havanın kararmasıyla birlikte mumların yakıldığı söylenir:

Îşâret eyledi ol mâh-ı tâbân
Ki yir yir yakdılar şem’-i firâvân (1092)

Gece aynı zamanda meclisin kurulmasının da habercisidir. Bu sebeple bu bölümlerde meclis tasviri de yapılır. Bu da zaman ve mekânın birbirine bağlı olarak kullanılmasına bir örnektir.

Sabah ve gün doğumu tasvirleri de mesnevîde sıkça kullanılmıştır. Bu tasvirlerdeki en önemli unsur güneştir. Güneşin doğuşuyla birlikte doğanın ve insanların uyanışı ele alınmıştır. Örneğin “Sıfat-ı Rûz” başlıklı bölümde güneşin doğmasıyla beraber güzellerin uykudan uyanmaları ve nasıl süslendikleri tasvir edilmiştir. Sabah ve gecenin çağrışımlarına da yer verilmiştir:

Çü subh oldu nazar kılduk cihâna
Cihân gördük şebîh olmuş cinâna

Gidüp şeb zulmeti gelmiş dem-i subh
Sabah için salâ itmiş dem-i subh (1411)

Sabah ve gün doğumu tasvirleri hikâyeye “bahar” mevsiminde geçtiği için baharın etkisindedir. Bu nedenle doğanın uyanışı da bu tasvirlerde detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

Zaman bildiren ifadelerle mesnevîde sık sık yer verilmiştir. Örneğin; yaşlı kadın dostla olan sohbetinde güzelleri savunurken onların birkaç gün rahat ettiğini, sonra bir yıl eve kapandıklarını söyler (1154- 1155).

Hikâyede zamanla ilgili üzerinde durulması gereken bir konu da zamanın algılanışıyla ilgilidir. Âşık, iki gündür aşk acısı çektiğini söyledikten sonra bu acının kendisine bin yıldan fazla geldiğini belirtir:

İki gündür ki olup zâr u hayrân
Başumdan gitdi sabr u hûş u sâ mân (1927)

Âşık, sevgili gittikten ve dostları da onu bıraktıktan sonra geçen bir haftanın kendisine nasıl geldiğini şöyle anlatır:

Ne هفته her demi bin sâ‘at oldu

Nice sa‘at ki rûzı sâ‘at oldu (3398)

Sonuç olarak zaman kavramı, mesnevîde gerçekçi olarak kullanılmış ve bunun kanıtı olarak kahramanlar tarafından sık sık zamanla ilgili bildirimlerde bulunulmuştur. Bu bildirimler mesnevinin klasik aşk mesnevîlerinden farklı olarak “realist” özellikler taşıdığına önemli bir göstergesidir.

2.2.5. Mekân

Heves-nâme’de mekânlar oldukça renkli ve detaylı tasvir edilmiştir. Mekân kullanımını ilk olarak iki şekilde ele almak mümkündür. İlki, mesnevinin hikâye bölümü başlamadan önce tasvir edilen İstanbul şehridir. Bu konu üçüncü bölümde ayrıca incelenecektir. İkincisi ise hikâyenin kurgusunda kullanılan mekânlardır. Bu mekânlar da açık ve kapalı mekânlar olmak üzere iki şekilde değerlendirilebilir.

Hikâye, bahar mevsiminde geçtiği için özellikle açık mekân kullanımına gidilmiştir. Kapalı mekânlar ise oldukça sınırlıdır ve bu anlamda yalnızca sevgilinin çadırı tasvir edilmiştir. Âşık, hikâyenin başında dostlarıyla nasıl vakit geçirdiğini anlatırken kendi yaşadığı yere yüzeysel bir şekilde değinir:

Oturup anlarunla hücrede hoş

Gam-ı dünyâyı itmişdüm ferâmuş (633)

Âşığın bir dostu ona seslenerek baharın gelmesiyle birlikte “kapalı” mekânlardan çıkmak ister:

Çıkarmış ser şükûfe şâhlardan

Çıkalum biz de taşra kâhlardan

Çemenler benzemiş bâg-ı cinâna

Niçün biz olavuz mahbûs-ı hâne (665)

Bahar aylarında kapalı mekânda kalmayı “hapse” benzetir ve gül bahçelerine gitmeyi önerir:

Degülken hârdan kemter mu‘ayyen
Niçün dutmayavuz gülşende mesken (669)

Olalum tâzî atlara süvâre
Varalum seyr ide ol sebzestâra (672)

Ki Kâğıd-hâne dinmişdür ana nâm
Müreккеb hâki müşğ ü ‘anber-i hâm (673)

Kâğıd-hâne’ye gitme önerisi ilk kez dosttan gelir ve herkes bu düşünceye katılır. Kâğıd-hâne, mekân olarak oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilen açık mekânlardandır. Olayların tamamı burada geçtiği için hikâyede kullanılan “ana mekân” Kâğıd-hâne’dir. “Sıfat-ı Kâğıd-hâne” başlıklı bölümde şöyle tanıtılır:

Geniş sahrâsı çevre yanı kühsâr
Dırahtistân u sebzistân u gülzâr

Dıraht-ı sâye-perverler irişmiş
Budaklar birbirine el virişmiş (685- 686)

Dağlık ve yeşillik olarak tasvir edilen bölgede baharın da gelişiyile doğa canlanmıştır. Kâğıd-hâne’de aynı zamanda bir de dere vardır:

Aralık yirde bir ırmak revâne
Çemenler der-kenârı bî-kerâne (692)

Bu dere, Haliç’e dökülen Kâğıd-hâne Deresi olmalıdır. Gördükleri güzellikler karşısında etkilenen dostlar bunu şöyle dile getirirler:

Çü gördü gözlerümüz ol makâmı
Unutduk ravza-i dârü’s-selâmı (702)

Etrafı biraz seyreden dostlar, bir yerde oturmaya karar verirler ve burayı nasıl seçtiklerini âşık şöyle anlatır:

İrişdük bir yire gayetde mahbûb

Latîf ü dil-güşâ ra'nâ vü mergûb

Biri birine karşı iki gülşen
Arada ol ulu su pâk u rûşen

Hemân-dem ihtiyâr itdük birini
Mukarrer eyledük sohbet yirini (717- 719)

Meclisi kuracakları yeri tespit ettikten sonra oturacakları gül bahçesine gelirler ve Cafer Çelebi burayı “Sıfat-ı Cây-ı Meclis” başlıklı bir bölümle tasvir eder. Bu bölümde sofradaki yiyecekler çiçekler tarafından hazırlanmış gibi anlatılır. Doğa, güzel hazırlanmış bir sofraya benzetilir. Aslında doğanın sunduğu güzelliklerle beraber güzel bir sofraya atmosferi yaratılmaya çalışılır. Reyhanların bir meclis hazırladığını söyleyen âşık, kendilerinin de buna uygun hoş bir meclis kurduklarını anlatır. Oturdukları yerle ilgili şöyle bir detay verir:

Oturduk taraf-ı cüda fârigü'l-bâl
Getürdük ortaya yâkut-ı seyyâl (733)

Irmak tarafında otururlar ve ortaya şarap getirirler. Sofrada neler yendiği şöyle anlatılır:

Şeker nukl ile idüp bezmi memlû
Kebâb itdük firâvân kebg ü tîhû (732)

Ancak sevgiliyi gördükten sonra kendi meclisi âşık için önemini kaybeder. O hep sevgiliyi düşünür. Kendi “sohbet yeri”ne döndükten sonra da sevgilinin mekânını seyretmeye devam eder ve onun etrafında olup bitenleri kıskanmaya başlar.

Sevgilinin mekânı hikâyede en çok kullanılan mekânlardan bir diğeridir. “Menzilgâh-ı yâr” olarak tanımlanan bu mekânı âşık uzaktan gördüğü şekliyle tanıtır. İlk olarak karşılarındaki “gül bahçesine” kurulan yüksek çadır dikkatini çeker. Bu çadırı “Sıfat-ı Çâder” başlıklı bir bölümle tasvir eder. Irmağın kenarına kurulduğu belirtilen çadırın içi de nakışlı keçedendir. Buhur yakılıp her tarafa tütsü kabı konulur. Çadırın “yarım fersah” ilerisine de mutfak kurulur. Mutfak, odunların dumanından çadırdakilerin rahatsız olmaması için uzağa kurulmuştur:

Ne denlü dûd olup yanarsa hîme

Nişânın görmez anun ehl-i hayme (804)

Âşık ve arkadaşları bu gösteriştten etkilendikleri için bu çadırın kimin olduğunu merak ederler. Sevgiliye âşık olduktan sonra çadırı uzaktan izleyen âşık oradaki sıcak sohbeti kıskanır, sevgilinin çadırının etrafını şöyle anlatır:

Bu gülşen sâhatında her ne kim var
Eger ezhâr-ı nev-rüste ger eşcâr

Kuşatmışlar gelüp çâder kenârın
Temâşâ itmeğe hüsni bahârın

Vetedler ortasında hayme kalmış
Bogazı iplüler çepçevre almış

Benefşeler tolup çâder arası
Çıkup birkaç cihân yüzi karası (938- 941)

Âşık, aşk acısı çekerken sevgilinin çadırına doğru yürür. Amacı sevgilinin meclisine varmaktır, ancak akan su buna izin vermez. O da kenardan sevgilinin meclisini seyreder. Bu bölümde meclisi değil, mecliste bulunan ve o anda uyumakta olan güzelleri ve sevgiliyi tasvir eder. İkinci kez ise sevgilinin daveti sonucu yaşlı kadının peşinde meclise varır:

İrişdük hayme vür hargâh önine
Süreyya-menzilet dergâh önine (2514)

Çadırın önüne gelenâşık, yaşlı kadının sevgiliden izin istemesi sonucu içeri kabul edilir. İçeri girdiği anda da meclisi tasvir eder. Çadırın içindeki bu mecliste ilk olarak ortada bolca bulunan yiyecekler teşbih edilerek anlatılır. Meclisin ortamı önemli olsa da âşık için asıl önemli olan sevgilidir. Bu nedenle bu meclis tasvirinde de sevgilinin güzelliklerini anlatmaya başlar. Âşık, sevgiliye okuduğu “tercî‘-i bend”in ilk bendini de meclisin tasvirine ayırır ve meclisin güzelliği karşısındaki hayranlığını dile getirir:

Yâ Rab bu ne bezm-i cân-fezâdur
Kim sahnı bihişt-i dil-güşâdur (2556)

Meclisin en önemli özelliği yine sevgilinin burada bulunmasıdır:

Bir şâh durur emîr-i meclis

Kim saçları sâye-i hümâdur (2563)

Âşık, gece herkes uyuduktan sonra yalnız kaldıkları anı mekân özelliklerini kullanarak anlatır:

Leb-i cû pâ-yı serv ü dâmen-i kûh

Yaşıl sahrâ yakası güller enbûh (3026)

Sevgilinin çadırının kurulu olduğu yerin bu şekilde yeniden tasvir edilmesi mekânın atmosfer yaratmak için de kullanıldığını gösterir. Romantik unsurlarla süslü olan bu mekân âşık olmak için elverişlidir ve yağmurun yağmasıyla sevgiliyle aralarında yeni bir diyalogun da başlaması sağlanır. Sevgili bilgi içeren bu diyaloglar sonunda âşığa hayran olacaktır.

Ana mekânlar dışında mesnevide dekor olarak kullanılan birkaç mekân daha vardır. Bunlardan dağ, “Sıfat-ı Kûh” başlıklı bir bölümle detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu dağ çimenler içindedir ve orada laleler bitmiştir. Burası güzellerin gittikleri ve lale topladıkları dağdır. Güzellerin bir kısmı “sebzezâr”a, bir kısmı “mergzâra” bir kısmı da “bâg”a gider. Birkaçı da bu dağa gidip çadıra getirmek için lale toplar:

Bulardan birkaçı gitdi bu taga

Ki lâle divşürüp ilte otağa (1034)

Bu dağ, aynı zamanda dost ve yaşlı kadının karşılaştıkları mekândır. Dost da “Sıfat-ı Kûh” başlıklı bir bölümle bu dağı tasvir eder. Çiçeklerle ve reyhanlarla süslü bu dağ, yeşillik içindedir. Bu dağın özelliği ise güzellerin oraya lale toplamaya gelmiş olmasıdır. Güzellerin ve dolayısıyla sevgilinin böyle bir mekâna yılda bir kez geldiği yaşlı kadının dosta söylediği sözlerden anlaşılır. Güzeller için açık havada olmak özgürlük demekken evde kapalı kalmak “zindan”da kalmaya benzetilir:

Pes andan sonra bir yıl bî-kem ü bîş

Çekerler hâne zindanında teşviş (1155)

Sevgili gittikten sonra âşık, ayrılık acısına dayanamaz ve mekân değiştirir. Çöllere düştüğünü söyler. İçinde bulunduğu ruhsal durumu ve hiçbir mekâna sığamayışını şöyle anlatır:

‘Aceb âvâre itdi devr-i eyyâm
Ne vadide ne tagda kıldum ârâm (3333)

Bu şekilde gezerek zamanın ne göstereceğini bekleyen âşık, kendisini Mecnûn’a benzetir. Daha önce hiç aşk acısı çekmediği için Mecnûn’un aşk acısı çekme şeklini kopyalamıştır. Bir yolda gitmekte karar kılar ve bir dağ yarığı bulur:

Bu rây üstine çünkim sâbit oldum
Gezerek bir şikâf-ı kûh buldum

Nihân oldum varup ol kûh içinde
Nitekim cân u dil endûh içinde (3346- 3347)

Kendisine sığınacak bir yer bulanâşık, saklanmak ister. Kendisine bulduğu bu yeri “künc-i belâ” (bela köşesi) olarak tanımlar (b. 3352). Dostları tarafından bulunan âşık, meclislerinin olduğu yere geri getirilir, ancak bu mekân da ona sevgiliyi ve onun yokluğunu hatırlatır:

Kanı ol bârgâh u hayme hargâh
Kanı ol hûb-rûlar ol güzel şâh (3366)

Çü gördüm menzil-i dildârı hâlî
‘Aceb oldu dil-i şûrîde hâlî (3368)

Sonuç olarak, mekân unsuru *Heves-nâme*’de güçlü ve gerçekçi bir şekilde kullanılmıştır. Mekân tasvirlerine eserde sıkça yer verilmiş, mekân ve zaman arasındaki bağ özenle kurulmuştur. Gerçekçi mekân tasarımı, bu eserin “realist bir mesnevi” olarak ele alınmasının önemli nedenlerindedir.

2.2.6. Anlatıcı

Fürkat-nâme’den sonra *Heves-nâme* de yine “kahraman anlatıcı” tarafından aktarılan bir mesnevidir. Bu iki eser, bu tarz bir anlatımın öncüsü olması açısından da önemlidir. *Heves-nâme*, *Fürkat-nâme*’ye göre daha detaylı ve ustaca anlatılmış bir mesnevidir. Bunun bir nedeni de anlatıcının kullanımındaki ustalıktır. Âşık, “sebeb-i telif” niteliğindeki bölümlerde, eserini nasıl yazmaya başladığını anlatırken gönlüne hangi

hikâyeyi anlatacağını danışır. Gönlü de ona nasıl bir eser yazması ve yazmaması konusunda cevap verir. Bu diyalog, Halîlî'nin bülbüle seslenmesine ve bülbülün ona nasıl bir eser yazacağını anlatmasına benzer. Aslında burada da şair kendi iç sesini gönlünü kişileştirerek aktarmaktadır. Bülbül sonradan *Heves-nâme*'de de anlatıcı olarak ortaya çıkar. Şair ona şöyle seslenir:

Gel iy mürğ-ı hoş-elhân-ı nevâ-sâz
Nevânı eyle sâz-ı 'ışka dem-sâz (596)

Gel imdi sen de andan bir fesâne
Bize söz ile söyle yana yana (621)

Cafer Çelebi, hikâyeyi anlatma rolünü bülbüle verirken aslında kendisini kasteder; ancak bu bülbül motifi anlatıcıyı şairden ayırmanın bir yolu olarak da şairler tarafından düşünülmüştür.

Anlatıcı, sevgilinin hikâyede ortaya çıkışından sonra sözü yine alır ve kendisini şöyle hatırlatır:

Bular bunda safâya oldu meşgul
Benüm de ser-güzeştümden habîr ol (893)

Anlatıcı âşık, bu olayın kendi başından geçen gerçek bir hikâye olduğunu bu şekilde araya girerek hatırlatır. Bundan sonra anlatacağı hikâyenin bir "aşk" hikâyesi olduğuna vurgu yapar, hikâyenin konusunun değişeceğini haber verir.

Anlatıcı, ara ara hikâyeye girerek kendisini hatırlatmaya devam eder. Konuyu kendisinden uzaklaştırıp sevgiliyi anlatacağını şöyle haber verir:

Benüm ahvâlümü bildün kemâ-hî
Bil imdi n'itdi ol gün yüzlü mâhı (1018)

Anlatıcı, hikâyede artık âşığın sevgiliyle kavuşma zamanının geldiğini şöyle haber verir:

Açup zevk u safâ dîvânlarını
Okı mihr ü vefâ destânlarını

Bize sen matlab-ı cândan haber vir
Ki ya'nî vasl-ı cânândan haber vir (2053- 2054)

Cafer Çelebi, anlatacağı aşk hikâyesinin merkezinde yer alır, “kahraman anlatıcı”nın dezavantajını yaşamamak için çeşitli teknikler ve bunları uygulayacak kahramanlar kullanır. Aracı olarak bir dostunu ve yaşlı bir kadını seçer.

Kahramanları konuşturmak için aktarma yöntemini kullanır ve “didi” ya da “didiler” şeklinde onların seslerine yer verir. Dostları âşığın hâlini görüp ona şöyle derler:

Didiler kim nedür bunca tahayyür

Bu denlü derd ü âlâm u tazaccur (962)

Dostun, yaşlı kadınla olan tanışma hikâyesi de yine dostun dilinden “didi” şeklinde aktarılır. Dost ve yaşlı kadın arasındaki uzun diyalog bölümleri dostun bakış açısıyla yansıtılır. Anlatıcı burada dostun ve kadının sözlerini aktarmakla yetinir. Âşık, kendisini anlatmak ve övmek yerine bunu kahramanlara yaptırır. Dost, yaşlı kadına âşığı uzun uzun tanıtır. Kendi şiirini dostu okutur ve aynı zamanda şair olarak bilinirliğini ve başarısını da bu kahramanlar aracılığıyla okuyucuya iletir. Yaşlı kadın ve sevgili arasındaki diyalogları da yaşlı kadının ağzından kendisine anlattırır. Böylece kendisinin olmadığı bir ortamda yapılan konuşmaları okuyucuya aktarmanın yolunu bulmuş olur. Bu yöntemler, şairin bakış açısını ve kahramanları nasıl ustalıkla kullandığını gösterir.

Atasözleri ve özlü sözler de başkaları tarafından söylenen sözler olarak aktarılır ve bu durum önden belirtilir:

Ne hoş dimişdür ol merd-i kühen-sâl

Ki güftârından irer ‘âşıkâ hâl

Bu bâgun içi ser-tâ-ser yimişdür

Peşîmân olmadı her kim yimişdür (1209)

Cafer Çelebi’nin kahraman anlatıcının dezavantajını ortadan kaldırmak için kullandığı bir diğer yöntem gözlemdir. Sevgiliyi tasvir etmek ve onun neler yaptığını anlatabilmek için ona yakın bir mekân seçmiştir ve onu uzaktan gözlemler:

Bu hâl ile geçürürdüm zamânı

Irakdan gözler idüm dil-sitânı (1017)

Kadınların süslenmelerini ve meclisi kurmalarını anlatırken de adeta “hâkim” bakış açısına sahiptir. Bunu da yine bulunduğu mekânın sevgilinin ve kadınların mekânına

yakın olmasıyla sağlar. Kadınları, mahrem anları olan giyinmeleri ve süslenmelerine bile tanık olacak kadar yakından gözlemler. Sevgilinin meclisine gitmek için kalktığında da onu yine uzaktan seyreder ve uzun uzun tasvir eder (b. 1968- b. 2004).

Cafer Çelebi, mektubu da bir aracı olarak kullanır. Sevgiliye gönderdiği mektubu sevgili aldıktan sonra onun neler yaptığını hâkim bakış açısıyla anlatır. Bu olanları kendisine kimin anlattığını belirtmez ve mektubun içeriğinde de böyle bir bilgi yer almaz:

Zamâne oldu bu denlü müsâ‘îd
K’irişdi ol perî-ruhsâra kagıd

Elini öpüp el açdı du‘âya
Öninde başladı medh ü senâya (3667-3668)

Okımış anı âh u nâle ile
Pür olmuş gül yanağı jale ile (3672)

Bu bölüm, ilk defa hâkim anlatıcının sebepsiz yere araya girdiği ve kahraman anlatıcının ortadan kalktığı bölümdür. Âşık sonradan, sevgilinin haberini sabah rüzgarıyla aldığını belirtse de önceki örneklerde olduğu gibi sabah rüzgarını konuşturmadığı için buradaki anlatıcının değişimi sebepsiz kalır. *Fürkat-nâme*’yle kıyaslandığında ise çok daha detaylı ve çok yönlü bir anlatıcının kullanıldığı görülür. Anlatıcının ustaca kullanımı *Heves-nâme*’nin daha iyi bir kurguya sahip olarak değerlendirilmesinin önemli bir nedenidir.

2.3. NÂLÂN U HANDÂN

Mûyî (ö. 1569), hayatı hakkında biyografik kaynaklarda detaylı bilgi bulunmayan bir şairdir. Yalnızca, İğci ve Güler (2014), “Osmanlı İmparatorluğu XVII. yüzyılında Rumelili Edebî Şahsiyetler” başlıklı çalışmalarında Mûyî’nin hayatına dair bilgi olmasa da onun 17. yüzyıl şairi olduğunu düşünürler ve Saraybosna’da doğduğunu belirtirler (s. 567). Ancak *Nâlân u Handân* mesnevisinin son beytinde verilen tarih eserini 1550 yılında tamamladığını gösterir:

Tokuz yüz elli yedisinde zâhir
Dinildi Kısas-i Pür-Gussa âhir (2767)

Onunla ilgili bilgilere *Nâlân u Handân* adlı mesnevisinden hareketle ulaşılabilir, eserde Kanunî Dönemi'nden bahsedildiği için şairin bu dönemde yaşadığı sonucuna varılır. Yine eserdeki bilgiler onun “saray şehri”nde yani Saraybosna’da yaşadığının göstergesidir. Hayatı hakkında değinilebilecek bir başka nokta şairin Vusûlî ile olan yakınlığıdır. Gökalp (2009), şairi şöyle tanımlar: “Orijinallik iddiasında olan şairin *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme*’den belirli ölçüde etkilendiği söylenebilir” (s. 47). Gökalp, çalışmasının devamında “hasb-i hâl” olarak tanımladığı eserin türünü tespit etmeye çalışır. *Nâlân u Handân* aruzun mefâîlün/mefâîlün/fe‘ûlün kalıbıyla ve mesnevi nazım biçimiyle yazılmış bir eserdir, 2767 beyitten oluşmaktadır. Mesnevide farklı nazım biçimi olarak dokuz gazel, iki kaside, yedi matla‘, iki kıt‘a ve bir rubai bulunmaktadır. Eser besmele ile başlamakta; tevhit, münâcât, na‘t, medhiye, sebeb-i nazm bölümleriyle devam etmektedir. Bölüm başlıkları genel olarak Türkçe yüklemele bitirilen ve bölümü özetleyen kısa cümleler şeklindedir.

Gökalp (2009), *Mûyî Nâlân u Handân* adlı çalışmasında, “İçerik” başlıklı bölümde eserin “özet, kişiler, mekân, vak‘a zamanı ve süresi, tarih ve toplum, eserin yazılış nedeni, eserin mesajı” gibi unsurları incelemiştir (s. 58- 101). Bu çalışmada ise yeri geldiğinde Gökalp’ın değerlendirmelerine atıfta bulunulacak; olay örgüsü, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları, realist özellikleri ön plana çıkarılarak daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

2.3.1. Olay Örgüsü

Nâlân u Handân hâkim bakış açısıyla anlatılan bir mesnevidir. Asıl hikâyenin başladığı bölüm “Hayâl-i Hâb” başlığını taşır. *Nâlân u Handân*’ın “sebeb-i telif” bölümünde de Mûyî, “hâtif”le sohbet ederek aslında kendi iç konuşmasını yansıtmak ister. Bu konuşmalardan şairin Vusûlî’ye sunmak için “orijinal” bir eser ortaya koyma arzusu görülür. *Nâlân u Handân*, şairin orijinal bir eser olarak kendi başından geçtiğini iddia ettiği bir aşk macerasıdır.

Mesnevinin asıl hikâyesinin ilk iki bölümü gece ve gündüz tasvirlerine ayrılmıştır. Günlerin bu şekilde bir düzen içinde geçtiğini anlatmak isteyen şair, geceyi hayran bir şekilde seyrederken uykuya dalar ve bir rüya görür. Rüyasında bilge bir adam yanına gelip onunla arkadaş olur. Bu adama feleklerin, güneşin ve ayın durumunu sormak ister,

ancak önce adını ve nereli olduğunu sorar. Adam da “rây”⁴⁴ şehrinde emir olduğunu, adının “hired”⁴⁵ olduğunu söyler. Kendisini “âlemdeki her sırra vâkıf biri ve maârif denizinin cevheri” (b. 360) şeklinde tanıtır. Şair de ona feleği, ayı ve güneşi sorar. Pîr, ona kendisini sabah olunca dünyada benzeri olmayan bir şehirde bulacağını, o şehirde âşık olup kendinden geçeceğini, felek döndükçe daha neler göreceğini ve şaşırmamasını söyler. Şair korku içinde uykudan uyanır.

Yeni bölüm “Der Medh-i Şehr-i Sarây” başlığını taşır. Bu bölümde Saraybosna şehri tasvir edilir. Bu tasvirin nedeni, hikâyesi anlatılacak âşığın ve dolayısıyla şair Mûyî’nin bu şehirde yaşıyor olmasıdır. Bölümün başlığı “Âşık Bir Hercâi Yâre Hevâ-dâr Olduğudur” şeklindedir ve hikâyenin artık bir “anlatıcı” tarafından aktarılacağı duyurulur. Meğer gamlı bir âşık bu şehri mesken tutmuştur. Bu şehirdeki güzellerden birine âşık olmuştur. Bu güzelse her meclisin mum ışığı olmak isteyen, kıymetini bileni kabul etmeyen, alçak biridir. Âşık ise aşkıdan dolayı âh etmektedir ve kendinden geçmiş durumdadır. Bu âşık yeni bölümde tanıtılır. Anlatıcı “işitdik biz ki” diyerek bu âşıkla ilgili duyduklarını aktarır. Akıl sahibi olan âşık, söz söylemek konusunda dikkatlidir. Nazım ve nesirde, yani her denizde yüzen âşık, mahlasını “Mûyî” olarak seçmiştir. “Zülfünün karalığında bir mahlas” bulamaması nedeniyle mahlasını “saç teli” anlamına gelen “mûy” kelimesinden yola çıkarak seçtiği söylenir. Gönlü hüzne meyilli olan toy genç, beyitler okuyarak gönlünü eglemektedir. Aynı zamanda “nakış” işinde de benzeri görülmeyen bir ustadır. Yalnızca nakışta değil pek çok sanat dalında başarılıdır. Sanatta bu kadar başarıyla aşk işinde ise çok kötüdür. Hercai sevgilisinden dolayı çok sıkıntı çekmektedir. Derdini tekrar tekrar anlatmakta, bu dertten kurtulmak için çabalamaktadır. Bir gece, yine aşk yüzünden inlemekte ve ağlamaktayken Allah’a bu dertten kurtulmak için yalvarır. Allah’tan “temiz etekli”, doğru sözlü, cennet gülü gibi dikensiz bir sevgili diler. Bu sevgilinin yolunda canını ve gönlünü terk etmeyi ister. O gece, kendinden geçmiş bir şekilde derdinin sona ermesi için dua eder, derdi daha da artar. Sabah olunca iyi haber geleceğine dair bir ses duyar, kendi kendine konuşarak kara bahtının ağarmasını diler. Genç bir çocuk, âşığın yanına koşarak gelir ve ona “aydınlık” bir haberi olduğunu söyler. Çocuk anlatmaya başlar; şehirde gezinirken ay yüzlü bir güzel gördüğünü

⁴⁴ Rây: “Fikir, görüş, düşünce, ray” Bkz. <http://lugatim.com/s/rev>

⁴⁵ Hired: “Akıl” Bkz. <http://lugatim.com/s/hired>

söyleyerek güzeli tasvir eder. Onu tam olarak nerede gördüğünü anlatır. Âşık da gerekli bilgileri aldıktan sonra hemen yola koyulur. Oralarda gezinirken ve güzeli ararken bir grup güzelin “serâ” (misket) oynadığını görür. Aralarından birini görür ve onun güzelliğini tasvir etmeye başlar. Çocuğun dediği gibi onu görünce heyecanlanır. Derdini bu güzelin aşkının geçireceğine inanır. Gençlerin miskete olan ilgisini görünce misketle ilgili bir gazel söyler. Orada birkaç saat durur. Güzeli, arkadaşlarıyla birlikte gidince âşık kederli bir şekilde kalır. Bir süre sonra aklı başına gelir, kendi kendine ayık mı yoksa sarhoş mu olduğunu sorar. Gördüğü güzelden çok etkilenmiştir. Onun güzelliği karşısındaki şaşkınlığını bir yandan da güzeli tasvir ederek dile getirir. Bu güzelin nereye gittiğini öğrenmek ister. Gece olur, âşığın acıları da gece artar. O, aşk acısı çekmektedir ve dilinde de hep bir gazel vardır. Bu gazel şairin içinde bulunduğu durumu anlatan lirik bir gazeldir. Kimi zaman ağlayıp kimi zaman inlerken Allah’a ayrılık çekmemek ve sevgiliyi yeniden görmek için dua eder. Sabah olunca sevgilinin mekânına yeniden gider ancak orayı görünce daha da kötü olur, göz yaşlarına boğulur. Meğer orası sevgilinin semtidir, âşık aradığı yeri bulmuştur. Bu mekânı över, en yüce cennete benzetir. Âşık secdeye varır ve Allah’a sevgilinin yüzünü yeniden görmek için dua eder. O anda ansızın kapılar açılır ve içinden güzeller çıkarlar. Aynı yeri oyun alanı olarak belirlemişlerdir, misketleri yuvarlamaya başlarlar. Sevgilinin parmakları cirite, misket de topa benzediği için âşığa “gûy u çevgân” oyununu hatırlatır. Güzeller oyun oynarken âşık da el bağlayıp durmakta, onları seyretmektedir. Gözünün yaşını gören biri onun derdini bulmak ister. Âşığı kenara çekip derdinin ne olduğunu, güzellerden birine mi gönül verdiğini sorar. Âşık da aşka gücünün olmadığını söyler. Genç, onun derdinin aşk olduğunu anlar. Güzellerin şâhını tanıtmaya başlar:

Eyitdi gördüğün şol şâh-ı hûbân

Atasız anasız kalmışdur ol hân

Mübârek ismini okurlar Ahmed

Yüzinde berk urur nûr-ı Muhammed (601- 602)

Güzelin yanındakilerin de kimler olduğunu anlatır. Üçü amcasının oğludur ve onlar da birbirinden güzeldir. Anneleri ise Şemse Bânû adında bir kadındır. Akıllı ve uyanık bir kadın olan Şemse Bânû, oğullarından çok Ahmed’e düşkündür. Aralarındaki bağ çok kuvvetlidir. Sevgili de kendi ailesini hiç anmaz, onları aile gibi görür. Şemse Bânû onlara

eğitim vermesi için bir üstâd bulmuştur, ondan ilim ve edep öğrenirler. Genç, sözünü bitirince âşık coşar; kendi adını sevgiliye olan aşkını da ifade eden ve “inleyen” anlamına gelen Nâlân, sevgilinin adını da Handân koyar. Sevgilinin taşlara olan ilgisini gördüğü için ona taş bulmaya gider. Her yerde, dağlarda ve bozkırlarda sevgili için taş arar. Bir sabah tasvirinden sonra âşığın ne durumda olduğu anlatılır. Sevgiliden ayrı olduğu için feryat etmekte, bazen de ona kavuşmak için mutlu olmaktadır. Bir ırmağı takip ederek her tarafı gezmektedir. O ırmakta çok renkli taşlar bulur. Gizli bir hazine bulmuş gibi heyecanlanır. Arada anlatıcı okuyucuya seslenir ve hikâyeye geri dönmek ve dikkati çekmek için çabalar. Nâlân, taşlardan çokça alıp götürür. Bu taşları dizer ve cılabar. İşlerini tamamlayınca bir kısmını alır ve sevgilinin semtine doğru yürür. Handân ve arkadaşları oyun yerine gelirler. Onları oynarken gören âşık “serâ” redifli bir gazel söyler. Ardından parlak misketleri sevgilinin ayağına saçar ve güzeller de kapışırlar. Handân, Nâlân’ın hâline bakıp bu durumdan utanır. Onun kendisine âşık olduğunu sezer. Bu yüzden yanakları kızarır. Sinirlenir ve koşarak evine girip saklanır. Nâlân da zavallı ve kederli bir şekilde kalır. Sevgilinin kendisine olan öfkesini bir gazelle anlatır. Güzeller, Nâlân’ın hâline üzülp ona merhamet ederler. Nâlân güzellerle yakınlık kurar ve onlar da Nâlân’a saygı duyarlar. Bu şekilde sevgilinin semtine gelip güzellerle vakit geçirmektedir. Handân ise hiç görünmez. Arkadaşları yanına gelince kaçır, ancak bir yandan da arkadaşlarıyla barışmak ister. Sonunda yalnız kalamaz, aralarına karışır ancak Nâlân’dan tarafa hiç bakmaz ve ona tavrını devam ettirir.

Nâlân, bir gece odasında oturmaktadır. Yine Allah’a dualar eder ve ruh hâli dengesizdir. Sabah olunca şevkle kalkar ve sevgilinin semtine gider. Ancak güzellerin yanında Handân’ı göremez ve çok üzülp, gözünden yaş yerine kan gelir. Sevgiliyi incitmiş olmaktan korkar, sevgilinin yüzünü göremediği için kendi talihine kızır. Sevgiliye ne olduğunu merak eder. Bu şekilde kaygılanırken güzellerden birkaçı yanına gelir. Onun kederli hâlini görüp neden ağladığını sorarlar. Biraz onu teselli ederler. İçlerinden biri Handân’la yakın arkadaş, sırdaştır. Nâlân’a gelip Handân’ın sırrını açıklar. Önce selamını getirir, ardından eline resimli bir kâğıt verir. Handân’ın bu resmi açıklaması için ona gönderdiğini söyler. Bu resim bir şekilde Handân’ın eline geçmiştir ve anlamını bilmemesine rağmen çok sevmiştir. Âşık duyduklarına çok sevinir. Resmi alıp öper ve başının üzerine koyar. O anda hemen secdeye varır. Aracı olan güzele de dua eder. Kendisine şaka yaptığından endişe eder ve kendisiyle alay etmemesini ister. Aracı da

ciddi olduğunu, hemen resme bakıp bir anlam vermesini, Handân'ın bunu merak ettiğini söyler. Aracı, Nâlân'ı ikna etmek ister. Âşığın gönlünde şüphe kalmaz ve resmi görmek ister. Resme bakınca siyah bir şekil görür, “Bî-sütûn”u mermer bir taşla benzetir. Ferhâd'ı, yanında Şîrîn'i ve Şebdiz'i görür. Ferhâd'ı görünce çok göz yaşı döker ve onu takdir eder. Yeni bölümde Ferhâd'a seslenir. Aslında kendisini ünlü aşk mesnevisi kahramanı Ferhâd'la özdeşleştirir. Ona “ey karındaş” (b. 814) diye hitap eder, onu yoldaşı olarak görür. Aracıya, selamını Handân'a iletmesini söyler, Ferhâd ve Şîrîn'in hikâyesini anlatmaya başlar. Resimdeki başı açık derviş görünümüne olan kişi, dağlarda vahşilerle yaşayan bir âşıktır ve sevdiğinin yolunda sadıktır. Mühendistir ve adı Ferhâd'dır. Bir ay yüzlü elinden gönlünü almıştır, onun adı da Şîrîn'dir. Arada bir de fitneci vardır, ona bazen Husrev bazen de Pervîz denilmektedir. Husrev, bu aşk işinde Ferhâd'a ortak olmuştur ve o çölde Ferhâd ise dağda yaşamaktadır. Bir gün ansızın Husrev, Ferhâd'ın işinden haberdar olur. Onu ortak olarak istemez ancak ne yapsa çare bulamaz. Sonunda hileye başvurur. Onu “Bî-sütûn”a götürür ve kervanların geçebilmesi için bu dağın içinden yol açmasını ister. Bu işi başarırsa onu ve Şîrîn'i rahat bırakacağını söyler. Bunun üzerine de Ferhâd dağa girip taş üstünde taş bırakmaz. “Vasf-ı Şîrîn” başlıklı bir bölümle olayları Şîrîn açısından da anlatır. Şîrîn, neler olduğunu öğrenir ve Ferhâd'a merhamet ederek yanına gider, zavallının hâlini sorar. Nâlân, Şîrîn'in bu davranışından yola çıkarak şöyle bir sonuca varır:

Kulına rahmi der şeh böyle olsa
Yürüse ‘âşıkın arasa bulsa (849)

Ardından aracıya seslenir ve sevgiliye anlattıklarını iletmesini ister. Bu hikâyeden Handân'ın bazı çıkarımlarda bulunmasını umar:

Ola kim işbu sûretten ala reng
Komayup ‘âşıkını zâr u dil-teng

Çü bile ‘âşık u ma‘şûk hâlin
Umaram yâd ide ben bî-mecâlin (853- 854)

Kendisinde daha ne hikâyeler olduğunu, eğer sevgili bu hikâyeyi severse ona kitabını da verebileceğini söyler. Aracı hemen gider ve Handân'a duyduklarını anlatır. Handân

dinledikleri karşısında mutlu olur, resmi alır ve dikkatle bakar. Bu hikâyeden kendisine pay çıkarır:

Biraz çün anladı bu ‘aşk işi ne

Giderek tanıladı bu ‘aşk işine (879)

Böylece Handân, aşk işini daha iyi anlar. Her âşığın adetinin nasıl olduğunu merak eder ve böyle sıkıntı mı çektiğini sorar. Nâlân’ın da kendisinden uzakta huzur bulup bulamadığını düşünür. Ona merhamet edip dertlerini sona erdirmeyi aklından geçirir. Arkadaşını yeniden aracı olarak göndererek Nâlân’dan *Husrev u Şîrîn* hikâyesini tamamlamasını ister. Aracı da dualar ederek gider.

Nâlan ise diğer tarafta aracının Handân’a hikâyeyi anlatıp anlatmadığını, onun hikâyeyi sevip sevmediğini merak etmektedir. Sevgilinin hayaliyle ateşler içindeyken aracı gelir, Handân’ın selamını ileterek onun hikâyenin tamamını bilmek istediğini söyler. Handân’ın bu hikâyeyi dinlerken nasıl heyecanlandığını ve kendinden geçtiğini anlatır. Nâlân, Handân’ın selamını alır. Aslında kendi “dest-i hattı” ile yazılı bir kitabı vardır. Bu nüshayı detaylı bir şekilde tasvir eder. Nâlân bu kitabı aracının eline verir:

Kitâbı kâsidün virdi eline

Kitâb-ile umar derdi biline (941)

Kitabı Handân’a vermesini, Nâlân ne derse de cevabı kendisine getirmesini söyler. Aracı hızlıca gider. Handân’ı bahçede oturmuş bulur. Bahtının açık olduğunu söyler ve Nâlân’la arasında geçenleri bu kez ona anlatır. Nâlân’ın şu cümlelerini aktarır:

Leb-i Şîrîn nedür vasfın işitsün

Dil-i Ferhâdum-içün bir iş itsün

Nedür bilsün okusun hâlet-i ‘aşk

Bu ehl-i ‘aşka neyler mihnet-i ‘aşk (965- 966)

Aracının sözlerini dinleyen Handân, biraz şaşırır ve suskunlaşır. Aralarında bir muhabbet yokken bu sevgiyi anlamlandıramaz. Anlatıcı burada araya girerek Handân’ın aşk işinden anlamadığını, henüz genç olduğunu; maşuk ve aşık, Azrâ ve Vâmık kimdir bilmediğini söyler. Mum ile pervanenin hâlini, bülbül ile gülün ilişkisini bilmediğini de ekleyerek özlü bir sözle durumu özetler:

Meseldür sag olan sâyruya tanlar
Ki ancak haste hâlin haste anlar (975)

Ardından Handân kitabı alıp fal tutar ve ikiye ayırır. Ferhâd'ın kederli hâli ve yanında da Şîrîn'in nakşı açılır. Bu nakış, daha önce Nâlân'ın kendisine anlattığı hikâyedir. Resme baktıkça kendini unuttur. Resmin etrafındaki yazıları görür ve onları okuyup resimde neler anlatıldığını öğrenir. Yazılanların Nâlân'ın anlattıklarıyla aynı olduğunu görür ve okudukça onu anar. Onun aşkının gerçekliğine de inanır. Kitabı okumayı hiç bırakmaz, okudukça Nâlân'ı tebrik eder.

Yeni bölümde hikâyeye gerilimi tırmandıran kötü bir kahraman dahil olur. Adı bilinmeyen bu kötü tiplere “hâsûd”, “müzevvir” gibi sıfatlarla anılır. Handân'ın eğitimini bırakıp bu kitapla ilgilenmesi Şemse Bânû'ya anlatılır. Böylece Şemse Bânû anlatılanları duyar ve çok üzülür. Gençlerin hocalarının yanına gider ve onun terbiyede neden eksik kaldığını sorar. Çocuğun sözünü dinlemediği bir hocayı neden bu makamda tutacağını sorar ve Handân'ın yabancılarla görüşmesinden rahatsız olur:

Varup yâd-ile eyleye neşâtı
Ola nâ-mahrem-ile ihtilâtı (1004)

Bu işten feragat etmek isterse başkasını bulacağını, bu şekilde zaman geçerse de nasihat vermenin fayda etmeyeceğini söyler. Hocanın ihmali bırakarak bu işi tatlılıkla ya da kızgınlıkla nasıl çözecekse çözmesini ister. Şemse Bânû, Handân'ın parlak bir zihni olduğunu düşünür ve aslında kabiliyetli olduğunu sezer. Onun mesnevi okuyarak ömrünü ziyân etmesiniz istemez, onun iyi bir eğitim almasını ister. Gençlik çağlarının önemini anlatarak hocayla beraber bu işe bir tedbir almak ister. Hoca ise bu haberi duyunca çok üzülür, Handân'ı yanına çağırır. Handân hocasının kızgın olduğunu görür, onun soğuk davrandığını anlar. Hoca nasihat vermeye başlar. Boş hevesleri bırakmasını söylerken Şîrîn ve Husrev'den de örneklerle onu vazgeçirmek ister:

Dehânunda koharken şîr-i mâder
Neden Şîrîn vasfin gönlün ister

Sabâvet 'âleminde şâh olasın
Revâ mı Husrev'e hem-râh olasın (1034- 1035)

Bu nasihatler Handân'a utanç verir, utancından terler ve ağlar. Gözlerini ayaklarına diker ve hocası ne derse cevap vermez. Hoca, Handân'ın yüzüne hışımla vurur ve yüzünde iz çıkar. Handân teselli bulmak için Şemse Bânû'ya gider, ancak o da bu Handân'ı ayıplar. Yine de ona merhamet eder ve teselli edip gözlerinden öper. O da nasihatler verir ve aralarında Handân'ın bu hevesten vazgeçmesi için karar alırlar.

Diğer tarafta Nâlân, aşk acısı içinde beklemektedir. Kitabı verdiğini hatırladıkça mutlu olmaktadır. Aracıdan haber beklerken, arkada gizlice ne fırtınalar koptuğunu bilmemektedir. Anlatıcı burada araya girerek kahramanların ayrı düşeceklerini duyurur:

Olıyorken visâl-i yâre mesrur

Dirîg anlara kim nâ-geh düşe dûr (1075)

Sabahın olmasıyla birlikte Nâlân'a haber ulaşır. Nâlân, duruma çok üzülür, gözlerinden yaş yerine kan akıtır ve kaderine sitem etmeye başlar. Bir zaman böyle ayrılıkla günlerini geçirir. Ne sevgiliye ulaşmaya gücü ne de ondan ayrı kalmaya imkânı vardır. Ne yapacağını bilemez, kararsızlık içindedir. Bu dünyanın boş olduğunu düşünür ve yine feleğe sitem eder. “İden felek” redifli bir gazel söyler. Bir süre bu şekilde dünyadan elini eteğini çeker.

Yeni bölümde anlatıcı Handân'a seslenir. Nâlân'ı gözü yaşlı bıraktığını ve onu mutlu etmesi gerektiğini söyler. Ancak Handân'ın bu suskunluğunun nedeni Şemse Bânû'ya verdiği sözdür. O da kitaptaki aşktan çok etkilenmiştir ve Nâlân'ın yolunu gözlemekte, ondan haber almak istemektedir. Handân, aracıyı yanına çağırır ve durumunu ona anlatır. Dostunu güzel sözlerle över, elinden kitabının alındığı, hatır gözeterek kenara çekildiğini ve onu anmamaya gayret ettiğini, ancak dayanamadığını söyler. Akli tamamen kitapta kalmıştır ve nakışları merak etmektedir. Dostundan kendisini zorda bırakmamasını ister. Nâlân'a gidip ondan özür dileyerek ona işin aslını anlatmasını ve ondan bir nakış almasını söyler. Vefalı dost ise Handân'a övgüler ve temennilerde bulunur ve haberi götürür. Diğer tarafta Nâlân'ın sabrı ve gücü kalmamıştır. Hem ruhsal hem de fiziksel olarak acılar içindedir. Sabah olduğunda âşığa güzel haber gelir. Haberci “başına gün doğduğunu” (b. 1184) söyleyerek haberi duyurur. Handân'ın ona dualar ettiğini söyler. Buna karşın Nâlân kendisini suçlu hisseder. Haberci, Handân'ın elinden kitabı Şemse'nin aldığını, evden dışarı çıkmayı ona yasakladığını anlatır. Evde yalnız başına oturduğunu, kitabın içindeki

nakşı düşündüğünü, sabrı ve gücü kalmadığını, çok kederli olduğunu söyler. Handân'ın “hoş bir nakış” isteğini iletir. Bu nakşın nasıl olacağıyla ilgili detaylı bilgi verir:

Yazıla nakş içinde şekl-i âdem

Ola kendümle sâyem gibi hem-dem

Ola ma'nâda cân sûretde insân

Ki zîbâ surete ma'nâ olur cân (1195- 1196)

Habercinin sözleri üzerine Nâlân çok sevinir, secdeye varır. Bir süre aklını kaybetmiş şekilde yatar, kendinden geçer. Aklı başına gelince gözlerinden yaş gelir. Aracıya seslenerek anlattıklarını tekrar etmesini ister. Sözlerinde Handân'ın adı geçince kendisini kaybettiğini söyler. Nâlân ise Handân'ın isteğini “isteği nakış ise kendine baksın” (b. 1219) diye yanıtlar. Ancak onun emrinin kendisine ibadet olduğunu, nakşı hazırlayacağını ve içinde “tazelik” olacağını söyleyerek hemen işe koyulur. Gece olunca nakkaş mumunu yakar ve “çînî çanağını” dumanla doldurur. Nâlân oturur ve aklına Handân'ın hayalini getirir. Önüne taş koyar ve Handân'ın kaşı, gözü ve zülfü için renk ezer. Akşamdan sabaha kadar renkleri hazırlar. Sabah olur, nakşettiği resmi ipek bir kumaşa koyar. Zeminini güllerle süsler, Mânî'nin görse beğeneceğini düşünür. Resmi nakşederken yüzleri resmetme işine gelince elinden aletini düşürür ve feryat eder. Aklını kaybeder, eski derdi yeniden tazelenir. Biraz tahammül eder ve düşünür. Nakşı bitirince aracı gelir, ondan Handân'a iletmesini ister. Handân nakşı alınca çok sevinir, Nâlân'ın sanatını çok beğenir. Resme bakınca kendisini görür, âşığı hatırlar ve onu kendisine lâayık bulur. Gittikçe ona olan isteği artar. Dolayısıyla artık ikisi de birbirine âşık olmuştur.

Yeni bölüm yine bir sabah tasviriyle başlar. Şemse Bânû, o sabah nakış işini öğrenir ve Handân'ı yanına çağırır, onunla yalnız konuşmak ister. Onu “ahde hıyanet etmekle” (b. 1256) suçlar. Artık ona nasihat etmenin fayda etmeyeceğini söyler. Mekân değiştirip yaylaya gitmeye kararı verir. Hemen bir sabah tahtirevanla yola çıkarlar. Diğer tarafta ise Nâlân, sevgiliden haber beklemektedir. Ansızın karşıdan biri gelir ve Nâlân'a haberleri iletir. Nâlân çok üzülür ve bir süre aklını kaybetmiş, uçuk tutmuş⁴⁶ gibi yatar. Şemse Bânû ve Handân ise gidecekleri yere varırlar, Handân zaten burada doğmuştur. Handân ise

⁴⁶ Uçuk tutmak: “Cin tutmak, sara tutmak.” Bkz. <https://sozluk.gov.tr/> (Tarama Sözlüğü)

üzgündür; gözü yaşlıdır, gönlü yanmaktadır. Bir süreci sessiz geçirdikten sonra giderek Nâlân'ı unuttur. Anlatıcı bu durumu şöyle değerlendirir:

Degül ‘aşk-ı civân-ile sabî bir

Ziyâde sanma mâh u kevkebi bir (1275)

Bu beyitle, Nâlân'ın Handân'dan yaşça daha büyük olduğuna vurgu yapılmakta, Handân'ın yaşı gereği aşk acısını çabuk unutması olağan karşılanmaktadır. Handân, arkadaşlarıyla yiyip içmeye, beraber vakit geçirmeye başlamıştır. Anlatıcı bu durumu “gönülden yeri yok gözden uzağın” (1277) diyerek özlü bir sözle özetler. Yeni bölümde anlatıcı “destan söyleyene” seslenir ve hoş bir nağme söylemesini ister. Bir sabah Nâlân'ın aşk arzusuyla ağlayarak uyandığını söyler. Kulağına bir inilti gelir ve bu sesin bir âşğın feryadı olduğunu düşünür. Bu sesin ayrılık acısı çekenlerin olduğunu bilir. Nâlân böyle düşünürken sabah rüzgârı gelir, yaprakları ve otları yerinden kaldırır, her yeri dolandır. Sabah rüzgârı âşğın âhına benzetilir:

Hemâna âşıkun âhına benzer

Yiri gögi tolanur bulmaz yer (1294)

Sabah rüzgarının bu hâlini görünce aşk arzusu artar, onunla konuşarak içini döker. Ona “vefasız birine mi tutuldun”, “sevgilinden ayrı mı düştün”, “neden bu kadar feryat edersin” gibi sorular sorar ve dert arkadaşı olmak ister; ancak sabah rüzgarından cevap alamaz. Kendi gönlüyle konuşmaya başlar. Aşk yolunu “deliler yolu” (b. 1311) olarak tanımlar. Bu şekilde düşünürken güneş doğar. Güneşin sarılığını da “aşk ehillerinin sararmış benzine” (b. 1314) benzetir. Bu sefer de güneşe seslenir. Onun da sevdiğinden ayrı mı düştüğünü merak eder, onunla yoldaş olmak ister. Güneşle konuşurken gönülden bir âh çeker, ayağa kalkar ve yola düşer. Ağlayıp inleyerek yürümeye devam eder. Yol boyu gördükleriyle konuşur, ancak derdini kimseye belli etmez. Kimse kendisini tanımasın diye kıyafetlerini değiştirir. Ne tarafa gittiğini bilmez, bir süre dağlarda gezer ve gücü tükenip sabrı kalmaz. Hiçbir yerde sevgilinin izini göremez. Gözünün yaşıyla şehri sele verir, ancak gözünün yaşını silecek kimse bulamaz. Kimse hâlini sormaz ve onu anlamaz. Bu nedenle şehre sinirlenir ve sitem eder. Gurbette zorlandıkça “garîb” redifli bir gazel okumaktadır. Nâlân, o şehirden uzaklaşır. Çöllere düşer ve dağlarda vahşilerle vakit geçirir. Yatağı bazen vadiler bazen dar geçitler olur, kendisini Ferhâd ve Mecnûn'a benzetir. Bazen kendinden geçip günlerce kendisini bilmez. Bir gün atlılar

yolunu keser ve onu yakalarlar. Neden böyle yalnız gezdiğini sorarlar. Birinin “kaçkın kulu” (b. 1367) olduğunu düşünürler. Onu esir ederler ve bir süre bu şekilde esir olarak kalır. Bir gün, devlet sahibi uğurlu biri gelir ve esir tutulan bu kuldan haberdar olur. Yanına getirtip onu kimin tuttuğunu sorar ve onun kaçak gibi görünmediğini düşünür. Derdini anlar, merhamet eder ve sonra Nâlân’ı özgür bırakır. Nâlân da ona dualar eder ve kendini yine çöllere atar.

Nâlân, bir gün mübârek ve uğurlu bir saatte gezinmektedir. Meğer gezdiği yer sevgilinin “yaz yaylası”dır. Sevgilinin hizmetinde olan bir iki kişi dolaşırken Nâlân’ın âhının sesini uzaktan duyarlar ve onu aklı başından gitmiş bir şekilde bulurlar. Yanına gelip selam verirler. Onda bir hâl olduğunu anlarlar. Onu konuşturmak isterler, ancak Nâlân cevap vermez ve sırrını öğrenemezler. Nâlân’ı dağı seyrederek durumda bırakırlar. Dönüp Şemse Bânû’yu durumdan haberdar ederler. Meğer Şemse Bânû, “deli divane”ye yardıma düşkündür, konuk ağırlamayı sevmektedir. Adamlarına bu kaybolmuş dertliyi bulmalarını söyler, onu misafir etmek ister. Adamlar da Nâlân’ı arayıp bulurlar. Ona Şemse Bânû’nun selamını iletirler. Nâlân da selamı alır, ancak onların kendisini rahat bırakmasını, kimsenin işine yaramayacağını, kendi derdinin kendisine yettiğini söyler. Kendisini rencide etmemelerini ve inleyen gönlüne rahmet etmelerini ister. Onlar da zahmet için değil, ona hizmet için geldiklerini söylerler. Onları Şemse Bânû’nun katında mahcup etmemesini isterler. Nâlân da çaresiz kalır, onlarla birlikte gider. Bânû da o sırada oğullarına nasihat verir. Gelecek kişiye hizmet etmelerini ve saygı göstermelerini söyler. Biraz dinlendikten sonra ona kim ve nereli olduğunu ve neden divâne gibi dağa düştüğünü sormalarını ister. Amaçları onun derdi ne ise çözüm bulmak, derdine derman olmaktır. “Deli”yi saraya getirirler ve görenler onun hâline çok etkilenir. Öyle bir şekle girmiştir ki kim olduğunu ne yabancılar ne de sevgili anlayamaz. Eskiden tanıdıkları onu görünce merhaba derler, kim olduğunu bilmezler ama saygılı davranıp yer gösterirler. Nâlân da dedikleri yere oturur ve gözünden perdeyi kaldırır. Etrafının peri gibi melek yüzlü güzellerle dolu olduğunu görür ki onları daha önce Handân’ın yanında zaten görmüştür. Handân orada olmadığı için üzülür ve yine derinden bir “âh” çeker. Güzeller ona ağlamak vakti olmadığını, onları da üzmemesini, mutlu etmesini söylerler. Çeşitli yiyecekler getirirler ve meclisi kurarlar. Yemekler yenilir ve güzeller yanından gitmezler. İçlerinden biri söze başlar ve Nâlân’a nereden geldiğini Adını ve ne iş yaptığını, sanatının ne olduğunu, neden böyle işsiz dağlara düştüğünü sorar. Neden deli divane olduğunu, neden

bu kadar dertli olduğunu öğrenmek ister. Nâlân'ın bu yolda bir yoldaşı, bu yolun ise bir lideri (ihtiyârı b. 1473) olup olmadığını, bu yola girenin nereye ulaşacağını merak eder. Nâlân, mekânını sormamasını çünkü mekânsız olduğunu, sanatının bela ve dert edinmek, dağlara düşmenin âdeti olduğunu, isteğinin de deli divane olmak olduğunu söyler. Bu yolda “sıkıntı çekmenin” yoldaşı, “zorluğun” hem lideri hem yol arkadaşı, bu yolda gidenlerin azığının dert ve keder; pirinin aşk ve mürşidinin de Hak olduğunu söyler. Soruyu soran yeniden söze girer ve Nâlân'la aralarında bir soru-cevap bölümü başlar. Sorular yine Nâlân'ı tanımaya yöneliktir ve o da âşıklığını anlatan cevaplar verir. Güzellerden bazıları Şemse Bânû'ya gidip âşığın cevaplarını anlatırlar. Şemse Bânû da onun derdini anlar, ona merhamet eder ve bu konuda sâdık olması hoşuna gider. Bir süre onun yanında beklemelerini ve kaçırmamalarını söyler. Hak'dan yardım gelip iyileşmesini ümit ederler. Nâlân ise aşk acısı çekmeye ve göz yaşı dökmeye devam etmektedir. Kimseye de Handân hakkında bir şey soramaz, sırrının açığa çıkmasını istemez. Nâlân böyle düşünceler içindeyken güzeller yine aceleyle gelirler. Yanına mutlu bir şekilde otururlar. İçi beyitler ve şiirler dolu bir “cönk” açarlar. Her biri bir fal tutar ve yedi kişiye hasta hâllerine uygun yedi tane “matla” açılır. Sıra Nâlân'a gelince ona sevgiliden ve onun diyarından ayrılma konulu bir matla açılır. Fal işi sona erince sohbet başlarlar. İnsanın kederle yaşayamayacağını söyleyerek ona nasihat verirler. Günlerce meclis kurup içmeyi ve böylece gönlündeki sıkıntılarının son bulmasını isterler. Nâlân'ın “gazel-hân” olduğunu bilirler. Güzellerden birisinin de şiire ve gönül ehli olanlara ilgisi vardır. O da ister istemez sohbetlerine dâhil olur. Bazen nesir bazen de nazım okurlar. Birbirleriyle hünerlerini paylaşıp nükte ve şakalar yaparlar. Handân ise bahçede gül ve sümbül toplamaktadır. Bir âşığın Şemse Bânû tarafından çağrıldığı söylenir, bu kişinin boyu posu ve vasıfları hakkında bilgi verilir. Handân, bu habere çok şaşırır ve hızla gelerek meclise dahil olur. Şaşkın, sersem, gönlü kırık, akli karanlık ve dağınık birinin oturduğunu görür. Nâlân'ın yüzüne bakınca deniz gibi coşar. Nâlân da onu görünce sakinleşir ve “-âk itdi” redifli bir gazel söyler. Nâlân gazeli tamamlayınca Handân utanır ve yüzünü saklar. Nâlân, Handân'ın utandığını anlar ve sırrı saklamak için bir gazel daha söyler. Bu gazel “var idi” rediflidir. Bu gazelden sonra Handân rahatlar ve naz ile yerine oturur. Mecliste çalgıcı ne türden çalarsa şarkıcı da ona eşlik eder. Nâlân çocukların destanlardan, hikâyelerden ve kıssalardan hoşlandığını bildiği için bazen *Leyla vü Mecnûn*'u bazen de *'Azrâ vü Vâmık*'ı anlatır. Nâlân anlattıkça Handân da ondan etkilenir.

Nice gün, güzellerle bazen çölde bazen bahçede sohbet ederler. Nereye gitseler Nâlân'ı da yanlarında götürürler. Şemse Bânû da onları böyle gördükçe isteği yerine gelmiş olur. Nâlân'ın pek çok sanatta olan hünerli birisi olduğunu duymuştur. Nâlân'ın ilim sahibi biri olması şöyle anlatılır:

Kalem dutmakda hod Yâkût-ı sâni
'İlimde şârih-i seb'a'l-mesânî (1586)

Bu nedenle, Şemse Bânû onu çocuklara hoca olarak görevlendirmek ister. Nâlân'ı halvete sohbet etmek için çağırır ve oğullarına hoca olması için onu ikna etmeye çalışır. Hatta hemen yarın bu işe başlamasını ister. Nâlân, durumu anlar ve tokgözlü tarafını gösterir. Bazı bahanelerle bu göreve uygun olmadığını anlatır. Bu işi hak etmediğini, kendisinden daha iyi yapacaklar olduğunu söyler. Şemse Bânû da altın, gümüş ne isterse hatta canını verebileceğini söyler. Nâlân da çaresiz kalır ve bu görevi kabul eder. Nâlân çalışıp gücünü göstermek istediğini söyler. Şemse Bânû da aldığı cevaptan mutlu olur. Nâlân'ın önüne gümüşler ve altınlar döker. Nâlân ise gümüş ve altın istemediğini, onların mutlu olmasının kendisine yeteceğini söyler. Israrlarına dayanamaz ve çaresiz görevi kabul eder. Paraları bölüştürür, kapıdaki hizmetlilere teslim eder ve şöyle der:

Ne cevherdür görün iksîr-i 'aşkun
Baş eğmez pâdişâha mîr-i 'aşkun

İlün cânı egerçi sîm ü zerdür
Yanında 'âşıkun hâk-i mederdür

Eline toprak alsa cevher eyler
Sirişkin sîm benzini zer eyler (1637- 1639)

Sabah olunca Şemse Bânû, hizmetkarlarını Nâlân'a kalacak bir yer ayarlamaları için görevlendirir. Ona uygun bir köşk hazırlarlar, Nâlân aynı zamanda burada çocuklara eğitim de verecektir. Hizmetliler işlerini bitirince Nâlân yalnız kalır ve dinlenmeye çekilir. Sabah olunca Nâlân çocukları çağırır ve derslere başlarlar. Handân ise diğerlerinin yanında parlayan bir güneş, yıldızlar içinde parlayan bir ay, gül bahçesi içinde bir gonca ve çiçekler içinde gülen bir gül gibidir. Çocukların her biri bir ilme meraklıdır. Bir araya

gelip hocaya selam verirler, hoca da onların selamını alır. Hepsi yerine geçer ve hoca sanki dünyaya sultan olmuş gibi sevinir. Çocuklardan kimine Bûstân, kimine Bahâristân, kimine de Gülistân okutur. Bazen ilimle, bazen sohbetle, bazen bahçeleri ve çevreyi gezintiyle, bazen avlanarak ve yiyip içerek günlerini geçirmektedirler. Yakında bir yerde büyük bir su birikintisi vardır. Handân buraya sık sık gitmektedir. Nâlân ne kadar çabaladıysa da derdini söylemeye fırsat bulamamıştır ve çaresiz kalmıştır. Gönlü aşkını herkese duyurmak istese de aklı buna engel olmaktadır. Bu şekilde ne yapacağını bilemez bir durumdadır.

Yeni bölümde, yeni bir kahraman daha hikâyeye dahil olur. Küçük yaşından beri Şemse Bânû'nun hizmetinde olan bu kahramanın adını gecenin rengi gibi “Şâmî” koymuşlardır ve Şâmî, Rûm'u tamamen gezmiştir. Şemse Bânû'nun her işine koşturduğu ve güvendiği bir çalışandır. Başından iyi kötü pek çok olay geçmiş olan Şâmî, görmüş geçirmiş biridir. Nâlân'ın üzgün hâlini görünce ona yardım etmek ister. Onu bir gün kenara çeker. Ortamda ikisinden başka kimse yoktur. Şâmî hemen konuyu açar, Nâlân'dan derdini kendisine anlatmasını ister. Bu sırrı kendisine anlatırsa kimseyle paylaşmayacağına söz verir. Nâlân da onun mert biri olduğunu görür ve sırrını ona anlatır. Nâlân, âşık olduğunu ve bundan dolayı çektiği acıları anlatmaya başlar. Kendisini Mecnûn'a, Ferhâd'a ve Vâmık'a benzetir. Sonra da Handân'a âşık olma sürecini ve yaşadıklarını özetler. Sözüünü bitirdiğinde Şâmî onun derdini anlamıştır. Nâlân'a tavsiyeler verir, bu sırrı saklamasını ve sabretmesini söyler. Bu derde çözüm bulmak için de etraflıca düşünelim der. Şâmî, Nâlân'ın derdinden çok etkilenir ve bu işi çözmek için sürekli düşünür. Aslında Handân'la arası çok iyidir, Handân nereye isterse oraya gelir. Baharın gelmesi ve havanın ısınmasıyla ırmağın suyu da ısınır. Şâmî, Handân'a gözüyle işaret verir ve suya doğru gitmesini ister. Arkalarından da Handân ve Şâmî gelmektedir. Şâmî, Handân'la biraz sohbet eder ve o sırada suda Nâlân'ı görürler. Nâlân ve Handân birbirini görünce utanır ve şaşırırlar. Şâmî, hocaya selam verir ve suya girmek için izin ister. Havanın sıcaklığından bunaldığını söyleyen Şâmî'ye hoca izin verir. Handân suya girmek için soyunmaya başlar. Önce altın kemerini çıkarır, sonra düğmelerini tek tek çözer. Kaftanını çıkarır, üzerinde yalnızca iç gömleği kalır. Lacivert bir peştamal sarınır. Başındaki kırmızı külahını ve iç gömleğini de çıkarır. Handân suya girer. Onu suda gören Nâlân'ın da aşkı ortaya çıkar. O da kendini suya bırakır. Handân, Nâlân ve Şâmî tamamen suya girerler ve

suda oyunlar oynarlar. Birbirlerine su serperler. Birlikte çok göze vakit geçirirler, Nâlân orada Handân'ın gönlüne girer.

Sudan çıkıp k  ke gidene kadar dola ırlar. Nâlân evine geldiğinde içi a k ateşiyle yanmaktadır. Handân'ın yerini kucaklar ve suda geçirdikleri zamanı hayal eder. O gece bu düşüncelerle yalnız kalır. Rüyasında Handân'ı görmek için yatsa da gözüne uyku girmez. Bir gün, baharın da gelmesiyle Handân bahçeye gitmeye  zlem duyar. Arkada larını da yanına alır ve Nâlân'ı da yerinden kaldırıp bir bahçeye giderler. Meclis kurarlar ve içmeye ba larlar. Nâlân ve Handân sarhoş olup diz dize, ele ele gece gündüz e lenirler. Sonbahar gelene kadar bu eğlenceler devam eder. Sonbaharla birlikte bahçelere gidemez olurlar. Nâlân yine kederlidir ve bazı beyitleri okuyup a lamaktadır. “Sıfat-ı Haz n” başlıklı bu    beyitte sonbaharın gelmesiyle beraber duyulan üzüntü konu edilir. Kışın gelmesi ve so ukların başlamasıyla insanlar ocak başında toplanmaya ba lar. Nâlân da kederli bir şekilde oturmakta, içi ayrılık ateşiyle yanmaktadır ve sabredecek gücü kalmamıştır. O gece,   m 'yi yanına çağırır ve ayrılık yüzünden çektiklerini anlatır.   m 'den derdine derman bulmasını ister. Ne sanat bilirse ortaya çıkarmasını, Handân'ı da getirmesini söyler.   m  de gidip Handân'a olanları iletir. Nâlân sabırsızlıkla Handân'ı beklemektedir.   m  ve Handân karşıdan görününce Nâlân da onlara doğru gider.    klar kavu unca sarılırlar, el ele verirler. Nâlân'ın odasına girerler ve meclisi kurup şarap içmeye ba larlar.  arabın etkisiyle Handân ısınır. Arada “tekell f” olmasın diye ku a ının d  mesini açar. Nâlân söze ba lar ve Handân'a ona   ık birinin olup olmadığını sorar. Handân da kendisine   ık olanın çok olduğunu, ancak tohuma kimsenin ula amadı ını söyler ve Nâlân'la yaşadığı macerayı anlatmaya ba lar. Ne yapsa da kendisinden vazgeçmeyen bu   ı ın nakı  içinde de usta olduğunu ve kendisine nakı lar  izdi ini anlatır. Nâlân, bu   ı ı hiç anıp anmadı ını sorar. Handân da o nak a bakınca ister istemez   ı ın aklına geldiğini söyler. Nâlân,   ık kapısına gelse ne yapacağını sorar. Handân şöyle cevap verir:

Dem nde kimseye yok ihtiya um

Benüm her derd me sensin ‘il cum

Ne bir yılda iri  r iki nevr z

Ne bir koltu a sı ar iki karpuz (1915- 1916)

Bu sözler üzerine Nâlân, gizli aşkın perdesini kaldırır ve Handân'a o aşğın kendisi olduğunu açıklar. Ardından “bilür misin” redifli bir gazelle kendi yaşadıklarını özetler. Handân, âşğının Nâlân olduğunu anlayınca “aferin” der. Birbirlerine sarılırlar, muhabbeti artırır. Birlikte yiyip içmeye devam ederler. Bu arada mevsimler geçer, kış biter. Bir lodos rüzgârı gelir ve kışı götürür. Yağmurlar yağar, soğuklar biter. Nâlân ve Handân ise kışın geçtiğini bilmez. Onlar etraflarında olan hiçbir şeyin farkında değildir. Yine bir sabah olur ve Handân, Nâlân'a gelip kendisini tıraş etmesini söyler. Nâlân da “baş üstüne” (b. 1955) diyerek kabul eder. Handân'ın başından külahını çıkarır. Gül suyuyla Handân saçlarını ıslatır. Tıraş edince yalnızca kakül kalır. Bu kâkül gül destesi üzerindeki sümbüle benzetilir. Nâlân kendisini tutamaz ve gözlerini karartıp Handân'ın kâkülünü koklar. Handân ise bu olaya sinirlenip kalkar ve hızla Şemse Bânû'ya doğru gider. Nâlân çok yalvarır ancak kendisini affettiremez. Şemse Bânû'nun ise kendisine ne diyeceğini merak eder. Utanç içinde bekler. Gece olur ve herkes yatağına çekilir. Nâlân gözünü açınca Handân'ın yatağına geldiğini görür. Nâlân yüz vermek istemese de dayanamaz. İkisi beraber yatağı girerler ve birbirleriyle dertleşirler. Handân, Nâlân'ın kendisine neden böyle kin tuttuğunu sorar. Nâlân da Şemse Bânû'ya kendisini şikâyet edip etmediğini sorar. Handân, böyle bir şeyi asla yapmayacağını söyler. Nâlân da kendi hâlini anlamadığını, derdinin günden güne arttığını, Handân olmadan mutlu olmadığını anlatır. Hikâye şöyle gelişir:

O gice biri birine verüp râz
Nefesde hem-dem oldu dilde dem-sâz

İki bâdâm içi gibi iki ten
Sarıldılar olunca subh-ı rûşen (2000- 2001)

Sevgililer bir gece oturup sohbet ederler. Birbirleriyle aynı görüşte ve iyi anlaşılmaktadırlar. Handân yakınlarda gitmesi gelmesi kolay olan bir meyhane olduğunu söyler. Bu meyhanede iyi de bir şarkıcı (pîr-i mugannî) vardır. Bu meyhaneye gidip sabaha kadar sohbet edip, içki içmeyi önerir. Handân, Şâmî ve Nâlân yola çıkarlar. Meyhaneye vardıklarında insanların org dinlediğini görürler. Meğer pîr, bunların geleceğini bilmiş ve onlara sohbet için bir yer tanzim etmiştir. Şarap ve sofralar onlar için hazırlanmıştır. Meyhaneci çırakları meclisi donatırlar. Bilgin pîr saygıyla misafirlerini karşılar. Eline bir kadeh alıp onları metheder. Nâlân ve arkadaşları da hemen oturur ve

içmeye başlarlar. Meclise güzeller gelir ve aralarına karışırlar. Bu güzellerin içinden birisi Handân'ın dikkatini çeker. Bu güzel Handân'ın yanına oturur, Handân da onun boynuna kolunu dolar ve onu dudaklarından küstahça öper. Nâlân ise kendini unutmuş bir şekilde karşılarında oturmaktadır. Şarabın etkisiyle meclis ısınır. Handân, güzele seslenir ve soyunmasını, süslü kaftanını çıkartmasını ister. Sözlerine müstehcen taleplerle devam eder:

Emeyin la'l-i nâbun kana kana

Olup cân câna vü gönlek yabâna (2057)

Güzel, bu sözleri kabul etmez, gitmek ister. Handân güzeli kendine çeker ve yakasını yırtar. Handân, güzeli ikna etmeye çalışır. Kıyafetini soyup çıkartır, güzel gitmek istese de ondan kurtulamaz. Birbirlerine sarılırlar ve bu durumu gören diğerleri onları yalnız bırakır. Şâmî ve Nâlân içeride kalırlar. Onlar da yarı ayık bir şekilde uyumamaya çalışarak meyhanenin kapısında beklerler. Sabahın olmasıyla birlikte gecenin sakladığı sırlar ortaya çıkar. Meyhaneci, gece olanlardan haberdar olunca doğal olarak çok öfkelenir. Kendisine de kızar ve bu öfkeyle Şemse Bânû'nun yanına gider. Handân'ın neler yaptığını bir bir anlatır. Handân'ın gece şarap içtiğini de Şemse Bânû'ya anlatır. Şemse Bânû ise bu durumdan utanır, adamlarına Handân'ın getirilmesini buyurur. Diğer tarafta ise Şâmî, Nâlân ve Handân yaptıkları hatanın farkındadır ve Bânû'ya karşı yüzleri kalmadığını düşünürler. Bu nedenle her biri bir yere gider. Yakın bir yerde Handân'ın dadısı yaşamaktadır. Handân ona gider ve Şemse Bânû'nun kızgınlığını anlatır. Handân birkaç gün orada kalır. Bunu duyan Şemse Bânû da pişman olur. Handân'ı çok sevdiği için onsuz yapamaz. Handân'dan uzak olmaya dayanamaz. Kimi gönderdiyse de Handân'ı geri getiremez. Bu yüzden yanına kendisi gider, ona şefkat gösterir ve onu affeder. Ona olan sevgisini şöyle ifade eder:

Hudâ göstermesün sensiz dirilmek

Dirilmekten tapunsız yegdür ölmek (2107)

Bu yüzden Ahmed'in (anlatıcı Şemse Bânû olduğu için ona Ahmed diye sesleniyor.) yani Handân'ın gönlünü eder ve onun yanında kalır. Nâlân ise Saray'a doğru gitmektedir ve aklında Handân vardır. O sırada da "ayrıldım" redifli bir gazel okumaktadır. Yolda yaya giderken bir atlı görür. Bu kişi de gönülden âh ederek feryat etmekte ve bununla da mutlu olmaktadır. Nâlân'ın yanına gelip ona "aşk olsun abdâl" der ve hâlini sorar. İkisi birbirine

dertlerini anlatırlar. Adam, Sarây şehrinde bir güzele âşık olmuştur, bu güzelin adı Hüseyin'dir. Büyük bir evde köledir, bütün şehir ona tutkundur. Bu yoldaş da ona âşık olmuştur. Bu güzelin bir bekçisi vardır ve onu herkesten saklamaktadır. Yoldaş da bu aşk yüzünden o eve kul olmuştur. Evin şâhı ise onunla buluşmasına engeldir. Şâh bazen ava çıkar, bazen de çöle gider. Böyle zamanlarda güzelle yalnız kalabilmektedir. Güzel, yanında başkalarını da getirmekte ve birlikte eğlenmektedirler. Yoldaş, Nâlân'a yine böyle bir zaman olduğunu ve kendisine katılmasını söyler. Güzele bakıp kime âşık olduğunu görmesini ister. Nâlân, gitmek istemese de çaresiz "o alçağa" uyar. Kendi ne kadar doğru olsa da "eğri arkadaş" onu yoldan çıkarır. Gece olunca Nâlân ve arkadaşı meclise gelirler. Şarkıcılar ellerinde çengi ve ney ile şarkı söylemekte, güzeller birbirine sarılmış dudak dudağa içki içmektedir. Meclistekilerin uykusu gelir. İkişer kişi yatağa giren güzeller, dudak dudağa ve göğüs göğüsedir. Ortamdaki durum şu beyitlerle anlatılır:

İcâzet virdiler câm-ı şaraba

İki iki girürler câme-hâba

Olurlar leb be-leb sîne be-sîne

Çeker her biri yârin sînesine (2153- 2154)

Nâlân ise bir köşede sevgilinin hayaliyle ağlamakta ve yanmaktadır. Gözüne uyku girmez ve yağmurdan kaçarken doluya tutulur.

Yeni bölümde hikâyeye bir kahraman daha dâhil olur. Avda istediğini bulamayınca gece güzellerin zevkine kavuşmak için can atan emir Sarây'a gelir. Şehre girince kimsenin olmadığını görür. Bir hizmetliyi uyandırıp ona Hüseyin'i sorar. Hizmetli de nerede ve kiminle olduğunu söyler. Öfkelenen emir yanında adamlarıyla oraya gider. O meclis yerinin etrafını sararlar, sahibini uyurken bulurlar ve kapısını yıkmak için bağırırlar. "Tutun" sesini duyan Nâlân karmaşadan kendi canını zor kurtarır. İçeri girince kimini asıp kimini öldürürler. Nâlân buradan kaçıp sevgilisinden ve dostlarından ayrılarak Frengistan'a doğru yola koyulur. Handân ise bir gün Nâlân'ı hatırlar ve onun nerede olduğunu düşünür. Şemse Bânû'nun yanına gider, ona "anne" (b. 2178) diye seslenir ve Nâlân'sız çok mutsuz olduğunu anlatır. Bânû da ona üzülmemesini ve Şâmî'yi onu bulması için çabucak gönderebileceğini söyler. Ardından gidip isteklerini Şâmî'ye anlatır. Şâmî de hemen Nâlân'ı bulmak için yola çıkar. Sarây şehrine varınca Nâlân'ı

sorar ve onun Frengistân'a gittiği haberini alır. Şâmî onun izini bulmaya çalışır. Frengistân'a varınca Nâlân'ı bir köşede, yalnız başına oturmuş bulur. Elinde şarap vardır, gönlünde sevgilinin dudakları ve gözünden bazen yaş bazen de kan akmaktadır. Şâmî gelip Nâlân'a seslenir ve Handân'ı unutup unutmadığını sorar. Handân'ın ve Şemse Bânû'nun hazır olduğunu söyler. Nâlân da dostuna selam verir ve onu övdükten sonra hemen Handân'a kavuşturmasını ister. Beraber yola çıkarlar ve Nâlân başına gelenleri Şâmî'ye anlatır. Yolda giderlerken sohbet de ederler. Nâlân, bazen Handân'ı sorar bazen de kaderinden şikâyet eder. Gece gündüz demeden hızla yol alırlar. Bir gün, Handân'ın köşkü görünür. Şâmî önde, Nâlân arkada giderler. Handân da onları karşılar. Beş on gün yiyip içerler, eğlenirler. Onların durumu şöyle ifade edilir:

İki bâdâm içi gibi iki dost

Olur bir yerde iki magz bir post (2233)

Bir sabah Nâlân ava gitmek için yanına adamları çağırır. Ava çıkarlar ve pek çok hayvan avlarlar, kandan boyanmadık yer kalmaz. Geri dönüp köşke giderken yolları bir ekin tarlasına varır. Orada iki kumrunun gezindiğini görürler. Kumrular şöyle tanımlanır:

Bir arada iki eş iki yoldaş

Biri birine yasdanmış komış baş (2253)

Ardından avcı doğan kuşunu salarlar ve kuş, kumrulardan birini yakalar. Diğer kumru ise dertli bir şekilde uçar, döne döne gelir gider. Eşini bulamaz ve zavallı bir şekilde kalır. Herkes dağılır ve o perişan bir hâldedir. Bunu gören Nâlân, kumrulara üzülür ve şöyle der:

Ne itmişdi kime ol iki miskin

Ki biz anlara tutduk yok yire kîn

Ayırdık 'âşıkı mâ'sûkdan vay

Firâk özge belâdur vay ey vay (2259- 2260)

Âşık ve maşuğun birbirinden ayrılmasına üzülen Nâlân'ın gözleri yaşla dolar, canı soğur ve gönlü ateş olur. Feleğin bu yaptıklarından dolayı intikam alacağını düşünür. Handân'la birlikte köşke dönerler. Handân, Nâlân'ın hâlini görür ve benzinin neden solgun olduğunu ve herkes mutluyken onun neden mutsuz olduğunu sorar. İşin aslını bilmediği için

Nâlân'a mutlu olmasını söyler ve meclisi kurdurur. Handân, Nâlân'a dolu bir kadeh verir ve “aşkına ey gönlü perişan” (b. 2276) diyerek kadeh kaldırır ve ardından şarabı övmeye başlar. Nâlân da Handân'ı ve onun meclisini över. Yiyip içerler ve nice günler bu şekilde geçer.

Yeni bölümle birlikte hikâyeye yeni bir kahraman daha dâhil olur. Şemse Bânû, Hümâ adındaki kızını Nâlân'la bir araya getirmek ister. Böylece Nâlân'ın yanlarından hiç gitmeyeceğini düşünür. Bu düşüncesi üzerine etrafındaki bilgili, yüce ya da alçak kim varsa çağırır. Fikrini onlara danışır. Onlar da bu düşüncüyü uygun bulurlar. Şemse Bânû, Nâlân'la konuşması için birini gönderir. Gönderdiği kişi Nâlân'a Şemse Bânû'nun kızını istemesini söyler. Nâlân da ona tepki gösterir. Kendisinin ona lâayık olmadığını söyler. Böyle bir şeyin haddi olmadığını belirtir. Aracı bu durumu yanlış anlar ve Nâlân'ın aslında bu işte istekli olduğu sonucuna varır ve Şemse Bânû'ya müjdeyi verir. Sabah olunca Şemse Bânû düğün hazırlıklarına başlar. Bazı kıyafetler hazırlar ve giymesi için Nâlân'a götürülmesini ister. Hizmetlilerden birkaç kişi hemen işe koyulurlar. Handân ve Nâlân'ın ise olanlardan haberi yoktur. Beraber yiyip içmekte ve eğlenmektedirler. Hizmetliler gelince Nâlân'dan eski elbisesini çıkarmasını ve bugünden itibaren “ipek” elbise giymesini isterler. Ona bunları Şemse Bânû'nun gönderdiğini ve ona lütfettiğini söylerler. Nâlân biraz durup düşünür, ne olduğunu anlar, ancak Şemse Bânû'yla iyi geçinmek ister. Onun için övgülerde bulunduktan sonra bu işi biraz ertelemek gerektiğini çünkü feleğin uygun olmadığını söyleyerek adamları gönderir. Onlar da gidip durumu Şemse Bânû'ya anlatırlar. Nâlân durumu anladığı için feleğin onları ayırmaya çalıştığını düşünür. Handân'a aralarına ayrılık girdiğini, gitmekten başka çarenin olmadığını, Hümâ'ya ve kaftana kavuşmaktansa ondan ayrı kalarak üzerindeki eski kıyafeti tercih ettiğini söyler. Handân'dan isteğinin onu unutmaması ve nerede bir zavallı âşık anılsa kendisini hatırlaması olduğunu söyler. Handân da ondan ayrı olamayacağını söyler ve beraber gitmeyi önerir. Nâlân yolun ağır olduğunu ve Handân'ın mizacının buna uygun olmadığını, biraz sabretmesini, bu karmaşa bitince yolda onu bekleyeceğini, ondan uzak kalamayacağını söyler. Handân da kabul eder ve Nâlân yola çıkar.

Şemse Bânû'ya Nâlân'ın gittiği haberi gelir. Şemse Bânû bu duruma çok üzölür, beddua eder ve kendisini suçlar. Nâlân'ı “adam sandığını”, onunsa yüzünü yere düşürdüğünü söyleyerek hatanın en çok kendisinde olduğunu vurgular. Handân da söz verdiği gibi Nâlân'ın peşinden yola çıkar. Odasını boş bulunca hemen Şemse Bânû'ya haber verirler.

O da Handân'ın Nâlân'sız olamayacağını ve arkasından er ya da geç gideceğini bilir. Her tarafa adamlarını gönderir. Getirene de bir "hil'at" hediye edeceğine dair vaatte bulunur. Handân, Nâlân' ulaşmaya çalışırken Şemse Bânû'nun adamları onun önünü keserler ve Şemse Bânû'ya getirirler. Şemse Bânû, Handân'a kızar, sitem eder. Nâlân yaptığı yetmezmiş gibi bir de onun kendisini üzdüğünü söyler. Bu şekilde nasihatler verir ve bu aşk işini bitirmek ister. Ancak aşkın önünde nasihat, bağ ya da duvar durmadığını bilmez. Handân da Nâlân'ı bulmak için yollara düşer, Şemse Bânû da onun deli olduğunu ve gördükleri yerde yakalamalarını söyler. Nâlân ise yolda kalmış ve otuz gündür Handân'ı beklemektedir. Sonunda ümidini keser ve Handân'ın sözünde durmadığına karar verir. Handân'ın sağ mı sağlıklı mı olduğunu, kendisini neden yolda bıraktığını öğrenmek ister. Bu düşüncelerle oturup ağlar, gelen gidene durumu sorar. Handân'ın aslında pek çok kez yola çıktığını ve yolda yakalandığını duyar. Bu sebeple Handân'ı bırakıp gitmek istemez. Gece olur, korkusuz Nâlân yola çıkar. O gece Handân'a ulaşır ve ona beraber gitmeyi teklif eder. Handân da yerinden içi rahatlamış bir şekilde kalkar. Beraber yola çıkarlar, iki sevgili bir mağarada saklanırlar. Sabah olunca Ahmed'in (Handân'ın) yatağını boş bulurlar. Aramaya çıkarlar ama izlerine rastlayamazlar. Şemse Bânû çaresiz bir şekilde acılar içinde kalır. Nâlân ve Handân ise gece olunca dağı bırakıp Saray şehrine doğru yola çıkarlar. Meğer bir gün sabah olunca Saray'a mutlu bir şekilde varırlar. Bir süre bir yerde saklanırlar. Meclis kurarlar, yer içerler ve geleni gideni incelerler. Onları soran kalmayınca bir gün ortaya çıkarlar ve şehrin her tarafını dolaşırlar. Şehrin mesire yerini gezerler. Bazen çöle ok ve yayla giderler, bazen tavla ve satranç oynarlar, ney ve ud dinlerler. Bazen sohbet eder, yer içer ve şiirler okurlar. Bu şekilde bir süreyi beraber zevk ve âlem ile geçirirler. Şehrin ileri gelenleri onların yaşadığı hayattan rahatsız olurlar. Kendilerinin sürekli çalışıp bir gün rahata eremediklerini, onlarınsa nasıl bu şekilde rahat yaşadıklarını sorgularlar. İçlerinden birisi isyan eder. O, halk arasında adı Kâlipoğlu diye bilinen ve asıl adı Hüseyin olan ama soyu bilinmeyen, zâlim ve herkesin beddua ettiği biridir. Anlatıcı, onu daha iyi tanıtmak ve kötülüğünü vurgulamak için onunla ilgili bir hikâye anlatır. Ardından yeni bir gün doğar. Kâlipoğlu, Nâlân'ın elinden Handân'ı alma fikrini aklına koyar ve hileye başlar. Handân'ın nereden geldiğini bildiği için Şemse Bânû'ya haber gönderir. Handân'ı neden yanlarına getirtmediklerini sorar. Onu, bir kölenin yanında bırakmamalarını ister. Şemse Bânû ise bu haberi duyunca derinden bir âh eder. Handân'ın yine Nâlân'ın yanında olduğunu anlar. Adamlarına Handân'ı bulup

önce ona yalvarmalarını, eğer gelmem derse de “beylere” şikâyet etmelerini söyler. Adamlar Saray şehrine ulaşır Nâlân’ın evini bulurlar. Ona, Şemse Bânû’nun Handân’ı istediğini anlatırlar. İki âşık ağız birliği yapar, önce Şemse Bânû’yu överler ve “o sağ olsun biz selâmet” (b. 2537) derler. Adamlar, onları ayıramayacağını anlarlar ve şehrin “hân”ına giderler. Olayları abartarak Nâlân’ı Hân’a kötüler ve onu şikâyet ederler. Hân ise meğer Kâlipoğlu’nın yakın arkadaşıdır ve onun sözüne uyarak Nâlân’ı çağırır. Hân’ın adamları Nâlân’ın kapısına gelirler, Nâlân ve Handân da çaresiz onlarla giderler. Gelince onları hiç konuşturmazlar, Handân’ı yakalar, Nâlân’ı ise sürerler. Anlatıcı burada suçun felekte olduğunu vurgular ve hikâyenin geldiği noktayı şöyle anlatır:

Budur devr ü zamânun ittifâkı

Ki olur her visâlün bir firâkı (2556)

Nâlân da çaresiz kalır ve elinden yapacak bir şey gelmez. Ayrılık acısı çekmeye başlar. Namaz kılarken bile aklında Handân vardır. Kendi kendine şöyle demektedir:

N’olaydı gelmeyeydüm ‘âleme âh

Gelüp irişmeyeydüm bu deme âh (2572)

Bu dünyaya geldiğine pişman olan Nâlân, eğer başına gelecekleri bilseydi annesinin de onu doğurmayacağını söyler. Kendi kendine inleyerek durup oturmakta, ne tarafa gittiğini bilmeden yürümektedir. Bir taraftan da Allah’a dua edip yalvarır. Kendisini bu duruma düşüren kişinin canını almasını diler ve ona beddualar etmeye devam eder. Sabah olur ve sonbahar gelir. Nâlân bir bahçeye varır. Bahçenin durumunu görünce dünyadan tamamen vazgeçer. Sevgilinin hasreti onu çok etkiler. Gönlü sevgiliden ayrı olduğu için kırıktır, gurbette olduğu için de hastadır. Nâlân, bir süreyi bu şekilde hasta ve çaresiz geçirir. Nâlân’ın bu durumu dile düşer ve herkes duyar. Meğer, Nâlân ortadan kaybolduğundan beri annesi de onun derdine düşmüştür ve ondan haber alamamıştır. Elinde asas ve bükük beliyle oğlunu aramaktadır. Annesi bir gün Nâlân’ın durumundan haberdar olur. Oğluna hemen bir mektup yazar ve mürekkebinin kanıyla ezer. Nâlân ayrılık acısıyla yatarken annesinin mektubu ona ulaşır. Alıp yüzüne sürer, gayret ederek ayağa kalkar. Mektubun kanla yazıldığını görür. Annesi mektupta ona duyduğu hasreti anlatır. İnsanlara gülünç duruma düşmek istemediğini, sevgilinin dudağı ne kadar tatlıysa annenin sütünün hakkının da unutulmayacağını söyler. “Tenün cânumla olmışdur sirişte” (b. 2699) der. Ona verdiği emekleri ve onunla ilgili umutlarını anlatır. Ayağının birinin çukurda

olduğunu söyler. Nâlân, mektubu okudukça başını döver ve göz yaşları döker. Derdi birken iki olur ve annesinin yanına gider.

Bir gün, Sultan Süleyman, Kalıpoğlu'nun yaptıklarından haberdar olur ve onu yakalatıp astırır. Bu haberi bir mektupla alan Nâlân çok sevinir ve dertlerinden kurtulur.

2.3.2. Kurgu ve Motifler

Nâlân u Handân'da da diğer mesnevilerde olduğu gibi kahramanın dilinden gazeller söylenir. Bu gazeller şairin yani Mûyî'nin mahlasını taşır. Kahraman anlatıcı tarafından anlatılan mesnevilerde âşîğın mesneviyi anlatan kişi olmasından kaynaklı olarak farklı nazım biçimlerindeki şiirlerde mahlaslar anlatıcıyla uyumluyken hâkim bakış açısı kullanılan mesnevilerde mahlaslar şairle uyumludur. Bu mesnevide zaten şair âşıkla kendisini özdeşleştirdiği için mahlas kullanımının da hikâyenin kurgusunda farklılaşmaya neden olduğu söylenemez. Şiirlerin tamamı hikâyeye uyumludur ve genellikle diğer mesnevilerde olduğu gibi âşîğın duygularının yoğunlaştığı noktalarda kullanılır.

Bunun yanında mesnevide ara hikâyelere de yer verilir. Bunlardan en önemlisi *Husrev u Şîrîn* mesnevisidir. Bu mesnevide anlatılan aşk hikâyesi aşk konusunda tecrübesiz olan sevgiliyi çok etkiler. Âşîğın bu konuda kendi “dest-i hattı” yazılmış bir eserinin olduğu söylenir. Âşîğın bu hikâyeyi tasvir eden nakışları da yine sevgili oldukça etkiler, aşk konusunda bilgilendirir. Âşîğın Saray şehrine giderken karşılaştığı kişi ve onun anlattığı aşk hikâyesi de yine hikâyenin kurgusunda önemlidir. Bu kişi ve onun hikâyesi âşîğın başına yeni bir macera gelmesini sağlarken diğer yandan hikâyeye renk katar, gerilim düzeyini artırır. Diğer bir hikâye de âşık ve sevgili ava çıktıkları zaman eş olan kumrulardan birinin öldürülmesi hakkındadır. Eşsiz kalan kumrunun çektiği acı, âşîğın onunla empati yapmasını ve bu durum karşısında çok üzülen aşka ve ayrılığa bakış açısını ortaya koymasını sağlar. Son olarak, Kâlipoğlu adlı kötü bir kahramanın önceden yaşadığı bir olaya yer verilir. Kahraman, hikâyenin sonunda konuya dahil olduğu için onun kötülüğünün ispatlanması gereklidir. Bu hikâye de o görevi yerine getirir.

Mesnevinin asıl hikâyesindeki işlevler ve alt işlevler şöyle sıralanır:

1. Âşîğın bir rüya görmesi

Âşığın rüyasına bir pîrin girmesi ve gelecekte haber vermesi

2. Âşığın kendisini bir şehirde bulması
3. Âşığın hercai bir sevgili nedeniyle acı çekmesi
4. Âşığın kendisine uygun bir sevgili bulabilmek için dua etmesi
5. Aracının gelerek âşığa bir güzelden bahsetmesi
6. Âşığın şehirdeki bir güzele âşık olması
7. Âşığın aşk acısı çekmesi
8. Âşığın sevgiliyi yeniden görmek için Allah’a dua etmesi
9. Birinin âşıkla sevgili arasında aracı olması
10. Âşığın kendisine ve sevgiliye kurmaca birer ad belirlemesi
11. Âşığın sevgilinin dikkatini çekmek için ona hediye bulması
12. Aracının âşık ve sevgili arasında resim getirip götürmesi

Klasik bir aşk mesnevisi aracılığıyla âşık ve sevgili arasında iletişim kurulması

Sevgilinin “âşk”ı anlaması

13. Rakibin sevgili ve âşığın arasına girmesi

Sevgilinin boş heveslerden kurtulması için araya aracılardan girmesi

Sevgilinin âşıktan uzak durma kararı alması

14. Âşığın aracı vasıtasıyla sevgiliden haber alarak gerçekleri öğrenmesi
15. Âşığın sevgilinin isteği üzerine resim yapması
16. Sevgilinin âşığın yaptığı resme bakarak âşığa olan aşkını anlaması
17. Sevgilinin mekân değiştirmesi, başka bir yere/şehre gitmesi
18. Âşığın aşk acısıyla kendisini Mecnun gibi dağlara/çöllere vurması

Âşığın dağda esir düşmesi

Âşığın yolunu kesenler tarafından ona merhamet edilerek serbest bırakılması

19. Âşığın farkına varmadan sevgilinin yaşadığı yere/şehre gelmesi

Âşığın birileri tarafından tesadüfen bulunarak sevgilinin evine getirilmesi

Âşığın sevgilinin yakınları tarafından tanınmaması

Âşığın sevgilinin ailesi tarafından saygı görmesi

Âşık ve sevgilinin dostlarının fal açması

20. Âşık ve sevgilinin yeniden karşılaşması

Sevgilinin âşığı tanımaması

21. Âşığın klasik mesnevilerden aşk hikâyeleri anlatması

22. Âşığın hoca olarak görevlendirilmesi

Âşığa kalacak bir yer verilmesi

23. Birinin âşıkla sevgili arasında aracı olması

Aracının sevgili ve âşık arasında iletişim kurması

24. Sevgilinin soyunması ve denize/göle/nehre girmesi

25. Sonbaharın gelmesi ve kahramanların eve kapanması

26. Aracının âşık ve sevgiliyi kavuşturmak için devreye girmesi

27. Âşığın ve sevgilinin buluşması ve beraber eğlenmesi

28. Âşığın gerçek kimliğini açıklaması

29. Âşığın sevgiliyi tıraş etmesi

Âşığın, sevgilinin kâkülünü koklaması

Sevgilinin âşığa kızması ve ondan uzaklaşması

30. Sevgilinin dayanamayarak âşığa dönmesi

31. Âşığın ve sevgilinin kavuşması

32. Âşık, sevgili ve yakın bir dostlarının eğlenmek için bir yere/mekâna gitmesi

Gidilen yerde sevgilinin başka bir güzelle ilgilenmesi

Sevgilinin taşkın hareketlerde bulunması

33. Âşığın yaşananlardan utanarak başka bir yere/şehre/ülkeye gitmesi

34. Sevgilinin gurbet günleri
35. Sevgilinin ailesi tarafından affedilmesi
36. Âşığın yolculuğunda biriyle tanışması
 - Dostun başından geçen bir olayı anlatması
 - Âşığın dostuyla eğlenmeye gitmesi
 - Âşığın gittiği yerde başını belaya sokması
 - Âşığın kendisini kurtarması ve kaçması
37. Dostun âşığı bulması
38. Sevgilinin avlanması
39. Âşığa uygun başka bir sevgili adayının bulunması
40. Âşığın kaçması
 - Sevgilinin âşığı peşinden gitmesi
41. Âşığın ve sevgilinin bir araya gelmesi
42. Âşığın ve sevgilinin beraber bir yere/şehre gitmesi
43. Âşığın ve sevgilinin şehirde beraber vakit geçirmesi
 - Etraftakilerin âşığı ve sevgiliyi kıskanarak onları şikâyet etmesi
44. Rakibin devreye girerek sevgiliyi ele geçirme planı
45. Sevgilinin ailesinin onu araması
46. Sevgilinin ailesinin onu götürmesi
47. Âşığın yeniden yalnız ve acılar içinde kalması
48. Âşığın içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Allah'a dua etmesi
49. Âşığın annesinin haber yollaması
50. Âşığın evine, annesinin yanına dönmesi
51. Rakibin cezalandırıldığının haberinin âşığa gelmesi
52. Âşığın dertlerinden kurtulması

Nâlân u Handân'da işlevlerin diğer mesnevilere göre fazla olması, “olay odaklı” bir mesnevi olduğunu gösterir. Olaylar hikâyedeki gerilimi artırmanın bir yolu olarak görülür. Klasik mesnevilerde ve diğer realist aşk mesnevilerinde tekrar eden motiflere bu mesnevide de yer verilir. Sevgilinin soyunması ve yüzmesi, âşığın çektiği acılar nedeniyle Allah’a dua etmesi, âşığın başka bir şehre gitmesi, âşığın kendisini çöllere vurması bu motiflerdendir.

Âşığın sevgiliyi tıraş etme ve kâkülünü koklaması diğer mesnevilerde görülmez. Aynı şekilde âşığın annesinden haber (mektup) gelmesi ve âşığın teselliye annesinde ve evinde bulması da yine örneği görülmeyen bir olaydır.

2.3.3. Kişiler

2.3.3.1. Mûyî, Kurmaca Adıyla Nâlân: Zavallı Bir Âşık

Anlatıcı, Saray şehrinde bir âşık olduğunu söyler ve bu âşık mesnevi boyunca aşk macerası anlatılacak olan Nâlân’dır. Nâlân adı, Mûyî’nin kendisine uygun gördüğü bir mahlastır, esasen onun kurmacadaki adıdır. Kahraman anlatıcı kullanılmadığı için Mûyî mahlasını bu şekilde bir kurguyla sunma gereği duymuştur.

Anlatıcı, âşığın ne denli âşık olduğunu anlattıktan ve sevdiği kişiyi tanıttıktan sonra söze yine dâhil olur ve Mûyî’nin özelliklerini aktarmaya başlar:

İşitdük biz ki ol sâhib-kiyâset
Sözinde kıl yarardı kılsa dikkat

Çü bulmaz zülfi sevdâsında mahlas
Komış Mûyî diyü kendüye mahlas (419- 420)

Anlatıcı, aşk macerasını anlatacağı kişinin mahlasının Mûyî olduğunu açıkça belirtir. Bu noktadan sonra mesnevinin ana kahramanının Mûyî olduğu netleşir. Mûyî’nin yaşının genç olduğu ve mizacı şu beyitle aktarılır:

Göricek hüzne mâyl gönli tıflın
Okur ebyât-ile eğlerdi gönlin (421)

Mûyî'nin şiir okuduğu ve bundan keyif aldığı belirtildikten sonra onun “nakış” işindeki hünlerinden bahsedilir:

Hem olmuş-idi nakş işinde üstâd
Misâlin görmemişdi âdemî-zâd

Elinden çıksa bir sûret nişânı
Yüzünden reng alur Erjeng-i Mânî (422- 423)

Ancak Mûyî'nin tek yeteneği nakış değildir, o başka sanatlarda da başarılıdır:

Yalnız nakş sanma ol hüner-mend
Niçe san'atda olmuşdı beher-mend

El ursa her neye tekmîl iderdi
Gözi gördüğünü tahsil iderdi (425- 426)

Onun bu başarılı kariyerini sekteye uğratan ve onu kendinden geçiren ise “aşk”tır. Mesnevi boyunca aşk acısı Mûyî'nin peşini bırakmayacaktır.

Mûyî'nin mesnevinin başında yer verdiği uyku ve rüya kurmacası, hâkim anlatıcıya geçme ve maceranın anlatılacağı şehri tanıtarak atmosfer oluşturma çabasından kaynaklıdır. Rüyasında konuştuğu pîr ona kendisini bir şehir içinde bulacağını söyler:

Bulasın kendüni bir şehir içinde
Ki mislin görmemişsin dehr içinde

Sana keşf ola anda bu hayâlât
İrişe 'aşk işinden vecd u hâlât (365- 366)

Gözünü açan Mûyî “elhamdülillâh” (b. 369) der ve durup hemen kendisini bir şehir içinde görür. Saray şehrinin tasvirinden sonra bu şehre dua eder ve bu şehirde yaşayan âşığın macerasını anlatmayı anlatıcıya bırakır.

Nâlân'ın en önemli özelliği aşkı ve âşıklık hâllerini sevmesidir. O mesnevinin başında, âşık olduğu için kendisini kaybetmiş hem ruhsal hem de fiziksel olarak yıpranmış bir durumdadır:

Ne terkin urmaga vardı mecâli

Ne bir dem guşadan olmağa hâli (410)

Sararmış benzemiş berg-i hazâna
Bükülmüş kâmeti dönmiş kemâna (413)

Yürür hayrân u ser-gerdân u şeydâ
Belâda zâhir u mihnetde peydâ (415)

Nâlân'ın düştüğü bu zor durumun nedeni, âşık olduğu kişinin özelliklerinden kaynaklı olarak görülür. O, “hercâyî” bir güzele âşık olmuştur. Hatta anlatıcı burada özlü bir sözle Nâlân'ın bu şekilde acı çekmesinin haklı olduğunu belirtir:

Dimişler yiridür artarsa zârı
Şu kim yâr idine hercâyî yârı (416)

Nâlân, o kadar acı çekmektedir ki çektiği acılardan kurtulmak için Allah’a dua eder ve yalvarır:

Beni bundan umaram kurtarasın
Dil-i pür-yâreme merhem urasın (438)

Nâlân, âşık olmaktan vazgeçmeyi hiç istemez, kendisini bir “aşk insanı” olarak tanımlar ve âşık olacağı kişinin özelliklerini de duasında dile getirir:

Çü virdüm dest-i ‘aşka yakamı ben
Bana bir şâh olsa pâk-dâmen

Turur ‘ahdinde togru yâr olsa
Gül-i cennet gibi bî-hâr olsa

Yolında cân u dil terkini ursam
Cefâsını vefâ yirine görsem (443- 445)

Nâlân, bu şekilde âşık ve acılar içindeyken yaşı küçük, reşit olmayan bir genç gelip şehirde bir güzel gördüğünü söyler. Nerede gördüğünü tam olarak tarif eder. Nâlân da hemen o muhite gider. Güzeli görür görmez ondan çok etkilenir. Bu ilk etkilenme onun fiziksel güzelliğinden kaynaklıdır. Nâlân kendi kendine şöyle der:

Didi yâ Rab gördüğüm beşer mi
Ya hûrî miydi yâ nûr-ı basar mı

Perî miydi ne yana döndi gitdi
Melek miydi ki gözden gıybet itdi (497- 498)

Nâlân artık önceden âşık olduğu “hercâyî sevgiliyi” unutmuş ve yeni bir sevgiliye âşık olmuştur. Ancak bu aşk da Nâlân’a acı vermeye başlamıştır:

Derûnî çekdi bir âh-ı ciğer-sûz
Didi kanı o mihr-i ‘âlem-efrûz (519)

Nâlân’ın âşıklık hâllerine bu kadar hızlı geçişi ve duygularının yoğunluğu, onun mizacının “aşk”a düşkün olduğunun göstergesidir. O yine karanlık gecede, acılar içindedir:

Cihânı terk idüp geçmiş özinden
Gözi yaşı gibi çıkmış gözinden

Karanu gicede hâli müşevveş
Kara bağına urmuş ‘aşk âteş (529- 530)

Nâlân, o gece o kadar acı çekmektedir ki “bu gece” redifli bir gazelle duygularını aktarır. Nâlân, aşk acısına çözümü ise yine dua etmekte bulur. Bu sefer yalnızca dua etmekle kalmaz, harekete de geçer. Handân’ı görmek için onun muhitine gider. Ona misket için taş toplar. Bu da Nâlân’ın yalnızca aşk acısı çeken ve bekleyen bir âşık olmadığını gösterir. Nâlân, bu girişimden istediği sonucu alamadığı için çok üzülür, yine Allah’a dualar eder ve ondan yardım ister. Burada, divan şiirindeki sevgili tipiyle yakınlaşmaya başlar; çünkü çektiği aşk acısından zevk almaktadır:

Ne cevri eylerse bana ol vefâdur
Ne kahr eylerse cânuma safâdur (758)

Hikâyede bu noktada Nâlân’a harekete geçmek için bir fırsat daha doğar. Üstelik bu konu onun kendi uzmanlığı olan bir alandır. Handân, bir arkadaşının aracılığıyla Nâlân’dan bir talepte bulunur. Bir “nakış” yorumlamasını ister. Nâlân, hüneri ve bilgisiyle Handân’ı etkileme fırsatını yakalar. Bu nakış hikâyenin kurgusunda önemli bir role sahiptir.

Handân ve Nâlân arasındaki diyalogun ve iletişimin devamını sağladığı gibi Handân'ın bu nakşın hikâyesinden de etkilenmesini sağlar. Bî-sütûn Dağı'nın, Ferhâd'ın, Şîrîn'in ve Şebdîz'in resimlerinin yer aldığı bu nakşın hikâyesini aracıya anlatan Nâlân'ın umudu, bu hikâyeden Handân'ın pay çıkarması ve kendisini anlamasıdır. Bu hikâye, mesnevide özellikle seçilmiştir. Nâlân'ın kendisini ünlü âşık Ferhâd'la denk görmesine olanak sağlar. Nâlân, Ferhâd'a şöyle seslenir:

Senün yolun çü tutdum ey karındaş
Bana sen denlü bulunmaya yoldaş (814)

Hatta Ferhâd'ı aracı yaparak ondan sevgiliye neler çektiğini anlatmasını ister. Aracının nakşın hikâyesini Handân'a anlatmasıyla Handân, Ferhâd'ın çektiği acılardan çok etkilenir ve Nâlân'ın umduğu gibi onu düşünmeye başlar. Nâlân artık daha umutlu bir âşıktır, çünkü sevgiliyle iletişim kurmaktadır ve Ferhâd'ın hikâyesi aracılığıyla onu etkileyebilmiştir. Nâlân bir taraftan da merak içindedir. Aracının hikâyeyi anlatıp anlatmadığını ve Handân'ın bu hikâyeden nasıl etkilendiğini düşünür:

Bu 'aşka vâkıf olup ir eger giç
'Aceb benden yana meyl ide mi hîç (909)

Nâlân, eline geçen fırsatı iyi değerlendirir ve bu sefer Ferhâd ve Şîrîn hikâyesinin kitabını Handân'a iletir. Nâlân ve Handân arasında artık bir "sır" vardır. İkisinin paylaştığı bu sır Nâlân'ın aşkını aktarmasını, Handân'ın ise onun aşkından etkilenecek kendi duygularını keşfetmesini sağlayan Ferhâd ve Şîrîn hikâyesi ve nakışlardır.

Nâlân'ın âşıklık hâlleri ümit ve ayrılık şeklinde mesnevi boyunca iki uça gider gelir. Aracının getirdiği olumsuz haber nedeniyle yine kanlı göz yaşları döker ve bu sefer talihine kızar:

Didi ey çerh-i bed-kîş u bed-ahter
Bana bu tâli'ümdendür mukarrer (1085)

Umarken vuslat-ı cânâna kurbet
Yirümde çekdürürsin bana gurbet (1088)

Nâlân, yine ruhsal ve fiziksel olarak tükenmişken Handân'dan gelen yeni bir nakış isteğiyle hayata döner. Bu nakışla bütün hünerini sergiler. Nakış ustası olması nedeniyle

sık sık ünlü nakkaş Mânî'ye benzetilir. Bu nakşı hazırlama süreci de detaylı bir şekilde tasvir edilir. Bu son nakış Handân'ın beğenisini ve aşkını kazanmasını sağlar.

Nâlân ve Handân araya “kötü” niyetlilerin girmesiyle bir türlü bir araya gelemesler. Nâlân çöllere düşer ve kendisini Ferhâd ve Mecnûn'la kıyaslar. Onun örnek olarak aldığı aşıklar, sevgililerine bir türlü kavuşamayan ve bu yolda can verenlerdir:

Yatagı gâh vâdî gâh der-bend
Gam-ı Şîrîn-ile Ferhâd mânend

Olup Leylî firâkıyle mahzun
Dolaşur deşt ü sahra nite Mecnûn (1355- 1356)

Nâlân, yaşadığı maceralardan sonra sevgiliye kavuşmasına rağmen sonunda ondan ayrı düşer. Nâlân'ın ümit ve hasret arasında gidip gelen âşıklık günleri son bulur. Nâlân artık kaderine razı olur. Bunun feleğin işi olduğu sonucunu çıkarır. Anlatıcı Nâlân'ın geldiği noktayı şöyle anlatır:

Ne denlü cidd ü cehd itsen fenâda
Yimeyesin nasîbünden ziyâde

Budur devr ü zamânun ittifâkı
Ki olur her visâlün bir firâkı

Ne kılsun neylesün dil-haste Nâlân
Kemend-i firkat-ile beste Nâlân (2555- 2557)

Bu hikâyede Nâlân'ın bahtı aşktan yana gülmemiştir. Ne yaptıysa, hünerini ne kadar ortaya koyduysa ve akıllı davrandıysa da araya giren “kötü” niyetliler onu hep aşkından uzak düşürmüştür ve sonunda Nâlân teselliye bambaşka bir yerde bulur: Annesinin kollarında. Annesi, zaten uzun zamandır Nâlân'ı aramaktadır. Onun yerini öğrendiğinde gönderdiği mektupla Nâlân'a olan özlemini anlatır. Nâlân hem çektiği aşk acısından hem de uzun zamandır gurbette yaşamaktan yorgun düşmüştür. Onun iyileşeceği tek yer “annesinin yanı”dır.

Hikâyenin sonunda Nâlân'ı mutlu eden ve hırsını almasını sağlayan bir olay daha yaşanır. Nâlân ve Hândan bir araya geldikten sonra onların ayrı düşmelerine neden olan Kâlipoğlu, devrin sultanı Kanunî tarafından idam edilir. Böylece yaşadığı aşk hikâyesine dair onu mutsuz eden bir şey olmaz. Bu haber Nâlân'a bir mektupla ulaşır ve ardından Nâlân iyileşir:

Okudu nidügin idindi iz'ân
Halâs olup elemden buldı dermân (2737)

2.3.3.2. Handân: Toy Bir Sevgili

Handân, asıl adıyla Ahmed, diğer mesnevilerdeki gibi güzelliğiyle ön plana çıkan bir kahramandır. Mesnevide ilk olarak aracı çocuk tarafından güzelliği vurgulanarak Nâlân'a anlatılır:

Gözüme tuş olur bir mâh-peyker
Çerâg-ı hüsnî şem'-i günden enver

Boyı bâlâ vü hûb endâm u nâzûk
Gözi gibi özi çâlâk u çâpûk

Hilâl ebrû vü zülf-i 'anberîn bû
Miyân mû benleri câdû perî rû

Cebîni bendesidür mâh-ı tâbân
Ruh-ı efgendesî mihr-i dirahşân

Gül-i sîr-âb-ı hâlîdür dikenden
Ten-i sîmîni ter berg-i semenden (468- 472)

Bu çocuğun Nâlân'a gelip de neden Handân'ı anlattığı bilinmez, belki de Nâlân'ın ettiği dualar karşılığını çabuk bulmuştur. Bu çocukla Nâlân'ın yakınlığı belirtilmese de Nâlân duyduklarından etkilenir ve hemen Handân'ı görmeye gider. Nâlân'ın Handân'ı ilk görüşündeki tasviri ise şöyledir:

Gözüne düş olur arada bir mâh
Civân baht u felek taht u cihân şâh

Libâs u cism san nûr-ı ilâhî
Başında bir kırmızı şeb-külâhı

Rûhı lâle yüzi gül serv kâmet
Ne kâmet başdan ayağa kıyâmet

Küsûf irür yüzinden âfitâba
Husûf alnından olur mâh-tâba

Yüzi şem'-i duhâdan dahı evzah
Cebîni mâh-ı enver gibi lâyıh (478- 482)

Nâlân'a göre sevgili "ay"a benzer. Kıyafetleri ve kendisi parlaktır, başında kırmızı ve keçeden yapılmış bir külâh vardır. Yanakları lale, yüzü gül ve boyu serviye benzer. Güzelliği güneşi ve ayı gölgede bırakır, alnı ay gibi parlaktır. Nâlân, çocuğun anlattıklarında haklı olduğunu görür ve bu güzellik karşısında heyecanlanır. Allah'a seslenerek gördüğünün bir insan mı yoksa huri mi olduğunu sorgular. Handân'ı o kadar güzel bulur ki ayda bile kusur olduğunu ama onda olmadığını düşünür. Sorgulamalarına devam ederken Handân'ın fiziksel özellikleriyle ilgili bilgiler verir:

O kara saç mıydı ya 'ömr-i sermed
O ten kâfûr mı ya nûr-ı Ahmed (501)

Görinen göz midi ol yâ gazâle
Ki bana şîr-veş oldı havâle (506)

Niçe gerdân-idi ol şem'-i kâfûr
Ki mihr ü mâh-ı eflâke virür nûr (509)

Bu bir cândur ki gözler görmemişdür
Niçe yıllarla gözler görmemişdür (518)

Handân'ın fiziksel güzelliğinden etkilenen Nâlân, onun hakkında daha fazla bilgi edinmek ister. Handân'ın arkadaşlarından birisi Nâlân'ın ona âşık olduğunu anlamıştır ve Handân hakkında ona bilgi verir:

Eyitdi gördüğün şol şâh-ı hûbân
Atasız anasız kalmışdur ol hân

Mübârek ismini okurlar Ahmed
Yüzinde berk urur nûr-ı Muhammed

Güzellik bahrının dürr-i yetimi
Cemâl ikliminün şâh-ı 'azîmi

Şu hadde şûhdur ol gonce-i ter
Gül-i handân dirler ana ekser (601- 604)

Adı Ahmed olan gence, çoğunlukla “gül-i handân” (gülen gül) dedikleri için Nâlân kendi adını “inleyen”⁴⁷ anlamına gelen Nâlân ve onun adını da Handân koyar.

Handân henüz genç olduğu için kırılğan ve utangaçtır. O daha önce hiç âşık olmamıştır. Anlatıcı onun durumunu şöyle açıklar:

Degül bir kişi vâkıf 'âşk işine
Nedür 'âşk ehli bilür 'âşk eşine

Dahı ol nev-resîde gonce-imiş
Hemân meyli delâl u gonca-imiş

Ne ma'sûk anlamış kimdür ne 'âşık
Ne 'Azrâ nidügin bilmiş ne Vâmık

Ne duymuş şem'-ile pervâne hâlin
Ne bilmiş bülbül-ile gül makâlin

⁴⁷ Bkz. <http://lugatim.com/s/nalan>

Bir ağız gerçi denmiş idi esrâr

Degül keyfiyetinden hiç haber-dâr (970- 974)

Handân, hiçbir zaman Nâlân'a onun kendisine olduğu kadar âşık olmaz. Nâlân'ın fiziksel özelliklerinden etkilenmez. Nâlân'ın hünerinden, bilgisinden ve onun tarafından nakşedilip anlatılan Ferhâd ve Şîrîn hikâyesinden çok etkilenir. Handân, Nâlân'ın gönderdiği *Husrev u Şîrîn* kitabının tamamını okuyunca onun anlattığı hikâyenin de doğruluğunu görür, Nâlân'a hayran kalır ve onun aşkından emin olur:

Didi zî sâdık ol kim sıdkı vardur

Zihi 'âşık ki bildüm 'aşkı vardur (991)

Handân, annesi gibi gördüğü Şemse Bânû'ya çok bağlıdır ve onu hayal kırıklığına uğratmak istemez, aynı şekilde hocasına karşı da sırrı ortaya çıktığı için çok mahcup olmuştur. Nâlân'a tam olarak âşık olduğu zaten söylenemez. Bu nedenle Şemse Bânû'nun kısıtlamalarına ve onu da yanına alarak yaylaya göç etmesine ses çıkaramaz. Handân için Nâlân, ona çok âşık olan birisidir. Nâlân'la yolları yeniden kesiştiğinde ve onun Nâlân olduğunu anlamadığı dönemde “o âşıktan” Nâlân'a şöyle bahseder:

Velî bir 'âşık-ı âvâre miskîn

Saçum küfrine virmişdi dil ü dîn

İzüme yüz sürüp feryâd iderdi

Sözüm gûş itse kendüden giderdi

Ne denlü eylesem ana cefâlar

Vefâdur diyü sürerdi safâlar

Ana hışm idüp atsam nâgehân taş

Başa baş tutar-idi ol taş baş

Yolumda sıdkı var bir 'âşık-idi

Ne ihsana dir-isen lâyı-idi (1898- 1902)

Handân, Nâlân'ın kendisine çok âşık olduğunun farkındadır, onu en çok kendisine sâdık olduğu için ve ne yapsa kendisini sevmekten vazgeçmediği için takdir etmektedir. Kendi duygularından ise hiç bahsetmez. Handân, Nâlân'ın saçını koklaması nedeniyle ona kızar ve küser. Bu durum Nâlân'ı çok üzse de sonunda onların kavuşmalarını sağlayacaktır. Nâlân'ın kendisine karşı olan fiziksel ilgisinin de bu şekilde farkına varır. Handân, kendisinden beklenmedik bir şekilde Nâlân'ın odasına gider ve yatağına girer:

Göz açdı gördü Nâlân-ı dil-efgâr

Yatagına gelür nâz-ile didâr (1984)

Söz açmayup ikisi de cevâba

O gice girdiler bir câme-hâba (1988)

Nâlân, o gece Handân'ın tutarsız davranışının hesabını sorar ve kendisini Şemse Bânû'ya şikâyet edip etmediğini merak eder. Handân da böyle bir şeyi asla yapmayacağını söyler. Tutarsız davranışlarına kendisi de anlam veremez ve ilk defa Nâlân'a aşkını itiraf eder. Handân, aşkının farkına varıp bunu itiraf etse de tutarsız davranışlarına devam eder. Bir gece gittikleri meyhanede başka biriyle, bir meyhaneci çırağıyla yakınlaşır ve Nâlân'ı yok sayar. Şarabın ve ortamın etkisiyle güzeli eteğinden tutup kendisine doğru çeker ve yakasını yırtar:

Tutup dâmânını Handân-ı bî-bâk

Çeküp bağrına itdi yakasın çâk (2060)

Ardından, güzel kurtulmaya çalışsa da gitmesine izin vermez ve orantısız davranışlara devam eder:

Soyuban câmesin nâzik teninden

Çıkardı gül gibi pirâheninden (2071)

Olup hoş leb be-leb sîne be-sîne

Sarılır kim su sızmaz arasına (2073)

Handân, bu davranışlarının Şemse Bânû'ya meyhaneci tarafından şikâyet edilmesi üzerine onun karşısına çıkmaya yüz bulamaz ve çocukken onu büyüten dadısına sığınır.

Handân, bu süreçte Şemse Bânû'ya naz yapar. Şemse Bânû'nun ona olan zaafının farkındadır ve Şemse Bânû bizzat kendisi onu almaya gelmeden eve dönmez.

Mesnevinin sonunda Nâlân'la kaçıp bir süre beraber vakit geçirse de yine ara bozucu, kötü niyetli kişiler nedeniyle Nâlân'dan ayrı düşmek zorunda kalır ve bu durumu değiştirmek için yapacak bir şey bulamaz. Hândan yakalanır ve büyük ihtimalle Şemse Bânû'ya teslim edilir. Bu noktadan sonra mesnevide Handân'ın durumundan haber verilmez.

Özetle Handân, fiziksel güzelliğiyle ön plana çıkıp Nâlân'ın gönlünü alan bir ana kahramandır. Yaşının da küçük olmasının etkisiyle Nâlân kadar aşkının arkasında duramaz. Hatta aşkın ne olduğunu bile tam olarak bilmez. Şemse Bânû, onun adına kararlar alan kişidir ve Handân'ın peşini hiç bırakmaz, ondan ne olursa olsun vazgeçmez. Bu da Handân'ı kendi kaderini belirleyen bir kahraman olmaktan uzaklaştırır. Her ne kadar Nâlân'la birlikte kaçmak gibi önemli bir karar almış olsa da Şemse Bânû'nun gücü ve otoritesi onun uzun süre saklanmasına engel olur. Çevredeki kötü niyetli ve fitneci tiplerin gözüne batar. Aşkının peşinden koşamaz ve güvenli bölge olan Şemse Bânû'ya dönmek zorunda kalır. Nâlân ve Handân'ın kaderi “anne”lerine dönmek açısından birbirine benzer.

2.3.3.3. Şemse Bânû: Güçlü ve Merhametli Bir Kadın İdeali

Mesnevide idealize edilen tek tip Şemse Bânû'dur. Ondan ilk kez Nâlân'a Handân hakkında bilgi verilirken bahsedilir. Handân'ın üç tane amcasının oğlu vardır ve Şemse Bânû onların annesidir:

Anası vardur anlarun melek hû

Şerîf adına dirler Şemse Bânû (607)

Şemse Bânû'nun tanıtılan ilk özelliği “anne”liğidir, bu özellik mesnevi boyunca ön plana çıkarılır. Onun merhametinin, koruyuculuğunun ve affediciliğinin altında “annelik” rolünün baskınlığı yatar. Karakter olarak “melek huylu” şeklinde tarif edilir. Diğer özellikleri ise şöyle anlatılır:

Tutar gayet ulu ‘akl u kiyâset

Geçinür ehl-i pür-sabr u riyâset

İder meyl-i makâmât-ı ilâhî

Ki beş vakt olmuş anun penc-gâhı (608- 609)

Uyanık ve akıllı bir kadın olan Şemse Bânû, sabırlı ve liderlik özelliği de olan bir kadındır. Bunun yanında dini inancına bağlıdır ve beş vakit namaz kılar. Handân’a düşkünlüğü ise ayrı bir boyuttur, onu kendi çocuklarından bile üstün görür.

Ogullarından ana rağbeti çok

Mahabbet birle lutf u ‘izzeti çok

Komaz yanından anı gice gündüz

Bakımın virmeye dünyaya düpdüz

Anınla gönlünü egler müdâm ol

Anunla oldı ‘âlemde be-nâm ol (611- 613)

Şemse Bânû, Handân’ı yetimken yanına almış ve büyötmüştür. Handân da annesini ve babasını unutmuş, onu annesi olarak bilmiştir. Hatta Handân ona “anne” diye seslenmektedir:

Ne çâre derdümün dermânı mâder

Benüm Nâlân’sız hâlüm mükedder (2178)

Handân, meyhanede taşkın hareketlerde bulunup Şemse Bânû’dan utandığı için geri dönemediğinde Bânû da onsuz yapamaz. Anlatıcı, onun Handân’a düşkünlüğünü şöyle anlatır:

Severdi olmaz-idi bir dem ansız

Sanasın mürde tendür kaldı cânsız

İderdi nâleler Handân’dan dûr

Ogul balından ayru nite zünbûr (2099- 2100)

Handân’ı yanına alıp ona “cân-ı mâder” (b. 2105) diye seslenir ve onsuz yaşamasının imkansızlığını anlatır.

Şemse Bânû'nun bir diğer önemli özelliği eğitime olan düşkünlüğüdür. O, çocuklarına ve Nâlân'a iyi bir eğitim aldirmek için özel hoca tutmuştur. Nâlân'ın "destan" okumaya düşkünlüğü ve eğitimini aksatması onu çok üzer ve bu konudaki korkularını şöyle dile getirir:

Ne var destân ger olduysa meyli
Olur hoş tâb' destânun tufeyli

Hemân korkum budur ol nev-demîde
Nihâl-i serv gibi nâ-resîde

Hevâya gitdüğince ola mâyil
Kıla 'ömr-i 'azîzi böyle zâyil (1012- 1014)

Handân'ın ömrünü ziyan etmesinden korkan Şemse Bânû onun ilime düşkün olmasını ister:

Okusa lezzet alaydı 'ilimden
Ümîdüm var yeg olaydı bilümden

Yazıkdur ola elde ihtiyârı
Hevâyile geçüre rüzgârı (1015- 1016)

Şemse Bânû, Ahmed'i korumak ve onun eğitimine devamını sağlamak için yaylaya göç etmeyi göze alır. Ona sürekli birileri tarafından haber gitmesi, gücünün ve çevresinin genişliğinin göstergesidir. Handân'ın "nakış" işinden haberdar olur ve ona nasihat etmenin fayda sağlamadığını görüp "hava değişimi" yapmayı uygun görür. Yayla denilen yer aslında kendi "vatan"ları olarak tanıtılır. Şemse Bânû, çocukların eğitime burada da önem verir. Nâlân'dan haber alınca onu evine davet eder. Onun konuşmalarından etkilenir ve çocuklara hoca olmasını ister.

Şemse Bânû, hayırseverliği ve misafirperverliğiyle de bilinen biridir:

Meger bu Şemse-i ehl-i ferâset
Delü dîvâneye eylerdi râğbet

Yalınız sofraya sunmazdı el ol

İderdi lutf-ı ‘âmm u ni‘meti bol

Konukdan hazz iderdi bî-nihâyet

Özi key mîzbân-idi be-gâyet (1399- 1401)

Nâlân’ı davet ettikten sonra, onunla uzun uzun sohbet edip onu tanımaya çalışırlar ve ondan bu şekilde emin olurlar. Şemse Bânû, her ne kadar Handân ve Nâlân’ın aşkından haberdar olmasa da onların yeniden bir araya gelmelerini bu şekilde sağlamıştır. Nâlân’ı tesadüfen bulup evine getirten ve çocuklara hoca olmasını isteyen de odur. Nâlân’ın bu görevi kabul etmesi için oldukça cömert davranır:

Dilersen sîm ü zer bî-hadd u pâyan

Ya ücret yirine ‘arz idelüm cân (1622)

Şemse Bânû’ya kahramanların duyduğu saygı da sonsuzdur. Meyhaneye gittikten sonra düştükleri durumdan utanan Nâlân ve Şâmî onun karşısına çıkmak istemezler:

Yüzümüz kalmadı Bânû katında

Sözümüz geçmez ol meh-rû katında

Yüz yüze gelmeğe yok bizde o yüz

Ne kim hakkımızda dir-ise oyuz (2093- 2094)

Şemse Bânû, aynı zamanda merhametli ve vefâlı bir kadındır. Özellikle de Handân’a karşı ayrı bir zaafı vardır ve onu kıramaz. Handân’ın çok ağlaması, Nâlân’sız yapamayacağını söylemesi üzerine Frengistan’a giden Nâlân’ın peşine Şâmî’yi gönderir ve ondan kendi adına özür dilemesini ister:

İrersen ‘âşık-ı nâlâna şâhum

Diyetin tapusına ‘özü-hâham

Düş ayağına bizden minnet eyle

Ne denlü bilür-isen ‘izzet eyle (2188-2189)

Nâlân’ın bir daha gitmemesi için kendi kızını Nâlân’la evlendirmek ister:

Didi Nâlân-içün tedbîr ideyin

Hümâ’yile ikisin bir ideyin

Nite bûlbûl-veş işi âh olsun
Hümânun sâyesinde şâh olsun

Ko olsun yanumuzda gitmesün hiç
Bu gitmek fikrin ayruk itmesün hiç (2295- 2297)

Nâlân'ı buldurup geri getirten Şemse, Handân'la birlikte kaçtıklarında da onları bulmaları için adamlarını gönderir ve önce onları ikna etmeye çalışmalarını, olmazsa Emir'e şikâyet etmelerini ister:

Buyurdı hâzır olanlar varalar
Bulup Handân'ı evvel yalvaralar (2519)

Eger hod gelmeyem dirse ol âfet
İdesiz beglere varup şikâyet (2522)

Sonuç olarak, Şemse Bânû mesnevide Handân'a olan düşkünlüğüyle belirleyici bir rol oynar. Handân'ın yetişmesinde büyük bir hak sahibidir Kendisini Handân'ın annesi olarak görür ve Handân da ona “anne” diye seslenir. Handân'ın amcasının eşi olarak tanıtılır; ancak amcaya ne olduğu mesnevide belirtilmez. Dolayısıyla Şemse Bânû'nun çocuklara yalnız başına bakmakta olduğu sonucu ortaya çıkar. Maddi durumunun iyi olduğu görülmektedir; yanında adamları, çalışanları vardır. Çocukların eğitimi için özel hoca tutabilmektedir ve Nâlân'a teklif ettiği maddî imkânlar da bunun kanıtıdır. Şemse Bânû, merhametiyle ve duruşuyla “ideal bir anne” tipi olarak mesnevide önemli ve kilit bir rol oynar.

2.3.3.4. Şâmî: Vefâlî Bir Hizmetkâr, Dost ve Ara Bulucu

Şâmî, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Şemse Bânû'ya sadık bir görev adamı olarak ortaya çıkar ve sonradan Nâlân'a dost ve onun Handân'la arasında ara bulucu olur. Küçük yaşından beri Şemse Bânû'nun hizmetindedir. Şâmî, anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır:

Komışlar adını şeb-renk Şâmî
Niçe kez Rûm'ı geşt itmiş tamâmî

Siyeh çehre özi lâgar boyı pest

Asılda vü nesilde ‘ömrde peyvest (1692- 1693)

Adı “gecenin renginden” gelen Şâmî, siyah tenlidir ve boyu kısıdır. Anadolu’yu baştan sona gezmiştir. O, Şemse Bânû’nun habercisidir. Sözünde ve işinde çok başarılıdır ve bu da onu eşsiz kılar. Şemse Bânû, ona çok güvenir. Şâmî ile ilgili biraz daha bilgi verilir:

Eyü yatlu başından çok geçürmiş

Niçe şâdîler-ile gussa görmüş

Vefâ ilinde ehl-i hâl olmuş

Cefâ yolında çok pâ-mâl olmuş (1697- 1698)

İyi ve kötü günler geçiren, görmüş geçirmiş biri olan Şâmî, Nâlân’ı anlayabilmekte ve ona yardımcı olmak istemektedir. Nâlân’ın güvenini kazanıp onun sırrını öğrenmeyi başarır. Nâlân derdine bir derman bulmayı ister. Şâmî, o andan itibaren Nâlân’a hep yardımcı olmaya çalışır. Nâlân ve Handân’ın bir araya geldiği gölde yüzme olayını Şâmî organize eder. Handân, Nâlân ve Şâmî samimiyetlerini ilerletirler ve beraber yiyip içip güzel vakit geçirmeye başlarlar. Şâmî, Nâlân’la Handân arasındaki iletişimi de sağlar. Meyhanedeki gecede de yanlarında Şâmî vardır. Nâlân meyhaneci çırağıyla ilgilenirken Nâlân ve Şâmî birbirine dost olur:

İçerde Şâmî vü Nâlân-ı gam-hâr

Bir arada iki yâr-ı vefâ-dar (2075)

Şâmî, mesnevide son olarak Nâlân’ı bulup getirmek için Şemse Bânû tarafından görevlendirilir ve hızlıca yola çıkar:

Hemân-dem koşdı hep yat u yaragı

Yire yüz sürdi götürdi ayağı

Düşüp yel gibi yollara giderdi

Adımda on adımın bir iderdi (2199- 2200)

Nâlân’ı acılar içinde ve elinde içkiyle bulan Şâmî, ona Handân’ı unutup unutmadığını sorar, Şemse Bânû’nun dediklerini aktarır ve onu geri dönmeye davet eder. Nâlân,

Şâmî'ye iltifatlar eder ve onunla birlikte hemen yola çıkar. Yolda da başına gelenleri dostuna bir bir anlatır. Son olarak Nâlân'ın önünde köşke doğru yürür ve onun geldiğini haber verir. O andan itibaren Şâmî mesnevîde bir daha görülmez. O, Şemse Bânû'nun sadık hizmetkârı, Nâlân ve Handân arasında ara bulucu ve Nâlân'ın zor günlerinde yanında olma görevini tamamlar.

2.3.3.5. Kâlıpoğlu ve Diğer Kötü Tipler

Kötü niyetli, ara bozucu, fitneci, hileci, yalancı gibi sıfatlarla tanımlanan bu tiplerden adı bilinen ve en çok yer verileni Kâlıpoğlu'dur. Handân ve Nâlân'ın zevk ve sefa içinde geçirdikleri günler şehrin ileri gelenleri meraklandırır. Anlatıcı burada araya girerek özlü sözlerle bu ileri gelenlerin düşüncelerini anlatmaya çalışır:

‘Asel cem’ itmege âvâre zünbûr
Gerekdür kim ekâbirden ola dûr

Bular azdur dir olsa ni‘mete güm
Gedâya çok görür bir dâne gendüm (2463- 2464)

İçlerinden bir tanesi vardır ki “deccâl-i sânî” olarak tanımlanır. Argo ifadelerle ne kadar yalancı ve hilekâr biri olduğu tarif edilir. Anlatıcının tavrı ve tarafı burada net bir şekilde görülür. Kötü birini tasvir edeceği zaman en ağır sözleri kullanmaktan çekinmez. Kâlıpoğlu, herkesin beddua ettiği ve kötülüğüyle tanınmış biridir. Adıyla tezat olarak anlatıcı onu şöyle tanıtır:

Atası olmamagın ilde ma‘lûm
Ne kâlîbdan çıkupdur oldu mefhum (2472)

Onun ne kadar kötü biri olduğunu kanıtlamak istercesine yaptığı bir kabahat anlatılır. Bölüm başlığında bunun onun kabahatlerinden binde biri olduğu da belirtilir. Bu ara hikâyede, Kâlıpoğlu'nun düğününü süslemek ve renklendirmek için birine “servi gibi iki süslü mum” hazırlattığı ve düğün bitince de parasını ödememek için yaptığı hileler anlatılır. Hikâyenin sonunda ona şöyle beddua edilir:

Hüseyin adını koyan ol le‘îmün
İçinden çıkmasun nâr-ı cahîmün (2501)

Kâlıpoğlu, yaratılıştan kötü bir insan olduğu ve kötülük yapmaktan zevk aldığı için bir sabah şöyle düşünür:

Eyitdi ideyin bir mekr ü telbîs
Ki san‘at öğrene işümden iblis

Alam Nâlân elinden ol nigârı
Gerek cebrî gerekse ihtiyârî

Hemân-dem başlayup hîle-ile âla
Garîbün üstine oldu havâle (2508- 2510)

Handân’ın aslında kim olduğunu, nereden geldiğini anlamıştır ve Şemse Bânû’ya Handân’ı neden gelip almadıklarına dair bir haber gönderir. Handân’ın “atasının dostu” (b. 2514) olduğunu söyleyerek ona aslında yardımcı olmak istiyor gibi görünür. Şehrin sahibi (emiri), aslında Handân’ın akrabasıdır ve Kâlıpoğlu’nun da onunla arası çok iyidir. Bu samimiyetten faydalanarak Nâlân’ı divana çağırır. Kâlıpoğlu, Nâlân ve Handân’ın ayrılması için son hamleyi yapan kişidir. Yalnızca “kötülük yapmak” için yaptığı bu işten sonra hikâyede son bir kez adı duyulur. Dönemin sultanı Kanûnî Sultan Süleymân’a onun yaptıkları anlatılmıştır. O da Kâlıpoğlu’nın asılmasını emreder. Bundan haberdar olan Nâlân ise çektiği acılardan kurtulur ve huzura kavuşur. Anlatıcı da bu olay aracılığıyla nasihatlerde bulunma fırsatı yakalar.

Mesnevideki diğer kötü tiplerden ilki Nâlân’ın hikâyenin başında âşık olduğu kişidir. O “hercâyi” biri olarak tanıtılır:

Safâsız yâr-imiş hercâyi dil-ber
Fürûg-ı şem‘i her bezmün olam der

Bilene kadrini olmazdı kâyil
Su gibi alçağa olurdu mâyil (404- 405)

Bu sevgili, Nâlân’ın “temiz, doğru sözlü, dikensiz gül gibi” bir sevgili için dua etmesine ve ardından Handân’ın varlığından haberdar olmasına aracı olur.

Bir diğerkötü tip, Handân'ın Ferhâd ve Şîrîn hikâyesini okuduğunu Şemse Bânû'ya söyleyendir. Bu tip “hâsûd” (çok kısıkaç) biri olarak tanıtılır ve aynı zamanda ispiyoncudur. Bu kısıkaç tip, her nasılsa ikinci kez Nâlân ve Handân arasındaki “nakış” gönderme olayından haberdar olup yine Şemse Bânû'ya durumu anlatır.

Diğerkötü tip ise Nâlân'ı yoldan çıkarmakla suçlanır. Nâlân, Saray şehrine gittiği zaman onu kendisiyle bir eğlenceye götürmeye ikna eder. Ardından meclis, şehrin emiri tarafından basılır ve Nâlân kendisini zor kurtarır. Bu hikâye, mesnevinin içinde ara bir hikâye gibi anlatılır ve amacı hikâyedeki heyecanı artırmaktır. Aynı zamanda Nâlân'ın aslında aşk acısından iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırt edemeyecek, doğru kararlar alamayacak durumda olduğunu kanıtlar.

Mesnevideki kötü tipler sebepsiz yere kötülük yaparlar; yaratılışlarından dolayı kötü, kısıkaç ve ispiyoncudurlar. Hikâyedeki gerilim, heyecan ve akıcılık bu kötü tipler tarafından sağlanır. Bu nedenle, kurmacanın yapısında önemli bir role sahiplerdir.

2.3.3.6. Diğerkötü Tipler: Aracılar, Muallim, Hümâ, Emir, Güzeller, Kuzenler, Meyhaneci, Sultan Süleyman

Mesnevinin şahıs kadrosu geniştir. Bu kadroyu genişleten ana ve yardımcı kahramanların yanında çok kısa süre görünen ve adı duyulan tiplerdir. Bu tiplerin hikâyenin kurgusunda zaman zaman önemli etkileri olur.

İlk olarak, “aracı çocuk” nedeni bilinmeyen bir şekilde Nâlân'a bir güzel gördüğünü haber verir. Bu çocuk anlatıcı tarafından şöyle anlatılır:

Görür ‘âşık şitâbân u devîde
Gelür bir tâze tıfl-ı nâ-resîde

Kiçi yaşında ulu ‘akla sâhib
Kiyâset ehli vü hoş nakle sâhib

Ger olsa hikmete ‘akl-ile meyli
Anun olaydı Bû-Sinâ tufeyli (461- 463)

Bu çocuk, küçük yaşına rağmen çok akıllı biri olarak tanıtılır. Nâlân'la olan yakınlığı belirtilmese de Handân'ı ilk gören ve Nâlân'a bu konuda bilgi veren odur. Bu nedenle mesnevideki asıl aşk macerasının başlamasını bu çocuk sağlar.

Mesnevide aracılar da önemli bir yer tutar. Onlar Nâlân ve Handân arasında haber getirip götürürler. Bunlardan en önemlisi ve adı bilineni Şâmî dışında, ilk olarak Nâlân'ın âşık olduğunu fark edip devreye giren aracıdır. Bu aracı şöyle tanıtılır:

Gözi yaşın görüben bir civân merd
Acıyı düşdi andan bağladı derd

Bunun hâline vâkıf olayın dir
Ne derde ugraduğın bulayın dir (588- 589)

Bu genç adam, Handân'ın çevresinden biridir ve kendi kendine Nâlân'ın durumunu fark edip merakını gidermek için Nâlân'a sorular sormaya başlar. Her ne kadar Nâlân saklamak istese de onun âşık olduğunu anlar:

Tefekkür itdi ol şahs-ı hîred-mend
Sezindi dâm-ı 'aşka olduğın bend (600)

Bunun üzerine kendisi Handân hakkında konuşmaya başlar. Handân ve ailesiyle ilgili temel ve en önemli bilgiler onun tarafından verilir. Şemse Bânû'nun çocuklara bir hoca tuttuğu da bu aracı tarafından söylenir.

Güzellerden Handân'la yakın arkadaş olan biri de Handân'ın gönderdiği nakşın anlamını Nâlân'dan ister ve aralarındaki iletişimi sürdürür. Nâlân, bu aracının sözlerinden çok mutlu olur ve ona şöyle seslenir:

Didi ey derd-mendün dest-gîri
Ayakda koma kaldur ben fakîri

Sözünden buldı sıhhat cism-i pür-derd
Günün günden yig olsun ey civân-merd (794)

Nâlân, onun sözlerine o kadar sevinir ki kendisine şaka yaptığını düşünür. Aracı da Handân'la aralarındaki dostluğun gücünü anlatarak Nâlân'ı sözlerine inandırır ve

Nâlân'ın şüphesi kalmayınca onların arasında “haberci” olmak rolünü üstlenir. Bundan sonra, Handân yaylaya götürülene kadar aralarındaki iletişimi bu haberci sağlar.

Aracılardan sonuncusu da Nâlân'a Şemse Bânû'nun isteği üzerine kızı Hümâ'yla evlenme fikrini sormak için giden ve yanlış bir izlenime kapılıp Nâlân'ın temelli yanlarından ayrılmasına neden olandır. Anlatıcı tarafından “fitneci” biri olarak tanımlanır:

Anı kâyil sanup ol fitne-engîz
Yürüdi Şemse Bânû'dan yana tîz

Eyitdi müjde ey Bânû-yı devrân
Görüldi maslahat iş oldı âsân (2320- 2321)

Bu aracının kasıtlı olarak Şemse Bânû'yu yanlış bilgilendirdiğine dair bir bilgi yoktur. O, durumu yanlış anlayıp olayların âşıklar için daha da kötüye gitmesine neden olduğu için “fitneci” olarak görülür.

Mesnevideki diğer tiplerden biri de “muallim” yani çocukların eğitiminden sorumlu olan hocadır. Hoca, ilk olarak Şemse Bânû'nun ona hesap sormasıyla mesnevide yer alır. Şemse Bânû, Handân'ın yaptıklarından haberdar olduktan sonra hocaya gider ve şöyle der:

Sana te'dib-içün dir virdüğüm cân
Neden sa'yunda etmek böyle noksan

Seni niçün idinem dahı mesned
Çü sözün tutmaya bir tıfl-ı ebced

Ferâgat gösterem dirsene bu hâle
Bize di idelüm gayre havâle (1002- 1004)

Şemse Bânû, hocayı görevinden almakla tehdit eder ve ondan Handân'ı iyi ya da kötü nasıl olacaksa olsun uyarmasını ve bu konuda geç kalmamasını ister. Hoca da duyduklarından çok üzülür ve Handân'ı uyarır. Hocanın soğuk tavrı ve kırgınlığı karşısında Handân çok etkilenir. Hoca da sert ve etkileyici bir konuşma yapar:

Revâ mı sözüme tutmayasın gûş
Kulaguna sözüm olmaya mengûş

Olasın âşinâ lâyük mı yâda
Kanı ‘ârun getir bir sen de yâda (1029- 1030)

Hoca, Handân’ın okuduğu kitabı faydalı bulmaz ve kötüler:

Nene yarar senün eller kitâbı
Husûsâ bir kütüb kim yo’’ savâbı

İçi tolu hevâ vü şûr u şerden
Kor efserden şehi yohsulı serden (1031- 1032)

Hoca verdiği nasihatlerle Handân’ı etkilemek ister ve Handân düştüğü durumdan çok utanır. Hocasına cevap veremez ve yere bakar. Bunun üzerine hocası Handân’a bir tokat atar ve Handân bu harekete çok üzülür. Hocanın sözleri ve tokadının Handân’ın üzerinde etkili olmadığı ilerleyen bölümlerde ortaya çıkar, çünkü Handân’ın Nâlân’dan yeni bir nakış istemesine engel olamaz. Bu hoca, öğrencisinin hâinden anlamaktan uzak, sadece katı dinî eğitime önem veren bir tip olarak çizilmiştir. Bu nedenle de verdiği nasihatler ve kızgınlığı Handân’ın üzerinde etkili olmamıştır.

Mesnevideki diğer bir tip Şemse Bânû’nun kızı Hümâ’dır. Hümâ, mesnevinin başında tanıtılmaz. Şemse Bânû’nun yalnızca üç oğlu olduğu düşünülür ancak mesnevinin sonlarına doğru Şemse Bânû, Handân’ı temelli kendilerine bağlamak ve kaçırmamak için kızıyla evlendirmek ister. Hümâ, şöyle tanıtılır:

Var imiş bir kızı sihr u fûsun-sâz
Hümâ-nâm u hümâ-pervâz u pür-nâz (2294)

Nâlân ise kendisine bu fikri duyurmaya gelen aracıya Hümâ ile ilgili şunları söyler:

Hümâ her hâke olsa sâye-güster
Şeh-i ‘âlem-penâha kalmaya yer

Eşiyle eş kılur her yana pervâz
Hümâyile hümâyûn bâz-ile bâz (2314- 2315)

Nâlân, aslında başka birine âşık olduğu için Hümâ'yı istemez, hatta bu fikri delice bulur, ancak uygun bir dille düşüncelerini aktarmak isterken Hümâ'yı da övmekten geri kalmaz. Aracının onun düşüncelerini yanlış anlamasının nedeni de bu abartılı övgüdür. Sonuç olarak, herkesin dengiyle olması gerektiğini vurgulamak ister. Hümâ'nın sesi mesnevide duyulmaz, onun fiziksel ve ruhsal tasviri yapılmaz. O, yalnızca Şemse Bânû'nun Nâlân'a verdiği değeri göstermek ve onu yanında tutmak için öne sürdüğü bir kozdur. Bu son olay, Nâlân'ın artık geri dönüşü olmayan bir yola girerek Şemse Bânû'nun evinden ve himâyesinden uzaklaşmasını sağlar.

Şehrin emiri, iki ayrı bölümde mesneviye dahil olur. İlk olarak Nâlân meyhanedeki olaydan sonra Saray şehrine kaçmışken orada tanıştığı arkadaşıyla gittiği eğlenceyi basar. İkinci olarak da Nâlân ve Handân'ın şehirde zevk ve sefa içinde beraber yaşamalarının Kâlipoğlu tarafından kendisine şikâyet edilmesiyle konuya girer ve Nâlân'la Handân'ın ayrılmalarının kararını verir. Anlatıcı tarafından başlıkta "Handân'un Akrebâsı İl İssine Şikâyet Varduklarıdır" şeklinde bir ifadeyle onun Handân'ın akrabası olduğu vurgulanır. Onun Kâlipoğlu'nun da arkadaşı olduğu eklenir:

Bile dâyim yir içer otururdu
İkisi bir kabağa osururdu

Bunun sözine uydı mîr-i fertût
El urdı sihre san Hârût u Mârût (2545- 2546)

Buradan Emir'in kararlarını alırken başkalarından etkilendiği ve adaletli davranmadığı sonucu da çıkar. Kâlipoğlu gibi "kötü"lüğüyle ünlenmiş biriyle olan yakınlığı da onun hakkında bilgi verici niteliktedir. Ayrıca Emir'in "yaşlı" olduğu da anlatıcı tarafından belirtilen diğer bir ayrıntıdır.

Güzeller ve kuzenler, mesnevide bir arada değerlendirilebilir, çünkü genellikle bir arada bulunurlar ve beraber vakit geçirirler. Mesnevinin başında Handân'ın yanında yer alırlar:

Görür bir araya gelmiş niçe hûb
Serâ oynına dest urmış pür âşûb (476)

Güzeller, Hândân'ın onunla misket oynayan oyun arkadaşlarıdır. Güzellikleri ise Nâlân'ı çok etkiler:

Görür nâgeh ki açıldı kapular
İçinde saldı pertev mâh-rûlar

Açıldı sanasın yir yir felekler
Zuhûra geldi anlardan melekler

Çıkup tâvûs-veş cevân iderler
Hümâ-yı kudsi ser-gerdân iderler (562- 564)

Amcasının oğulları da bu güzellerle birlikte, Nâlân’a Handân’ı anlatan aracı onları şöyle tanıtır:

Yanında dir-isen anlar nesidür
Kimi sâye kimi hem-sâyesidür

Üçi ‘ammûsı oğludur arada
Hüsnde biri birinden ziyâde (605- 606)

Handân’ın amcasının oğulları, fiziksel olarak ayrıca tasvir edilmezler ve güzellerle birlikte anılırlar. Onlar Nâlân’ın aşkı acısı çektiğini görüp ona merhamet ederler. Yaylada Nâlân’ın kim olduğunu anlamazlar ve onunla vakit geçirirler. Beraber yer içer ve eğlenirler. Bir gün aceleyle gelip Nâlân’ın yanında bir “cönk” açarlar:

Arada itdiler bir cönk izhâr
Yazılmış ser-te-ser ebyât u eş‘âr

Gönülden her birisi tutdı bir fâl
Açıldı hâli i‘lâm itdi derhâl (1511- 1512)

Beraber bazen nesir bazen de şiir okurlar. Nâlân’ın boş zamanlarını eğlenceli bir şekilde geçirmesini sağlarlar. Daha çok figüran olarak mesnevîde rol alırlar.

Meyhaneci ve çırağı olan “mugbeçe” çok kısa bir macera sırasında mesneviye girerler. Meyhaneci “pîr-i mugân” olarak adlandırılır. O misafirlerin geleceğini önceden bilmiş ve hazırlığını önceden yapmıştır. “Mugbeçe”ler de meclisi önceden süslemişlerdir. Meyhaneci gelen misafirlerine bir konuşma yapar:

Didi mih-mânumuz ser-tâcumuzsız
Gül-i ter gonçe-i gannâcumızsız

Ulusız sizlere ‘izzet gerekdür
Uluya ‘izzet ü hürmet gerekdür (2024- 2025)

Bu “hoşgeldiniz” konuşması meyhanecinin onları uyarmasını da içerir:

Hatâlardan sizi saklaya Yezdân
İrişdürmeye Lât u ‘Uzza hüsrân (2027)

Bu uyarının nedeni daha sonra anlaşılır. Handân, çırakla yakınlaştığı ve sınır aştığı için meyhaneci tarafından Şemse Bânû’ya şikâyet edilir. Anlatıcı, Nâlân ve Handân’ın ayrı düşmesine sebep olduğu için meyhaneciyi de olumsuz sıfatlarla tanımlar:

Oturup halvetinde ol kühen-pîr
İderdi dîv-ile tezvire tedbir (2081)

Meyhaneci bu olanlardan dolayı kendisini suçlar ve Şemse Bânû’ya Handân’ın şarap içip neler yaptığını anlatır.

Meyhaneci çırağı “mugbeçe” de fiziksel güzelliğiyle tanıtılan bir tiptir:

Meger mugbeçeler içre bir âfet
Saçı cân mahşeri kaddi kıyâmet

Melek sîmâ vü ol suret perî-vâr
Nazar şîrâne göz âhû-yı Tâtâr

Sözinde mürde cisme cân bağışlar
Ölümlü hasteye dermân bağışlar

Başında kâfirî tâc-ı murassa‘
Elinde bâde la‘l-ile mülemma‘ (2040- 2043)

Mugbeçe, güzelliğiyle Handân’ı da etkiler. Onun ısrarcı davranışları karşısında çaresiz kalarak ona boyun eğer. Bu olay, Handân’ın toyluğunu, şarabın onda yarattığı etkiyi ve

Nâlân'a olan aşkında kararlı olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Bu olaydan sonra zaten Nâlân'ın ve Handân'ın yolu bir süre ayrı düşer.

Son olarak, mesnevinin sonunda Kanûnî Sultân Süleyman da mesneviye dahil olur. Onu mesnevinin kahramanı olarak düşünmekten ziyade, eserin yazıldığı dönemde sultan olduğu için mesnevide yer bulan tarihî bir kahraman olarak yorumlamak daha doğru olacaktır. O, Kâhioğlu'nu idam ettirme kararıyla gücünü ortaya koyar ve onun bu kararı sayesinde Nâlân acılarından kurtulmuş olur.

Bilginler, sâkî, meyhanedeki kalabalık gibi tipler yalnızca figüran olarak mesnevide yer alırlar. Konuya önemli bir katkıları olmamakla birlikte şahıs kadrosunun içinde sayılırlar.

3.3.4. Zaman

Realist mesnevilerin tamamında görüldüğü gibi, *Nâlân u Handân*'da da olaylar gerçeğe uygun bir zaman diliminde geçmektedir ve zaman geçişleri buna uygun olarak “gerçekçi” ifadelerle desteklenmiştir. Mesnevide Nâlân'ın yaşadığı bu aşk macerasının tam olarak ne kadar sürdüğü belirtilmese de buna dair tahminlerde bulunmak mümkündür. Mûyî'nin ne zaman doğduğu ve öldüğü bilgisine biyografik kaynaklardan ulaşılamasa da onun Kanûnî Sultan Süleyman (ö. 1566) ve şair Vusûlî (ö. 1592) ile aynı dönemlere yaşadığını söylemek ve mesnevide eserin yazılış tarihi olan 1550 (h. 957) yılından önce yani 16. yüzyılın ilk yarısında yaşanan olayların anlatıldığını varsaymak doğru olacaktır. Mûyî, “hâtîme” bölümünde, aynı zamanda mesnevinin de son beytinde eserin yazılış tarihini şu şekilde aktarır:

Tokuz yüz elli yedisinde zâhir

Dinildi *Kıssa-i Pür-Gussa* âhir (2767)

Olayların tam olarak kaç yıl sürdüğü tam olarak belirtilmese de birkaç yıldan fazla sürdüğü mesnevideki ifadelerden anlaşılmaktadır. Örneğin, Şemse Bânû yaylaya göç edip Nâlân'ı hoca olarak yanlarına aldıktan sonra onun “yıllardır” yanlarında olduğunu söyler:

Niçe yıllardur olur yanumuzda

Edeb birle yir itmiş cânumuzda (2302)

Nâlân u Handân mesnevisinin vak‘a zamanıyla ilgili Gökâlp (2009) şöyle bir tespitte bulunur:

Görüldüğü üzere bir bahar mevsimi başlayan hâdiseler bir hazan mevsiminde son bulur. Ancak, hikâyede yalnızca mevsimlerden hareketle bir değerlendirme yapılırsa vak‘a süresinin bir ila iki yıldan ibaret olduğu düşünülür. Oysa eserde satır aralarında söylenen sözlerden şairin ara hâdiselerin süre ve zamanını belirtmediği anlaşılır. Zira eserde iki bölümde hâdiselerin yıllarca sürdüğü ifade edilir. (s. 93)

Klasik Türk şiiri metinlerinin pek çoğunda olduğu gibi mevsimler ve özellikle “bahar” mevsimi bu mesnevide de ön plandadır. Mesnevinin “sebeb-i telif” bölümünde baharın gelmesiyle birlikte yeryüzünün canlanması Mûyî’nin de dışarıya çıkıp bahçelere, kırlara gitmesine neden olur. Bahar mevsimi, insanların dış mekânlarda ve birlikte daha çok vakit geçirmesine olanak tanır. Şairlere de tasvir edebilecekleri çiçekler, ağaçlar, su kenarları, doğal güzellikler gibi görsel malzemeler sunar. Bahar mevsimi aynı zamanda “aşk” mevsimidir. Kendisini seyir yerlerine, su kenarlarına, bahçelere atan insanların yeni bir “aşk”a kapılma ihtimalleri de artmış olur:

Meger bir gün bu mînâ-yı mücellâ
Giyürmiş ‘âleme dîbâ-yı hadrâ

Bahâr irişmiş ü güller açılmış
Semenler altı sünbüller saçılmış

Demi bâgun zamânı nev-bâhârün
Belâbil vakti çağı murg-zârün

Düşer gönline yârün ittifâkî
Fîrâk-ı bâg u bustân iştiyâkî (1826- 1829)

Sonbahar ise bahçeleri, dolayısıyla açık mekânları bırakma dönemidir:

Gelüp bâd-ı hazân irişdi bâga
Düşürdi ser-keşin bâgun ayaga

Dürüp bezm âletini ehl-i sohbet
Yürüdi kodılar bustânı halvet (1845- 1846)

Sonbahardan sonra yapılan kış tasviri de artık herkesin soğuklar nedeniyle eve kapandığını ve ocak başında zaman geçirdiğini gösterir:

Isındılar şitâ kalbine muhkem
Ocak başına çokdı halk-i ‘âlem (1862)

Mevsim tasvirleri kadar sabah ve gece tasvirleri de şairlerin zaman geçişlerini belirtmek için sıklıkla başvurdukları tasvir türleridir. Anlatılacak olaya göre birbiri ardına sabah ve gece tasvirleri yapılır. Örneğin âşık, gördüğü rüyayı anlatacağı zaman gece tasviri yapar:

Meger bir gice gördüm çerh-i gerdûn
Sitâre eylemiş hâlin diğer-gûn (310)

Gecenin sona erip güneşin doğuşu da bölüm başlarında detaylı bir şekilde tasvir edilir:

Bu hâl-ile geçerken hâl-i devrân
Görindi Pertev-i mihr-i dirahşân

Yüzi nûrıyla toldı dehr-i kej-rev
Sanasın nûr-ı Ahmed saldı Pertev (325- 326)

Bölüm başlarında “meger bir gece”, “meger bir sabah” ya da “bir sabah” gibi yeni bir bölümün, günün ve gecenin başladığını gösteren ifadeler sıklıkla kullanılır:

Meger bir şeb oturmuş vâlih u deng
Taralmış karanuda zâr u dil-teng (434)
Meger bir subh çerh-i lâceverdî
Mücevher tâc urındı başa zerdi (638)

Hevâ-yı ‘aşk-ile bir subh Nâlân
Gözini açdı bakdı zâr u giryân (1286)

Aradan belirsiz bir zamanın geçtiğini gösteren ifadeler sık sık kullanılır:

Durur ol arada bir niçe sa‘at
Uçuk tutmuş gibi bî-hûş u tâkât (492)

Zamândan sonra geldi başına hûş
Didi ayık mıyam yâ Rab ya ser-hoş (495)

Bu hayretde kaluban niçe müddet
Cihândan el çeküben itdi ‘uzlet (1110)

Anunla egleyem gönlüm niçe rûz
Olunca kutlu tâli‘ baht pîrûz (1151)

Niçe müddet yatur bî-‘akl u bî-hûş
Geçer kendüden olup deng ü medhûş (1200)

Melûl olup niçe gün tasalandı
Biraz Nâlân-içün gönli bulandı (1273)

Yeter bana benüm derd-i derûnum
Belâyile ko geçsün ay u günüm (1424)

Giceyi güne katup niçe eyyâm
O meh-rûlarla olur subh-ile şâm (1579)

Meger Nâlân nâ-peydâ olaldan
Firâk-ı yâr-ile şeydâ olaldan (2672)

Belirsiz ifadelerin yanında, geçen zamanı daha net bir şekilde ortaya koyan ifadeler de kullanılmıştır:

İderdi her gice gerçi ki zevkin
Bulurdi lîk noksân üzre şevkin (324)

Oturup ol gice ahvâle hayrân
İderdüm ‘âlem ef‘âlini seyrân (348)

Gelürdi her gün ol meh-pârelerle
Bile togardı ol seyyârelerle (774)

Gice nakkâş yakup şeb-çerâğın
Pür itdi dûdeden çînî çanağın (1218)

Kara ahşâmdan tâ subh olinca
Düzüp rengin kodı yerlü yirince (1221)

Yarından başla ta‘lîme keremdür
Mübârek rûz hem pîrûz demdür (1601)

Okıdı ol gice Şâmî’yi halvet
Didi ne kıldugını ana firkat (1865)

Beş on gün yime içme oldı şenlik
Götürüldi aradan dil-şikenlik (2231)

O yollarda kalup bî-zâd u mâye
Otuz gün muntazır olur ol aya (2408)

Mesnevide, zamanın “uğurlu” veya “uğursuz” olmasıyla ilgili de ifadelere ve yorumlara da sıkça yer verilmiştir:

Dilâ gayet mübârek demdür ol dem
Ki dil-berden gele peygâm-ı hurrem (1197)

Yine bir gün ki ‘âlem hurrem-idi
Mübârek sa‘at u kutlu dem-idi (1379)

Kabûl itdük velîkin eylen ârâm
Kıran itmiş bugün Keyvân u Behrâm

Nuhûset var felekde tâli‘ümde
Bugün bana dönüpdür tâli‘üm de (2336- 2337)

Sonuç olarak, Mûyî'nin *Nâlân u Handân* mesnevisinin 16. yüzyılın ilk yarısında geçen ve yıllarca süren bir aşk macerasını anlattığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Zaman geçişlerinde net ifadeler kullanılsa da genel olarak “belirsiz” zaman ifadelerine sıkça yer verilmiştir. Bunun nedeni şairin anlatacağı aşk macerasının uzun bir dönemi kapsaması ve sonradan kaleme alıyor olmasıdır.

2.3.5. Mekân

Nâlân u Handân mesnevisinde olaylar Saray şehri ve buraya yakın mesafede olduğu tahmin edilebilen bir “yayla”da geçmektedir. Saray şehrinin yalnızca mesnevinin başında doğal güzellikleri tasvir edilmiştir. Gökalp (2009) bu şehirle Saray Bosna şehri arasında bağlantı olduğunu düşünür ve şöyle der: “Nâlân’ın genel olarak adlandırılan Frengistân’a kaçması ve Şâmî’nin onu hemen bulması ise eserde yer alan Saray şehrinin Saray Bosna ile ilgili olduğunu düşündürmektedir” (s. 86). Her ne kadar Mûyî hakkında biyografik kaynaklarda bilgi olmasa da onun Vusûlî’ye ulaşip bir eser sunma hayali, Balkan coğrafyasında yaşadığının göstergesidir ve Saray şehrinin de bu bölgede bir şehir olduğu düşünülebilir. Nâlân’ın Frengistan’a kolayca kaçabilmesi de “Müslüman olmayanların yaşadığı” bir bölgeyle bu şehrin yakın olduğunu destekler. Muhammed Aruçi (2009), TDV İslam Ansiklopedisi’nin “Saraybosna” başlıklı maddesinde şehrin tarihini detaylı bir şekilde ele alır. Şehrin adının Osmanlı Türkçesi’nde Saray, Saray ovası, Saray kasabası, Saray-Bosna veya Bosna Sarayı (Bosnasaray) adlarıyla geçtiğini söyler. Şehrin, Osmanlı Dönemi’nde kurulduğunu, öncesinde ise bu gölgede Brodec Köyü adında küçük bir yerleşim yeri olduğunu belirtir. Şehrin adının Saray olarak anılmasını da şu şekilde açıklar:

Saraybosna’nın bir şehir halinde temellerini oluşturacak eserlerin inşasına başlandığında Brodec köyünde yaptırılan ilk Osmanlı sarayından dolayı 859’dan (1455) itibaren buraya Saray, Saray ovası veya Saray kasabası adı verildi (Kupusović, s. 48, 51; EI² [İng.], IX, 29). Özellikle sarayın muhteşem olduğu ve bundan dolayı şehre Saraybosna adının verildiği rivayet edilir. Evliya Çelebi de aşağı şehirde Hünkâr Camii’nin olduğu yerde bir saray inşa edilmek suretiyle şehrin ismine Saray dendiğini, nehrin adının ise Bosna olduğunu, nehir isminin şehir ismine izâfe edilmesiyle “Bosna-Saray” tabirinin ortaya çıktığını belirtir (Seyahatnâme, V, 428).

Bu bilgiler ışığında mesnevide Saray olarak adı anılan şehrin Saraybosna olduğu kesinlik kazanır. Bu da mesnevideki aşk macerasının “gerçek” bir şehirde geçtiğini doğrular.

Mesnevideki mekânlar açık ve kapalı olarak incelendiğinde mevsime göre her ikisinin de kullanıldığı görülür. Saray şehrinin tasvirine bir bölüm ayrılır. Bölüm başlığı “Der Medh-i Şehr-i Sarây” şeklindedir ve adı şöyle belirtilir:

Sarây adına dirler ilde meşhur
İçi Firdevs-âsâ toptolu hûr (373)

Şehir, cennete benzetilir ve etrafının dağlarla çevrili olduğu, dağların altında ise bağlar ve bahçeler olduğu söylenir. Şehirde bolluk hâkimdir. Her tarafta meyvelerin ve şeker kamışının bol olduğu anlatılır. Etrafta gül bahçeleri vardır, yeşillik bir şehirdir. Çeşitli çiçekler tasvir edilir. Ortasında büyük bir çardak ve yanında çeşme vardır.

Şehrin çeşmesi aynı zamanda merkezinde yer almaktadır; ardından buranın hoş sesli destan söyleyen bülbüllerin durağı olduğu söylenir. Şehrin içinden bir de ırmak akar. Bu ırmak Ceyhun Nehri’yle kıyaslanır. Ceyhun Nehri’nin adı, Nâlân’ın gözyaşlarını tasvir etmek için de daha sonra şu şekilde kullanılır:

Gözinden yaş yirine akıdup hûn
Temevvüc eyledi mânend-i Ceyhun (1084)

Şehrin her köşesini tasvir ederse çok uzun süreceğini söyleyen Mûyî, bu genel bilgilerle hikâyenin geçeceği şehri tanıtmış olur. Şehrin “gerçek” bir şehir olması, okuyucuların zaten bu şehri bildiğini düşündürebilir. Şair bu sebeple de şehir tasvirini kısa tutmuş olabilir. Nâlân, bu şehirde yaşamaktadır ve ona Handân hakkında bilgi getiren çocuk şehirde gezerken Handân’a rastlamıştır. Handân’ın da evi bu şehrin bir semtindedir. Handân, genel olarak bu şehirde açık mekânlarda görülür. Handân’ın yaşadığı yer Nâlân tarafından şöyle tasvir edilir:

Ol imiş cây-gâhı ol perînün
Misâl-i cennet-i huld-ı berînün (556)

Burası “kûy-ı yâr” (b. 721) olarak tanıtılır sevgilinin yaşadığı yer olduğu için âşığa “en yüce cennet gibi” gelmektedir. Handân ve arkadaşlarının misket oynarken kullandıkları bir alan vardır. Bu alan şöyle tarif edilir:

Ol arayı kılurlar yine tezyîn
Ki oyun-içün itmişlerdi ta’yîn (565)

Şemse Bânû ve ailesinin asıl memleketleri olan ve daha sonra da göç ettikleri yayla, kahramanların bundan sonra yaşayacakları ana mekândır ve şöyle anlatılır:

Bularun yiri hod bâg-ı cinândur
Niçe bâg-ı cinân gül-zâr-ı cândur

Hevâsı mu‘tedildür yiyi yaylag
İçinde âb-ı kevserdür her ırmag

Anı mesken idinmişler kıdemden
Vücûda anda gelmişler ‘ademden (620- 622)

Daha sonra buraya göç ettiklerinde de şöyle anlatılır:

İrerler devlet-ile ol diyâra
Ki anda togmış-idi ol mâh (1270)

Handân, Nâlân’ın kendisine taş toplaması sonucu sinirlenip utanarak eve kapanır. Kapalı mekân olarak yalnızca Handân’ın evi belirtilir. Mekânın içine dair bir detay verilmez:

Hemân ol hışm-ile bî-yâr u hem-râh
Sarâyından yana ‘azm eyledi şâh

Evine geldi vü girdi şitâbân
Kapusın yaptı zâhir oldı pinhân (705- 706)

Nâlân ve Handân arasında haber getirip götüreren aracı geldiğinde Handân’ı bir bahçe içinde bulur:

Bulur Handân oturmuş bâg içinde
Nitekim hûr-ı ‘ayn uçmag içinde (951)

Şemse Bânû, Handân’a dışarı çıkmayı yasaklandığında da Handân’ın evde oturduğu belirtilir:

Yasag itdi bugünden rûz eger şeb
Evinden taşra çıkmaya ne mekteb (1188)

Yalnız oturur kasrında ol mâh

O kasra Yûsuf olmuş kasr ana çâh (1190)

Nâlân, aşkından yollara düştüğü zaman da açık mekânlar tasvir edilir. Nâlân kendisini bir şehirde bulur. Bu şehirde Handân'ı bulamadığı için orayı olumsuz sıfatlarla tanıtır:

‘Aceb oda yanası şehr-imiş ol
Belâ üzre binâsı şehr-imiş ol

İçinde yog-imiş bir âdemî-zâd
Anun gibi şehrden dâd feryâd (1342- 1343)

O şehirden uzaklaşan Nâlân'ın farkında olmadan Handân'ın yaylağına geldiği söylenir:

Meger gezdüğü yir ol ‘aşk erinün
Yayın yaylağı-imiş ol perînün (1381)

Mesnevide buradan sonra olaylar çoğunlukla bu yazlık yaylada geçer. Şemse Bânû'nun burada bir sarayı olduğu söylenir ve Nâlân buraya getirilir. Nâlân, burada da çoğunlukla zamanını dış mekânlarda geçirir:

İderlerdi gehî sahrada sohbet
Gehî gülzâra eylerlerdi da‘vet (1580)

Bu yayladaki önemli açık mekânlardan biri de Nâlân'ın Handân'la beraber yüzdüğü sudur. Burası Handân'ın sıklıkla gittiği bir yer olarak tanıtılır:

Yakın yirde var-idi bir ulu su
Ki ana mâyl olurdı ol âhû (1676)

Havanın ısınmasıyla birlikte su da ısınmıştır. Beraber yüzdükten sonra eve de beraber dönerler. Sudaki bu yüzme faslı Nâlân, Handân ve Şâmî arasındaki dostluğu pekiştirir. Ardından beraber gezip eğlendikleri bir dönem başlar. Bu dönemde meclisi toplayıp bahçelere giderler, günleri açık mekânlarda eğlenerek geçer:

Düşer gönline yârun ittifâkî
Firâk-ı bâğ u bustân iştiyâkî

Çeker yoldaşların gül-zâra togru
Yolını ugradur ol zâra togru (1829- 1830)

Varup irişdiler bir sebze-zâra

Çekerler bezm esbâbın kenara (1832)

Nâlân, Şemse Bânû'nun çocuklarına hoca olduktan sonra “yerleşik” düzene geçer ve ona bir “köşk” verilir. İç mekân olarak bu ev ve hazırlanışı detaylı bir şekilde anlatılır. Nâlân'ın köşkü dışında iç mekân olarak bir de meyhâne (kilise) kullanılır. Arkadaşlar aralarında oraya gitmeyi kararlaştırırlar. Bu meyhane, detaylıca tasvir edilmese de hikâyenin devamında belirleyici olacak bir olayın gerçekleşmesi açısından önemli bir mekândır. Mevsimin kış olması da açık mekânlarda zaman geçirmeyi kısıtlamakta ve kapalı bir mekânın kullanılmasına olanak tanımaktadır. Nâlân'ın yolu ise yeniden Saray şehrine düşer:

Bu yana derd-ile Nâlân-ı bî-dil

Sarâya togrı gitdi aldı menzil (2110)

Nâlân, burada da bir meclis ortamına girer. Bu meclis kapalı bir mekânda toplanır. Nâlân'ın yabancısı olduğu bu ortam onun başına başka işler açar ve sonunda Nâlân Frengistan'a kaçar. Frengistan konusunda detaylı bilgi verilmez, ancak Nâlân fazla uzaklaşmamıştır. Şâmî, Saray şehrinde onu soruşturur ve arkasından gidip kolayca bulur.

Şâmî, Nâlân'ı geri getirdikten sonra açık mekânda bir av sahnesine yer verilir. Diğer bir açık mekân, Nâlân ve Handân'ın beraber kaçarken buluşmak için belirledikleri bir yol yarığıdır:

Pes andan göresin sen yol yaragın

Yolunda ben durur yalın yaragın (2364)

Nâlân ve Handân buluştuktan sonra da bir süre bir mağarada saklanırlar:

Girüp bir gâr içine ol iki yâr

Olurlar iz hümâ isneyn fi'l-gâr (2430)

Beraber Saray şehrine geri dönen sevgililer, burada günlerini dışarıda gezerek, eğlenerek geçirirler. Şehirde kaldıkları bir evleri olduğu şu beyitten anlaşılır:

Nişânın izleyü Nâlân- zârun

Evini buldılar ol bî-karârun (2524)

Handân gittikten sonra Nâlân yalnız kalır, sonbahar gelir ve Nâlân bir bahçeye gider:

İrer bir bâga Nâlân aglayarak

Firâk odına bağrın taglayarak (2641)

Sonbaharın da gelişiyle bahçenin hâlini gören Nâlân daha da üzüdür ve bu süreçte dışarıda yaşadığı anlaşılır. Hikâyenin sonunda Nâlân'ın bir evi, bir ailesi olduğu okuyucuya duyurulur. Aslında annesi onu aramaktadır. Nâlân annesinin yanına, Saray şehrindeki evine döner ve mesnevi başladığı şehirde son bulur.

Sonuç olarak, *Nâlân u Handân* mesnevisi Saray şehrinin (Saraybosna) ana mekân olarak kullanıldığı bir mesnevidir. Eserde olayların gerçek bir şehirde geçtiğinin söylenmesi, bu eserin “gerçek”liğine vurgu yapmak içindir. Şehrin yakınındaki “yayla” o bölgede yaşayan insanların yaz aylarında göç ettiklerini göstermesi açısından önemlidir. Kapalı mekân kullanımı diğer mesnevilere göre daha geniş tutulmuştur. Özellikle kış aylarında olaylar iç mekânlarda geçer. Dış mekân kullanımı da oldukça çeşitlidir. Ancak modern metinlere kıyasla, mekânlar daha çok dekor amaçlı kullanılmıştır. Eserde, kişiler ve olaylar mekânlardan daha önemlidir.

2.3.6. Anlatıcı

Nâlân u Handân mesnevisinde *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme*'den farklı olarak anlatıcı şairin kendisi değildir yani “kahraman anlatıcı” kullanılmaz. Hâkim bakış açısıyla olaylar bir “anlatıcı” tarafından aktarılır. Bu bakış açısının avantajı olarak anlatıcı bütün olaylara hâkimdir. Kahramanlardan birinin olay anında ve yerinde bulunması veya bir kahraman aracılığıyla olayları aktarması gibi bir zorunluluk yoktur. Birinci ağızdan olan konuşmalar “didi” şeklinde başlayan beyitlerle anlatıcı tarafından aktarılır. Olayın akıcılığı hâkim anlatıcı sayesinde kolaylaşır. “Bu yana” diye başlayan beyitlerle farklı kişilerin yaşadıkları olaylar arasındaki geçişler sağlanır. Anlatıcı zaman zaman okuyucuyla iletişime geçip ona seslenir ve böylece okuyucuyu hikâyenin içinde tutar:

Gör imdi ‘âşıkun derd ü belâsın

Katı taşdan umar derdün devâsın (634)

Gel imdi kıssaya eyle ser-âgâz

Bu sengin kalbümüzden çıksun âvâz (666)

“Der Medh-i Vusûlî Beg ve Sebeb-i Nazm” bölümünde eserini neden yazdığını anlatan Mûyî, “Hayâl-i Hâb”, “Çerh Mihr-i Cihân-tâba Meyl İtdügidür”, “Sâhib-Vâkı‘â ‘Akl-ile Mukâleme İdüşdügidür” ve “Der Medh-i Şehr-i Sarây” başlıklı bölümlerde de anlatıcıdır. Şehir tasvirinden sonra ise anlatıcı değişir ve “râvî”⁴⁸ olur, bu şekilde hâkim anlatıcıya geçilir:

Yine kıldı rivâyet böyle râvî

Ki ilde dilde bu-idi müsâvî (401)

Nâlân u Handân’da şair, rüya motifiyle kendi başından geçen ve ana kahramanının aslında kendisi olduğu bir hikâyeyi anlatıcıya anlattırır. “Sebeb-i telif” bölümünden sonraki “Hayâl-i Hâb”, “Çerh Mihr-i Cihân-tâba Meyl İtdügidür” ve “Sâhib-Vâkı‘â ‘Akl-ile Mukâleme İdüşdügidür” bölümleri, kahraman anlatıcı ile devam eder. Anlatıcı hâlâ şairdir ve bir rüya kurgusu üzerinden asıl hikâyeye geçiş yapar. Rüyasına giren bir kişi, adının “akıl” olduğunu ve âlemdeki her sırâ vâkıf olduğunu belirtir. Ardından Mûyî’nin kendisini benzersiz bir şehirde bulacağını söyler. Mûyî ise gözünü korkarak açar, yani uykudan uyanır ve birden “Der Medh-i Şehr-i Sarây” başlıklı, Saray şehrinin tasvir edildiği bölüme geçilir. Mûyî, kendisini birden bir şehirde gördüğünü söyler:

Çü derdüm ‘aklumu başuma turdum

Hemân kendümi bir şehir içre gördüm (371)

Şairin rüya gördükten sonra uyandığını belirtmesi artık rüyada olmadığını gösterir. Rüyasında gördüğü kişi onun kendisini bir şehirde bulacağını zaten söylemiştir. Rüya yapılan bu “ilâhî” atıf sonunda şairin rüyası gerçek çıkar ve şair kendisini bir şehirde bulur. Ancak kendisini nasıl hemen bir şehirde bulduğunu açıklamaz. Burada aslında şair, anlatılacak hikâyeye kendisini dahil etmeye çalışır. Kendisini bu şehirde bulduğunu söyleyerek yaşanılanlara tanık olduğunu göstermek, hikâyenin inandırıcılığını artırmak ister. Bu bölümden sonra “‘Âşık Bir Hercâi Yâre Hevâ-dâr Oldugudur” başlıklı bölüme ise “râvî”nin yani hikâye anlatıcısının bir hikâye anlattığı söylenerek başlanır:

Yine kıldı rivâyet böyle râvî

⁴⁸ Râvî: “Rivâyet eden, anlatan, nakleden kimse.” Bkz. <http://lugatim.com/s/ravi>

Ki ilde dilde bu-idi müsâvî (401)

Burada anlatıcı okuyucuyla tanıştırılır ve hikâyenin devamı bu şekilde hâkim anlatıcıyla devam eder. Şair, hem anlatıcıyla arasına mesafe koyarak hikâyeyi bir başkasına anlattırmış, hem kendisini olayların geçtiği şehirde bularak olayları kendi yaşadığını ya da gözlemlediğini göstermiş, hem de gördüğü rüyanın “gerçek” çıkmasıyla da hikâyesinin ilahî bir güce dayandığını kanıtlamıştır. Ancak anlatıcının şair olduğunu düşündüren bir nokta vardır. Âşığın tanıtıldığı bölümde onun Mûyî mahlasıyla şiirler söyleyen biri olduğu belirtilir:

Çü bulmaz zülfi sevdâsında mahlas

Komış Mûyî diyü kendüye mahlas (420)

Hikâyedeki âşığın Mûyî olduğunun söylenmesi, âşıkla şairin aynı kişi olduğunu gösterir. Hâkim anlatıcının kullanılması ise anlatıcıyı şair ve âşıktan ayırmayı sağlar.

Anlatıcı, bu mesnevide diğer hâkim anlatıcı kullanılan mesnevilerden farklı olarak âşığa bir ad verir. Sevgiliyi de kendi adından farklı olarak uygun gördüğü bir adla anacağını belirtir:

Dir ol Handân’a ben Nâlân olayın

Bu günden başlayup giryân olayın (631)

Bu beyitten önce Nâlân’dan “âşık” olarak bahsedilmektedir. Bundan sonra ise artık her iki kahramanın adları değişir: Nâlân ve Handân.

Anlatıcı, kahramanları konuşturmak için sık sık onlara söz vererek “aktarma” tekniğini kullanır. Örneğin, âşığın Allah’a duasına “didi” diye başlayarak yer verir:

Didi ey ‘âşık u ma’sûk-perver

Dil-i ‘uşşâk içinde derd-güster

Beni bundan umaram kurtarasın

Dil-i pür-yâreme merhem urasın (437-438)

Anlatıcı, âşığın duygu ve düşüncelerine yer verirken de “iç monolog” tekniğini kullanır ve yine “didi” şeklinde cümleye başlayarak sözü âşığa bırakır. Anlatıcı zaman zaman araya girerek kendisini hatırlatır. Aşkla ilgili sözler söyledikten sonra şöyle der:

Koyalum ‘aşk işin söze geledüm
Beyân-ı hâl-i dil-sûza geledüm (578)

Burada araya girmesinin nedeni, konuyu toparlamak ve meseleyi asıl konuya yani aşk hikâyesine döndürmek istemesidir. Anlatıcı yine kendi düşüncelerine yer verdiği bir bölümden sonra asıl konuya dönmek için araya girer:

Gel imdi kıssaya eyle ser-âgâz
Bu sengin kalbümüzden çıksun âvâz (666)

Anlatıcı, kahramanlar arasında geçiş yaparken bunu “bu yana” yani “bu tarafta” ifadesiyle bildirir:

Bu yana ‘âşık-ı nâlân-ı pür-derd
Gözin hûnîn kılmış gam yüzin zerd (1163)

Bu yana Şemse Bânû müşterî-kadr
Münevver zihn mânend-i meh-i bedr (1582)

Nâlân’ın acılar içindeki hâlini tasvir ettikten sonra anlatıcı yine aşk hakkındaki kendi düşüncelerini sıralamaya başlar ve kendisine seslenerek sözünü kesip Nâlân’dan bahsetmesini söyler:

İletmez ‘aşkı başa değme bir kes
Ko imdi terk it evsâfın sözi kes

Yine Nâlân’dan bize haber vir
Nişân-ı ‘aşkdan ya’nî eser vir (1178-1179)

Anlatıcının kendi kendine bu sitemleri, okuyucuyu sıkmamak ve onun asıl hikâyeye dikkatini çekmek içindir. Anlatıcının varlığı yeni bir kahraman hikâyeye dahil olacağı zaman da ortaya konur:

Bu bezmün kıssa-hân u nükte-dânı
Bu yüzden eyledi sözde beyânı (1689)

Mesnevinin içinde söylenen gazellerde ise anlatıcı hâlâ şairdir, çünkü bu gazellerde şairin mahlası kullanılır. Bu gazeller, Mûyî’nin mahlasıyla söylenmiştir, ancak olay örgüsüne de uygun olarak âşığın duygu ve düşüncelerini yansıtır niteliktedir. Bu da âşıkla şairin

aynı kişi olduğunu doğrular. Hâtıme bölümünde ise şair sözü yeniden alır ve klasik tertibe uygun olarak eserini sonlandırır.

2.4. ŞÂH U GEDÂ

Şâh u Gedâ mesnevisi Taşlıcalı Yahya Bey'in (ö. 1582) hamsesinin ilk ve en çok bilinen mesnevisi olarak kabul edilir. Eserin başında yer alan İstanbul, At Meydanı ve Ayasofya tasvirleri mesnevide mekân ve atmosfer yaratma açısından önemlidir. Bu tasvirlerden de anlaşılacağı üzere eserin hikâyesi İstanbul'da geçer. Eserin "gerçeklikle bağı" ve "mahallî/folklorik" üslûpla yazılmış olması araştırmacılar tarafından öne çıkarılan özellikleridir. Âşık Çelebi eserin kime yazıldığını, dolayısıyla gerçeklikle olan bağı şöyle açıklar: "Ahmed nâm Şâh lakab bir kapucı sevüp hasb-i hâlin Şâh u Gedâ diyü tertîb ve üslûb-ı garîb nazîr-i meslûb üzre terkîb itmişdür." (Kılıç, 2010, 676). Eserin rağbet görmesi kaynaklarda farklı nedenlere bağlanmıştır. Bunlardan biri de mahallî oluşudur. Yoldaş (1993) bu konuda şöyle der: "Herhalde dilinin sade ve mevzuunun mahallî oluşu dolayısıyla Yahya Bey'in bu eseri çok tanınmış ve övülmüştür. Eser 1284'te İstanbul'da basılmıştır." (s. 19) Aynı şekilde Sağlam (2016) da Çavuşoğlu'nun çalışmasına atıfta bulunarak şöyle der: "Eser devrinde çok rağbet görmüş ve meşhur olmuştur. Çavuşoğlu, bu durumu eserin dilinin sadeliğine ve konusunun mahallî oluşuna bağlar." (s. 21) Konusunun mahallî olmasından kasıt, eserin Farsçadan tercüme bir eser olmayıp telif bir eser olmasıdır. Telif bir eser meydana getirmek amacıyla çıkılan yolda da mekân şair tarafından İstanbul olarak seçilmiştir. Ancak yukarıda görüldüğü gibi Yahya'dan önce de konusu İstanbul'da ya da Osmanlı coğrafyasındaki gerçek şehirlerde geçen telif eserler verilmiştir. Yahya bu eserlere "sebeb-i telif" bölümünde yer vermese de bu eserlerle kendi eseri arasında bir bağlantı olduğu düşünülmektedir. *Şâh u Gedâ*, aruzun feilâtün/mefâilün/feilün kalıbıyla yazılmıştır ve 1972 beyitten oluşmaktadır. "Sebeb-i telif" bölümünden sonra şair, "gönlü ferahlatan sözler söyleyen bülbül"e seslenerek "aşk" üzerine düşüncelerini aktarır. Bu düşünceler, mesnevide "aşk"ın ön plana çıkarılacağını gösterir. Hikâye bölümünde mesnevi nazım biçimi dışında beş "gazel" ve bir de "kıt'a"ya yer verilmiştir.

Yoldaş (1993), *Taşlıcalı Yahyâ Bey Şâh u Gedâ (İnceleme-Metin)* başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinin "inceleme" bölümünde "Eserin Muhtevası" başlıklı

bölümde “mekân, şahıs kadrosu, vak’a kuruluşu, zaman ve ara hikâyelerin özetleri” unsurlarını inceler (s. 38-62). Bu çalışmada ise Yoldaş’ın belirlediği unsurlardan bazıları da ele alınarak, eserin tahkiye yapısı hakkında daha detaylı ve geniş bir inceleme sunulacaktır.

2.4.1. Olay Örgüsü

Asıl hikâyeye başlanmadan önce yer verilen İstanbul, Ayasofya ve At Meydanı tasvirleri, mesnevide anlatılacak olan aşk hikâyesinin bu mekânlarda geçeceğini gösterir. Özellikle At Meydanı tasviri önemlidir, çünkü burası Gedâ’nın Şâh ile tanıştığı mekândır.

At Meydanı’nın kalabalıklığı, doğal güzellikleri ve çeşmeleri anlatıldıktan sonra İstanbul’a parlaklığını verenin burası olduğu söylenir (b.585). Yahya, mekân tasvirinden sonra buradaki kişileri tasvir etmeye başlar:

Oldı bu şehir sanki bâg-ı cinân
Var durur anda nice bin gılmân

Dördi ammâ ziyâde âfetdür
Lâle-ruhsâr serv-kâmetdür (587)

Bu beyitlerde “cennet bağı gibi olan bu şehirde, binlerce gılmân olduğu ama dört tanesinin çok güzel, lale yüzlü ve servi boylu olduğu” anlatılır. Ardından yeni bir bölümle tek tek isimleri sayılan bu gençlerin özellikleri ve güzellikleri tasvir edilir. Bu mahbuplardan biri Şâh lakaplı Ahmed’dır. Hikâyenin başkahramanı olan Şâh’ın gerçek adı ilk kez burada geçer. Ardından asıl aşk hikâyesinin anlatılacağı bölüm başlar.

Buraya kadar anlatılanlar hikâyeye giriş niteliğindedir ama tesadüfî değildir. İstanbul ve şehrin güzelleri tanıtıldıktan sonra Şâh ve Gedâ’nın hikâyesinin de İstanbul’da geçeceği anlaşılır. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde yine bir mekân vurgusuyla Rumeli’nde yaşayan bir âlimden söz açılır:

Var idi Rumeli’nde bir âlim
Gündüzün sâ’im ü gice kâ’im (621)

Bu âlimin özellikleri sıralanmaya başlanır. Pek çok hüneri olan bu âlim, aynı zamanda bir şairdir ve adı Gedâ'dır. Hikâyenin başkahramanı ile ilk olarak bu beyitle tanışılır. Gedâ'nın adı geçtikten sonra, hikâyenin diğer ana kahramanı “Şâh” a da gönderme yapılır:

Ne gedâ belki şâh-ı âlem idi
Şeref-i ilm ile mükerrerem idi (628)

Gedâ, bir gece rüyasında bir güzel görür ve ona âşık olur:

Düşde gördi o mâh-ı tâbânı
Oldı anun cemâli hayrânı (630)

Sonrasında bu güzelin fiziksel özellikleri tasvir edilir. Alını, boyu, gözleri, kaşları, kâkülü, kirpiği, dudakları, dişleri övülür. Gedâ'nın âlim yönü vurgulanmak istendiği için onun fiziksel özelliklerine yer verilmezken, Şâh'ın tamamen fiziksel özelliklerine vurgu yapılır. Gedâ, uykusundan uyandıktan sonra artık “âşık” olmuştur. Gedâ, duyduğu acıyı ve düştüğü hâli anlattıktan ve feleğe yakındıktan sonra kendisini halkın içine atar. Yolu, adı daha önce zikredilen şehre yani İstanbul'a düşer. Bu şehirde baştan aşağı, rüyasında gördüğü güzeli arar. At Meydanı'na geldiğinde yukarıda tasvir edilen dört mahbûbu görür. İçlerinden birine bakınca, onun rüyasında gördüğü güzel olduğunu anlar. Halktan birine hemen bu civanın kim olduğunu sorar ve adının Şâh olduğunu öğrenir. Konuştuğu kişi Şâh'ı şöyle tanımlar:

Zâhiren gerçi kim mülâyimdür
Sen bana sor anı ne zâlimdür

Hicrinün yok durur hiç uranı
Düşmanum dahi sevmesün anı (680- 681)

Bu tanımlama Şâh'ın görüldüğü gibi olmadığını ve güzelliği nedeniyle âşıklara acı çektirdiğini gösterir. Böylece Şâh'ın karakter özellikleriyle ilgili ilk bilgiler verilmiş olur. Sonrasında Gedâ, Şâh'ı seyrederken “ışık” redifli bir gazel okur, bu gazel mesnevinin ilk gazelidir. Lirik bir gazel gibi görünse de son beytindeki “mürşid-i kâmil” ifadesiyle tasavvufî aşka da gönderme yapılır. Gazelin önemli bir işlevi vardır, Gedâ'nın âşkının ortaya çıkmasını sağlar. Bu gazelden sonra Gedâ artık deli divane bir âşık rolüne bürünür.

Fiziksel olarak zayıflamasının yanında akli da yerinde değildir. Gedâ'nın bu âşık halleri halk arasında onun delirdiğine dair dedikodulara neden olur. Böyle nice zaman geçer ve yeni bir bölüm başlar. Bu bölümde dostları Gedâ'ya nasihatlerde bulunurlar:

Kendini hor u mübtezel itme
'Aklını 'ışkın ile tagıtma (716)

Dostları, Gedâ'ya dost sözü dinlemenin önemini vurgular ve ona makamı konusunda da görüş bildirirler:

Sana el vara 'izzet eyleyeler
Lâyık-ı sadr-ı devlet eyleyeler

Muhtemeldür ki pâdişâh-ı cihân
Seni ide güzîde-i erkân (722- 723)

Gedâ, sonraki bölümde dostlarının bu nasihatlerine cevap verir ve âşıklılığı över:

Uslı oldur ki ola dîvâne
'Akıl oldur ki ola mestâne (729)

Bunun üzerine, dostları Gedâ'ya derman bulmak için bir azize giderler. Gedâ'nın ise "deliliği" artmıştır. Keramet sahibi bu kişinin özellikleri anlatılmaya başlanır. Fiziksel özelliklerinin yanında ilminin de ne kadar kuvvetli olduğu anlatıldıktan sonra, dostları Gedâ için ondan yardım isterler:

Lutf idüp derd-mende eyle du'â
Zâyi' olmaya uslana bu Gedâ (755)

Bu sözleri duyan Gedâ da azize daha fazla yalvarır ve tam tersi, aşkının daha da artması için dua etmesini ister. Gedâ, kavuşmanın ancak ölmek olduğunu söyler ve bu duygularını dile getirirken bir gazel daha okur. Bu gazel mesnevinin ikinci gazelidir ve Gedâ'nın çektiği aşk acısını anlatmasını sağlar. Gedâ'nın bu gazelini işitenler, onun sözlerinin akıllıca olduğunu söylerler ve burada özlü bir sözle durumu açıklarlar:

Bu mesel togrı sözdür eyleme şek
Sözi virenden alan uslu gerek (771)

Dostları, Gedâ'nın her sözünün hikmetli olduğunu düşünerek ona acır ve onu kendi haline bırakmaya karar verirler. Yeni bölüm Gedâ'nın Ferhad'a ve Mecnûn'a benzetilmesiyle başlar:

Anı bilmişdi cümle tag ile taş
Oldı Ferhâd'a bu Gedâ yoldaş (776)

Bilemezlerdi hiç o mahzûnı
Kangı Leylâ'nun oldı Mecnûn'ı (778)

Kimse Gedâ'nın kime âşık olduğunu henüz bilmemektedir. Bir gün Gedâ, yolda giderken Şâh ile karşılaşır. Gedâ biraz içmiştir ama aklı yerindedir. İkisi oturup birlikte içmeye devam ederler. İki kahramanın bu tesadüfi karşılaşması ve bir araya bu kadar çabuk gelmesi şaşırtıcıdır. Gedâ'nın hâlini gören Şâh, onun kendisine âşık olduğunu anlar. Bu aşktan etkilenen Şâh şöyle düşünür:

Olmasa bend-i 'ışkum ile esîr
'İşkî itmez idi gönlüme tesir (790)

Sonra Gedâ'ya nasıl olduğunu sorar. Bu soru karşısında Gedâ çok etkilenir. Gedâ'nın hâli Leylâ ve Mecnûn'a telmihle anlatılır:

Hâtırın sordı eyledi meyli
Geldi Mecnûn'a sanasın Leylî (793)

Şâh, Gedâ'ya kime âşık olduğunu sorar, durumu bilmiyormuş gibi davranarak Gedâ'yı konuşturmak ister. Eğer kendisine kime âşık olduğunu söylerse, o kişiye gidip Gedâ'nın ona ne kadar âşık olduğunu anlatacağını, yani yardımcı olacağını söyler. Bunun üzerine Gedâ, Şâh'a cevap verir, âşık olduğu kişinin özelliklerini anlatmaya başlar:

Her ne kim dirsem andan ol yegdür
Milk-i hüsn içre bir güzel begdür (812)

Gedâ, "sırrımı saklayacağımı bilsem kim olduğunu söyledim" (b. 816) der. Ardından, anlatıcı aslında Gedâ'nın etrafında başka güzellerin de olduğunu, ancak Gedâ'nın hiçbirini beğenmediğini söyler:

Kiminün zem iderdi güftârın

Kiminün kadh iderdi reftârın (825)

Şâh, Gedâ'nın sözlerinden alınır ve bu sırrı tutacağını, kendisine güvenebileceğini söyler. Burada anlatıcı araya girerek Gedâ'nın aşkını itiraf ettiğini şöyle aktarır:

Gör Gedâ'nun zarafetini hemân

Şâh'a 'ışk-ı nihâmı itdi 'ayân (831)

Bu sahnede bir ayna motifi kullanılır. Gedâ, Şâh'a bir ayna verir ve Şâh bu aynada kendisini görür. Şâh, aynaya bakınca Gedâ'nın kendisine âşık olduğundan emin olur, sinirle ve öfkeyle Gedâ'yı yolda bırakarak gider. Bu bölümden sonra “El Mev'ize” yani nasihat başlığı altında bir bölümle sır saklamanın önemi anlatılır ve Gedâ sırrını saklayamayıp aşkını ortaya döktüğü için eleştirilir.

Yeni bölüm bir satranç oyunuyla başlar. Bir yerde satranç oynandığını gören Gedâ'nın ilgisini Şâh'ın adının anılması çeker. O sırada Gedâ, etraftaki birine satrançla ilgili bir soru sorar:

Didi hey hey bu zag-ı keç-reftâr

Şâh yanında nice ide karâr (853)

Gedâ, Şâh'tan bahsetme fırsatı bulduğu için bunun gibi daha pek çok fikir üretmektedir. Şâh'ın adının birkaç kez geçtiğini duyanlar Gedâ'nın Şâh'a âşık olduğunu anlarlar ve ona bu aşktan vazgeçmesi için şöyle nasihatte bulunurlar:

Şâh 'âlî-cenâb ü sen ednâ

Hemdem olur mı pâdşâha gedâ (860)

Şâh senden ırâg u u sen mahzûn

Gerçi oldun o Leylî'ye Mecnûn (862)

Gedâ onları dinler, ancak sözlerine kulak asmaz. Asıl aşğın hâinden yine aşğın anlayacağını söyler ve sonrasında yeni bir bölüm başlar. Yeni bölüm başlığında “ ‘adû-yı siyeh-rû” diye tanımlanan birinin Şâh ve Gedâ'nın birlikteliğini anlayıp Şâh'ı hile ile yoldan çıkardığının anlatılacağı haber verilir. Böylece hikâyeye bir “rakip” tipi dâhil edilmiş olur. Bu yeni başlayan bölümde arka arkaya “atasözü” niteliğinde beyitler sıralanır. Hayata dair fikirler ve ibret verici bu sözlerin ardından rakip tipi tanıtılır. “Siyah ve kara” gibi sıfatlarla anlatılan bu rakip, fiziksel olarak da şeytana benzetilir. Bu rakip

tipi, Şâh'ı “biraz” tanımaktadır. Başlıkta, bölümde zaten neler olacağı anlatıldığı için rakip tipinin tasvirinden sonra direkt konuya geçilir. Rakip, Gedâ'ya selam verir ve Gedâ'nın durumuna üzüldüğünü söyler. Şâh'ın kendisinin sözünü dinleyeceğini, onunla konuşup derdine derman olabileceğini söyleyerek sırrını kendisinden saklamamasını ister. Güzel sözlerle Gedâ'yı kandırmayı başarır. Gedâ da rakibe Şâh ile aralarında ne geçtiyse anlatır. Ne zaman Şâh, Gedâ'yı görme lütfunda bulursa peşinden de rakip gider ve sözleriyle Şâh'ı yoldan çıkarır. Rakip, Şâh ne zaman Gedâ'ya vefa edip onunla görüşse Gedâ'nın bunu “birine bin katıp ifşâ ettiği”ni, “onun ağzında bakla ıslanmayacağını” (b.907-908) söyler. Dinledikleri karşısında öfkelenen Şâh, Gedâ'ya hemen bir mektup yazar ve böylece yeni bir bölüm başlar. Yeni bölümde Şâh'ın, Gedâ'nın sırları ortaya saçmasından rahatsız olup bir “itâbnâme” ile onu reddetmesi sonucu Gedâ'nın şehirden firar etmesi anlatılır. Yeni bölüm, mektubun içerik özellikleriyle başlar. Mektupta öncelikle “Hakk’a hamd ve Resûl’e selam” edildiği söylendikten sonra içeriğinde neler yazıldığı anlatılır. Şâh, Gedâ'ya hitaben şöyle der:

‘Işk ile buldun iştiâr-ı tamâm
Beni halk içre eyledün bed-nâm (919)

Şâh, Gedâ'dan eğer kendisini gerçekten seviyorsa mektubu okuduktan sonra başını alıp gitmesini ister. Sözlerini desteklemek için de hikmetli sözler içeren birkaç örnek sıralar:

Kim ki girçekligiyle ‘âşık ola
Sınmaz emrini yarûnin kat’a

Sevdüğünün rızası üzre olur
Dâ'imâ muktezası üzre olur (924- 925)

Ardından da adını diline almamasını ve bir iki yıl bu şehre gelmemesini söyler. Sonrasında “Hasb-i hâl-i Gedâ” başlığı altında Gedâ'nın durumu anlatılır. Mektubu alan Gedâ çok üzülür ve ağlar. Sonra sırrını herkese ilan ettiği için kendisine kızar ve Şâh'a hak verir. Şâh'ın emrini yerine getirir ve ortadan kaybolur. Şehirden giderken her kimi gördüyse derdiyle ağlatmaktadır. Vedalaşırken memleketine şöyle seslenir:

Bir yüce yire çıkdı didi hemân
Elvidâ ey mahalle-i cânân

Elvidâ ey makâm-ı Kâbe-i cûd
Elvidâ ey medîne-i maksûd

Elvidâ ey cefâsı çok cânân
İl sözine uyucu Şâh-ı cihân (958- 960)

Sonra da Şâh’a, düşmanlarını kendisine güldürdüğü ve vatanından sürdüğü için sitem eder. Gedâ, duygularının en çok yoğunlaştığı bu noktada beş beyitli “ayrıldım” redifli bir gazel okur. Gedâ’nın aşk sarhoşluğuyla, aklı başından gitmiş bir şekilde “nice yıllar” bu şekilde yaşadığı söylenerek bölüm sonlandırılır.

Yeni bölüm başlığında, “müptela olmuş Gedâ’nın siyah âhını düşmanlarından saklayıp Şâh’a gösterdiği”nin anlatılacağı haber verilir. Yeni bölüm “âşıklar” ile ilgili özlü sözlerle başlar. Sonra konu Gedâ’ya gelir, Gedâ’nın düşmanlarından bahsedilir. Aslında bu düşmanlar belirsizdir. Sayıları ve isimleri yoktur. Gedâ’nın “yalnız” olduğu vurgulanmaya çalışılır. Gedâ’nın düşmanlarına ettiği beddualar sonucu Hüdâ dileğini kabul eder ve düşmanların her biri “ettiğini” bulur. Bir atasözüyle durum özetlenir:

Kimsenün hakkı kimsede kalmaz
İtdüğün sanma yoluna gelmez (991)

Şâh’a da Gedâ’nın ahı tutmuş olmalıdır ki Şâh bir gün hasta olur, yine nasihat dolu bir atasözüyle bu durum şöyle açıklanır:

Şâh’a itdi Gedâ’nun âhı eser
Kimsenün âhın alma eyle hazer (993)

Bir kişi hızla gelir ve Gedâ’ya detaylı bir şekilde Şâh’ın hastalığını anlatır. Onu dinlerken Gedâ araya girer ve “cân u dilden” Şâh için bir dua eder. O anda Şâh iyileşir ve iyileşmesinin aşamaları detaylı bir şekilde tarif edilir. Gedâ, Şâh’a bir mektup yazar. Mektubunda önce Eyüp, Yakup ve Yusuf peygamberlerden bahsedip, Allah’ı ve Resûl’ü andıktan sonra asıl söyleyeceklerine geçer. Şâh’a çeşitli iltifatlardan sonra şöyle der:

Sâde dil ol begüm piyâle gibi
Kara gönüllü olma lâle gibi (1030)

Mektubun devamında da buna benzer sözlerle Şâh'ın gönlünü alır, ona iltifatlar eder ve kendisine merhamet edip, düşmanların sözünü dinlememesini ister. Bölümün sonunda mektubun ulaştırılma şekli anlatılır:

Yazuben dikkat-i ziyâde ile

Şâh'a gönderdi bir piyâde ile (1053)

“Hasb-i Hâl” bölümü başlar ve Gedâ'nın durumu anlatılır. Bölümün başında mektubunu sevdiğinin almasının bile aşığa yeteceği söylenir. Sevinçli bir anında mektubu Şâh'a verirler, o da alır ve sonuna kadar okur. Mektubu getiren kişiye verir, geri götürmesini ve Gedâ'ya mektubunun kabul olmadığı söylemesini ister. Sonra sevgilinin naz yapmasıyla ilgili bazı beyitler sıralanır. Gedâ ise yine aşk derdinden dolayı Mecnûn gibi üzgündür:

Çünkü Mecnûn-ı 'ışk oldu Gedâ

Niceler derdine arardı devâ (1090)

Dostları Gedâ'nın deliliğine dermân olmak için çare ararlar. Şâh'a söverler ve ondan şikâyet ederler. Bu sözleri işiten Gedâ onlara itimat etmez. “Eğer Şâh, benim tanıdığım Şâh ise, ona başkalarının sözlerinden zarar gelemes” (b.1098) der. Şâh'ın “temizliği”ni savunmaya çalışır. Sonra da ona dil uzatan ve iftira atanlara beddua eder. Dostları, Gedâ'nın sözlerine cevap verecek güç bulamayıp her biri ona acıyarak üzgün bir şekilde yanından ayrılırlar. Yeni bölüm başlığında “Zavallı Gedâ'nın derdinin taşıp kimi zaman aya kimi zaman güneşe seslenip cevap alamaması sonucu son olarak Hakk'a yalvarması”nın anlatılacağı söylenir. Bu yeni bölüm Gedâ'nın “âşıklık halleri”ni anlatır. Gedâ, aşk derdinden çaresiz düşmüştür, baktığı her yerde Şâh'ı görmektedir. Halktan utanıp kendisine kızmaktadır. Ara bir başlıkla Gedâ'nın “Ay”a anlattıklarına yer verilir. Etrafında konuşacağı kimsesi kalmayan bir âşığın, gecenin karanlığında gördüğü aydınlık onun duygularının yoğunlaşmasına neden olmuştur. Gedâ, “ay”a şöyle seslenir:

İy sipihr-i berîne bedr-i tamam

Eyle ol Şâh'a hâlümü i'lâm (1144)

“Ay”dan duygularına aracı olmasını ister, onunla sabaha kadar konuşur ama cevap alamaz. “Ay”dan derman bulamayan Gedâ, “güneş”e derdini anlatır. Güneş doğduğunda karanlıkları aydınlattığı için Gedâ onun derdine derman olabileceğini düşünür. Güneş'e Şâh'ı görürse ona neler söylemesi gerektiğini anlatır. Güneş'ten de cevap alamayan Gedâ,

kimse sözünü dinlemediği için kederlenir. Son olarak Gedâ, aşkına karşılık bulmak için Allah’a yalvarır ve ondan yardım ister.

Yeni bölümde “Bir tellalın Gedâ’yı köle yerine koyup, Yusuf gibi pazarda satışa çıkardığı”nın anlatılacağı duyurulur. İlk beyitte Allah’ın Gedâ’nın dualarını kabul ettiği söylenir ve şans yüzüne güler. Bu bölümde aradan bir iki yıl gibi bir zaman geçtiği söylenir. Gedâ bu sürenin sonunda “şehr-i cânân” a yani İstanbul’a geri döner ve Şâh’ı aramaya başlar. Kendisini yine Mecnûn’a benzetir Leylâ’ya kavuşmak ister. Bu sırada bir tellal, yani tüccar Gedâ’ya gelir. Bir hayır duası ederse onu Şâh’a kavuşturabileceğini söyler. Gedâ da ona dua eder ve Şâh’ı görmek için yardım etmesini ister. Tellal, Gedâ’nın hâlini anlayıp ona acır. Gedâ’yı satılık bir köle gibi pazara götürür. Bu sırada da Şâh pazara gelir. Gedâ’nın yanında durur ve gider. Tellal, Şâh’ın yanına gidip ona dua eder ve bu miskinın satılık olduğunu, ayıbı ile onu kabul etmesini ister. Şâh, Gedâ’yı tanır ve gözünün ucuyla ona merhaba der. Tüccara ise bu garibi üzmemesini, kendisine sormadan da satmamasını söyler (b. 1265). Şâh’dan vefa gördüğünü düşünen Gedâ’nın o an keyfi yerine gelir.

Yeni bölümde Gedâ’nın cılız bir ata binerek Şâh’ı mutlu etmek için halk içinde ortaya çıkışı anlatılacaktır. Bu yeni bölümün başında Şâh’ın kişilik özelliklerine eklemeler yapılır. Şakadan ve hoş sözlerden hoşlandığı söylenir. Bir sabah, Gedâ zayıf bir ata biner ve yola çıkar. Atın fiziksel özellikleri tasvir edilir. Gedâ, Şâh’ın eşiğine kadar atıyla gelir. Şâh’a etraftakiler, kapısına yeri titretecek güçte bir atın geldiğini söylerler. Şâh da evinden çıkınca Gedâ’yı görür. Şâh ata hayran olur ve güler. Bunun üzerine Gedâ da sevinir. Birkaç hareketle Şâh’ı güldürür. Bu durumu şöyle özlü bir sözle özetler:

Himmete lââyık eyle kendüni tek

Beglerün lütfuna bahâne gerek (1301)

O sırada at birden ölür. Ağlamak için bahanesi olan Gedâ, ölen atına seslenir ve üzüntüsünü anlatır. Söylediklerini aynı zamanda Şâh’a da duyurur.

Yeni bölüm, bahar tasviriyle başlar. Bu tasvir, mekânı ve zamanı vurgulamak açısından önemlidir. Şâh kendisi gibi güzel yüzlü bir alay arkadaşıyla bağa gelmiştir. İçlerinden bir perî yüzlü güzel, Şâh’a Gedâ’nın kapısında bir kul, gül bahçesinde bir bülbül olduğunu söyler ve Gedâ için şöyle der:

Ben anun âşık olaydum eger
Ol bana âşık olsa ey server

Ol Gedâ mübtelâ olaydı bana
‘Ömrüm oldukça kul olaydım ana (1392)

Bu tür sözler söylenmeye devam edilirken gece olur. Burada ara bir başlıkla tertip edilen meclisin özellikleri anlatılır. Güzellerin her biri sarhoş olup keyifleri yerine gelince Şâh onlardan başlarından geçen birer hikâye anlatmalarını ister. “Hikâyet” ara başlığıyla ilk hikâye anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı Şâh’ın yanındaki arkadaşlarından biridir. Dost, kendisine olan aşkı “herkese duyuran” birini çöle götürüp ölümle imtihan eder. Bıçağın tersiyle öldürecekmiş gibi yapar, âşık ise bu hareket karşısında başını hiç kımıldatmaz. Böylece onun kendisine gerçekten âşık olduğunu anlar ve ona “vefa kılar”, “hâlâ da müsahibimdir” diyerek hikâyeyi bitirir. “İtirâz-ı Şâh” başlıklı ara bir bölümle Şâh bu aşk hikâyesindeki eksiklikleri ortaya koyar. Gerçek aşığın “sevgilinin aşkı” ile sessiz kalacağını ve sevdiğini ikna etmek için bu denli yalvarmayacağını söyler. Âşığa haftada bir kez sevgiliyi görmenin yeterli olacağını düşünür.

Güzellerden biri başka bir hikâye anlatır. Bir abdal kendisine âşıktır ve bunu itiraf eder. Bir gözünü çıkarır ve “âlem içre görür gözüm sensin” (b.1479) der. Bu güzel sözler üzerine de sevgili vefa gösterir. O günden beri de birlikte olduklarını söyler ve hikâye biter. Şâh’ın bu hikâyeye de itirazı vardır. Aşığın yanlış yaptığını düşünür. “Senin aşığın kör oldu” (b. 1487) diyecekler şimdi der. Burada Şâh, aşk ile ilgili düşüncelerini açıklar:

Âşık olmak fenâ-yı mutlakdur
Yanuben ateşe kül olmakdur

Ehl-i bâtın gerek durur âşık
‘İlm-i esrara ta ola lâyıık

Göz ile kol cenâb-ı zâhirdür
Bunlara anca kişi kâdirdür (1492)

Yeni bir hikâye daha anlatılır. Güzellerden biri sözü alır. İki kişinin kendisine âşık olduğunu söyler. Birincisi zengindir ve uğrunda malını feda etmiştir. Güzel, onunla

dolaşmaz ve ona iltifat etmez. Mal için biriyle evlenmenin akıllıca olmadığını düşünür. Diğer âşığı ise fakirdir. Bir gün bu fakir âşık, güzelin yanına gelip ona hediyeleri olduğunu, onun için canını verebileceğini söyler ve hançerini çıkarır. Güzel hemen hançeri âşığın elinden kapar. Bu hareket içine işler ve onu kabul eder. Şâh bu hikâyeye de itiraz eder ve âşıkta “utanma duygusu”nun olması gerektiğini savunur:

Didi âşık degildür ol şeyda

‘Âşık olanlar olur ehl-i hayâ (1527)

Âşığın, sevgiliyi seyretnesinin yeterli olacağını söyler:

Seyr-i dîdâr-ı yâr yitmez mi

İltifât-ı nigâr yitmez mi

Şol ki idlâl-i nefse mâni olur

Yılda bir merhabaya kâni olur (1536)

Sonra Şâh kendi hikâyesine, Gedâ’nın kendisine olan aşkını anlatmaya başlar. Bu hikâyeye ile Şâh’ın Gedâ’yı nasıl gördüğü ortaya çıkar, ancak Şâh, hikâyeye daha önce anlatılmamış bir olay ekler. Bir gün Gedâ bir taş ile dövünürken yanına biri gelir, hatırını sorar. Gedâ’nın Mecnûn gibi “ayakdaş” olduğunu görünce ona bir kara taş verir. Bu taşın çok değerli ve eski olduğunu söyledikten sonra, “bari bu taş ile dövün” (b. 1552) der. Gedâ da taşı alır ve “kara bağına” basar. Taşa çok değer verir, zarar gelecek diye onunla dövünmez. Ona yüzünü, gözünü sürer. Şâh, onun taşa bu kadar önem vermesinden etkilenir. Gedâ’nın hâlâ kendisine âşık olduğunu söyler. Kendi duygularını ise şöyle anlatır:

Severin gerçi ihtiyârum yok

Görmege anı iktidârum yok

Kaşki bir bahane olsa bana

Günde bin kez vefâlar itsem ana (1576)

Böylece Şâh’ın da Gedâ için asıl düşünceleri ortaya çıkar. Güzellere biri Şâh’a “Güzellerin şahı sensin beyim, senin sözlerin hepimizinkinden daha alâdır” (b. 1578-79)

der. Âşığın aşkının ispatlanmış olduğunu söyleyerek onu onayladıklarını bildirir. Bu tür sözlerle sohbet biter ve sabaha kadar eğlence devam eder.

Yeni bölümde Şâh'ın ve arkadaşlarının soyunup bir nehre girmeleri anlatılır. Güneşin doğmasıyla birlikte Şâh “derya” kenarına gelir ve soyunur. Önce kuşağını çözer, sonra “sînesi” ortaya çıkar. Sonra “câme”sini çıkarır ve “futa” (peştamal) giyer. Ardından “bahr-i ummân”a girer. Denizden çıktıktan sonra bir bir kıyafetlerini geri giyer. Ardından, dostlarıyla beraber bir gemiye binerler. Gemi ile biraz ilerleyip etrafı seyredip sonra geri gelirler.

Yeni bölümde “Gedâ'nın hastalanmasına uygun olarak sonbaharın gelişinin tasviri ve kendisini Şâh'a götürüp şifa bulduğu” anlatılır. Bölüm başında bir sonbahar tasviri yapılır. Bu sırada da Gedâ hasta düşmüştür. Etraftan yanına uğrayıp hâlini hatırlı soranlar olur. Gedâ, sağlığından ümidi kesip söze gelir ve halka seslenir. Kendisine şefkat edecek biri olup olmadığını sorar. Ölmeden önce onu Şâh'a götüreceğini birini arar ve Şâh'ı bir kere görmek ister. Halkın içinde Gedâ'yı seven biri vardır, onu alıp hemen Şâh'a götürür. Şâh'a bu hastaya ihsan etmesini söyler. Şâh da Gedâ'ya merhamet eder ve yüzüne bakar. Atıyla Gedâ'ya yaklaşır. Bu bile Gedâ'nın iyileşmesine yeter. Bunun üzerine Gedâ şevke gelip bir gazel okur. Gedâ, kendi ağzından “deprenür” redifli bu gazelde Şâh'ın bir bakışı ile vücudunun nasıl sarsıldığını anlatır. Ardından “hasb-i hâl” bölümü başlar. Pek çok rakip bir araya gelir ve biri Şâh'ın aslında Gedâ'yı sevdiğini söyleyerek söze başlar. Bir diğeri de buna karşı çıkar ve Şâh'ın Gedâ'yı asla sevmediğini söyler. Şâh'ın Gedâ'yı gerçekten sevip sevmediğini anlamak için bir oyun oynamaya karar verirler. Aslında Şâh'a Gedâ'nın öldüğünü söyleyip onun tepkilerini göreceklerdir. Bir gün Şâh, Gedâ'nın neden ortalıkta görünmediğini sorar. Sevda yüzünden göğsünü kılıçla yaraladığını ve kendisini öldürdüğünü söylerler. Şâh bu sözleri duyunca gözleri yaşla dolar. Gedâ'ya etmediği cefa kalmadığını söyleyerek pişman olur. Burada Şâh'ın pişmanlığı ve itirafı başlar. Şâh şöyle der:

Anı ben âşık eyledüm nâgâh

Öldi ise benüm durur bu günâh (1689)

Rakipler Şâh'ın durumunu gördükten sonra Gedâ'ya ilgisi olduğunu anlarlar. Bunu “cân bedenden ayrılmaz” şeklinde özlü bir sözle dile getirirler (b. 1692). Ardından Şâh'ın haline üzüldüğü ona Gedâ'nın sağlıklı olduğunu ve maksatlarının şaka yapmak olduğunu

söylerler. Şâh da bu sözler üzerine çok mutlu olur. Yeni bölümde “Gedâ’nın kavuşma gecesinde aşkıdan Şâh’ın yüzüne bakamayıp onu seyretmekten mahrum olduğu için mustarip olduğu” anlatılır. Bu bölümde anlatıcının sesi duyulur:

Dinle noldı Gedâ’nun ahvâli

Gördi agyârdan cihân hâlî (1706)

Gece Şâh’ı görme isteği baskın gelen Gedâ, Şâh’ın evine giderken ona rast gelir. Yüzünü gizleyerek selam verir ve Şâh da aldanıp kabul eder. Anlatıcı özlü bir sözle araya girer:

Vuslata hîle bir vesîle imiş

Erlik ondur tokuzu hîle imiş (1715)

Bu şevk ile Şâh’a bir gazel okur. Bu gazelin de içeriği hikâyeye uygundur ve âşığın Şâh’ın selamını yanılp aldığından bahsedilir. Gazeli dinleyen Şâh, okuyanın Gedâ olduğunu sezer ve onu çağırımlarını ister. Gedâ’ya gidip Şâh’ın kendisini çağırdığını söylerler. Gedâ hasretle ve âşıkane duygularla Şâh’ın yanında gider. Şâh ise Gedâ’ya vefa kılıp hâlini hatırlar. Sonra Gedâ’ya hitap eder ve aralarında karşılıklı diyalog başlar:

Hoş mısın hasret-i firâkum ile

Nicesin şevk-i iştiyâkum ile (1739)

Sonrasında sıkıntı çekmeden rahata kavuşulmayacağına dair sözlerle Gedâ’ya seslenmeye devam eder. (b.1744-1745) Şâh’dan bu kadar ilgi gören Gedâ, Allah’a Şâh’ın ömrünün uzun olması için dua eder. Gedâ, duasını bitirdikten sonra Şâh’a düşmanların sözüne inanmamasını, kendisinden ona zarar gelmeyeceğini söyler. Gedâ ve Şâh söyleşirken rakip gelir ve onlara mâni olur. Rakibin bunu nasıl yaptığı hikâyede belirtilmez. Bunun üzerine Gedâ “âh edip” geldiği yoldan geri döner. Gedâ, Şâh’ın yüzüne bir daha bakmaya fırsat bulamadığı için hayıflanır. Kendi kendine bu şekilde üzülürken Gedâ’nın yedi yıl gibi bir süredir âşık olduğu ifade edilir:

Yedi yıl âşık oldı eyledi âh

Şâh’a bir kerre itmemişdi nigâh (1770)

Gözleri yaş ile dolduğu için aslında Şâh, Gedâ’ya bakamamakta ve onu görse de görmedim demektedir. Bu durum için bölümün sonunda bir “kıt’a” ya yer verilir.

Bu ne hüsn ü cemâl olur yâ rab

Bakıcak ‘akl u fikr olur ma’dûm

Bu ne hikmet durur ki gören anı
Ola seyr-i cemâlden mahrum (1776)

Yeni bölümde “Şâh’ın Gedâ’ya bir gece evinde misafir olacağım diyerek onu avare ettiği” anlatılır. Bölümde, Gedâ’nın günlerinin nasıl geçtiğini anlatan bir başlangıç yapılmıştır. Gedâ, Şâh’ı düşünmekte ve özlemektedir. “Bir gün” Şâh ile karşılaşır. Şâh ona selam verir ve diyalogu başlatır. Gedâ’ya bir gün evine gelip misafir olmak istediğini söyler.

Senün ile musahabet ideyin
Sana vâfir mülâyemet ideyin

Çekdüğün zahmeti unutturayın
Seni ihsânum ile hoş göreyin

Delirüp bir bahâne itmeyesin
Sakın evden yabana gitmeyesin (1800- 1802)

Şâh uyarılarına devam eder. Geldiği zaman mutlaka Gedâ’yı evinde bulmak ister. Gedâ bu sözler üzerine “nice ay” evinden çıkmaz. Gedâ, evinin önünde Şâh’ı beklemekte, her geleni o sanmaktadır. Yoldan geçen “kızıl câmeli”ye sitem eder, gül rengi bir câme giymenin ona düşmeyeceğini, câmesini hemen siyaha boyatmasını söyler. Gedâ’nın günleri yine aşk acısı ile sürüp gitmektedir. Aradan bu şekilde ne kadar zaman geçtiği belli değildir. Yeni bölüm başlar. Bu bölümde etraftaki insanlar Gedâ’ya “bunca zaman Şâh’ın kendisine hiç vefâ edip etmediğini”, yani aralarında bir kavuşma olup olmadığını sorarlar:

Nice nevrüz u nice ‘ıd oldı
Güller açıldı goncalar güldi

Bir bahaneyle iy Gedâ-yı garîb
Elini öpmek olmadı mı nasîb (1845- 1846)

“Elini öpmek, behremend olmak, pehlûya çekmek, cem olmak” gibi ifadelerle Gedâ’nın Şâh ile cinsel birliktelik yaşayıp yaşamadığını merak ederler. Bu sorular üzerine Gedâ cevap verir. Şâh’ın bir gece evine misafir olduğunu ve birlikte olduklarını anlatır.

Sonunda bu kavuşma sahnelerinin bir “rüya” olduğunu, Şâh’a kavuşmanın zaten ancak bir rüya olabileceğini söyler ve bir nasihat eder:

Felegün işi ber-karâr olmaz

Kimse devrinde şâd olup gülmez

Eyle bu pendümi benüm ma'lûm

Eyleme kendü kendüni mezmûm (1887)

Gedâ bu nasihati verdikten sonra “hâtif-i gayb” seslenir (b. 1888). İlk sözleri ise Gedâ’ya aşk ile ilgili nasihatler vermek üzerinedir. “Aşkın bir oğlan oyuncağı olmadığını, dilber aşkının kişiyi oyalayıp Allah yolundan ayrı koyduğunu” söyler ve şöyle devam eder:

Göremez kimse nûr-ı Rahmân’ı

Çıkmayınca bu ‘ayn-ı nefsânî (1899)

Nasihatlerine şöyle devam eder:

‘Âşıka iki kıble-gâh olmaz

Bir vilâyette iki şâh olmaz

Yâ Hakk’ı sev ya yârı iy gâfil

Döymezi iki muhabbete bir bir dil (1905- 1906)

Gedâ’dan Allah ve yâr arasında bir seçim yapması istenir. Sevgilinin sözlerini dinlememesi tembihlenir:

Sözini dinleme ki ol efsûn

Nice Ferhâd’ı eyledi Mecnûn (1914)

Sevgilinin sözlerinin âşık üzerinde yaratacağı etkiden korkulur ve fiziksel güzelliklerinin etkisinden kaçınılması gerektiği vurgulanır:

Tutalum kim ola perî vü melek

Gözine dîv olur sakal gelicek

Sana iblîs ider hezârân rîv

Cân gibi sevdüğün olur bir dîv (1916- 1917)

Bu fiziksel güzelliklerin sevgili sakallandığı zaman geçeceği ve artık onun gözüne çirkin geleceği söylenir. “Hâtîf”in sözleri burada biter. Etraftakilerin sesi duyulur, onlar da âşığa Hâtîf’in sözünü dinlemesi gerektiğini, bu günden vazgeçip af dilemesini, sonunda çok fazla sıkıntı çekeceğini söylerler ve hikâye şu beyitlerle sona erer:

Hüner oldur ki bu yola giresin
Nefs-i emmâreyi zebûn idesin

Bu hikâyetden alasin ‘ibret
Râh-ı dîn içre idesin gayret (1924- 1925)

2.4.2. Kurgu ve Motifler

Şâh u Gedâ’nın kurgusunda da diğer mesnevilerdeki sık sık âşığın dilinden gazeller söylenmiştir. Bu gazeller hikâyenin kurgusuyla uyumludur ve çoğunlukla âşığın duygularının yoğunlaştığı noktalarda kullanılır. Bir gazel, Gedâ’nın aşkının ortaya çıkmasını sağlar:

Çün tamâm eyledi Gedâ gazeli
Zâhir oldu muhabbet-i ezeli (689)

Şâh u Gedâ’da da *Nâlân u Handân*’daki gibi hâkim anlatıcı kullanılması, anlatıcıya geniş bir anlatım imkânı sağlar. Bunun yanında sıkça diyalog tekniğine yer verilir. Bu şekilde kahramanlar arasında doğrudan iletişim sağlanır. Âşık, ay ve güneş gibi cansız nesnelerle konuşarak aslında kendi iç konuşmasını, kendi duygularını yansıtmaya fırsatını bulur.

Şâh u Gedâ’da da ara hikâyelere yer verilir. Bu hikâyeler de diğer mesnevilerdeki gibi meclis ortamında anlatılır. Anlatıcının okuyucuya vermek istediği bir mesaj taşır. Anlatılan üç hikâyeye de Şâh tarafından eleştirilir ve o, asıl âşığın aslında Gedâ olduğunu ortaya koyar. Şâh, Gedâ’nın kendisine olan aşkını göstermek için yaptığı bir şeyi anlatarak hikâyeye daha önce anlatılmamış bir olay ekler. Bu şekilde gerçek âşığın Gedâ olduğunu hem kendisinin inandığını göstermiş olur hem de yanındakilerden de onay alır. Bu şekilde, âşığa olan meylini gösterir ve hikâyenin sonunda bir kavuşma olacağına dair de imada bulunulur.

Şâh u Gedâ'nın asıl hikâyesindeki işlevler ve alt işlevler şöyle sıralanır:

1. Âşığın rüyasında bir güzel görmesi ve ona âşık olması
2. Âşığın şehir merkezine gelişi
3. Sevgili hakkında âşığa bilgi verilmesi
4. Dostların âşığa tavsiye vermesi
 - Dostlarının âşığa derman bulmaya çalışması
 - Dostlarının bir azize gitmesi
5. Âşığın derdinin daha da artması için dua etmesi
6. Dostlarının âşığı kendi hâlinde bırakması
7. Âşığın ve sevgilinin tesadüfen karşılaşması
8. Sevgili ve âşığın sohbet etmesi/beraber eğlenmesi
14. Âşığın sırrının ortaya çıkarması
15. Âşığın sevgilinin adı geçiyor diye bir oyuna dahil olması
16. Etraftakilerin âşığa bu aşktan vazgeçmesi için tavsiyeler vermeleri
17. Rakibin âşığın hayatına girmesi
 - Rakibin âşığı sevgiliye kötölemesi
18. Sevgilinin âşığı şehirden sürmesi
19. Âşığın şehirle vedalaşması, bu bağlamda bir gazel söylemesi
20. Âşığın ettiği dualar sonucunda düşmanlarının hak ettiğini bulması
21. Âşığın âhı sonucu sevgilinin hastalanması
22. Âşığın sevgiliye mektup yazması
 - Sevgilinin mektubu kabul etmemesi
23. Dostlarının âşığa derman bulmaya çalışması
24. Âşığın günlerinin aşk acısı ile geçmesi
25. Âşığın kişileştirme yoluyla cansız varlıklarla konuşması

26. Âşığın sevgiliye kavuşmak için Allah’a dua etmesi

27. Aşığın şehre geri dönmesi

28. Birinin âşıkla sevgili arasında aracı olması

29. Sevgilinin âşığı tanıması

32. Âşığın atıyla sevgilinin kapısına gitmesi

Âşığın atının ölmesi

33. Dostların kendi aşk hikâyelerini anlatmaları

Sevgilinin anlatılan hikâyelerdeki âşıklara itiraz etmesi

Sevgilinin ideal âşığı anlatması

34. Sevgilinin soyunması ve denize/göle/nehre girmesi

35. Sonbaharın gelmesi ve âşığın hasta düşmesi

36. Rakiplerin sevgilinin aşkını sınaması

Sevgilinin aşkını itiraf etmesi

37. Âşığın ve sevgilinin tesadüfen karşılaşması

Âşığın ve sevgilinin sohbet etmesi

38. Sevgilinin âşığa kavuşmak için gün vermesi

39. Âşığın acılar içinde evinde sevgiliyi beklemesi

40. Sevgilinin gelmemesi

41. Âşığa sevgiliyle kavuşup kavuşmadığının sorulması

Âşığın bir kavuşma sahnesi anlatması

Âşığın kavuşmanın gerçek olmadığını, rüya olduğunu söylemesi

49. Hâtifin âşığa seslenmesi

Etraftakilerin âşığa hâtifin sözünü dinlemesini tavsiye etmesi

Şâh u Gedâ’da, diğer mesnevilerle benzer olaylar fazladır. Sevgilinin âşığın aşkından haberdar olması, âşığa dostlarının tavsiyeler vermeleri, Sevgili ve âşığın sohbet

etmesi/beraber eğlenmesi, âşığın cansız varlıkları kişileştirerek onlarla konuşması, sevgilinin âşığı şehirden sürmesi, hâtifin seslenmesiyle eserin son bulması gibi motifler, pek çok mesnevide tekrarlanan motiflerdir. “Sevgilinin âşığa kavuşmak için gün vermesi” motifi de *Fürkat-nâme*’de vardır. “Sevgilinin soyunması ve denize/göle/nehre girmesi”⁴⁹ motifi de bazı mesnevilerde sıklıkla tekrarlanır.

Şâh u Gedâ’da diğer mesnevilerde görülmeyen sahneler de vardır; bunlardan en ilginç âşığın atıyla sevgilinin kapısına gitmesi ve atının ölmesidir. “Rakiplerin sevgilinin aşkını sinaması” da diğer mesnevilerde görülmez. Rakipler âşık ve sevgili arasındaki kavuşmayı ertelemek ve hikâyedeki gerilimi canlandırmak için kullanılır. Buradaki “sinama” motifi bu nedenle farklıdır.

2.4.3. Kişiler

2.4.3.1. Gedâ: Sonunda Yola Gelen Âşık

Bu mesnevide Gedâ, anlatıcı tarafından detaylı bir tasvirle okuyucuyla tanışırılır. İlk olarak onun “âlim” yönü vurgulanır. İlimden bahsettiği zaman hikmet sahiplerini bile susturacak kadar bilgilidir. Nükteli sözler söylemeyi bilen, hoş bir üslubu vardır. Sıradan biri değildir, Taşlıcalı Yahya gibi o da şairdir:

Ma‘rifet ehli idi şâ‘ir idi

Hâsılı her hünerde mâhir idi

Nazm u nesrün ferîd-i ‘asrı idi

Berr ü bahrün vahîd-i dehri idi (625- 626)

Nazım ve nesir alanlarında “eşsiz” olarak tanımlanan Gedâ, yaşadığı dönemin faziletliyelerinden biridir. Anlatıcı, Gedâ’nın âşık olup kendisini kaybettikten sonraki hâlini anlatırken onun önceden nasıl bir âlim olduğunu şöyle anlatır:

Bu Gedâ hod ziyâde ‘âkıl idi

‘Âlim ü fâzıl idi kâmil idi (700)

⁴⁹ Bkz. “3. Bölüm, Sevgilinin Soyunması ve Yüzmesi”.

Gedâ, dostları tarafından da bu yönü ön planda tutulan, bunun yanında söz söylemekteki gücü de vurgulanan biridir. Dostları ona seslenirken, onun âlim yönünün ağır bastığını gösterirler:

Bir senin gibi yok emîr-i kelâm
‘İlm ü fazl ile vâcibü’l-ikrâm (713)

Onlar, Gedâ’ya tavsiye verirken onun gibi âlim birinin aklını aşkla dağıtmamasını isterler:

Sen ki ‘ilm ile zû-fünûn olasın
Ne revâ ‘ışk ile zebûn olasın (717)

Dostları, Gedâ’nın okuduğu bir gazel üzerine onun söz söylemekteki gücünü şöyle vurgularlar:

Hikmet-âmiz idi kelâm-ı Gedâ
Her sözi bir kitâb idi gûyâ (772)

Onun âlim olduğunu Şâh da bilir. Aralarındaki sohbette Gedâ’ya şöyle der:

‘Âlim ü nükte-dâna benzersin
Bir zarîf-i cihana benzersin (796)

Şâh, Gedâ’yı dostlarına anlatırken ondan fiziksel olarak “zayıf ve güçsüz” biri olarak bahseder. Bu, âşığın fiziksel özellikleriyle ilgili yapılan orijinal bir tasvirdir. Ardından konuyu onun nazım ve nesir alanındaki ustalığına getirir:

Nazm u nesr ile bulmuş idi kemâl
Oldı ‘ışkumla şi’ri gibi hayâl (1541)

Pazardaki tüccar da Gedâ’yı çok tanımamasına rağmen onu bilgili birine benzetir:

Almaz isen de eyle ana nazar
Ma‘rifet ehli kâmile benzer (1257)

Gedâ, mesnevilerde sıkça kullanılan bir rüya motifiyle âşık olur. Rüyasında gördüğü güzelden çok etkilenir. Âşık rolü, onun âlim yönünün önüne geçer. Gedâ’nın içine düştüğü durum şöyle tarif edilir:

Sanasın bay iken fakîr oldı
Gamdan âzâd iken esîr oldı (650)

Gedâ, o kadar âşık olur ki işini yapamaz hâle gelir:

İşi zikr-i habîb idi ancak

Ber-tarâf oldu okumak yazmak (661)

Gedâ'nın rüyasındaki güzeli şehirde gördükten sonraki fiziksel olarak yıpranmaya başlar. Gedâ'nın âşık hâlleri çevresinde onu tanıyan insanları da çok etkiler. Halk arasında onun "deli" olduğu (b. 698) söylenir. Hakkında şöyle konuşulur:

Biri aydurdı kim bu merd-i hüner

Şimdi meczûb u sâlik oldu meğer

Biri aydurdı bu vücûd-ı latîf

‘Âşık olmasa olmaz idi za‘îf (701- 702)

Gedâ'nın bu âşıklık hâli gittikçe artar ve Gedâ anlatıcı tarafından "ışık esîri Gedâ-yı bî-çâre" (b. 740) olarak tanıtılır. Gedâ, dostlarının kendisine yardım etmesi için gittikleri veliden aşkını artırması için dua etmesini ister (b. 758). Bu da onu klasik edebiyatın âşık tipine daha da yakınlaştırır. Gedâ, anlatıcı tarafından da aşk derdine düşmüş, çaresiz, inleyen biri olarak tanımlanır:

Derd-mend ü za‘îf ü bî-çâre

‘Âşık-ı nâ-murâd u âvâre

Mahrem-i derd ü mübtelâ-yı belâ

Hemdem-i âh u nâle ya‘ni Gedâ (845-846)

Gedâ'nın aşk üzerine düşüncelerine de mesnevîde yer verilir. O, satranç oynarken kendisine bu sevdadan vazgeçmesini tavsiye edenleri akılsızlıkla suçlar ve onlara şöyle cevap verir:

Kâmil olanı zü'l-kemâl anlar

‘Âşıkı girü ehl-i hâl anlar

Kendüni eyle rahmete lâîk

‘İşk-ı pâk ile ‘âşık ol ‘âşık (866- 867)

Gedâ, Şâh'a olan aşkını bir sır olarak görür ve bu sırrı ona açtıktan sonra pişman olur. Daha çok Şâh'ın gönlünü kırdığı için üzülür ve âşık olmakla ilgili şöyle düşünür:

‘Âşık bir kazâ imiş hicrân
Bi’z-zarûrî belâ imiş hicrân (946)

Gedâ'nın âlim ve âşık rolünden sonra, şehirden ayrıldığı ve yalnız kaldığı bir süreç başlar. İnsanlardan uzaklaşıp yabanî hayvanlarla yakınlık kurar. Aşk ile daha çok sarhoş olur ve aklı başından gider. Anlatıcı gurbet günlerindeki Gedâ'yı şöyle tanıtır:

Dâr-ı gurbetde vâlih ü hayrân
Milk-i mihnetde dâsitân-ı cihân (1017)

Gedâ'nın hasta hâlini ve gurbet günlerini yardım istediği birisi Şâh'a şöyle anlatır:

Bu fakîr u garibe ihsân it
Bu melûl u hazini handân it

Bu za‘îf ü şikeste vü beste
Nice yıllar durur yatur hasta

Hemdem ü âşinâ vü yâransız
Kaldı gurbetde şöyle dermânsız (1635- 1637)

Gedâ, Allah'a uzun bir dua edip ardından bir iki yıl sabrettikten sonra Şâh'ın şehrine yeniden döner. Böylece gurbet günleri de sona erer.

Gedâ, aşkını aya ve güneşe anlatır. Bu bölümler Gedâ'nın sesinin duyulması ve duygularının ortaya konması açısından gazeller kadar önemlidir. Gedâ, aşk yüzünden zayıf düştüğünü, ağlamaya bile gücü kalmadığını söyler (b. 1141). Ancak aydan ve güneşten cevap alamayınca kendi kendine üzülür:

Aglayup hasret ile didi Gedâ
Sözümü kimse dinlemez hayfâ (1194)

Gedâ'nın mizacını anlamak için önemli olan sahnelerden birisi atının öldüğü sahnedir. Atı öldüğü için ağlamaya bahane bulan Gedâ, atına seslenerek ağıt yakar:

İy cihân içre düldül-i sâni

Yalunuz mı kodun bu giryânı

Fürkatunla beni garîb itdün

Gam-ı hicrân ile kodun gittin (1307- 1308)

Gedâ'nın buradaki amacı sesini Şâh'a duyurmaktır. Aynı zamanda atını zamansız kaybettiği için de zaten kırılğan olan ruh hâli bu olaydan daha fazla etkilenmesine neden olmuştur. Şâh da Gedâ'nın bu hâlinin farkındadır. Onu dostlarına anlatırken “yüzüne bakamayacak” kadar âşık biri olarak tanıtır. Onu aşkına lââyık gördüğünü de şöyle belirtir:

Sagdur şimdi dahi ‘âşıkdur

Bana ma‘şûk olursa lââyıkdur (1569)

Hikâyenin sonunda Şâh, Gedâ'ya merhamet eder. Ona önce nasıl olduğunu sorar ve ardından şöyle seslenir:

‘Işk ile sen benüm garîbümsin

Bâg-ı hüsnümde ‘andelibümsin (1740)

Şâh ve Gedâ bu şekilde sohbet ederlerken yine rakip belirir ve bu rakibin onların sohbetine engel olduğu söylenir. Şâh ve Gedâ yeniden karşılaşır ve Şâh ona bir gün misafir olarak gelmek ister; ancak aradan aylar geçer ve gelmez. Bu süreç, Gedâ'nın “bekleyiş” günleri olarak tanımlanabilir. Bu günler Gedâ için çok yorucu geçer. Gördüğü herkesi Şâh, duyduğu her sesi Şâh'ın sesi sanar. Ardından halktan birileri Gedâ'ya Şâh'ın kendisine hiç mi vefa göstermediğini, onunla hiç mi kavuşmadıklarını sorar. Gedâ bu soruya olumlu bir cevap verir, hatta detaylı bir şekilde bu kavuşmayı tasvir eder:

Hâsılı ta olunca nısfü'l-leyl

Bana ihsânlar idüp eyledi meyl (1871)

Ben Gedâ'sına oldı çok rahmı

Oldı ol gice lahmun lahmı

Subha dek şem‘ gibi uyumadum

Şevk ile öpmedük yirin komadum (1876- 1877)

Gedâ bu anlattıklarının aslında bir rüya olduğunu ve güzelin âşığına bu kadar vefa göstermesinin mümkün olmadığını söyler. Hikâyenin bu şekilde bir “kavuşma”yla son bulması beklenirken Taşlıcalı Yahyâ eseri bir kavuşmayla sonlandırmaz. Araya “hâtif” girerek gerçek aşk üzerine sözler söyler. Gedâ’nın bu aşkının “günah” olduğunu ve tövbe etmesini öğütler. Hâtif’in sözleri “nefs-i emmâre”yi zayıflatmak üzerine devam eder.

Sonuç olarak, mesnevîde anlatılan aşk Gedâ’nın Şâh’a karşı duyduğu “dünyevî” bir aşktır. Yine bir rüya motifiyle “kavuşma” gerçekleşir, ancak bunun bir rüya olduğunun söylenmesi ve Hâtif’in tavsiyeleriyle Gedâ bu aşk için tövbe ettirilir. Dolayısıyla şair, kahramanları hikâyenin sonunda açıkça kavuşturmasa da bir rüya aracılığıyla bunu okuyucuya aktarmayı başarır. Gedâ önce âlim, ardından ise âşık olarak klasik aşk mesnevîlerindeki âşık tipine benzer özellikler gösterir. Mecnûn ve Ferhâd’la sıkça benzetilir, aşkı tecrübe eder ve artık “âşık” olur. Yolun sonunda ise “tövbe” ettirilerek “doğru” yola döndürülür.

2.4.3.2. Şâh: Klasik Bir Cefâkâr Sevgili Tipi

Şâh, kararsızlığı ve âşığına çektiği cefalarla divan şiirinin klasik “sevgili” tipine çok benzer. Daha çok güzelliğiyle ön plandadır. Gedâ’nın ilk görüşte ona âşık olmasını sağlayan da güzelliğidir. Şâh ilk olarak At Meydanı’ndaki güzellerle beraber fark edilir. Bu dört güzel ayrı bir bölümde tasvir edilirken Şâh, diğer mesnevîlerdeki sevgili tipi gibi güzelliğiyle ön plana çıkar ve şu şekilde tanıtılır:

Biri kaşı gibi ser-âmeddür
Lakâbı Şâh u adı Ahmed’dür

Yaraşur altûn üsküf ana müdâm
Ser-i serv üzre sanki bedr-i tamâm

Mürg-ı cânı şikâr ider her gâh
Benzer üsküflü şahine ol Şâh

‘Âşıkıdur güzeller ol hânun
Pâdişâhlar kulu durur anun (602- 605)

Güzelin adının Ahmed olduğu, Gedâ'nın duasında da tekrarlanır:

Ahmed'ün 'ıskını idüp mahrem
Beni eğlencesiz koma bir dem (1656)

Gedâ, İstanbul'da At Meydanı'na gelip onu diğer güzellerin yanında gördüğünde sevgilinin onlardan daha güzel olduğunu düşünür:

İçlerinden biri kıyâmet idi
Hûblukda ziyâde âfet idi

Sâyirinden o mâh ekrem idi
Şîve vü nâzda müsellemler idi

Ol güneş yüzli mîr-i meclis idi
Gayrılar ana yâr-ı mûnis idi (669- 671)

Gedâ'nın bu güzeli etraftaki birilerine sorması üzerine adının Şâh olarak anıldığı öğrenilir. Bu kişi Şâh ile ilgili başka bilgiler de verir. O, bu devrin en güzelidir, onun işvesinin benzeri yoktur. Bu kişi de Şâh'ın âşıklarından biri olmalıdır çünkü onun ne kadar zalim bir sevgili olduğunu tecrübe etmiştir:

Zâhiren gerçi kim mülâyimdür
Sen bana sor anı ne zâlimdür

Hicrinün yok durur hiç uranı
Düşmanum dahi sevmesin anı (679- 680)

Gedâ, bu sohbette sevdiği kişiyi Şâh'a anlatırken onun güzelliğini şöyle över:

Sevdüğüm bir zârif-i 'âlemdür
Şîve vü nâzda müsellemdür

Her ne kim dirsem andan ol yegdür
Milk-i hüsn içre bir güzel begdür

Kaşları medd-i âyet-i Kur'ân

Kaddi serv-revân-ı bâg-ı cinân

Ana şems-i cihân disem hakdur
Kadir ‘âlî vü gönli alçakdur

Misli yokdur anun güzellerde
Anılur hüsni ile her yirde (811- 815)

Şâh da âşığına meyli olan bir sevgilidir. O, âşıktan etkilenir ve onun aşkından emin olur.

Bakıcak ana hikmet Allâh’un
Ditredi cismi cümleten Şâh’un

Şâh’a nâr-ı muhabbet itdi eser
Kıldı ‘ayn-ı ‘inâyet ile nazar (787- 788)

Olmasa bend-i ‘ışkum ile esîr
‘İşkî itmez idi gönlüme te’sîr (790)

Şâh’ın hasta olması da hikâyede önemli bir konudur. Güzelin düştüğü durum, önceki hâliyle kıyaslanarak anlatılması imkânını sunar:

Başının gün gibi harâreti var
Gül yüzünün ziyâde humreti var

Seyri derken sarâyını nâgâh
Mâh-ı rûze gibi tutıldı o Şâh

Za‘fdan bir hayâle dönmişdür
Kaşı gibi hilâle dönmişdür

Çeker iken o gamzeler hançer
Şimdi eyler mülâyemetle nazar

Muztaribdür vücûdı âb gibi

Sudadur gözleri habâb gibi

Zahmet-i tebden oldu hâli harâb

Ditrer ol âf-tâb-ı ‘âlem-tâb (997- 1002)

Şâh’ın bu hastalığı, Gedâ’nın duasının gücünü göstermek, yani âşıkların duasının kabul olduğunu kanıtlamak için de kullanılır. Şâh’ın iyileşmesi hilal ayın dolunay olmasına benzetilir (b. 1007). Bakışları ve gözleri yine âşıkları etkileyecek hâle gelir ve sağlığına kavuşunca güzelliği de artar.

Şâh’ın güzelliğini ortaya koymak için eklenen bir bölüm de “denizde yüzme” sahnesidir. Diğer mesnevilerde de sıkça rastlanan bu soyunma sahnesinde Şâh’ın kıyafetleri ve vücudunun güzelliğiyle ilgili detaylar verilir. Şâh, önce kuşağını çözer, göğsünü açar. Yeşil renkli elbisesini çıkarır ve siyah bir peştamal giyer.

Nâz u şivesiyle ol gül-i handân

Çemenî câmesin çıkardı hemân

Kara futa kuşandı ol dilber

Buluta girdi sanki nısf-ı kamer (1594- 1595)

Şâh’ın güzelliği dışında karakteriyle ilgili de bilgiler verilir. Anlatıcı onu “Şâh-ı ‘âkıl u dânâ” (b. 1670) olarak tanımlar. Gedâ ise onu Şâh’dan vazgeçirmek için Şâh hakkında söylenen sözlere şöyle cevap verir:

Şâh ben bildüğüm Şâh ise eger

Gayrılardan irişmez ana zarâr

Pâkdan pâkdur o şems-i cihân

Hayfdur ana eylemek bühtân (1098- 1099)

Şâh’ın şakadan hoşlandığı ve kendisinin de nükteli sözler söyleyebildiği onun hakkında verilen başka bir bilgidir:

Bir zarîf cihân idi ol Şâh

Haz iderdi latifeden her gâh

Nükte-dân idi pür-ma‘ârif idi
Sözleri nükte vü letâyif idi

Bir temâşâyâ kim kıldı nazae
Şâd u handân olırdı ol gül-i ter

Armagan idi bir latîfe ana
‘Akabince iderdi ana atâ (1271- 1274)

Şâh’ın bu özelliği Gedâ’nın atıyla onun kapısının önüne gelip onu güldürdüğü sahne için de kullanılır. Şâh, Gedâ’nın şiirlerinden çok etkilenir. Onun kendisi için okuduğu bir gazelden sonra bu şiirle ilgili düşüncelerini bildirir:

Bu gazel cümle hasb-ı hâl ancak
Pür ma‘ârif ü pür hayâl ancak (1724)

Şâh, meclisinde hikâyeler dinlemeyi sever ve dostlarından “kendi başlarından geçen” hikâyeler anlatmalarını ister. Bu hikâyelerin üzerine de aşka dair yorumlarını ekler. Şâh burada “gerçek aşk ve âşık” üzerine sözler söyleme yetkisi olan kişi konumuna geçer. Dostlarının anlattığı hikâyelerde eleştirdiği noktalara karşın kendi yaşadığı hikâyede örnek âşık olarak Gedâ’yı gösterir. Gedâ’nın sevgilinin muhitinden gelen siyah bir taş parçasına bile verdiği değeri görerek onu över. Bu konuda şöyle bir çıkarımda bulunur:

Bir taşâ böyle eyleyen bî-cân
Döyemez tâb-ı vasluma bir ân (1565)

Şâh, bunun üzerine aşk ile ilgili düşüncelerini anlatır:

Zevk-ı ‘ışk ile kim ki buldı kemâl
Bir olur ana fûrkat ile visâl

Nice irsün visâle cân ile cân
Arada perdedür ten-i insân

‘Âşıka perde-dârdur bu vücûd
Cân gözüne gubârdur bu vücûd

Olmuşuz derd-i 'ışk ile zinde
Kalmışuz bir hicâbun altında (1571- 1574)

Şâh, Gedâ'ya olan aşkını açıkça ortaya koyamamakta, çeşitli bahanelerle ona verdiği değeri göstermeye çalışmaktadır. Bunu da şöyle dile getirir:

Kâşki bir bahâne olsa bana
Günde bin kez vefâlar itsem ana (1576)

Şâh'ın aşkını açıkça ortaya koyması rakibin ve çevresindeki düşmanların ona oynadıkları oyunla netleşir. Gedâ'nın öldüğünü düşünen Şâh, çok ağlar ve Gedâ için çok üzülür:

Aglayup iki çeşm-i câdûsı
Kara yâsını tutdı ebrûsı

Derd-mendin anup o meh-pâre
Gözlerinden dökerdi seyyâre (1680- 1681)

Şâh, Gedâ'ya eziyet ettiğinin bilincindedir ve bunun için de büyük bir pişmanlık duyar. Hatta mahşer gününde onun kendisinden hesap sormasından korkar:

Korkum oldur ki rûz-ı mahşerde
Ben görem ol Gedâ'yı bir yirde (1685)

Şâh, onun ölümü nedeniyle kendisini suçlar ve bu günahın kendisine ait olduğunu söyler. Şâh, Gedâ'nın hayatta olduğunu öğrenince çok sevinir, ancak aşkı için o an eyleme geçmez. Şâh'ın tek eylemi Gedâ'ya ona bir gün misafir olmak istediğini söylemesidir. Gedâ'yı umutlandırır ve ona vaatlerde bulunur:

Senün ile musâhabet ideyin
Sana vâfir mülâyemet ideyin

Çekdüğün zahmeti unutturayın
Seni ihsânım ile hûş göreyin (1800- 1801)

Şâh'ın bu teklifinin bir aldatmaca olduğunu anlatıcı belirtir:

Aldanup sözine o dîvâne

Muntazır oldu Şâh-ı devrâne

Şâh'ın bu teklifi, Şâh'ın aşkını ön plana çıkarmak için değil Gedâ'nın sadakatini ve sabrını göstermek için kullanılır. Beklendiği gibi Şâh, Gedâ'ya misafir olarak gitmez. Şâh ve Gedâ bu karşılaşmadan sonra bir daha bir araya gelmezler ve mesnevi Hâtif'in aşk hakkındaki düşünce ve tavsiyeleriyle son bulur.

Sonuç olarak Şâh, klasik bir sevgili tipi olarak hikâyede yer alır. Adı ve yaşadığı şehir bilinir. Fiziksel özellikleri ve bazı karakter özellikleriyle anlatıcı tarafından detaylandırılır. Âşığına bazen vefa gösterir, bazen de boş yere ümit verir. Bu şekilde tutarsız davranışlarla aslında “âşığı” “gerçek bir âşık” olmaya hazırlar. Dostlarının anlattığı hikâyelerdeki âşıklara olan itirazları, onun da aşk hakkında düşünceleri ve kriterleri olduğunu gösterir.

2.4.3.3. Rakip

Mesnevide birden fazla rakip tipi vardır ve hepsi de birbirine benzer özellikler gösterirler. Rakip, zaman zaman Şâh ve Gedâ'nın arasına girer. Çeşitli oyunlar ve hilelerle onların bir araya gelmelerine engel olur. Bu tip de klasik aşk mesnevilerindeki ve gazellerdeki rakip tipiyle aynı özelliklere sahiptir. Rakip, aşka ne kadar engel olursa aşkın da bir o kadar artmasına neden olur:

Mâni'-i vuslat olan ehl-i fesâd

Derd-i 'ışkı bu yüzden itdi ziyâd (875)

Rakip genellikle “siyah yüzlü” olarak tasvir edilir. Anlatıcı rakibi tasvir ederken öfkesini gizlemez:

Bir siyeh-rû Yezîd ibdi Yezîd

Sâye-veş Şâh'dan olmaz idi ba'îd (876)

Rakiple ilgili detaylı bir tasvir yapılır. Onun fitneci ve hileci olduğu söylendikten sonra çeşitli olumsuz özellikleri sıralanır:

Vâcibü'l-katl cilt-i bâtl idi

Şâribü'l-hamr kara câhil idi

Anadan yüzi kara togmış idi

Ma'siyet bahri anı bogmış idi (878- 879)

İşi hep ara bozmak olan rakip, görünüşüyle şeytana benzetilir. Çeşitli oyunlar oynayarak Gedâ'yı Şâh'ın gözünden düşürmeye çalışır ve amacına ulaşır. Gedâ ise rakibin tehlikeli olduğunun farkındadır ve Şâh'a yazdığı mektupta onu bu konuda uyarır:

Her yüzi karanun sözün tutma

Beni unuttugunu unutma (1042)

Korkaram kim rakîb ide igvâ

Ne cefâ idesin bana ne vefâ (1058)

Rakipler bir araya gelip Şâh'ı zor duruma düşürmek isterler. Anlatıcı onları “bir nice rakîb u zagal” (b. 1657) olarak tanımlar. Ancak Şâh'ın Gedâ'nın öldüğünü duyması üzerine verdiği tepkiler bu “düşmanları” çok etkiler:

Her biri âh idüp melûl oldu

Gözleri kanlu yaş ile toldı (1691)

Rakipler, bu yaşananlardan bir ders de çıkarırlar:

Bildiler cân bedenden ayrılmaz

Arada fitne fâyide kılmaz (1692)

Rakip, her zaman pusuda bekleyip âşıkları ayırmak için fırsat kollamaktadır. Bu durum mesnevide sıkça tekrarlanır. Olumlu gelişmelerden bahsedilirken rakibin ve düşmanın uykuda olduğu ya da durumdan haberdar olmadığı vurgulanır:

Arada oldu nice nâz u niyâz

Vâkıf olmadı düşmen-i gammâz (1263)

Almış idi rakibi gaflet-i hâb

Uyumuş kalmış idi hayli kilâb (1705)

Ancak başka bir rakip, Şâh ve Gedâ sohbet ederken araya girer ve onların görüşmelerine engel olur. Rakibin nasıl engel olduğu anlatılmaz ama Gedâ'nın ona “âh ettiği” belirtilir.

2.4.3.4. Diğer Tipler: Güzeller, Dostlar, Velî, Tüccar, Aracılar, Bahçıvan, Hz. Lokman, Hâtif

Mesnevideki yan tipler sayıca fazladır, ancak onlarla ilgili detaylı tasvirlerle yer verilmez. Yalnızca Şâh'ın da aralarında olduğu At Meydanı'ndaki dört güzel adları da verilerek tasvir edilir. Bunlardan ilki Altunbaş'tır. Anlatıcı onun değerini şöyle ifade eder:

Kul olayın o kadd-i mevzuna
Ki değer ağırınca altûna (593)

Diğer güzelin adı Ca'fer-i Tayyar'dır. O da güzelliğiyle eşsizdir:

Vasf olunmaz o mâh-ı şehr-i cemâl
Devr içinde bulunmaz ana misâl (597)

Güzellerden bir diğerinin adı Şeker Memi'dir. Bu güzelin sözü tatlı olduğu için lakabının “şeker” olduğu söylenir ve güzelliği şöyle tasvir edilir:

Câme-i sebz ile o serv-i revân
Tûtî-i bâg-ı cennet oldu hemân

Yâr-ı nâzik durur dehânı gibi
İnceden incedür miyânı gibi (600- 601)

Bu güzellerin haricinde, mecliste Şâh'a eşlik eden güzeller de vardır. Bu güzeller, detaylı bir şekilde tasvir edilmez ve genelde birlikte hareket ederler. Onların bahçedeki hâlleri şöyle anlatılır:

Öpüşüp her nigâr-ı gonca-dehen
Gül koparlardı biri birinden (1373)

Mecliste güzellerden birinin sesi duyulur, o Şâh'ın yerine kendisini koyar ve Gedâ gibi bir âşığı olmasını ister:

Ben anun 'âşıkı olaydum eger
Ol bana 'âşık olsa iy server

Ol Gedâ mübtela olaydı bana
'Ömrüm oldukça kul olaydım ana (1391- 1392)

Şâh, meclisindeki güzellere şöyle seslenir:

Didi iy hüsn ile perî-rûlar
Kaşları fitne çeşmi câdûlar

Sözlerünüz gıdâ-yı rûh ancak
Sohbetünüz cilâ-yı rûh ancak (1421- 1422)

Şâh, onlardan başlarından geçen aşk maceralarını anlatmalarını ister ve üç güzel kendi hikâyeleriyle mesneviye dahil olurlar. Son olarak Şâh’a gemi gezintisinde eşlik ederler.

Dostlar yani “yârân”lar Gedâ’nın aşk macerasında ona eşlik ederler. Ona genellikle tavsiyelerde bulunurlar. Gedâ’nın aşkla aklını dağıtmamasını söyler ve dost sözü dinlemenin önemini hatırlatırlar:

Dinleyen dost sözünü ve’l-hâsıl
Kalmaz ayakda mey gibi kâsıl (721)

Gedâ ise dostlarını gaflet uykusuyla sarhoş ve başı dönmüş olmakla suçlar. Dostları, Gedâ’nın aşk derdinde düştüğünü görünce ona derman bulmak, onu bir velîye götürerek bu sıkıntıdan kurtarmak isterler. Sonunda Gedâ’ya acıyıp onu kendi hâline bırakmaya karar verirler:

Acıyup derd-mende yârânı
Kodılar kendi hâline anı (773)

Dostları, Gedâ’yı bu dertten kurtarmak için son bir plan daha yaparlar. Şâh hakkında olumsuz sözler söyleyerek Gedâ’yı vazgeçirmeye çalışırlar, ancak Gedâ’dan aldıkları cevapla kendileri vazgeçmek zorunda kalırlar:

Acıyup kıldılar figân u enîn
Gittiler her biri bir melûl u hazîn (1110)

Dostların Gedâ’nın derdine derman bulmak için gittikleri velî tipi, olumlu özellikleriyle tasvir edilir. Fiziksel özellik olarak “ak sakallı” olduğu vurgulanır:

Şems idi sanki rûy-ı bî-bedeli
Şa‘şa’a olmuş idi ak sakalı (746)

Bu velînin gücü, duasındadır. Dostlar da ondan Gedâ'nın derdinden kurtulması için dua etmesini isterler. Ancak Gedâ, bu velîden derdini artırması için dua etmesini ister.

Mesnevide tüccar tipi de önemli bir rol oynar. Gedâ'nın Şâh'a yeniden yaklaşmasını sağlar. Bu tüccar kendiliğinden Gedâ'ya yaklaşır ve ona yardım teklifinde bulunur. Karşılığında ise ondan sadece hayır duası beklediğini söyler (b. 1240). Tüccar, Gedâ'nın hâline acır ve onu kendi esirlerindenmiş gibi göstererek pazarda satmaya götürür. Tüccar, Şâh'a etkili sözler söyler, almasa da yalnızca bir kez bakmasını ister. Bu şekilde Şâh'ın Gedâ'ya bakarak onu tanımasını sağlar.

Mesnevide, birkaç sahnede halktan insanlara da yer verilir. Örneğin satranç oynayanları görüp Şâh'ın adını duyduğu için yanlarına giden Gedâ'ya bu aşktan vazgeçmesi için şöyle derler:

Şâh 'âlî-cenâb ü sen ednâ
Hemdem olur mı pâdişâha gedâ (860)

Mesnevide mektup ve haber götürüp getirmesi için araçlardan faydalanılır. Örneğin Şâh'ın hasta olduğu haberini bir kişinin hemen gelip Gedâ'ya bildirdiği söylenir:

Geldi bir kişi sür'at ile hemân
Didi kim ey Geda-yı Şâh-ı cihân (995)

Gedâ'nın yazdığı mektup da bir piyâde ile Şâh'a iletilir:

Yazuben dikkat-i ziyâde ile
Şâh'a gönderdi bir piyâde ile (1053)

Mesnevide adı geçen tiplerden biri de bahçıvandır. Gedâ, bu bahçıvana seslenir ve ona gülleri kopardığı için kızar. Onunla Şâh arasında paralellik kurar:

Nitekim şâh-ı zâlim ü bî-bâk
Nezr için nergisi iderdi helâk (1352)

Mesnevide, Hazreti Lokman'a ve onun âşıkları bu dertten kurtarmak için verdiği tavsiyelere yer verilir. Bu üç tavsiye şöyle sıralanır:

Biri oldur ki 'âşık-ı yâre
Vuslat olur ana hemîn çâre

Biri dahi yog ise sabrı eger
Çâr u nâçâr ide ‘azm-ı sefer

Biri dahi hemîşe yârânı
Zem ide ‘âşıkına cânânı (1081)

Gedâ’nın Şâh’ın evine geleceğini söylemesi üzerine başlayan bekleme sürecinde Şâh sandığı “kızıl câmeli” biri vardır. Gedâ, bu kişiye sitem eder, evinin yakınından bir daha geçmemesini, elbisesini de siyaha boyatmasını söyler:

Didi iy kadd ü kâmeti mevzun
Sana düşer mi câme-i gül-gûn

Güle benzer mi lâle-i nu‘mân
Tengrisi birdür anun ile hemân

Buradan bir dahi gelüp gitme
Yüregüm oynadup melûl itme

Gülşen-i dehrde gurâb-sıfat
Câmeni var hemân siyaha boyat (1820- 1823)

Mesnevinin sonunda “Hâtif” in sesine yer verilir. Hâtif, manevi âlemden gelen bir ses gibi görünse de aslında “toplumun sesi”dir; rinde karşı bir sofudur. Nasihatler veren, kurallar koyan ve sınırlar çizen Hâtif, “olması gereken”in ne olduğunu yani “doğru” yolu Gedâ’ya göstermek için hikâyeye dahil edilir. Hâtif’in nasihatleri önce aşk üzerinedir:

Gâfil olma bir ince yoldur ‘ışk
Oğlan oyuncağı degildür ‘ışk (1890)

Aşkı ve güzellere olan düşkünlüğü insanı Allah’ın yolundan alıkoyan bir iş olarak görür. Bu nedenle güzellere bakmaktan kaçınmayı öğütler. Asıl sevgilinin Allah olduğunu, halkla muhabbeti kesmek gerektiğini söyler. İki sevgili arasında kalmamak gerektiğini şöyle ifade eder:

Yâ Hakk’ı sev ya yârı iy gâfil

Döymez iki muhabbete bir dil (1906)

Güzellerin, güzellikleriyle insanları büyülediklerini ve sakalı gelen sevgilinin “şeytana” benzeyeceğini söyler:

Tutalum kim ola perî vü melek
Gözüne dîv olur sakal gelicek

Sana iblis ider hezârân rîv

Cân gibi sevdüğün olur bir dîv (1916- 1917)

Hâtîf’in bu sözlerinden sonra “anlatıcı” sözü alır ve okuyucuya seslenir. Hâtîf’in söylediklerinin yapılması ve bu hikâyeden ibret alınması gerektiğini söyleyerek hikâyeyi bitirir.

2.4.4. Zaman

Şâh u Gedâ Taşlıcalı Yahyâ’nın kendi “hasb-i hâli” olduğunu iddia ettiği bir mesnevidir. Birinci bölümde ele alındığı üzere bu iddia, eserin “orijinal” olduğunu kanıtlamanın bir yolu olarak görülmüştür. Eserin tamamlanma tarihi miladi 1566 yılıdır. O halde, mesnevinin olay zamanını 16. yüzyılın ilk yarısı olarak belirlemek mümkündür. Anlatılan aşk hikâyesinin yedi yıl sürdüğü belirtilmiştir. Bunun dışında yaşanan olayların hangi zaman diliminde geçtiğini belirlemek için başka bir bilgi verilmemiştir. Ancak, Taşlıcalı Yahyâ belirli ve belirsiz zaman ifadelerini sıkça kullanmıştır.

Mevsimler, mesnevide olayların gelişimini etkiler. Bahar mevsiminde olaylar dış mekanlarda geçerken, sonbahar ise içe kapanma ve hüznün mevsimidir. “Sebeb-i telif” bölümüne bir sonbahar tasviriyle başlanır:

Bir dem irişdi bâga fasl-ı hazân
‘Âşıkâ fî’l-mesel dem-i hicrân (456)

Bahar tasvirine mesnevide büyük bir yer ayrılır. Baharın gelişi şöyle haber verilir:

Gülşene Hızır irüp yetiştî bahâr
Olmış iken zebûn-ı zahmet-i hâr (1317)

Baharın gelişiyle beraber çiçeklerin açış, ağaçların çiçek verişi ve bahçelerin yeşermesi detaylı bir şekilde tasvir edilir. Gedâ'ya dostlarının tavsiyeler verdiği güne bir sabah tasviriyle başlanır:

Bir seher dest-i şevk ile eflâk
Gicenün kara şalın eyledi çâk

Leylî'nün 'ışkı ile Mecnûn-veş
Gökde zencirini sürürdi güneş (707- 708)

Gedâ'nın Şâh'ın yanına atıyla gittiği güne de sabah olduğu belirtilerek başlanır:

Bir seher ol Gedâ-yı şîrîn-kâr
Bir za'îf ata varup oldu süvâr (1275)

Sabahları yeni olaylar olurken geceler keder vericidir:

Olur iken bu nev ile kelîmât
İrdi âvân-ı leyle-i zulûmât (1403)

Gecenin başka bir önemi daha vardır, rakip gaflet uykusundadır:

Almış idi rakibi gaflet-i hâb
Uyumış kalmış idi hayli kilâb (1705)

Ancak, meclisin kurulduğu gece tasvire değerdir. Gecenin tasvirinde yıldızlar ve ay önemli bir rol oynar:

Yakdı eflâkde kamer bir şem'
Oldı pervâne-veş nücûm ana cem'

Kılmaga yâr sohbetin tezyîn
Geldi bir deste şem' ile pervîn

Oldı gûyâ ki gökde bedr-i tamâm
Bezm-i cânân içinde bir tolu câm (1404- 1406)

Şâh'ın denize girdiği gün de bir sabah tasviriyle başlar. Gökyüzü maviliğiyle denize benzetilir:

Dîdeden gâyib oldu çün kevkeb
Yandı nâr-ı şafakla perde-i şeb

Âsumân zâhir oldu deryâ-veş
Göz gözi gördi geldi togdı güneş

Keştî-i âf-tâb olup peydâ
Yeliken açtı şu'â'dan gûyâ (1585- 1587)

Gedâ'nın kendisini aşk derdiyle hasta ve yorgun hissettiği döneme de sonbahar tasviriyle başlanır. Sonbaharın gelmesi “dünyanın hasta olması” şeklinde tanımlanır ve bu hüznün tasvirlerine de yansır:

Geldi bir dem ki hasta oldu cihân
Sebze-i bâga irdi derd-i hazân (1610)

Çemenün hâli hûd mükedder idi
Cûylar hep yabane söyler idi

Sebzenün çehresi sararmış idi
Lâlenün gözleri kızarmış idi

Küle dönmiş idi gül-i ahmer
Benzinün kanı gitmiş idi meğer (1613- 1615)

Belirli zaman aralıklarını ve tarihleri ifade eden zaman zarflarına mesnevîde sıkça yer verilmiştir.

Subha dek eyledi bu resme hitâb
Gelmedi mâhdan Gedâ'ya cevâb (1152)

‘Âşık bu yiter ki haftada bir
Ola kûymda dilberün zâhir (1465)

Hazz idüp ol Gedâ-yı deryâ-dil
Didi kim bu yiter sana bir yıl (1644)

Yedi yıl ‘âşık oldu eyledi âh
Şâh’a bir kerre itmemişti nigâh (1770)

Varsa menzile buçuk sa‘ât
Yog idi anda turmaga tâkat (1788)

Müstedâm olsun ol leb-i ‘Isâ
Beni ol gice eyledi ihyâ (1860)

Belirsiz zaman ifadelerinde de sıkça yer verilir. Olayların arasından ne kadar zaman geçtiğini belirtmek için “nice zaman”, “nice yıllar”, “bunca yıl”, “nice ay” gibi ifadeler kullanılır:

‘Işk idüp anı vâlih ü hayrân
Geçdi bu hâlet ile nice zamân (706)

‘Işk-ı dil-dâra kim giriftârem
Nice yıllar durur ki bîmârem (1142)

Bu za‘îf ü şikeste ve beste
Nice yıllar durur yatur hasta (1636)

Nazarı var imişse Şâh’un ana
Bunca yıldan berü ideydi vefâ (1662)

Nice ay ol Gedâ-yı dîvâne
Çıkmadı kûy-ı yâre seyrâne (1810)

Yeni bir olayı anlatmadan önce, “bir gün”, “bir gece”, “bir seher” gibi ifadelerle söze başlanır:

Yolda bir gün Gedâ-yı üftâde
Rast geldi o serv-i azâde (781)

Bir gice hân-gâh-ı ‘uzletde
Ya‘ni mâtem-sarây-ı gurbetde (1127)

Bir seher ol Gedâ-yı şîrîn-kâr
Bir za‘îf ata varup oldu süvâr (1275)

Aradan geçecek zamanın “uzun” bir süre olmasını isteyen Şâh, Gedâ’ya şöyle seslenir:

Dilüne Şâh adın almayasın
Bir iki yıl bu şehre gelme yesin (927)

Gedâ’ nın gurbette ve insanlardan uzakta geçen günleri “nice yıl” olarak ifade edilir:

‘İşk ile oldı mest ü lâ-ya‘kıl
Geçdi ‘ömri bu hâl ile nice yıl (977)

Aradan geçen zamanı ifade etmek için “bir iki yıl” ifadesi kullanılır:

Bir iki yıl Gedâ çü eyledi sabr
Sabr ile eyler idi kendüye cebr (1231)

Anlık olayların etkileyiciliğini vurgulamak için “o saat”, “o an” ifadeleri kullanılır:

Hâlık’un hikmetiyle ol sa‘at
İrdi Şâh’un vücâdına sıhhat (1006)

Satılık kula dönderüp ol an
Sûrete koydı ol Gedâ’yı hemân (1250)

Dil-i bîmârı hoş olup gayet
Yirine geldi cânı ol sa‘at (1270)

Gedâ, aşk derdine düşmesinin ve sevgiliden ayrı kalmasının sebebi olarak feleği gösterir:

Döndi bakdı sipihre itdi nidâ
Didi iy mihri yok sipihr-i belâ

Sen ki gerdûn-ı dîn-perversin

Dâr-ı dünyâda bir bed-ahtersin (652- 653)

Yine Gedâ, zor bir döneminde “yıldızı düşkün” olarak tanımlanır:

Çarh gibi olur gam ile dûtâh

Yıldızı düşkün olup eyler âh (953)

Sonuç olarak, zaman unsuru şairin gerçekçi bir eser ortaya koymak için bilinçli olarak kullandığı bir unsurdur. Hikâyenin yedi yılda geçtiğinin söylenmesi, mevsim geçişleri ve zaman geçişleri “olağanüstü” değildir. Bu nedenlerle zaman unsuru bu mesnevinin “gerçekçiliğini” destekleyen bir unsurdur.

2.4.5. Mekân

Şâh u Gedâ mesnevisinde zamana kıyasla mekân unsuru⁵⁰ oldukça detaylı tasvirlerle olanak sağlamıştır. Mesnevinin başlangıcında yapılan İstanbul, Ayasofya ve At Meydanı tasvirleri ve şehrin güzellerinin sıralanması, “şehrengiz” türüyle benzerlik gösterir. Ancak bu tasvir bölümü hikâyeye “giriş” niteliğindedir.

Mesnevide ana mekân olarak kullanılan şehir İstanbul’dur. Gedâ, rüyasında güzeli gördükten sonra “bu şehre geldiğini” söyler. Şâh’ın şehirden ayrılmasını istemesi üzerine gittiği mekânla ilgili de detay verilmez. Mesnevide tasvir edilen tek şehir olarak İstanbul ön plana çıkar, pek çok açıdan tasvir edilir. İlk olarak, eşsiz bir şehir olarak tanımlanır ve bu şehrin adı şöyle verilir:

Adı Kostantiniyye’dür anun

Tahtıdur şâh-ı âl-i ‘Osman’un (533)

⁵⁰ Handan Belli (2015), “Taşlıcalı Yahya Bey’in Şâh u Gedâ Mesnevisinde Çevresel ve Olgusal Boyutuyla Mekân Tasvirleri” başlıklı çalışmada mesnevide mekân kullanımı iki boyutta ele alır ve bunu şöyle açıklar “Edebi eserlerin mekân tasvirlerinde birinci olarak çevresel mekân tasvirleriyle ikinci olarak ise kahramanın hisleriyle yapılan olgusal mekân tasvirleriyle karşılaşmaktayız. Birinci tip mekân tasvirlerinde amaç, hikâyenin geçtiği mekân tanıtılarak hikâyeye gerçeklik kazandırmak olurken, ikinci tip mekân tasvirlerinde kahramanın mekânı nasıl algıladığını ortaya koyarak kahramanı tanıtmak ve hikâyeye derinlik katmak amacı taşımaktadır” (s. 30-31).

Osmanlı sultanının burada ikâmet ettiği, yani şehrin başkent olduğu vurgulanır ve şehrin jeolojik özellikleri ile ilgili bilgi verilir:

Girdi bahr içine o şehir ammâ
Dizine çıkmadı anun deryâ

İki bahr eylemiş o şehri penâh
Biri bahr-ı sefid ü biri siyâh (535- 536)

Şehrin içinden deniz geçtiği, İstanbul'un Akdeniz'in ve Karadeniz'in birleştiği noktada bulunduğu söylenir. Şehrin “yedi kule”sinden, kapılarından, deniz kenarında konumlanan evlerinden bahsedilir ve şehrin içinin sanki bir divan gibi kusursuz beyitlerle süslü olduğu anlatılır. Şehrin kubbeli mimarisi ve binaları tasvir edilir:

Kurşun örtülü kubbeler yer yer
Yelken açmış gemilere benzer

Sakf-ı eflâki gibi dünyânun
İçi kat kat binâ durur anun (545- 546)

İstanbul'un bu genel tasvirinden sonra Mescîd-i Aksâ'nın ikizi olarak görülen dünyaca meşhur Ayasofya'nın tasvirine geçilir. Ayasofya'nın en önemli özelliği yüksekliğidir. Mimari özellikleri detaylandırılır, kubbesi “bir tâca” benzetilir. Her köşesinin beyaz mermerlerle süslü olduğu söylenir. Ardından cennete benzetilerek sekiz tane kapısı olduğu belirtilir:

Ne ‘acebdür ki bâg-ı cennet-vâr
Ol makâmun sekiz kapısı var (556)

Etrafının servi ağaçlarıyla dolu olduğu, içinde kandiller yandığı, kemerlerle süslü olduğu, içinde “sumakî” sütunlar olduğu söylenir. İçerisindeki detaylardan da bahsedilir:

Kürsiler anda ‘arş-ı Mevlâ’dur
Minberi sidre-i mu‘allâdur

Cum‘a günü çıkar hatîb-i fasih
‘Azm ider âsumâna sanki Mesîh (567- 568)

Mahfildeki hafızlar bülbüllere benzetilir. Ayasofya ön plana çıksa da bu şehirde buna benzer binlerce cami olduğu belirtildikten sonra söz yeterince uzadığı için At Meydanı tasvirine geçilir. Buranın en önemli özelliği “güzellerin” toplandığı yer olmasıdır. Kalabalık olan bu meydana her sokaktan küçük büyük pek çok kişinin geldiği söylenir. Meydandan bakıldığında Akdeniz adalarının görüldüğü, etrafının ağaçlarla dolu olduğu gibi bilgilerden sonra çeşmeleri ve sütunları şöyle tasvir edilir:

Hûbdur çeşmelerle mâbeyni
Çeşmeler oldu kevserün ‘aynı

Taşdan vardır andan nice sûtûn
Turur üstinde kubbe-i gerdûn (583- 584)

Ardından söz, bu meydandaki güzellere getirilir. Bu genel şehir ve mekân tasvirlerinin dışında mesnevide açık ve kapalı mekânlar da sıkça kullanılmıştır.

İlk olarak şair, “sebeb-i telif” bölümünde sonbaharın geldiğini vurgulayıp mevsim tasviri yaptıktan sonra dostlarıyla “bir yerde” bir araya geldiklerini söyler:

Cem’ olup bir yire nice yârân
İder iken bu ‘âlemi seyrân (466)

İstanbul tasvirinden sonra mesnevinin kahramanı Gedâ’nın yolunun bu şehre uğradığı söylenerek tasvirlerle hikâye birbirine bağlanır:

Nâ-gehân ol Gedâ-yı bî-behre
Yolı uğradı zıkr olan şehre (662)

Şehr içinde Gedâ-yı pâk-nazar
At Meydanı’na irişdi meğer (665)

Bu şehrin önemi, Gedâ’nın rüyasında gördüğü güzeli burada araması ve bulmasından kaynaklıdır. Aynı zamanda Şâh, bu şehirde ikamet ettiği için olaylar da bu şehirde gelişecektir. Olaylar genelde açık mekânlarda geçer. Gedâ bir gün tesadüfen Şâh ile yolda karşılaşır:

Yolda bir gün Gedâ-yı üftâde
Rast geldi o serv-i âzâde (781)

İkisinin “bir yerde” oturup sohbet ettikleri belirtilir, ancak bu mekânla ilgili detay verilmez:

Bir yire geldi çünkü ol iki mest
Kıldılar şîşe-i hicâbı şikest (783)

Gedâ, Şâh’a olan aşkını ilan ettikten sonra “bir yerde” satranç oynandığını görür ve burayı Şâh’ın adı sıklıkla anıldığı için şöyle över:

Didi ne hoş makâm olur bu makâm
Anılır bunda nâm-ı Şâh-ı benâm (849)

Rakibin oyunları yüzünden Şâh, Gedâ’nın İstanbul’dan ayrılmasını, birkaç yıl uzaklaşmasını ister. Gedâ da şehirden ayrılmaya karar verir. Yüksek bir yere çıkıp şehre veda eder:

Bir yüce yire çıkdı didi hemân
Elvidâ iy mahalle-i cânân

Elvidâ iy makâm-ı Ka’be-i cûd
Elvidâ iy medîne-i maksûd (958- 959)

İstanbul, Gedâ için sevgilinin mahallesidir, bunun yanında kutsal bir şehirdir. Gedâ tarafından insanlara cömertliği açısından Ka’be’ye benzetilir ve “istenilen” bir şehir olduğu belirtilir. Gedâ, aslında mesnevinin başında yolunun bu şehre düştüğünü söylemiştir ama Şâh’a onu “vatanından” ayırdığı için sitem eder:

Vatanumdan beni ırag itdün
Hicr ile dâgum üzre dâg itdün (963)

Bu ifade Gedâ’nın bu şehri artık kendi memleketi olarak gördüğünü gösterir. Gittiği şehri “diyâr-ı gurbet” olarak tanımlar. Bu şehir ile ilgili detaylı bilgi verilmez ancak Gedâ’nın burada “vahşilerle” yakınlaştığı söylenir (b. 976). Gurbet günlerinden bir beyitte de şöyle bahsedilir:

Bir gice hân-gâh-ı ‘uzletde
Ya’ni mâtem-i sarây-ı gurbetde (1127)

Şâh'ın mahallesi ve evi Gedâ için çok önemlidir, yücedir. O güneşe seslenirken burayı şöyle tanıtır:

Varur isen mahalle-i Şâh'a
Yüzünü sür o yüce dergâha

Yolun üstidür âsitâne-i Şâh
Buluşursan o Şâh ile nâgâh (1169)

Gedâ, bir iki yıl gurbetten sonra kendisi şehre döner ve şehrin içinde Şâh'ı aramaya başlar. Gördüklerine Şâh'ın nerede olduğunu, kendisini ona ulaştıracak biri olup olmadığını sorar. Bir tüccar sayesinde satılık köle olarak pazara gider. Bu pazar, mesnevide kullanılan farklı ve sosyal mekânlardan biridir:

Derd-i 'ışkına eyleyüp çâre
Elini aldı geldi bâzâre (1251)

Pazar, Şâh'ın Gedâ'yı tanıyarak tüccara, onu kendisine danışmadan kimseye satmamasını söylediği yerdir. Böylece Gedâ, Şâh'ın kendisini affettiğini anlar ve gurbet günleri sona ererek yeniden İstanbul günleri başlar.

Baharın gelmesiyle dış mekân tasvirleri artar. Gedâ, bir gül bahçesine gider. Buraya Şâh da gezintiye gelmiştir. Burada bir meclis ortamı vardır ve şöyle tasvir edilir:

Her ne yirde ki nûş-ı bâde olur
Eksilür gam safâ ziyâde olur

Ney olur idi her yana nâlan
Bir yana 'andelîb iderdi figân (1375- 1376)

Bu meclis, Şâh'ın dostlarıyla eğlendiği ve onlara hikâyeler anlattırdığı meclistir. Havaların ısınmasıyla birlikte deniz kenarı da mekân olarak kullanılır:

Devlet ü şevket ile Şâh-ı benâm
Geldi deryâ kenârın itdi makâm (1591)

Şâh burada yüzer, ardından dostlarıyla bir gemiye biner:
Bahr içinde o keştî-i garrâ

Gökyüzinde hilâl idi gûyâ (1606)

Sonbaharın gelişiyle birlikte dış mekânlar yerine iç mekânlar kullanılmaya başlanır. Bu mekânlar Şâh'ın ve Gedâ'nın eviyle sınırlıdır. Mesnevinin başında da bir sonbahar tasviri yapılır, detay verilme de Yahyâ ve arkadaşlarının vakit geçirdikleri bu mekânın kapalı bir mekân olduğunu söylemek mümkündür.

Kapalı mekânlardan biri de Şâh'ın evidir. Gedâ'nın İstanbul'a dönünce ilk işi atına binerek Şâh'ın evinin önüne gitmek olur. Burası Şâh'ın sarayı olarak tanımlanır:

Şâh çıkdı saraydan ol hîn

Gördi bir esb-i lâgar-ı miskin (1295)

Gedâ bir gece yine Şâh'ı özler ve onu görmek için evine gider:

Varayın didi hâne-i Şâh'a

Sürmeg için yüzün o dergâha (1708)

Sonunda Gedâ, Şâh'ın evine girme fırsatını yakalar. Şâh'ın dostlarından Gedâ'yı getirmelerini ister. Onlar da bunu Gedâ'ya iletirler:

Gel buyur şimdi hidmet-i Şâh'a

Yüzünü sür o yüce dergâha (1730)

Burası artık Gedâ için ayrılmak istemediği bir mekân hâline gelir:

Varsa bir menzile buçuk sa'at

Yog idi anda turmaga tâkat

Maşrık idindi kûy-ı cânânı

Magrib idindi beyt-i ahzânı (1788- 1789)

Gedâ'nın evinden ise yalnızca Şâh ona misafir olarak gelmek istediğinde bahsedilir:

Bir gün iy derd-mend-i bî-endâm

Hânene varup olayın mihmân (1799)

Delirüp bir bahâne itmeyesin

Sakın evden yabana gitmeyesin (1802)

Gedâ'nın evindeki bekleyişi çok uzun sürer. Bu süreç şöyle anlatılır:

Gâh kapuyı eyleyip dîvâr
Kapu ardında eyler idi karâr (1825)

Gedâ, Şâh ile olan hayalî buluşmalarının bu evde olduğunu söyler:

Didi bir gice rahm idüp nâgâh
Geldi bu bende hânesine ol şâh (1854)

Oldı anunla meskenüm rûşen
Tûr gibi tecelli nûrından (1859)

Sonuç olarak, mesnevideki mekân kullanımı çok çeşitli olmasa da “gerçekçi”dir. Bunun nededi gerçek şehir adlarının ve mekânların tasvir edilmesi ve olayların bu mekânlarda geçtiğinin söylenmesidir. İç mekânlarla ilgili detaylı tasvirler diğer mesnevilerde de olduğu gibi neredeyse yoktur. Ancak dış mekânlar, tasvire değer görüldüğü için detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle şehrin önemli ve ünlü mekânlarının ön plana çıkarıldığı ve tasvir edildiği görülür.

2.4.6. Anlatıcı

Şâh u Gedâ, hâkim bakış açısıyla anlatılan bir mesnevidir. Şair, “sebeb-i telif” bölümünde poetikasını ortaya açık bir şekilde koymuş ve hâtıme bölümünde ise anlattığı bu hikâyenin kendi “hasb-i hâli” olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla bu mesnevide de şairin hikâyede anlatılan âşık olduğuna dair bir iddia vardır. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümden önceki “giriş” niteliğindeki bölümlerde anlatıcı şairdir, yani kahraman anlatıcı kullanılır. Bu anlatıcı papağana seslenerek daha önceki mesnevilerde görülen “bülbüle seslenme”ye benzer bir şekilde kendisine seslenir:

Söyle iy tûtî-i küşâde-makâl
Eyle ‘ışk ateşinde sözünü kâl (503)

Aşk ile ilgili düşüncelerine yer verdikten sonra okuyucuya seslenerek bu hikâyeyi okumasını söyler:

‘İşkdan behre-mend olam dir isen
Cânib-i Hakk’a yol bulam dir isen

Dinle ‘âşıklarun rivâyetini

Okı Şâh u Gedâ hikâyetini (529-530)

Okuyucuya bu sesleniş anlatıcıyı açıkça gösterir, anlatıcının kendisine ve hikâyesine olan güvenini ortaya koyar. Bu seslenişten sonra şehir ve şehirdeki güzellerin tasvirine yer verilir. Asıl aşk hikâyesine başlamadan önce anlatıcı yine kendisine seslenir. Bu hikâyenin anlatıcısı olarak kendi değerini ortaya koyar. Kendisini “Şâh ve Gedâ’nın macerasını anlatan hikâye anlatıcısı” olarak tanımlar:

İy diyâr-ı belâgatun hânı

Kıssa iklîminün sühân-dânı

Kelimâtun misâl-i âb-ı hayât

Hak bu kim Hızr-ı câna virdi necât (611-612)

Zühre gibi alup ele bir çenk

Eyle ‘uşşâkdan biraz âhenk (614)

Râvî-yi sergüzeşt-i Şâh u Gedâ

Söze bu yüzden eyledi inşâ (620)

Şâh u Gedâ’daki âşığın yani Gedâ’nın şair Taşlıcalı Yahya ile benzer özelliklere sahip olması ise dikkat çeker. Mûyî gibi kahramana kendi mahlasını vermez, kahramanın adının Gedâ olduğunu söyler, ancak onun şair olduğunu belirtir:

Ma‘rifet ehli idi şâ‘ir idi

Hâsılı her hünerde mâhir idi (625)

Bu bilgi şairle âşığın aynı kişi olduğunu söylemek için yeterli değildir, ancak şairin “kendi hasb-i hâlini” anlattığı iddiasıyla birleştiginde düşünülmesi gereken bir ihtimaldir.

Hâkim anlatıcının kullanıldığı mesnevilerde anlatıcının öznelliği ve nesnelliği de önemli bir konudur. Anlatıcı, tarafsız bir şekilde olayları aktaramaz, genellikle âşığın tarafını tutar, sevgiliyi suçlar ve rakibi kötüler. *Şâh u Gedâ*’da anlatıcının konumu çok açıktır. Gedâ’yı her zaman “zavallı bir âşık” olarak görür. Anlatıcının rakibe olan öfkesi ise en

çok rakiple ilgili tasvir bölümlerinde ortaya çıkar. Rakibi tanıtırken sık sık onun hilekarlığından, yüzünün kara oluşundan, yalancılığından, utanmazlığından bahseder ve onu şeytana benzetir (876-884). Anlatıcı zaman zaman araya girerek kendisini hatırlatır, okuyucudan Gedâ'nın durumunu anlamasını ve onu kötü görmemesini isteyerek tarafını da yine belli eder:

Hor bakma Gedâ-yı şeydâya

Urdı çün puşt-ı pâyi dünyaya (983)

Anlatıcı, bölüm başlarında ve sonlarında kendi düşüncelerine sık sık yer verip bu görüşlerini özlü sözlerle destekler. Bu şekilde “her şeyi bilen” bir anlatıcı olduğunu gösterir. Örneğin;

‘Âşıkun sen cünûnına kalma

Hazer eyle ilencini alma (979)

‘Âşık-ı rind olan gurûr itmez

Rây ü tedbirde kusûr itmez (1057)

Şâh u Gedâ’da da anlatıcı, kahramanları konuştururken “didi” şeklinde başlayan cümlelerle söze girer. Kahramanların konuşmalarını kimi zaman karşılıklı diyalog şekline getirir. Bu şekilde kahramanların sesinin duyulmasını sağlar. Anlatıcı bu aktarma cümlelerinin tamamında önceden haber vererek sözü kahramana bırakır.

Hikâye içinde hikâye anlatmayla bu mesnevide de karşılaşır. *Heft-hân*’daki gibi hikâyenin kurgusu bunun üzerine kurulmamıştır ancak Şâh, dostlarına hikâyeler anlattırarak aşk ve gerçek âşık üzerine düşüncelerini aktarma fırsatını bulur. Şâh’ın dostlarının sözlerini anlatıcı yine “didi” şeklinde söze başlayarak aktarır:

Didi var idi iki ehl-i fenâ

İkisi dahi ‘âşık idi bana (1496)

Şâh’ın soyunma ve denize girme sahnesini Gedâ gözlemlemez, bu sahne yalnızca anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. Bu sebeple bu sahne Gedâ’nın Şâh’ın güzelliğini görmesi için değil, okuyucunun Şâh’ın güzelliğini anlaması ve tek düze giden anlatıma farklı bir renk katmak içindir.

Mesnevinin sonunda hâtif araya girerek tavsiyeler vermeye başlar. Diğer mesnevilerde de sıkça görüldüğü gibi gâipten gelen bu ses aslında âşîğin kendi iç sesidir. İlahî bir güç olarak âşîğa “doğru yol”u gösterir ve hâtifin sözleriyle mesnevi sona erer. Hâtîme bölümünde ise anlatıcı olarak şairin yani Taşlıcalı Yahyâ’nın sesi yeniden duyulur. Kitabıyla ilgili teknik bilgiler verir, eserin yazılma sürecinden bahseder ve hikâyesinin orijinalliğini yeniden vurgulayıp Allah’a dua eder. Eserinden “anlam çalmak” isteyen şairlere de önceden beddua ederek sözlerine son verir.

2.5. EBKÂR-I EFKÂR

Ebkâr-ı Efkâr, Mâşîzâde Fikrî Çelebi’nin (ö. 1574-75) “kendi başından geçen bir hikâyeyi” anlattığı orijinal mesnevisidir. Kanûnî Sultan Süleyman ve II. Selim dönemlerinde yaşamış olan şairin döneminin tezkirelerinin tamamında adı anılmaktadır. Özyıldırım (2017), eserin Kanûnî döneminin sonunda kaleme alındığını bildirir (s. 22) ve eseri şöyle tanımlar: “Tek ve uzun bir hikâyeden ibaret olan *Ebkâr-ı Efkâr* başkahramanı doğrudan şairin kendisi olan bir anlatıdır. Eser konusu, kurgusu ve özellikle sonu itibarıyla, tercüme ve uyarlama olmadığı için ‘orijinal’ diye nitelenebilecek özellikler taşımaktadır ve Fikrî’nin bizzat tecrübe ettiğini söylediği bir aşk hikâyesinden ibarettir” (s. 23). Bu tanımlama eserin içerik olarak orijinalliğine vurgu yapsa da asıl önemli olan konu *Ebkâr-ı Efkâr*’ın diğer “realist mesneviler” ile kurduğu bağıdır. Özyıldırım (2017) bu bağı şöyle ifade eder:

Halîlî’nin *Fürkat-nâme*’si (t. 876/1471), Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’si (t. 899/1493) ve Yahya Bey’in *Şâh u Gedâ*’sı (t. 943/1535) ile revaç bulan ve on beşinci yüzyıl sonlarında başlayıp on altıncı yüzyıl boyunca hayli popüler olduğu anlaşılan, bireysel aşkın işlendiği mesneviler zincirinin halkalarındandır. Bu mesnevilerde dile getirilen yeni, yaşanmış ve daha sıradan, gerçekçi bir hikâye yazma kaygısı, bu eserin de sebep-i telifinde şair tarafından okura aktarılmıştır. Bu tür mesnevilerin alâmet-i fârikalarından sayılabilecek Osmanlı coğrafyasına ait şehirlere ve gerçek mekânlara ait tasvirlerde ve dönemin toplum hayatına dair bölümlerde kendini hissettiren mahallî vurgu *Ebkâr-ı Efkâr*’da da yer almaktadır. (s. 23)

Özyıldırım, eserin adı ve bu adın yazıldığı dönemdeki bağlamıyla ilgili tespitlerde de bulunur: “*Ebkâr-ı Efkâr* bilindiği gibi “bîkr-i fikr”in çoğuludur ve ebkâr-ı ma’ânî vs. gibi türevleriyle beraber on altıncı yüzyıl edebî tenkit terminolojisinde bir şairin söylenmemiş duyguları, hayalleri ve anlamları dile getirmesi durumunda, onun özgünlüğünü

vurgulamak için çok sık kullanılan bir izâfet-i teşbîhîdir.” (s. 73) Ancak eserin adındaki iddiaya rağmen “sebeb-i telif” bölümünde bunun üzerinde durulmaz. Özyıldırım (2017), “türdeş ve- muhtemelen- model mesneviler *Heves-nâme* ve *Şâh u Gedâ*’nın sebeb-i te’liflerinde”ki (s. 74) gibi bir iddiaya zaten eserin adında vurgu yapıldığı için “sebeb-i telif” bölümünde yeniden gerek duyulmadığını söyler. Buradaki “türdeş ve model mesneviler” tanımlamaları da çok önemlidir. Özyıldırım bu bağlantıları kurarken mesnevi türünde 1471 yılında Halîlî’nin *Fürkat-nâme*’siyle bir dönüşüm yaşandığını bunun nedeninin “ben-anlatıcı” konumundaki şair tarafından bizzat yaşandığı iddia edilen bir hikâyenin anlatılması olduğunu söyler (s. 174). Tâcizâde Cafer Çelebi gibi bir devlet adamının *Heves-nâme*’sinin model olmasıyla bu tarzın revaç bulduğunu ve Taşlıcalı Yahyâ’nın *Şâh u Gedâ*’sıyla Osmanlı şairleri arasında popülerleştiğini belirtir (s. 174). Aruzun feilâtün/mefâilün/feilün kalıbıyla ve mesnevi nazım biçimiyle yazılan eser 1582 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım biçimi dışında yalnızca beş bendlik bir “murabba”ya yer verilmiştir. Kahraman anlatıcı tarafından anlatılan bir aşk hikâyesi olması nedeniyle klasik Türk edebiyatındaki sınırlı örneklerden biridir.

Ali Emre Özyıldırım (2017), Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr’ı adlı çalışmasının inceleme kısmında “İdealden Realiteye: Maddileşen ve Yerelleşen Aşkın Aynası” başlıklı bölümünde eseri “kavramsal çerçeve, kişiler, mekân, olay örgüsü, zaman” gibi unsurlar açısından inceler (s. 171-217). Bu çalışmada ise eserin tahkiye yapısı realist unsurlar ön plana çıkarılarak beyit örnekleriyle detaylı bir şekilde ele alınacak, Özyıldırım’ın değerlendirmelerine yeri geldiğinde atıfta bulunulacaktır.

2.5.1. Olay Örgüsü

Mesnevi, “Vasf-ı Hâl ve Sebeb-i Te’lif” bölümünde şairin eserini yazma nedenlerini anlatmasından sonra “Medh-i Pâdişâh-ı Zamân Sultân Süleymân” başlıklı bölümle dönemin sultanına övgüsüyle devam eder ve “Âgâz-ı Dâstân” başlıklı bölümle asıl hikâyeye başlanır.

Âşık önce sâkîye, sonra da gazel okuyan mutrîbe (gazel, şarkı vb. okuyan kimse) seslenir. Kendisini “mutsuz, dertli zavallı bir âşık” olarak tanımlar ve huzur bulmak ister. O kadar çok derdi vardır ki hangi birini anlatacağını bilemez. Dertleri nedeniyle “felek”e sitem ve beddua eder. Aslında “kendi hâlinde” kalmak istediğini ama onu bırakmadıklarını söyler.

Âşık, günlerinin nasıl geçtiğini, nasıl bir insan olduğunu anlatarak hikâyeye girizgâh yapar. İçinde bulunduğu sıkıntılı durumu bir kişiye bağlar. O kişiyi tanıtırken oldukça açık sözlü ve acımasızdır:

Eyledi dil-figâr-ı u haste beni
Oğlan ölümlisi şikeste beni

Büt-i zîbâların kilîsâsı
Suver-i muhtelif heyûlâsı (210-211)

Aşk hayatını da detaylı bir şekilde anlatır. Her gün bir ay yüzlüyü sevip peşine takıldığını söyler. Âşık, “erkek güzellerine” düşkündür:

Görse bir hûb müştêhâ oğlan
Sâyesi olup kesilmen ardından (220)

Bu şekilde güzellerin peşinde yaşadığı hayatı özetleyen âşık, sözü artık sevgilisiz kaldığına getirir ve kendisine nasihatlerde bulunan birine kızar, ona beddualar etmeye başlar. Bu kişinin âşığa nasihati ise şöyledir:

Bana nâsîh geçip bir î mânîsuz
Beni isterdi olam oglansuz (235)

Âşık bu nasihat veren kişiyi duymazdan gelir. Onun kendine göre dertleri çoktur ve bunu yineler:

Derdi çoğ idi cân-ı mahzûnun
Elemin çekmek ile gerdûnun (238)

Âşık çektiği sıkıntılardan dolayı fiziksel olarak da yıpranmıştır; vücudu bükülmüş, gözleri akan suya dönmüştür. Böyle bir çıkmazın içindeyken gönlünden şöyle geçirir:

Kılmayup bir yeri makar gönlüm
Didi yâ sabr u yâ sefer gönlüm (247)

Seyahat etmeye karar veren âşık, pek çok yeri gezdiğini ama gönlünün Edirne’yi beğendiğini söyler. Bu şehri seçme nedeni, burada çok fazla güzel olmasından kaynaklıdır. Güzelleri tasvir ettikten sonra sabah olduğunu belirtir. Sabahın olmasıyla birlikte doğa da uyanış içindedir ve şair bunu tasvir eder. Güzeller, ellerine kadehlerini

alırlar. Meclis ortamı içkiyle dolar. Meclisteki güzeller erguvan rengi kıyafetler giymişlerdir. Ayın suya yansması gibi parlaklardır. Onları tasvire devam eden şair, konuyu yine kendisine getirir. Canı ateşler içinde yanmaktadır ama kimseden ne ricada bulunur ne de bu acıdan kurtulma ümidi vardır. Güzeller için göz yaşı dökmekte, âh etmektedir. Âşıklar ona bir şey demese de ara bozucular onu kıskanırlar. Bazen onu alıp kadiya gider, bazen de şehirden sürerler. Okula, güzelleri seyretmeye gitse hocalar onu bekçiye şikâyet edip kadiya dayak yemeye götürürler. Dilediği gibi bir “aşk” yaşayamayan Âşık, vatanını özlemeye başlar:

Anar oldu gönül vatangâhı

Anun içün de yanarın gâhî (297)

Uyanık gönlü, ona vatandan umudunu kesmesi için seslenir. Orada kalmadığı için bir daha vatanının görme şansının olmadığını, gördüğü her güzele tutulmasının doğru olmadığını söyler ve ona şöyle sorar:

Niçün ey bülbül-i hevâ-peymâ

Bir gülün ‘ömri denlü ‘ışkun ola (332)

Ona, gördüğü her muma pervane olmamasını nasihat eder. Âşık, yeni bölümde Tunca Nehri’nden tarafa doğru gezinmeye başlar. Böylece nehri de tasvir etme fırsatı bulur. Buranın en güzel yanı kenarını güzellerin süslemesidir. Durmadan gelen servi boylular “bir içim su”ya benzetilir. Su kenarındaki her uzun boylu güzel, birbirini kenara çeker. Siyah kemerlerini çözerler, işlemeli kıyafetlerini çıkarırlar. Güzellerin soyunup suya girmeleri detaylı bir şekilde tasvir edilir. Güzellerin Tunca’ya girdiği yere Meriç Nehri de karışmaktadır. Meriç karışınca çalı çırpı Tunca’ya kadar gelmektedir. Güzellerin hepsi gümüş tenlidir, bedenleri parlak gümüş para gibidir. Ancak âşık, aralarında bir seçim yapamaz, biri diğerinden üstündür diyemez. Bu sefer de aklı kendisine seslenir. O da gönlü gibi acımasızdır. Bu güzellerin onun dengi olmadığını söyler. Rüzgâr güzelleri kıyıya sürükler. Güzeller âşığı o tarafa davet ederler ve o da hızla geçer. Güzelleri, doğadaki güzelliklere benzeterek tasvir eder. Bazılarını meyvelere, bazılarını çiçeklere benzetir. O sırada bir iki seçkin meclis görür. Zühre yıldızı (Venüs) çalgıcı, müşteri (Jüpiter) de dansçı olmuştur. Meclisler güzellerle doludur; neşeli bir yeme içme ve zevk-i sefâ içindedirler. Sâkî, eline kadehi alır ve şarabı dağıtmaya başlar. Meclis güzellerle süslenir. Bu güzellerin vasıfları tasvir edilir. Her biri güzel olmanın yanında nâzik ve

celebidir. Şarap içip destan ve efsaneler okumaya başlarlar. Şarabın da etkisiyle güzeller bülbül gibi olurlar. Birbirlerinin gözlerini öperler. Başları mum gibi ısınınca utanma perdesi yırtılır. Meclise rengarenk yemekler taşırılır. Yahniler, çeşitli kuşların kebabları yapılır. Güzellerden kimi de dinlenmeyip keklik gibi salınır. Âşık, beylerin ve ağaların meclisini tasvir etmeye başlar. Uyanık gönlü yine araya girer ve “sana bunlar ne lââyık ey yolunu şaşırmış” (b. 451) der. Cennete benzeyen meclisten bir kişi, gül gibi gümüş endamlı bir fidan, gül renkli şarap kadehini tutar. O meclisi süsleyen güneş, ruhu ferahlatan şarabı meclise sunar. Hizmetine altın başlıklı birçok çekik gözlü güzeli (Çiğilli mumu) bağlamıştır. Başlıkları altın kanatlı Hüma kuşu gibidir. Güzeller ayın meşalesi, mumu şeklinde tasvir edilirler. Güzeller, kıyafetleri ve takılarıyla çok canlı ve detaylı bir şekilde tanıtılırlar. Âşığın gönlü yine kendisine seslenir ve “olmaz ey ebleh” (b. 476) der. Gönlü onu küçümsemeye ve bu güzellere uygun olmadığını söylemeye devam eder. Âşık, diğer tarafa bakar ve orada da hoş bir “işret-gâh” (meyhâne) görür. Buranın etrafı güllerle çevrilmiştir. Âşık, bu mekânı kendi şiirine benzetir. Bu meyhânede de meclis kurulmuştur. Meclisteki güzellerin hepsi “Rûmili” olarak tanıtılır ve hepsi Hüma kanatlıdır. Onların da kıyafetleri detaylı bir şekilde tasvir edilir. Güzeller fiziksel özelliklerinin yanında, sözlerinin yüceliği ve kalplerinin temizliğiyle de övülürler. Aynı zamanda tevazu göstermeye alışmışlardır, elleri şimşir ağacı gibi göğüslerinde dururlar. Güzellerin etnik kökenleriyle ilgili şöyle bir bilgi verilir:

Görinüp gine Çerkesi Rusı

Mâh-rûnun hilâl-i ebrûsı (505)

Ardından âşık, “Abdâlân-ı Rûmların”⁵¹ dilinden nakaratı “Biz bininden yüz çevirmez Rûmili abdâliyuz” olan bir “murabba-ı mütekerrir”e yer verir. Gönlü yine âşığa seslenir. Bu güzellerin ona yâr olmayacağını söyleyerek onlar hakkında şöyle bir bilgi verir:

Her biri ey şikeste-dil bîmâr

Ulu subaşı sâhib-i tîmâr (511)

Âşık, gönlünün sözünü dinlemez. Bunun nedenini bir özlü sözle destekler:

⁵¹ Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda İslâm dîni uğruna savaşımlara katılan, Anadolu ve Rumeli’nin Türkleşmesinde çok büyük hizmetleri görülen erler, dervişler, bilhassa Yesevî tarikatı mensupları [Dört isim altında toplanan bu dînî-askerî zümrelerin diğer üçü *ahiyân-ı Rum*, *bâciyân-ı Rum* ve *gâziyân-ı Rum*’dur]. Bkz. <http://lugatim.com/s/abdâl>

Çün meseldür deliden uslı haber

Eyledüm andan ictinâb u hazer (513)

Gönlünden kaçınan âşık, yeni bir yere, cennete benzeyen bir çimenliğe gider. Burada “âb-ı hayat”a benzeyen tatlı bir akarsu vardır. Cennet bahçesi gibi kutsal ve yücedir. Burada da bir meclis kurulmuştur. Bu mecliste hâceler (tüccarlar) vardır. Bu tüccarlar adları verilerek tanıtılır (b. 519). Her birinin etrafında hizmet eden, koşuşturan adamları vardır. Bunları âşık şöyle tasvir eder:

Nice kul her birisi dil-berdür

Begcügezler efendicüklerdür (524)

Bu güzeller de kıyafetleri ve külahlarıyla detaylı bir şekilde tasvir edilirler. Dik başlı gönül yine boyun eğmez ve söze girer. Âşığı uyarır, ona nasihatler verir:

Ki illerün kulu sana yâr olmaz

İlün oğlanı gibi koçulmaz (541)

Âşığa eğer isteğine kavuşursa olacakları da anlatır. Sevgili istediği zaman âlem yaparken onun iki dünyanın da derdini çekeceğini söyler. Âşık hemen bu mekândan da ayrılır. Bu kez, güzel bir gül bahçesini seyretmeye başlar, ancak burası ateşperest ve Hristiyanlarla doludur. Bir tarafta güzel, sırma saçlı, işi hep hile olan Frenk, diğer tarafta ise İsa dudaklı Rum güzelleri vardır. Zülûf ve perçemleri haç gibidir. “Her biri bir güzelce kâfircik” (b. 558) olarak tanıtılırlar. Diğer bir tarafta Yahudi meclisi vardır, onların da boyları taze bir fidan gibidir. Deli gönül, yine ona boyun eğip bir yerde dinlenmez. Bu güzeller için de şöyle bir bahane bulur:

Didi cinsün degül senün kâfer

Tutalum ola her biri cevher (b. 563)

Gönül, din düşmanından sevgili olmayacağını, aslında kâfirin güzelinin “güzel” olduğunu ama ansızın sakalının çıktığını söyler. Sakalları çıkan kâfirleri de “cehennem köpeği”ne (b. 569) benzetir. Âşık, oradan da ayrılır ve meclis kurulmuş bir çimenliğe gelir. Bu mecliste kadınlar eğlenmektedir:

‘İşret eylerdi kahbe-zen zenler

Ehl-i zühd ü salâha reh-zenler (574)

Bu kadınları da beğenir, onların kıyafetlerini, takılarını, ellerinin kınasını detaylı bir şekilde tasvir eder. Gönül yine söze girer ve kadınları onaylamadığını şöyle dile getirir:

Gerçi dil-dâr gamze-zenlerdür

Lîki her biri kahbe zenlerdür (592)

Kadınları büyücü olmakla, insanı tatlı sözle kandırmakla suçlar ve şöyle der:

Ne bilürsin ki der-teh-i çâder

Sûret-i hâherün mi ya mâder

Püser-i dil-sitâna ‘ışk olsun

Zene la‘net civâna ‘ışk olsun (601- 602)

Bu son beyit, daha önce “sebeb-i telif” bölümünde yer verilen “Ol meh-i mihrbâna ‘ışk olsun/Zene la‘net civâna ‘ışk olsun” (b. 132) beytiyle aynı anlamdadır. Kadınlara lânet eden şair, oğlanlarla aşk yaşamak ister. Bu beyitle mesnevinin devamında yaşanacak olan aşka da atıfta bulunulur.

Yeni bölüm “Birinci Gece Yaşananlar” başlığını taşır. Gökyüzünün dönüp gecenin geldiği belirtilir. Âşık da uğursuz talihine söver ve üzgün bir şekilde şehre döner. Yeni Cami’i görür ve onu tasvir eder. Bu camideki müezzinleri över. Onların ezan okumalarıyla birlikte cemiyetin yatsı namazına niyet ettiğini söyler. Cami’deki güzellerle ilgili şöyle bir not düşer:

Câmi‘ün içi gine mâl-a-mâl

Mihrbânlarla ebruvânı hilâl

Her biri âfitâb-ı ‘âlem-tâb

Ruhları kible kaşları mihrâb

İtmedüm lîk birisine nigâh

Kalmamışdı gönülde gayru’llah (634- 636)

Câmi’deki güzellere bakmayan âşık, üzgün bir şekilde “hüzünler kulübesine” gelir. Gönlü o viraneye bakarak feryat eder, feleğe seslenir. Ardından âşık , geceye şöyle hitap eder:

Didüm ey gice neyledün şu bize

Bizi gark eyledün Karadeniz’e (642)

Âşık, bu şekilde üzgünken yeni bir gün başlar. Bu bölümün başlığı “İkinci Gün Yaşananlar”dır. Âşık, yine inlemekte ve feryat etmektedir. Bir “güzel” aramaya çıkar. Şehri ve pazarı seyrederken sırasıyla aktarın oğlu, meyvecinin oğlu, aşçının oğlu, şerbetçinin oğlu, ipekçinin oğlu, nalbantın oğlu, gümüşçünün oğlu, yaycının oğlu, terzinin oğlu ve ayakkabıcının oğlunu tasvir eder. Şehirden uzaklaşıp Hıdırlık’a, bahçelere doğru gider, Bektaşî Tekkesi’ndeki güzelleri tasvir eder. Gönlü onları da beğenmeyince Sarayönü’ne yani Edirne Sarayı’na gelir, orada da güzeller vardır, ancak kendisini sevgili olarak kabul edecek kimseyi bulamaz. “İkinci Gece Yaşananlar” başlıklı bölüme geçilir. Yine gece olur, gecenin olmasıyla birlikte gurbette olmak âşığı duygulandırır. Evine geri dönen âşık, göz yaşları döker ve uykuya dalar. Rüyasında ruhlar alemine karışır ve kendisini Kâbe’de bulur. İhram giyer ve Harem’i tavaf eder. Ardından Zemzem’e ulaşır. Oraya gidince taze can bulur, çünkü etrafı güzellerle doludur. Güzellerin her biri kadeh tutmaktadır. Güzellerden biri âşıklardan birine içki sunar. Âşıklar ise daha içmeden sarhoştur. Sonra o âşık sunulan içkiyi içer. Muradına erince âşıkların her biri bir tarafa yola çıkar. İsa nefesli bir güzel elinde bir şarap kadehi tutmaktadır. Bu güzel detaylı bir şekilde tasvir edildikten sonra, şarap kadehini şöyle diyerek âşığa sunar:

Sunuvirdi didi nasîbüdür

Câmı sunan senün habîbüdür (758)

Şarabı içen âşık bağırarak aşkın ateşine tutuşmuş bir şekilde uykusundan uyanır. Etrafına bakar ama kimseyi göremez, yine evinde yalnız ve hastadır. Aklında ise rüyasında gördüğü güzel vardır. Yeniden gözlerini kapar ama uyuyamaz. Artık uykuya dalmak ve rüya görmek onun için hayal olur. Kapıya kadar gider ve gözü hiçbir eşyayı görmez. Sadece sevgilinin hayalini görür. Kapılar ve duvarlar onun hayaliyle doludur. Kendi kendine bunun şeytanın hilesi olduğunu düşünür. Gönlü yine araya girip ona kızar, Kabe’de hiç şeytan olur mu diye sorar. Var olmayan, bilinmeyen bir şeye âşık olmamasını söyler. Âşık da bu karışıklığı gidermek ister. Gönül kızgınlıkla, durumuna bir çare olmadığını ve elinde de bir şey olmadığını söyler. Âşığın dertleri yine artar ve sevgiliye seslenir. Onun adını ve nerede yaşadığını merak eder ve onu bulmak ister.

Âşık rüyasında gördüğü sevgiliye seslenir, kendisine uykudayken ne yaptığını sorar ve artık gözüne uyku girmediğini söyler. Ancak karşıdan hiç ses gelmez. Feleğe sitem eder, bu duruma düşecek ne yaptığını, kendisine sevdirdiği o güzelin nerede olduğunu sorar. Bu şekilde ağlayarak geceyi geçirir.

Üçüncü gün yaşananlar yaz mevsiminin gelişiyile birlikte yeni bir bölümde anlatılır. Havanın ısınmasıyla doğadaki değişimleri aktaran âşık, sözü kendi hâline getirir. Şaşkın, sersem, gönlü hasta ve dermansızdır. Gözleri karardığı için duramaz, huzursuz olduğu için de oturamaz. Onun durumunu gören pîrlar “yâ sabır veya sefer” (b. 848) derler. Böylece İstanbul’a gitmeye karar verir. Yolculuk sırasında çektiği sıkıntılar gözüne görünmez. İnsanlardan korkmuştur ve vahşi hayvanlarla beraber olmaktan daha mutludur. Ne su içer ne durup uyur. Bir sabah şehre varır. İstanbul’u detaylı bir şekilde tasvir eder. Bütün şehri gezer ve rüyasında gördüğü güzeli arar. Ayasofya’ya varır, eşğine yüzünü sürer ve şöyle seslenir:

Didüm ey hüsnî bî-bedel câmi‘

Mecma‘-ı müslimîn güzel câmi‘ (892)

Ayasofya’yı tanıtmaya ve övmeye devam eder. Dua ederek rüyasında gördüğü sevgiliye kavuşmayı diler. O sırada aniden “hâtif”ten bir ses gelir. Hâtif ona, etrafı seyretmesini ve belki gönlünün dilediğini bulacağını söyler. Âşık, hemen Câmi’den dışarı çıkar. Çarşı tarafına gider ve etrafı seyrederken güzel bir yer görür. Burası çeşmelerin bol olduğu, süslü bir yerdir. Çeşmeleri tasvir eder ve buranın gül dolu bir bahçesi olduğunu söyler. Çeşmelerin hizasında güzeller oturmaktadır. Güzelleri ve kıyafetlerini tasvir eden âşık, içlerinde bir güzel görür. Onu kalabalık içinde parlayan bir ay ve onların padişahı şeklinde tanımlar (b. 929). Bu güzeli ve etrafındakilerin güzele olan hayranlığını anlatan âşık, onlara doğru yaklaşır. O güzelin rüyasında gördüğü güzelle aynı kişi olduğunu anlar. Ona bakınca canı, teni ve kıyafetleri yanmaya başlar. Aşkın verdiği coşkunlukla yere düşen âşık kendisine gelince gözlerini açar ama sonra bir kez daha âh ederek kendinden geçer. Gözlerini yeniden açıp kendisini toplayınca kanlı göz yaşları dökmeye başlar. Bu hâlinin nedenini etraftakiler bilmedikleri için şaşırırlar. Âşığın durumu hakkında aralarında fikir yürütüp konuşurlar. Kimisi ölüm okuna uğradığını, kimisi âşık olduğunu düşünür. Meğer âşığın öldüğünü düşünüp perişan olmuşlardır. Güzellerin bu düşünme sürecini âşık şöyle tasvir eder:

Ol gürûh itdi Akdeniz gibi cûş
Her güzel mevc urdı itdi hurûş (963)

Ardından diğerleri gider, sevgili yalnız kalır. Sevgili, âşığın başucunda mum gibi ağlamaktadır. Gözünü açınca ve sevgiliyi görünce âşık da kanlı göz yaşları döker. Sevgiliyi bulduğu için çok şaşırır. İçlerinde bulundukları durumu şöyle aktarır:

Ben harâretde yâr harretde
Serv-kadler bu hâle hayretde (970)

Sevgili göz yaşı döker ve mendiliyle gözlerini siler. Sevgili, âşığın üzerine eğilmiştir. Yanakları kızarır ve gül yaprağı gibi yanağını nemlendirip iç gömleğini yırtar. Âşık ise acıyla ve şaşkınlıkla kendisini bir kenara atar. Sevgili de ayağa kalkar ve gider. Sevgili gidince âşık inlemeye ve ağlamaya başlar. Gece olduğu bildirilir. Sabah olunca âşık yine feryat eder.

Yeni bölümde dördüncü gün yaşananlar anlatılır. Âşık gece boyu uyuyamamış ve dün sevgiliyi gördüğü anı düşünmüştür. Bu yüzden göz yaşı dökmektedir. Hiç dinlenmemiştir ve rahatı yoktur. Artık sevgiliden başka kimseyi görmek istemez. Sevgilinin mahallesine gider ve onun hararetle dolandığını görür. Onu tasvir ettikten sonra yanına yaklaşır, elini öpüp ayağına düşer. Sevgili de selam verir ve ona nasıl olduğunu sorar:

Mihrüm ile zavâllı hâlün ne
Mû miyânımla yâ hayâlün ne

Nicesin mihnet ü firâkum ile
Hoş mısın derd ü iştiyâkum ile (1026- 1027)

Ardından sevgili, nasıl bir içkiden içip de böyle sarhoş olduğunu sorar. Âşık da sevgiliyi karşısına alıp ağlamaya başlar. Bu duruma kendisini onun düşürdüğünü, hiç sabrı kalmadığını söyler ve sevgiliye onun göz yaşlarının nedenini sorar. Sevgili şöyle cevap verir:

Âteş-i 'ışk ile harâret-i cân
Bir şerer sende bende sad çendân (1039)

Bu şekilde âşık olduğunu itiraf eden sevgili, ağlamaya başlar. Âşık ağladıkça sevgili göz yaşlarını mendiliyle siler. Birbirleriyle konuşur, şakalar yaparlar. Aralarında sır kalmaz, her şeyi konuşurlar. Âşık, güzel sözlerle sevgiliye seslenir. Ona şöyle sorar:

Ayda bir kez gözüm yüzün göre mi
‘Aceb ol zerre ol güne ire mi (1052)

Sevgili, “durumu biliyorsun, âlemde düşman çok” (b. 1055) şeklinde cevap verir. Âşığa tavsiyelerde bulunur. O sırada ansızın “iki ayaklı bir eşek” gelir. Âşık, bu kişiyi olumsuz sıfatlarla tasvir eder. Bu kişi âşığa şöyle sorar:

Ne işün var yanında oğlanun
Gül-i terden tarî vü ra‘nânun (1078)

Âşık, aynı tonda ve sertlikte cevap verir. Sevgiliyle birlikte bu adamı döverler:

Yumrugı ensesine kondurduk
Nâ-terâşîde idi yondurduk

Urdu ol kelb-i mühmele köteği
Yemez ol kötegi gavur köpegi (1088- 1089)

Bu aniden çıkan ve âşığın sevgiliyle kavuşmasına engel olan kişi onun tarafından “rakip” olarak görülmektedir:

Ana kûyında kötek oldu nasîb
Mescide girmiş ite döndi rakîb (1090)

Bu rakibi nasıl dövdüklerini detaylı bir şekilde anlatan âşık, onun bekçiyi çağırmaya gittiğini söyler. Ardından, ansızın etrafları kuşatılır. Âşığa göre yoluna çıkanlar sevgiliyi kıskananlardır. Âşık, kendisini dövenlere yalvarıp, incitmemelerini isterken kimse ona şefkat etmez ama Allah sesini duyar. Dünkü delikanlılar (güzeller), yanlarında âşıklarıyla orada bulunmaktadır ve kavgayı görmüşlerdir. Onlar da kavgaya karışırlar. Beşi bir kişiyi tutar ve kavga son bulur. Âşık onların ellerini öper. Onlar da âşığa nasihatler verirler.

Dördüncü gece yaşananlar yeni bölümde anlatılır. Dün olanların bittiği ve yeni bir günün başladığı belirtilir. Rakip uykudadır, ancak âşık bir türlü rahat bulamaz ve sevgilinin evine gider. Sevgiliyi de uyku tutmamıştır ve kulağı kapıdadır. Sevgili yatağından hemen kalkıp gömlekle âşığın yanına gelir. Kendisini onun üzerine atar ve ona sarılır. Ardından

hâlini hatırını sorar. Âşığa, rüyasında gördüğü kişi karşısında olduğu için bunun tadını çıkarmasını söyler. Başka güzellere bakmaması için uyarılarda bulunur. Kendi yaptığı fedakarlığı şöyle açıklar:

Târik-i cümle kâr-bâr oldum

Kodum agyârı sana yâr oldum (1164)

Rakibi bırakıp âşığı seçen sevgili, bunun karşılığında onun da kendisine sâdık olmasını bekler. Âşık da aynı şekilde cevap verir. Güzellerin vefası olmadığını, asıl onun bir başkasına ilgisinin olmasından korktuğunu, yalnızca kendisi ölürse başkasına varabileceğini söyler. Ardından kendi aşkının gücünü anlatmaya başlar:

Nite kim cismüm ola cânuma bend

Gayrı cânâna itmeyem peyvend (1193)

Âşık, sevgiliyle sohbet ederken daha yarım saat olmadan sevgilinin babası elinde iki taşla gelir. Babası âşığa sinirlenir ve henüz ölmediğini, gencecik oğlunu onun elinde perişan etmeyeceğini söyler. Onu hile yapmakla ve tuzak kurmakla suçlar. Oğlunun ona ne dediğini ve onun bu kötülüğü oğluna neden yaptığını sorar. Oğlundan uzak durmasını söyler ve elindeki taşlardan birini âşığa atarak başını yarar. Sevgili bu olay sonucu babasına sitem eder:

Niçün urdun baba elün kurusun

Yevm-i âhirde viresin sorusun

Günehi ne garîb-i pür-derdün

Ki urup taş ile başın yardun (1230- 1231)

Babasıyla oğlu arasında bir diyalog başlar. Babası söylediklerini duyduktan sonra ona “kötü huylu, kötü talihli” (b. 1232) diye seslenir. Ona hakaretler eder ve bir tokat atar. Sevgili, canının korkusuyla tövbe eder. Ardından, âşık araya girer ve sevgilinin babasına kendisine neden vurduğunu, kendisini öldürürse bunun kime ne faydası olacağını sorar. Sevgiliye duyduğu aşkı anlatmaya başlar. Bu aşkı anlatırken sevgiliye verdiği önemi de ortaya koyar:

Senün oglun benüm efendimdür

Perçemi gerdenümde bendimdür

Cânumun cânıdır senün oglun

Sînem îmânıdır senün oglun (1270- 1271)

Eğer sevdiğinin babası olmasaydı ona neler yapacağını söyleyen âşık, sevgiliyle aralarındaki aşkın büyüklüğünü anlatmaya devam eder:

Ben ana gül o bana bülbüldür

İkimüz dahı bülbül ü güldür

İkimüz dahı şem‘ ü pervâne

İkimüz dahı genc ü vîrâne (1283- 1284)

Âşık, sevgilinin babasına “padişahım” (b. 1289) diye seslenir ve oğluna da “şehzâde” (b. 1289) der. Babasına uzun uzun kendi duygularını anlatarak onun tarafından bağışlanmayı ve anlaşılmayı ister:

Lutflar eyle gel efendim sen

Sürmegil ben kulunı kapundan (1309)

Âşık, sözü rakibe getirir ve sevgilinin babasından onun hilelerine inanmamasını ister. Onu daha bugün dövdüğünü ama uslanmadığını, “kuduz it gibi onu öldüreceğini” (b. 1322) söyleyerek rakibe olan öfkesini bir kez daha dile getirir. Ağlayarak derdini anlatırken, sevgilinin annesi gelir. Annesinin adı Selime Kadın’dır. Eşine sitem ederek neden bağırıldığını sorar ve şöyle der:

Mihnet-i ‘ışkı bilmedün mi nedür

Sevmedün mi sevilmedün mi nedür

Bire er sen seni unuttun mı

Sevüp aldun benü unuttun mı (1329- 1330)

Sevgilinin annesi, aşka olan inancını ortaya koyarken kendisinin de eşiyle severek evlendiğini vurgular. Âşığa yürümesini, nefesine uymamasını ve rakibi kör etmesini söyler. Sevdiğinin yabanda olmadığını, onu canının içinde sakladığını söyleyerek âşığı rahatlatır. Oğlunun elinden tutar ve gider.

Sevgilinin gitmesiyle birlikte âşık yine yalnız kalır. Sevgili ise babası tarafından zincire bağlanıp eve hapsedilir. Annesi, oğlunun çektiği sıkıntıları görür ve onunla bir konuşma yapar. Babası onu bağladığı için üzülmemesini, kıymetli incilerin bağlandığını söyleyerek ona verdiği değeri gösterir. Annesi, onu kaybetmekten korktuğunu şöyle dile getirir:

Kuzucagum ‘acebleme anı sen

Korkaram kurda alduram seni ben (1375)

Oğlunu bir inciye benzeten anne, âşık için “kara günlü sakallı herif” (b. 1377) der. Oğlunu, âşığa lâıyk görmez. Sevgili, annesini ikna etmek için kendi gördüğü rüyayı anlatmaya başlar. O da âşık gibi Kâbe’dedir ve Zemzem’in yanındadır. İçi şarap dolu kadehler tutan güzeller vardır. Âşıklara şarap sunarlar ve içen sarhoş olup deliye döner. Sevgili elinde şarap dolu bir kadeh bulur. O sırada da bir adam belirir. Sevgili şarabı içer ve tortusunu o adama içirir. Bunu içen adam aşkından deliye döner. Sevgili annesine hitaben, bir aydır dertli olduğunu zaman zaman da bu derdinin arttığını söyler. Ancak bu derde neyin neden olduğunu bilmez. Dün, “cuma vakti” bu adamın çıkageldiğini, onu görünce rüyasındaki adam olduğunu anladığını ve kendisini bir saat kadar kaybettiğini, artık durumu bildiğine göre onu zincirle bağlamalarının bir şeyi değiştirmeyeceğini söyler. Annesi de “vuslat gibi ilaç olmaz” (b. 1403) diyerek bu duruma muhalif olmayacağını belirtir. Oğluyla beraber ağlar. Anne, öğrendiklerinden sonra babanın yanına gider ve ona durumu anlatır. Baba da annenin sözleri üzerine ikna olur. Anne, oğluna gidip güzel haberi verir. Böylece sevgili serbest bırakılır.

Yeni bölümde beşinci gün yaşananlara geçilir. Âşık, acılar içinde ağlarken kendisini tutamaz ve sevgilinin semtine gider. Burayı Kâbe’ye ve aydınlık cennet bahçelerine benzeter. Kendisini cennete gitmiş bir insan gibi hisseder. Âşık, mahallenin köpeklerini kişileştirir. Köpekler onu güzel karşılar, ona ikramlarda bulunurlar. İçlerinden biri vardır ki makamı daha yücedir. Âşık, ona merhaba der ve sohbete başlarlar. O sırada rakip bir köpek gelir, ancak diğerleri onu döverek uzaklaştırırlar. Onun kaderi de rakibin kaderine benzer.

Sevgilinin babası “hazret-i pîr” âşığı çağırır. Ona sarılır ve onu bağrına basar. Ardından şöyle seslenir:

Bağrına basdı didi cânım ogul

Sevdüğüm sevdügi revânım ogul (1459)

Baba, âşığı sevmeye ve kabul etme nedenini “oğlunun onu sevmesi” olarak açıklar. Âşık ise bu durumu daha farklı yorumlar. Ona göre, “aşkının sınırsız ve kıyas edilemez derecede” olduğunu ve onun “sadık âşık” olduğunu gördükleri için tavırları değişmiştir. Sevgilinin anne ve babası ona saygı gösterirler ve onunla konuşmaya başlarlar. Sonunda ona inanırlar ve şöyle derler:

Zâhirün bâtına muvâfıkdur

Vâkı‘un vâkı‘a mutâbıkdur (1470)

Ardından sevgili gelir, onun gelmesiyle âşık kendinden geçer. Sevgili yanında durur. Baba söze girer ve âşığa seslenir. Oğlunu ona emanet ettiğini söyler ve şöyle devam eder:

Şübheni şekerin lebinden sor

Yüri zevkunda ol safâlar sür (1491)

Sâkî-i cânun ola sohbetde

Şem‘-i tâbânun ola halvetde

Olup ol mâh-rûnun üstâdı

Âdem it bu büt-i perî-zâdı (1495- 1496)

Âşık, sevgiliyle kavuşur ve onun eğitimine başlar. Günler geçtikçe sevgili olgunlaşır ve bir “dolunay” gibi olur. Yeni bölüm “sakalı gelen sevgili” başlığını taşır. Sevgili artık müderris olmuştur. Âşık, özellikle sevgilinin adını vermez. Sevgilinin sakalının çıkması ve olgunlaşması âşığı mutsuz eder. O, bu durumu çeşitli benzetmelerle örnekendirir:

Kanı zevkum gül ü çemenlerle

Döşegüm oldu pür dikenlerle (1518)

Döndi mescid bozuk kilisâya

Lâyık oldu yehûd u tersâya (1523)

Âşık, böyle birini kimin gerçekten seveceğini sorgular. Güzeli kaybettiği için üzülür ve yine yalnız kalır. Şehre, pazara döner ve yeniden bir güzel aramaya başlar.

Yeni ve son bölümde beşinci gece yaşananlar ve diğer tuhaf rüya anlatılır. Gece olunca âşık kötü rüyalar görmeye başlar. Rüyasına ak sakallı bir pîr gelir ve selam verip âşığa şöyle der:

Nice bir nev-civân u duhter-i rez

Gel e andan ferâgat eyle birez (1556)

Güzellerden ve şaraptan uzak durmasını isteyen pîr, ona bir tavsiyede bulunur:

Künc-i âlemde ol kitaba enîs

*İnnahu fi'z-zamâni hayre celîs*⁵² (1560)

Her ilimden bir kitap okumasını söyleyen pîr, kitapların faydaları üzerine de konuşur. Kendisinin sözünü dinlemesini söyler. Âşık uykudan uyanır, saadet mumu yanar. Kalbi aydınlanır ve canıgönülden tövbe eder.

2.5.2. Kurgu ve Motifler

Ebkâr-ı Efkâr, anlatıcının aynı zamanda âşık olduğu, *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme* gibi kahraman anlatıcıyla anlatılan mesnevilerdendir. Diğer mesnevilerdeki dezavantajları gidermek için bu mesnevide de anlatıcı çeşitli tekniklere başvurur. Bunlardan en yaygını diyalog tekniğidir. Bu mesnevide farklı nazım biçimi olarak yalnızca bir “murabba”ya yer verilir. Köpekler, kişileştirilerek bir “ara hikâye”yle mesnevide yer alır. Sevgilinin mahallesine giden âşık, köpeklerle arkadaşlık kurar ve onlarla sohbet eder. O sırada bir “rakip-i siyeh kara köpek” gelir. Sürünün başı olan köpek, sürüsüyle birlikte o köpeği döverek uzaklaştırır. Bu hikâye, “rakip”in başına gelenleri anlatmak için mesnevinin içine yerleştirilmiş ibret verici bir hikâye niteliğindedir. Mesnevideki işlevler ve alt işlevler şunlardır:

1. Âşığın kendisini tanıtması

Âşığın günlerinin nasıl geçtiğini anlatması

2. Âşığın yolculuğa/sefere çıkmaya karar vermesi

⁵² Özyıldırım (2017), bu mısranın anlamını “şüphesiz bu zamanda en hayırlı dost odur” şeklinde açıklar ve ünlü Arap şairi Mütenebbi’den iktibas olduğunu 67. dipnotta belirtir. (s. 426)

- Âşığın bir şehir belirlemesi
- Şehirde geçen günlerini anlatması
3. Gönlünün âşığa güzeller hakkında tavsiyeler vermesi
- Gönlünün âşığı küçümsemesi
4. Âşığın rüyasında bir güzel görmesi
- Sevgilinin rüyada âşığa şarap içirmesi
- Âşığın rüyasında gördüğü güzele âşık olması
5. Âşığın günlerini aşk acısı ile geçirmesi
6. Âşığın hâlini görenlerin ona yolculuğa/sefere çıkması için tavsiye vermesi
7. Âşığın başka bir şehre yolculuğu
8. Hâtifin âşığa seslenmesi
- Hâtifin âşığa yol göstermesi
9. Âşığın şehirde gezerken güzellere denk gelmesi
10. Âşığın karşılaştığı güzelin rüyasında gördüğü güzel olduğunu anlaması
11. Âşığın bayılması
12. Sevgilinin de âşıktan etkilenmesi ve gömleğini yırtması
13. Âşığın yeniden yalnız ve acılar içinde kalması
14. Âşığın sevgilinin semtine gelişi
15. Âşığın ve sevgilinin sohbet etmesi
- Sevgilinin âşığa aşkını itiraf etmesi
16. Rakibin sevgili ve âşığın arasına girmesi
- Âşığın ve sevgilinin bir olarak rakibi dövmesi
- Âşığın dayak yemesi ve dostlarının onu kurtarması
17. Âşığın sevgilinin evine gitmesi
18. Âşığın ve sevgilinin sohbet etmesi

Sevgilinin âşığı uyarması

Âşığın sevgiliye olan bağlılığını anlatması

19. Sevgilinin babasının gelmesi

Sevgilinin babasının âşığa taş atması ve âşığın başını yarması

Âşığın sevgilinin babasıyla konuşması

20. Sevgilinin annesinin gelmesi

Sevgilinin annesinin eşine hitabı ve kendi aşk maceralarını hatırlatması

21. Sevgilinin babası tarafından hapsedilmesi

22. Sevgilinin annesiyle sohbet etmesi

Sevgilinin annesine gördüğü rüyayı anlatması

Annenin sevgilinin anlattığı rüyadan çok etkilenmesi

23. Annenin eşini ikna etmesi

24. Babanın ikna olması ve sevgiliyi serbest bırakması

25. Babanın âşığı çağırması ve onu kabul ettiğini söylemesi

26. Babanın sevgiliyi âşığa emanet etmesi

27. Sevgilinin olgunlaşması ve sakalının çıkması

28. Âşığın sevgiliden soğuması ve uzaklaşması

29. Âşığın yeniden güzel aramaya başlaması

30. Âşığın rüyasına ak sakallı bir pîrin girmesi

Pîrin âşığa tavsiyeler vermesi

31. Âşığın kalbinin aydınlanması ve tövbe etmesi

Ebkâr-ı Efkar'da da diğer mesnevilerle ortak motifler dikkat çeker. Âşığın sevgili arayışı, rüya görmesi, âşığın başka bir şehre yolculuk/sefer etmesi, sevgiliyle tesadüfen karşılaşması, hâtifin seslenmesi, âşığın bayılması, âşığın yalnız ve acılar içinde kalması, sevgilinin semtine gitmesi, sevgiliyle sohbet etmesi şeklinde sıralanabilir.

Âşığın ve sevgilinin bir olup rakibe saldırması diğer mesnevilerde örneği görülmeyen bir olaydır. Âşığın sevgilinin annesi ve babasıyla yaşadıkları da yine diğer mesnevilerde görülmez; sevgilinin babasının âşığa taş atması, sevgilinin annesinin üstlendiği rol ve hikâyenin sonunda sevgilinin sakalı çıktığı için âşığın ondan soğuması gibi olaylar bu mesneviye özel, orijinal olaylardır.

2.5.3. Kişiler

2.5.3.1. Fikrî Çelebi: Gönlünün Sözünden Çıkmayan Tuhaf Bir Âşık

Fikrî Çelebi, mesnevinin “Vasf-ı Hâl ve Sebeb-i Telif” bölümünde “kendi başından geçen bir aşk hikâyesi” anlatacağını iddia eder. Birinci bölümde dikkat çekildiği üzere Fikrî’nin asıl amacı kadın aşkını anlatmayan, özgün bir mesnevi yazmaktır. Bu nedenle, anlatacağı hikâyenin kendi başından geçtiğini söyler. Bu hikâyenin başından geçmiş olma ihtimali vardır, hatta eserin sonunda sevgiliye olan öfkesi de oldukça gerçekçidir; ancak bu iddia diğer realist mesnevilerde de olduğu gibi gerçekle ve orijinallikle bağ kurmanın bir yolu olarak görülmüştür.

Mesnevinin başında âşığın hangi şehirde bulunduğu belirtilmez, ancak âşık sâkiye seslendikten sonra kendisini tanıtırken İstanbul’lu olduğunu söyler:

Zâr u âşüfte vü Sitembolî

Hüsn-i zîbâ efendiler kulu (202)

Âşık, mesleğini açıkça belirtmez. Zaten hikâyenin ana kahramanı olarak kendisini gördüğü için kendi hayatıyla ilgili detaylı bilgi vermez. Onun Edirne’deyken bir meyhaneyi kendi şiirine benzetmesi ve hikâyenin sonunda rüyasına giren kişinin ona mesleğine dönmesini söylemesi, mesleğinin diğer mesnevilerdeki âşıklar gibi “şairlik” olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

Âşığın dikkat çeken ilk özelliği kendisini tanımlama şeklidir. O, çok dertlidir ama derdinin ne olduğunu tam olarak açıklamaz. Bu “dertli” mizaç onun âşık olma ve aşk acısı çekme isteğinin yansımasıdır. Dertlerinden feleği sorumlu tutar. Feleğin kendisini şaşkına çevirdiğini ve hasta ettiğini düşünür. Peşinde koştuğu güzelle ilgili ağır sözler söyler ve ardından kendisinin kimseye muhtaç olmamasıyla gururlanır. Âşık, sık sık kendisini

açıklama ve tanıtmaya ihtiyacı duyar ve kendisini ünlü aşk mesnevisi kahramanı Ferhâd’a benzetir:

İşbu Ferhâd-ı derd-pîşe olan
Nâhunı seng-i cevre tîşe olan

Dâm-ı endûha murg-ı pâ-beste
Fikrî-i dil-şikeste vü haste (285- 286)

Ona hayatta kalmak için bir ekmek parçası, şarap ve yanında da sevgili yeterli gelmektedir. Ancak “sevgili” konusu âşık için karmaşık bir meseledir. Her gün farklı bir güzel yüzlüyü sevmekte ve güzel bir oğlan görünce onun peşinden gitmektedir. Hatta bu sevdası yüzünden başına bazı olaylar geldiğini de söyler:

Oğlan uşak beni tutup taşa
Neler irmişdi onmaduk başa (227)

Âşık, bir güzel arayışındayken ve gönlüne uygun kimseyi bulamamışken hislerini şöyle ifade eder:

Bu men-i bî-karâr u âlüfte
Zâr u şûrîde-hâl ü âşüfte

Hâzin-i mahzen-i zer-i iflâs
Haste-hâl ü hızâne-i vesvâs (710- 711)

Aradığı güzeli bulamayan âşık, evine döndükten sonra çok üzgündür, gönlü kırılmıştır. Ağlamaya başlar ve bu sahneyi şöyle anlatır:

İtdi yaşum kenârımı gülşen
Lâlezâr oldu cümle pîrâhen

Mihnet ile hezâr-pâre ciger
Dâg-ı hırmân ile çü lâle-i ter

Beni idince garka-i hûn-âb
Aldı çeşmüm hemîn gaflet-i hâb (716- 718)

Gözünden akan yaşların kenarını gül bahçesine çevirdiğini ve iç gömleğinin lale bahçesine döndüğünü söyleyen âşık, ciğerinin sıkıntıdan bin parça olduğunu, taze açmış lale gibi ümitsiz bir yarası olduğunu anlatır. Uykuya dalmasının nedenini de çok ağlamasına bağlar.

Rüyasındaki güzeli gerçekte görüp kendinden geçen âşık, artık “gerçek” bir âşık olmuştur ve âşık olmanın da verdiği acıyı tatmaya başlar. Sevgiliyi bulduktan sonraki hâli de öncekinden farklı değildir:

Gözlerüm akıdurdı seyl-âbı

Nice seyl-âbı seyl-i hûn-âbı

Hiç ârâm u râhatum yog idi

Zerrece istirâhatum yogi idi (998- 999)

Âşığın sevgilinin evine gittiği gece sevgili ona ne durumda olduğunu sorar. Âşık, içinde bulunduğu durumu anlatırken rüyasındaki şaraba atıfta bulunur ve durumunu şöyle tarif eder:

Oldum ânî rübûde âşüfte

Mest ü şûrîde-hâl ü âlüfte

Hiç kalmadı sabra dermânım

Çâk itdüm çeküp giribânım (1031- 1032)

Âşığın âşık olduktan sonraki hasta hâlleri mesnevîde sıkça vurgulanır. O da bu noktada klasik edebiyattaki “âşık” tipine yaklaşır.

Âşığın kendisiyle olan iç hesaplaşmasını en güzel anlatan bölümler gönlü ve aklıyla konuştuğu bölümlerdir. Gönül, âşığın iç sesini yansıtması açısından şair tarafından kişileştirilmiştir. Gönül, oldukça acımasız bir şekilde onu sürekli eleştirir, güzel arayışında kendisine uygun ve denk olanı bulması için çabalar. İlk olarak Edirne’de memleket hasreti çektiği zaman söze girer ve ona şöyle hitap eder:

Gazaba geldi pes dil-i âgâh

Didi ey bî-karâr u vey güm-râh

Haste vü dil-şikeste fersude

Niçe bir işbu kâr-ı bîhude (300- 301)

Gönlü, âşığa artık bir güzele gönlünü bağlamasını ve gördüğü her güzelin peşinden gitmemesini söyler. Gönlünün sözleri üzerine âşık, kendisine uygun bir güzel bulma arayışına girer. Bu arayış süreci de gönlün ve aklın müdahaleleriyle şekillenir. Âşığın Tunca Nehri'nin kenarında seyrettiği güzellerin ona uygun olmadığını akıl şöyle belirtir:

Didi 'akl ey gürisne-i ebter

Senün aşun degül durur bunlar (394)

Âşık, nehrin kenarındaki meclislerde “âşık” olacağı bir güzel aramaya devam ederken gönlü yine araya girer ve ona şöyle der:

Didi ben bî-dile dil-i âgâh

Sana bunlar ne lâyıq ey güm-râh (452)

Âşık, başka bir meclise gider ve oradaki güzellerden etkilenir ama gönlü araya girerek ona yine ağır sözlerle karşı çıkar:

Didi dil bana olmaz ey ebleh

Sâye-i âfîtâb u zerre-i meh

Yog iken serçe denlü pervâzun

Ârzu itme tu'mesin bâzun (476- 477)

Âşık, her seferinde gönlünün sözünü dinler ve başka bir tarafa doğru giderek arayışına devam eder. Âşık için gönlü bilgili ancak dik başlıdır:

Gine râm olmayup dil-i tevsen

Didi ser-keşlik ile ba'zı suhen (540)

Gönül, kâfirleri de âşığa uygun bulmaz:

Gine bir yirde itmeyüp ârâm

Dil-i dîvâne olmadı bana râm

Didi cinsün degül senün kâfer

Tutalum ola her biri cevher (562- 563)

Kadınların meclisine gelen âşığa gönlü şiddetli bir şekilde karşı çıkar. Daha önceki karşı çıkmalarının nedeni âşığın güzellere lâayık olmamasından kaynaklıdır; ancak bu kez, “kadın”ları kötüler ve kadın aşkını “uygun” bulmaz:

Didi dil eyleyüp benümle cedel
Koy a oğlan bu kahbe zenleri gel (591)
[...]
Bügü çömlekleriyle ser-tâ-ser
Fitneler kaynadur cihânda bular

Eyleyüp niçe serveri sersüz
Niçe serdâr oldu efsersüz (595- 596)
[...]
Leb-i la‘lîni eyleyüp sana al
Çalar agzuna datlu söz ile bal (598)
[...]
Ne bilürsin ki der-teh-i çâder
Sûret-i hâherün mi yâ mâder (601)

Kadınlar hakkındaki bu olumsuz yorumlar, onun “sebeb-i telif” bölümünde de açıkça belirttiğı “kadın aşkı”nı onaylamamasıyla ilgilidir. Gönlünün sözünü dinleyen âşık çaresizce şehre geri döner. Camideki güzelleri de seyredip evine gelir ve gönlü yine söze başlar. Ona şöyle seslenir:

Didi gerdûna derd ile ey dîn
Göreyin külbe-i harâbıma dön (639)

Âşık, rüyasında sevgiliyi gördükten sonra gönülle aralarında bir diyalog başlar. Âşığın bu rüyayı “şeytanın hilesi” olarak yorumlaması gönlü kızdırır ve öfkeyle söze girer:

Kakıyup dil didi fakîre hemân
Hiç olur mı Ka‘be’de şeytân

Hiç olur mu ki nefis-i şeytânî
Bağlaya böyle şekl-i rûhânî (772- 773)

Gönül, âşığın düşüncesini onaylamayıp onu vazgeçirmek ister. Âşık, aklı olanın bunu uygun bulmayacağını söyleyince gönül, âşığın gönlünde aklın ne işi olduğunu sorar. En sonunda gönül yine kızgınlıkla “çare yoktur senin elinde ne var” (b. 778) diye sorarak âşığı umutsuzluğa sürükler. Bu gönül ve âşık arasında mesnevide aktarılan son diyalog olur. Âşık, İstanbul’a döndüğünde aradığı güzeli bulacak, âşık olacak ve son bir kez daha gönlüyle dertleştğini söyleyecektir:

Gözlerüm kanlu yaşlar döküben

Zâr zâr acı acı ağlarken

Dile derd-i dilüm hikâyet idüp

Gine dilden dile şikâyet idüp (1427- 1428)

Âşık, çıktığı yolculuktan sonra memleketi İstanbul’a döndüğü zaman aslında aradığının zaten burada olduğunu görür. Gördüğü rüya, onun âşık olacağı güzeli seçmesini, aynı rüyanın sevgili tarafından görülmüş olması ise aşkının karşılık bulmasını sağlamıştır.

Âşık ile ilgili dikkat çeken bir konu da sevgiliye kavuştuktan sonra, onun sakallarının çıkması üzerine hislerinin değişmesidir. Sevgiliden aniden soğur ve şehrin pazarına dönerek güzel arayışına başlar. Ancak gördüğü bir rüya onu bu hevesten uzaklaştırır. Rüyasındaki pîr, onun güzel peşinde koşmayı bırakmasını ve “okumasını” ister. Böylece âşık, tövbe eder ve yeni bir hayatın kapılarını aralar.

Sonuç olarak âşık, *Ebkâr-ı Efkâr*’da başından geçen bir aşk hikâyesini anlattığını iddia etmiş; bu hikâyeyi gerçek bir mekânda, muhtemel bir zaman diliminde ve gerçekçi bir şahıs kadrosuyla kurgulayarak “gerçeklik” iddiasını desteklemiştir. Âşığın gönlüyle olan diyalogları onun iç dünyasının anlaşılmasını ve iç sesinin duyulmasını sağlamıştır. Aradığı aşkı bulan âşık, sevgiliye kavuştuktan sonra ondan kolay vazgeçmiştir. Bu sürecin detaylarıyla anlatılmasına da sebep olarak sevgilinin sakallarının çıkması gösterilmiştir. Sevgilinin olgunlaşıp sakallarının çıkması âşığın “güzellik” anlayışına ters düşmüştür. O, aşk acısını ve aşkı deneyimleyip “aşk” konusunda bir üst mertebeye yükselmiştir. Onun için asıl önemli olan “okumak ve yazmak” işine geri dönecektir çünkü “edebiyat”tan alınan zevk başka hiçbir şeyde bulunamaz:

Kanda olur bu hüsn ü nakş u nigâr

Kanı misli nigâr-ı lâle- ‘izâr (1565)

2.5.3.2. Sevgili: Hem Mâşuk Hem Âşık

Ebkâr-ı Efkar’daki sevgili, yalnızca güzelliği ve âşığın onu görüş şekliyle değil âşığa karşı “var olan” hisleriyle mesnevide ön plana çıkar. “Sebeb-i telif” bölümünde âşık, şaire yani kendisine seslenirken Alî Bâlî’yle olan durumunu anlatmasını ister. Mesnevide, sevgili rolündeki kahramanın adı verilmese de onun “genç” bir delikanlı olduğu bilinmekte ve Fedâî mahlaslı Edirneli şair Alî Bâlî’yle ilgisinin ne olduğu ise bilinmemektedir. Özyıldırım (2017), bu adın oğlan güzellerini temsil eden genel biri ad olduğunu düşünmektedir. Bunun nedeni olarak, Rumeli şairlerinin gazel ve şehrengizlerinde Bâlî adının yaygın kullanılmasını ve Âşık Çelebi’nin tezkiresi *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*’da Alî Bâlî adlı iki meşhur mahbuptan söz edilmesini gösterir (s. 117, 18. dipnot). Sevgilinin adı bilinçli bir tercih olarak mesnevide verilmez, yalnızca eser kaleme alındığı tarihte “müderris” olduğu belirtilir. Bunu şair eserin sonunda, sevgilinin sakalının çıktığını belirttikten sonraki bölümde şöyle açıklar:

Adını dimezin müderrisdür

Sakalı geldi şimdi birisidür (1512)

Âşık, uzun süren bir arayıştan sonra sevgiliyi rüyasında görmüş ve onun elinden şarap içerek ona âşık olmuştur. Eserin sonunda, aynı rüyayı sevgilinin de gördüğü ve bu nedenle onun da âşığa âşık olduğu anlaşılır. Rüya motifi, âşığın ve mâşuğun birbirine kavuşmasını sağlayan unsur olarak kullanılmıştır, sevgiliyi “klasik sevgili” tipinden kurtarmanın bir yolu olarak görülmüştür. Sevgilinin de âşığa karşı hislerinin olmasını açıklamanın başka bir yolunu bulamayan şair, bunu iki kahramanın da aynı rüyayı görmesiyle gerçekleştirmiştir.⁵³

Sevgilinin dikkat çeken ilk özelliği, diğer bütün klasik ve realist mesnevilerde olduğu gibi âşık tarafından algılanan güzelliğidir. Âşık, pek çok meclis gezip pek çok güzel gördükten

⁵³ Özyıldırım (2017), çalışmasının inceleme bölümünde eseri ilk olarak “temsili bir yol, arayış ve aydınlanma hikâyesi” olarak okumayı denemiştir. Bu sebeple âşığın gördüğü rüyayı sevgilinin de görmesini “rüyanın sahilliği” olarak yorumlamış, rüyanın Kâbe’de geçmesi ve Zemzem ile olan ilişkisini de bu temsili okuma çerçevesinde değerlendirmiştir.

sonra, bir türlü aradığı güzeli bulamaz ve mesnevideki ikinci gece, rüyasında kendisini Kâbe’de görür. Ardından Zemzem’e giden yola girer ve orada etrafın güzellerle dolu olduğunu fark eder. Bu güzellerin bir tarafında da onlara âşık olanlar sıralanmıştır. Güzellerden biri âşığın dikkatini çeker. Onu şöyle tasvir eder:

Ara yirde tutardı peymâne

Bir Mesîhâ nefesli cânâne

Çihre rûhânî sîne nûrânî

Nice cânâne cânlar cânı (736- 737)

Âşık, ilk olarak güzelin elindeki kadehi fark eder çünkü daha sonra bu kadehten şarap içecektir ve dikkati bu yöne çekmek ister. Ardından sevgilinin güzelliğinin farkına varır. Sevgili “nev-civân”dır (b. 738) yani âşık onu rüyasında gördüğü zaman sevgilinin yaşı daha gençtir. Yüzü, hatları, kaşları, yanakları, dudakları, dişleri, boyu, gerdanı ayrı ayrı tasvir edilir. Bu tasvirler, divan şiirinin klasik “güzel” anlayışına uygun mazmunlar kullanılarak yapılır. Sevgilinin sesi ilk kez âşığa şarap ikram ederken duyulur:

Sunıvirdi didi nasîbüdür

Câmı sunan senün habîbindür (758)

Bu konuşmadan sonra âşık, şarabı içer ve aşkı derinden kalbinde hissetmeye başlar. Âşık, sevgiliyle “gerçek” dünyada karşılaşana kadar onun hayaliyle konuşur. Ona seslenirken fiziksel güzelliklerini övmeye devam eder. Onun nerede yaşadığını, adının ne olduğunu, nasıl bu kadar güzel olduğunu sorar. Güzeli görmek için yeniden uykuya dalmak ister. Âşık, İstanbul’a dönüp bu kez rüyasında gördüğü o güzeli aramaya başlar ve onu “hokka ağız”lı olarak tasvir eder:

Bilmedüm kandadur o hokka-dehân

Bulmadum hîç zerre denlü nişân (881)

Ayasofya’yı gezdiği bir gün çok dua eder, rüyasında gördüğü güzele kavuşmak ister ve o anda “hâtif”ten bir ses gelir. Bu ses etrafı seyretmesini ve aradığını bulacağını söyler. Hâtif motifi, mesnevilerde sıkça kullanılmaktadır. Kahramanlar zor duruma düştüklerinde, nedenini açıklayamayacakları olaylar gelişeceği zaman, karar almak zorunda olduklarında bu “hâtif” yani “gayb”den gelen ses kahramana yol gösterir. Yine

böyle bir anda, âşık rüyasında gördüğü güzelle gerçek dünyada karşılaşacağı için buna ortam yaratılır.

Âşık, dualarının karşılığını bulur ve “rüyasındaki gibi” güzellerin Ayasofya’da oturduğunu görür, ancak içlerinden bir tanesi âşığın dikkatini çeker, onu şöyle tanımlar:

Ol gürûh içre bir meh-i tâbân

Pâdişeh ol bular ana erkân (928)

Parlak bir aya benzetilen güzel, arkadaşlarının arasında “padişah” gibidir. Sevgilinin kıyafetlerini tasvir eder. Sevgilinin fiziksel özelliklerinden sonra, onun “şaşkın” olduğu, etrafındakilerin de ona hayran bir şekilde baktığı söylenir. Sevgili, arkadaşlarını gülümseyerek dinlemekte, papağan gibi konuşmaktadır. Âşık, o güzelin rüyasında gördüğü kişi olduğunu şöyle ifade eder:

Gördüm ol düşde gördüğüm cânı

Ol melek-haslet ü perî-şânı (943)

Âşık, güzeli gördükten sonra kendinden geçip yeniden ayıldığında etraflarındaki güzeller dağılmış, sevgiliyle baş başa kalmışlardır. Sevgiliyi başında görünce şöyle tasvir eder:

Tolu şeb-nem o kara nergisler

Pür gül-âb olmuş ol iki gül-ter

Yüzüme olur ol gül-i handân

Şîşe-i ceşm ile gül-âb-efşân (966- 967)

Sevgili, âşığın yüzüne gül suyu serpip onu ayıltır, ancak yüzündeki şaşkınlık ifadesi geçmemiştir. Bu şaşkınlığın nedeni sonradan ortaya çıkacaktır. Sevgili ağlamakta ve mendiliyle gözlerini silmektedir. Kızarıp bozaran sevgili sonunda iç gömleğini yırtar. Âşığın inlemelerine ve âh etmelerine “sesini kesmesi”ni söyleyerek karşılık verir. Bunun nedeni âşığın başını belaya sokmasını istememesidir. Âşık, kendisini bir tarafa atınca sevgili de ayağa kalkar ve gider. Bu sefer olaylar âşığın daha önce yaşadığı aşk maceralarından çok farklı gelişmiştir. Peşine takıldığı ve seyrettiği güzeller yüzünden dayak yiyen ve kadiya kadar götürülen âşık, sevgili tarafından merhamet görmüştür. Onu görmek için yeniden sevgilinin mahallesine giden âşık, yine sevgilinin kıyafetlerini tasvir eder, renk renk kıyafetler giydiğini söyler. Yine renk renk kıyafetler giyen sevgili külahını

çıkarmıştır, gözlerine Çin güzelleri gibi sürme çekmiştir. Sevgili ve âşık arasında sakın bir sohbet gerçekleşir. Sevgili, onun kendisine olan hislerinin farkında olduğunu belli ederek şöyle sorar:

Mihrüm ile zavallı hâlün ne
Mû miyânımla yâ hayâlün ne

Nicesin mihnet-i firâkum ile
Hoş mısın derd ü iştiyâkum ile

Nice meyden ki nûş idüp andan

Böyle ser-mest ü bî-hod oldun sen (1026- 2028)

Sevgili, kendisinden ve âşığın ona duyduğu aşktan çok emindir. Bu diyalogda önemli olan sevgilinin duygularını paylaşma fırsatı bulmasıdır. Âşık, aşkını anlattıktan sonra sevgili ona bu belanın yalnızca onda olmadığını, kendisinin de aşk ateşiyle yandığını söyler:

Âteş-i ‘ışk ile harâret-i cân
Bir şerer sende bende sad çendân

Âteş- ‘ışka olduğın bâdî

Andı vü itdi girye vü şâdî (1039- 1040)

Âşığın “ayda bir kez yüzünü görebilecek miyim” (b. 1052) sorusuna sevgili, âşığın durumu bildiğini, etrafın düşmanla dolu olduğunu söyleyerek cevap verir. Âşığın zamanının gece olduğunu, düşmanın da sarhoş ya da uykuda olduğu bir zamanı seçmesini söyler. Bu sözler mesneviye dahil olacak yeni bir kahramanın habercisidir. Sebepsiz yere bir “rakip” gelir ve âşıklar onunla kavgaya tutuşurlar.

Sevgiliyi görmek isteyen âşık, bu sefer onun evine kadar gider ancak sevgilinin sözünü dinlediği için bu görüşmeyi gece saatine ayarlar. Sevgiliyi uyku tutmamıştır ve kulağı kapıdadır. Gece olduğu için sevgilinin kıyafetleri de ona göre. Sevgili iç gömleğiyle yatağından çıkıp gelmiştir. Sevgili, âşığa yine onun kendisine olan duygularından emin bir şekilde sorular sorar. Bu sefer sorularda detaya girer:

Zevki ümmîdi birle cânânun
Ârzûlar mı leblerin cânun (1152)

Nice hâlün firâk u firkat ile
Yâ hayâlün visâl u vuslat ile (1154)

Sevgili, kendisinden ve âşığın ona olan aşkından emindir, ancak aklını karıştıran bazı konular vardır ve bunları âşığa sorar. Ondan başka bir güzele bakmamasını ister. Kendisinin herkesten vazgeçip ona “yâr” olduğunun altını çizer. Aynı şekilde âşık da sevgiliden beklentilerini sıralar. İkisi için de önemli olan “sâdık” olmaktır. Bu diyalog, onların sevgili olduklarını ve birbirlerine bağlılık sözü verdiklerini gösterir.

Sevgili, anne ve babasının rakipten sonra “engel” olarak konuya dahil edilmesi üzerine annesiyle bir ay önce gördüğü rüyasını paylaşır. Bu rüya, âşığın gördüğü rüyanın aynısıdır. Sevgili, şarap içip tortusunu da birine içirmiştir. Bu kişi, daha sonra karşısına çıkan âşıktır. Aşkın şarabından içen iki kişi de âşık olmuştur. Sevgili, annesini şu sözlerle ikna eder:

Sanma zencîr ile bu dîvâne
Gele kendüye gine uslana (1401)

Annesi bu rüyayı dinledikten sonra “âşığa vuslat gibi ilaç olmaz” der ve onların aşkından emin olup bir araya gelmelerini destekler. Araya sevgilinin anne ve babası engel olarak girmiş gibi görünse de hikâyenin sonunda sevgililer birbirine kavuşur.

Bu noktaya kadar olaylar tutarlı bir şekilde ilerler. Âşık, sevgilinin babasının izniyle ona kavuşmuştur. Sevgiliye hocalık da yapan âşık, günden güne ondaki değişimi fark eder. “Sakalı gelen sevgili” bölümü ise kurguda oldukça radikal bir değişime neden olur. Âşığın güzelliğini övmeye doyamadığı, sözler verdiği sevgilinin sakallarının çıkması onu çileden çıkarır. Bu bölüm, âşığın sevgiliye ağır hakaretler ettiği bir bölümdür:

Gevher-i sâf u pâk ellendi
Döndi âyînesi sakallandı

Nâ-geh ol rûy-ı sâde kıllandı
Ya’nî ol dil-rübâ sakallandı (1514- 1515)

Bu ani öfkenin nedenini Özyıldırım (2017) şöyle açıklar: “Daha ilginç olan ise burada alenen küfürlü ifadeler kullanan Fikrî’nin, bu sözleriyle, eser yazıldığı sırada aralarında bir husumet çıktığı tahmin edilebilecek olan bu eski sevgilisinden bir tür intikam aldığı intibai uyanmaktadır” (s. 160). Sevgilinin davranışlarındaki değişim sonucu Fikrî’nin bu noktaya geldiği şu beyitten çıkarılabilir:

Gitdi âdemliği dönüp dîve

Döndi şeytana başladı rîve (1524)

Âşık, daha çok sevgilinin fiziksel olarak çirkinleşmesiyle ilgileniyor gibi görünse de ona duyduğu öfkenin daha derin olduğu anlaşılmaktadır. Bu beklenmedik son, mesnevinin gerçekle ve âşığın “gerçek” hayatıyla olan bağını güçlendirir. Bu nedenle şair eserine daha uygun bir son yazma gereği duyar. Yine bir rüya motifiyle “güzel arayışını” sonlandırır ve kendisini “kitap okumaya” adar.

Sonuç olarak; *Ebkâr-ı Efkâr*’daki sevgilinin divan şiirindeki “güzel tiplmesi”yle ortak noktaları olduğu gibi bu tipten farklılaştığı noktalar da oldukça fazladır. Bu ortak noktalar sevgilinin fiziksel “güzelliği” ile sınırlıdır. Farklı olan noktalar; sevgilinin de âşığı rüyasında görmesi, ona olan aşkını itiraf etmesi, aralarında “kavuşma” gerçekleşmesi ve sonunda âşığın sakalları çıkması nedeniyle sevgiliden soğumasıdır. Bu son bölümde yalnızca âşığın duyguları aktarılır. Sevgiliyle ilgili ise “müderres” olduğu bilgisi verilir. Fikrî, eseri sona erdirmek niyetinde olduğu için başka bir kapı açmaz ve mesneviyi “kendisi” odaklı bir sonla bitirir.

2.5.3.3. Sevgilinin Annesi ve Babası

Sevgilinin annesi ve babası mesneviye dahil oldukları zaman, rakibe alternatif olarak hikâyedeki gerilimi artıracak ve kavuşmaya engel olacak tipler olarak görülürler. Babanın elinde taşlarla gelerek âşığın kafasını yarması da bunu gösterir. “Vâlid-i pîr”, “hazret-i pîr” ve “pîr-i kûhen” gibi ifadelerle anılan babanın adına mesnevide yer verilmez. O, oğlunu savunmaya çalışan bir babadır ve kendisini bu anlamda doğrudan ifade eder. Âşığa oğlunun ona nasıl bir kötülük yaptığını ve ona neden bu şekilde kastettiğini sorar. Oğlu onun için çok değerlidir:

Dür-i yek-dâne gibi bir dânem

Cân-ı pâküm nazîri cânânem (1220)

‘Ömrümün servinün güzel dalı

Lebi şekker-şiken ogul balı (1222)

Baba, âşığı sert sözlerle uyarır:

Bir dahı bire yüzi kara köpek

Yolına gelme yel gibi yelerek

Sakın ey yüzi kara süritme

Sâyeveş yanına düşip gitme (1224- 1225)

Baba, âşığa karşı olan sert tutumunu oğluna karşı da gösterir. Âşığı savunmaya çalışan oğluna bir tokat atar ve sonra onu zincirleyip hapseder. Sevgilinin rüyasını annesiyle paylaşması ve annenin babayla yaptığı konuşma sonucu baba yumuşar:

Hazret-i pîre merhamet şefkat

Gelmiş imiş Hudâ ide rahmet (1407)

Babanın ve âşığın bir sonraki görüşmeleri diğerinin aksine olumlu geçer. Baba, tamamen bu aşkı onaylayan bir noktada olduğunu ifade eder:

Bagrına basdı didi cânım ogul

Çekdi ben bî-dili pes âgûşa

Bagrına basdı didi cânım ogul

Sevdüğüm sevdügi revânım ogul

Benüm aldı elüm eline hemân

Devlet ile derûna oldı revân (1458- 1460)

Baba, kendi oğlu gibi ilgi ve sevgi gösterdiği âşığa oğlunu teslim eder:

Senün olsun bu günden ol meh-rû

Mihrbân u büt-i hilâl-ebrû (1489)

Şübheni şekkerîn lebinden sor
Yüri zevkunda ol safâlar sür (1491)

Baba, onlara beraber kalacakları bir mekân da önerir. Babanın asıl amacı ise oğlunun “adam” olmasıdır:

Olup ol mâh-rûnun üstâdı
Âdem it bu büt-i perî-zâdı (1496)

Bu beyitler babanın mesnevideki son sözleridir. Baba, annenin ikna olup onu da ikna etmesi sonucunda bu ilişkiye onay vermiş, bu ilişkinin içeriğini ve sınırlarını da belirleyen kişi olmuştur.

Mesnevide annenin rolü babanınkine benzerdir ama o, arka planda babaya göre daha etkili olur. Babadan farklı olarak adı büyük sevgi ifadeleriyle birlikte anılır:

Anası geldi ol halîme kadın
Adı efvâhda Selîme Kadın

Dür-i tâc-ı inâs fahr-ı nisâ
Mehd-i ‘ulyâ vü ‘ismetü’ d-dünyâ

‘Âyişe Fâtıma safında görem
Ola anun makâmı bâg-ı İrem (1324- 1326)

Özyıldırım (2017), eserdeki tek kadın kahraman olan anne Selîme Kadın’ın olumlu sıfatlarla anılmasını ve saygın bir tip olarak yansıtılmasını ilginç bulur (sf. 49, 36. dipnot). Fikrî, “aşk” bağlamında kadını erkeğe uygun görmez, ancak toplumda anneliğe yüklenen kutsal anlam düşünüldüğünde Selîme Kadın’ın övgüye değer bir kahraman olarak çizilmesi şaşırtıcı değildir.

Adı Selîme olan anne, “Selime Hatun” ve “ana bacı” olarak da anılır. İlk olarak babanın gazabından oğlunu kurtarmak için araya girer. Babaya sözleri oldukça ilginçtir. Onu durdurmak için kendi aşkını örnek verir:

Mihnet-i ‘ışkî bilmedün mi nedür
Sevmedün mi sevilmedün mi nedür

Bire er sen seni unuttun mu

Sevüp aldun beni unuttun mu (1329- 1330)

Selîme Kadın, eşinin aşkın zorluklarını bildiğini söyler ve onun bunları hatırlamasını ister. Eşiyle birbirlerini severek evlendiklerini vurgular. “Be hey er”, “be hey har-ı ner” ve “bire er” şeklindeki eşine hitap şekli onun konuşma tonunu ve insanlara yaklaşımını yansıtır niteliktedir. Aynı şekilde âşığa da “oğul” (b. 1332) diye seslenir ve onu rahatlatmak ister:

Uşta cânâncugün yabânda değil

Sakların cânum içre şöylece bil (1333)

Anne, oğluyla sohbet ederken oğlunu da rahatlatır. Onun zincirlenmesinin nedenini “kıymetli incilerin saklanması” (b. 1361) olarak açıklar. Babasının ona karşı olan davranışlarını açıklayarak oğlu ile babası arasındaki gerilimi ortadan kaldırmaya çalışır. Ardından, aslında bu aşka o kadar da olumlu bakmadığını ve kendi korkularını oğluna şöyle itiraf eder:

Kuzucagum ‘acebleme anı sen

Korkaram kurda alduram seni ben (1375)

Selîme Kadın, oğlunu ve âşığı nasıl gördüğünü şöyle anlatır:

Sen isen bir dūr-i latîf ü nazîf

Ol kara günli rîşdâr harîf (1377)

Oğluna âşığı uygun görmeyen Selîme Kadın, onun “sakallı” olmasından da hoşlanmaz. Bu beyit, âşığın yaşının oğlundan büyük olduğunu ve Selîme Kadın’ın onu oğluna bu nedenle de lâıyk görmediğini gösterir. Selîme Kadın oğluna olan merhametini hitap şekliyle hissettirir:

Dimiş a körpem a kuzucagum

Kendi hûrî cemâli uçmagum (1380)

Selîme Kadın, oğluna durumu iyi düşünüp araştırmasını, ancak o ne derse onaylayacağını söyleyerek onu karşısına almak istemez. Oğlunun âşık ile aynı rüyayı gördüklerini söylemesinin üzerine “vuslat gibi ilaç olmaz” (b. 1403) diyerek onların aşkını desteklemeye başlar. Bunun nedeni iki âşığın da gördüğü rüyayı “ilahî” bir güce bağlamasıdır. Bu güç dışında başka bir eylem, onların kararını değiştirmelerinde yeterli

kalmayacaktır. Annenin son hareketi, babaya giderek durumu anlatmak ve onu ikna etmek olur. Dolayısıyla baba ve oğul arasındaki ilişkiyi düzenleme görevini başarıyla yerine getirir. Bu da sonuçta âşığın işine yarar. Mesnevide şair tarafından başarılı bir “anne” tiplmesi ortaya konmuştur. Tutarsız gibi görünse de onun davranışlarının mantıklı açıklamaları vardır. O, baba ve oğul arasındaki gerilimin artmasına engel olmak için araya girmiş, oğlunu götürerek meselenin uzamasını engellemiş, âşığı sakinleştirmiş, oğlunu vazgeçirmeye çalışmış, ona ne derse kabul edeceğini söyleyerek oğlunu karşısına almamıştır. Özetle, Selîme Kadın bu mesnevinin “gerçek”le en kuvvetli bağ kuran kahramanıdır. Anne tiplmesi olarak oldukça başarılı çizilmiştir.

Baba ve annenin başlarda bu aşka karşı olmaları, ardından çok kısa bir sürede tavır değiştirerek bu aşkı onaylamaları onların “tutarsız” davranışlar sergiliyor gibi görünmelerine neden olmuştur. Ancak bu aşkın arkasındaki “ilahî” gücü fark etmeleri onların karşı koymalarının boşa olduğunu anlamalarını sağlamıştır. Zaten yalnızca böyle bir güç onların bir “mahbûb” aşkını onaylamalarını sağlayabilirdi. Bu nedenle, mahbûb aşkını meşrulaştırmak için şair tarafından mesnevideki “rüya”ya da ilahî bir anlam yüklenmiştir.

2.5.3.4. Rakip

Ebkâr-ı Efkar’da anne ve baba kısa bir süre “rakip” rolünü üstelenerek âşığın ve mâşuğun arasına girse de başka bir rakip tipine daha ihtiyaç duyulmuştur. Bu rakip tipi neden ve nasıl ortaya çıktığı bilinmeyen yalnızca mesnevinin biraz daha uzamasını sağlayan ve sevgililerin kavuşması için kısa süreli pürüz çıkaran bir tiptir.

Ortaya çıkışı ani olur, âşığa “oğlanın yanında ne işi olduğunu” sorar. Âşık onu olumsuz sıfatlarla tanımlar. “Har-ı dü-pâ” (iki ayaklı eşek) diye tanıtılan rakip âşığın gözünden şöyle tasvir edilir:

Nefesi bed kara dü-tün suhani

Agzı gûyâ boyacılar kazanı (1065)

Tutagının biri birinden dūr

Zişt ü kabkara gûyiyâ leb-i gūr

Gerdeni buruşuk siyah-be-reng

Seng-püşt-i siyâh-ı arz-ı Fireng (1070- 1071)

Bu kötü görünüşlü rakiple ilgili başka bir bilgi daha verilir:

Şeyh Necdün mürid-i makbûli

Yüzi kara merîd-i makbûli (1073)

Bir şeyhin müridi olan rakip, sözleriyle âşığa sataşır ve karşılığında âşığın ağır sözlerine maruz kalır. Âşık, ona karşı duyduğu nefreti şu beyitlerle gösterir:

Didüm ey bed-nihâd u pür telbîs

Bire îmâna kâsd ider iblis

Bire dünyâ delüsi mâl eşeği

Mezbele dûdesi helâ köpeği

Hey kara yüzli hey kara câhil

Nefs-i zâyî‘ ü bâtıl u ‘âtıl (1081- 1083)

Âşık ve sevgili onun kendilerine müdahale etmesine kızarlar ve onunla kavga etmeye başlarlar. Aralarındaki yumruklaşmalardan sonra ağzı kan dolan rakip bekçi çağırmaya gider, ancak sevgilinin arkadaşları ve onların âşıkları âşığı ve sevgiliyi kurtarırlar. Bu sahne, mesneviye heyecan ve hareket katan, gerilimi artıran sahnelerdendir. Burada âşık ve sevgili beraber hareket ederek ortak bir düşmana karşı birlikte tavır alırlar. Bu onların “bir” olduğu ilk andır. Rakip, aslında sevgililerin arasındaki bağı kuvvetlendiren bir role de sahiptir.

2.5.3.5. Güzeller ve Âşıklar

Güzeller, diğer realist mesnevilerde olduğu gibi “genel” olarak tasvir edilirler ve beraber hareket ederler. Ancak *Ebkâr-ı Efkar*’daki “güzel” sayısı ve çeşitliliği oldukça geniştir. Şair, şehrengizlerde⁵⁴ olduğu gibi şehrin güzellerini tek tek sıralamış ve tasvir etmiştir.

Tunca Nehri’nin kenarında kurulan meclisleri gezen âşık, aslında âşık olacağı bir “güzel” arayışındadır. Bu arayış motifi, onun şehrengizlerdeki gibi şehrin güzellerini tasvir etmesine olanak tanır. Toplam on bir meclis gezer. Bunlar sırasıyla; Tunca Nehri’nde suya giren güzeller, Çelebiler, beyler ve ağalar, Rûmili abdallar, tüccarlar, gayrimüslimler (Frenkler, Rumlar, Yahudiler), kadınlar, Yeni Cami’deki güzeller, çarşıdaki esnaf çırakları, Hıdırlık’taki Bektaşî Tekkesi’ndeki güzeller, Edirne Sarayı ve sarayın önündeki güzellerdir. Bu gruplardan her birindeki güzeller ayrı ayrı ve kendilerine özgü vasıflarıyla tasvir edilir. Tunca Nehri’nin kıyısındaki güzeller tasvir edilirken öncelikle suya girmek için nasıl soyundukları anlatılır:

Kemer-i mû-miyânı çünkü çözer

Ejder-i genc-i sîm nice kemer

El urur ‘ıkdına süreyyânun

Tügmesin perniyân u kemhânun

Çün çözer bir taraf ider anı

Matla’-ı meh olup girîbânı (355- 357)

Soyunmaları anlatılırken kıyafetleriyle ilgili detaylar da verilir:

Berg-i gül gibi ak pîrâhen

Sûsenî meyzer ile gül gibi ten

Çıkarur gönlegin de ol ra’nâ

Hil’at-i hüsn ile kalur تنها (364- 365)

⁵⁴ Özyıldırım (2017), şehrengizlerle *Ebkâr-ı Efkar*’ın ilişkisinin açık olduğunu, Mesihî, Yahyâ ve Zâtî tarafından yazılan Edirne şehrengizlerinin Fikrî için model metinler olduğunu düşünür (s. 121, 22. dipnot)

Güzellerin bedenleri parlak gümüşe benzetilir ve peştamalları açılacak gibi oldukça izleyenler kuş gibi heyecanlanır. Güzellerin yaşları da birbirinden farklıdır:

Kimi virmiş henüz tâze çiçek
Dönmiş ol yâra ki ola gönlekcek

Çiçeğin kimi dökmüş ezhâra
Sîmi ‘âşık nite ki dildâra (411- 412)

Nehrin kenarındaki güzellerin yanından ayrılan âşık, başka bir meclise gelir ve oradaki güzelleri şöyle tanıtır:

Her biri taze nazenîn çelebi
Nârven kameti vü gonçe lebi

Gonçe-i ter idüp tebessümler
Dürc-i gevher kılur tekellümler (433- 434)

Güzeller birbirleriyle vakit geçirirken öpüşürler:

Gözlerini biri birinün öper
Tâze bâdâma kaplayup şekker

Öpüşüp birbiriyle her dil-ber
Biribirine cân yidürürler (439- 440)

Âşık, beyler ve ağaların meclisine gelince onlara hizmet eden güzelleri tasvir eder. Bu güzeller çekik gözlüdür ve “Çiğil mumu”na benzetilir. Bu güzellerin de kıyafetleri detaylı bir şekilde anlatılır. Güzellerin kıyafetlerinin kumaşları kadar renkleri de önemlidir. Güzellerin çizimleri, aksesuarları da tasvir edildikten sonra Fikrî yeni bir meclise doğru gider. Bu meclistekiler Rûmili olarak tanıtılır. Onların da dikkat çeken ilk özelliği kıyafetleridir:

Kırmızı çukalarla lâle gibi
Anda billûr tügme jâle gibi

Kimi geymişdi çuka-i Çînî
Başa yek-tâce bir ‘arak-çîni

Ol ‘arak-çîne bir siyeh şeh-per
Takuban virmiş özine zîver (492- 494)

Rengarenk kıyafetler giyen bu güzellerin her birinin kalbinin temiz olduğu, alçak gönüllü olduğu ve elini göğsünde tuttuğu söylenir. Bu meclisten de ayrılan âşık, tüccarların meclisine gider. Onların adlarını da verir:

Hâce ‘Abdu’r-rızâ vü ‘Abdu’llah
Anlaren gibi bir nice güm-râh (519)

Bu tüccarların kulu olan güzeller vardır ve bu güzellerin de kıyafetleri tasvir edilir. Âşık, bu güzellerin yanından da ayrılır, bu kez ateşperest ve Hristiyanlarla dolu bir meclise gelir. Bu Frenk güzelleri, sarı saçları ve siyah kıyafetleriyle dikkat çekerler. Ardından Rum güzellerini görür. Bu güzeller Hristiyan oldukları için Hristiyanlıkla ilgili terimlerle tanıtılırlar:

Hep Urum dil-beri Mesîhâ-leb
Zülf ü perçemleri çelîpâ hep (557)

Bu güzeller altın kaftanlar giymişlerdir. Diğer tarafta Yahudi güzelleri vardır. Âşık, onları şöyle tasvir eder:

Kadleri bir nihâl-i tâze hemîn
Sardı destârı gonçe-i nesrîn (562)

Bu güzellerden sonra sıra kadınlara gelir. Fikrî, birinci bölümde de değinildiği gibi kadınları hakarete varacak derecede olumsuz özelliklerle tasvir eder. Bu durum, kadınların meclisine geldiğinde de değişmez. Başta, kadınların güzelliğinin hakkını verir. Onların kıyafetlerini tasvir eder. Kadınların her biri kendisini süslemiştir, elleri kınalıdır. Kadınların bazıları da “burka” giymiştir ve güzelliği onun altında saklıdır. Âşık kadınları beğense de gönlü yani aslında iç sesi ona karşı çıkar. O da güzel olduklarını kabul eder; ancak olumsuz özelliklerini sıralamaya başlar. Kadınların her birinin sihir ilminde usta olduğunu, onların yüzünden erkeklerin başına gelenleri, güzelliklerini ve tatlı dillerini

kullanarak erkekleri etkilediklerini söyleyerek kadınlara lanet eder ve “erkek” aşkını över.

Ardından Yeni Câmî’ye gider ve oradaki müezzinleri över. Caminin içinin güzellerle dolu olduğunu söyler ama onlara bakmaz. İkinci gün, şehrin çarşısına gider ve oradaki esnaf çıraklarını tasvir eder. Onları tasvir ederken meslekleriyle ilgili de göndermelerde bulunur. Örneğin attarın çırağını tasvir ederken “bibere” değinir:

Hâl-i ruhsârı birle ol kamerün

Gussadan cânı acımış biberün (653)

Şerbetçi çırağının dudaklarını saf şerbetin kabarcıklarına benzetir: “Leb-i la‘li fukâ‘-i şerbet-i nâb” (b. 660). Gümüşü tel hâline getiren “sîm-keş”in çırağının sarı saçları sırma tellere benzetilir. Çırakları tasvir etmeyi tamamladıktan sonra Sarayönü’ne gelir. Buradaki güzeller gümüş tenlidir. Onları detaylı bir şekilde anlatmaz ve artık güzel arayışı burada biter çünkü gece göreceği rüya, onun aradığı güzeli bulmasını sağlayacaktır.

Âşığın Edirne’de gördüğü güzeller dışında, rüyasında gördüğü ve sevgilinin yanında olan, ayrıca İstanbul’da ona eşlik eden güzeller de vardır. Bu güzellerin yanında daima âşıklar bulunur. Öncelikle rüyadaki güzeller tasvir edilir. Bu güzellerin her biri güneş yüzlüdür ve “dolunay”a benzer. Âşıklar ise bir tarafta sıralanmıştır. Hepsinin gömleği ve kaftanı yırtılmıştır. Gözleri ve göğüsleri nemlidir. Güzellerin sunduğu kadehten şarap içen âşıklar amaçlarına ulaşır ve her biri bir tarafa gider. Aynı şekilde, İstanbul’a geldikten sonra Ayasofya etrafındaki bir çeşmede yine aynı “melek yüzlü” güzeller oturmuşlardır. Bu sefer güzeller daha detaylı tasvir edilir. Selvi boylu, kırmızı gonca ağızlı güzeller gül yaprağı renkli kaftan ve iç gömlek giyerler ve şöyle tasvir edilir:

Kimisi mâh-ı müşterî-mengûş

Kimisi âfitâb-ı zerrîn-pûş

Kimi sâfiliginde âb gibi

Lutfda katre-i gül-âb gibi (925- 926)

Kıyafetleriyle ilgili şöyle bir detay daha verilir:

Kimi geymiş çün âfitâb-ı felek

Âsumânî zeminli şâh-benek (928)

Bazılarının kıyafeti mavi renk zeminlidir ve üzeri beneklidir. Güzellerin fiziksel olarak tasvirinin dışında Fikrî onlara bazı roller de verir. İlk olarak âşığın hâlini görüp onunla ilgili tahminlerde bulunurlar. Hatta onun öldüğünü düşünüp perişan olurlar (b. 959-b. 962). Âşığın ve sevgilinin hâline de çok şaşırırlar (b. 970). Âşık ve sevgili rakiple kavga ettikten sonra bekçiler tarafında köşeye sıkıştırıldıklarında bu güzeller ve âşıkları yetişirler. Âşık onları şöyle över:

Dünki ol nâzenîn yigitecükler
Bir niçe ‘âşık ile anda meğer (1105)

Fikrî onlara hitap eder ve kendisine yardım ettikleri için her birinin ellerini öper, sırtlarını sıvazlar. Onlar da âşığa şöyle nasihatler verirler:

Bî-huzûr olmanız begüm elbet
Kim olur kelbün işi kelbiyyet

Kerem eylen siz anlara kalman
Mültefit eylen siz anlara kalman (1115- 1116)

Bu şekilde güzellerin rolü son bulur. Onların sesi mesnevîde bir daha duyulmaz ve bir daha tasvirlerine yer verilmez. Hikâyeye sona doğru yaklaştıkça anne ve babanın rolü ve etkisi artacağı için güzellerin ve âşıkların hikâyede etkisi kalmaz.

Sonuç olarak güzeller hikâyede yan rolde yer alırlar. Mesnevinin başında adeta bir “şehrengiz”deki gibi âşık tarafından tasvir edilirler. Şairin canlı tasvirler sunmasına olanak sağlarlar. En sonunda da hikâyede küçük bir rol alarak âşığın rakibin elinden kurtarırlar.

2.5.3.6. Diğer Tipler: Müezzîn, Sâkî, Mutrîb, Ases, Pîrlar, Köpekler

Ebkâr-ı Efkar’daki figüran tipler diğer mesnevîlerdeki tiplerle benzerlik gösterirler. Özellikle sâkî ve mutrîb meclis ortamının vazgeçilmez unsurlarıdır. Âşık, mesnevinin “Âgâz-ı Dâstân” başlıklı bölümüne sâkîye seslenerek başlar. Sâkîden şarap sunmasını ve bu şarabın da kendisini sarhoş etmesini ister. “Mutrîb”den, bir gazel söyleyerek virane gönlünü neşelendirmesini ister. Sâkî daha sonra âşığın gezdiği meclislerden birinde daha ortaya çıkar ve fiziksel güzelliği şöyle tasvir edilir:

Sâkî-i serv-kadd ü sîmîn-sâk

Aluban gül gibi eline ayak (429)

Edirne'deki Yeni Cami'i gezen Fikrî burayı tasvir ettikten sonra müezzinleri över. Onlar, seslerinin güzelliğiyle ön plandadır:

Her mü'ezzin çü bülbül-i gûyâ

Eyleyüp zümre-i enâma salâ

Eyleyüp bir yüce makâma su'ûd

Eylediler Hudâ-i pâke dîrûd

Çârgâh okuyup hezârâsâ

Eylediler hezâr dürlü nevâ

Bir kıyâmet güzel çeküp kâmet

Hoş edâ birle eyleyüp kâmet (628- 631)

“Ases” yani bekçi ise rakibin dostu ve destekçisi olarak ortaya çıkar. Resmî bir görevli olan ases, asayîşi sağlamaktan sorumludur. Bekçi çevresindekilerle birlikte âşığı sıkıştırır, ancak âşığa gelen yardım sayesinde görevini yerine getiremez ve başarısız olur. Onun başarısızlığı aslında rakibin başarısızlığıdır. Rakip hezimete uğratıldıktan sonra bu konunun üzerinde bir daha durulmaz.

Pîrler, mesnevideki diğer figüran tipleridir ve “yolculuk başlangıçlarını” tetiklerler. Edirne'de aradığı güzeli bulamayan ve gurbetin zorluğuyla yüzleşen âşığa “pîrler”in şu sözü aktarılır:

Hâle vâkîf olup geçen pîrler

Çünkü yâ sabr u yâ sefer dirler (848)

Daha önce “didi yâ sabr u yâ sefer gönlüm” (b. 247) düşüncesi üzerine yola çıkan ve “güzel” aramaya başlayan âşık, bu kez pîrlerin aynı şekildeki düşüncesi üzerine yine yola düşer.

Mesnevinin sonunda, âşığın rüyasına giren pîr de hikâyeyi doğrudan etkiler. Bu pîr, son gece “rü'yâ-yı acîb” bölümünde ortaya çıkar ve âşık onu şöyle tanımlar:

Geldi nâ-geh şükûh ile bir pîr
Ak sakalıyla nite subh-ı münîr

Şeyh-i ‘ârif ve kutb-ı rûy-ı zemîn
Ne zemîn kutb-ı âsumân-ı berîn

Hem ‘âsâsı medâr-ı nüh gerdûn
Yâ ‘imâd-ı revâk-ı çerh-i nigûn (1550- 1552)

Pîr, rüyada haşmetle belirir ve ak sakalıyla sabahı aydınlatır. Bilgili bir şeyhtir, yeryüzünün ve gökyüzünün manevi olarak en üst mertebedeki kişisidir. Asası, dokuz feleğin dayanak noktası, uğursuz feleğin kubbesinin direğidir. Bu pîr, âşığa selam verir ve şöyle seslenir:

Didi ey gülşen-i revânum ogul
Gönlümün mihrbânı cânum ogul (1554)

Bu samimi hitap şekli onun koruyucu ve kollayıcı tavrını da gösterir. Bu tavrın devamında pîrden bir talep gelir. Âşığın şarap içmeyi bırakmasını ister. Onun “kitap”la dost olmasını, en hayırlı dostun kitap olduğunu söyler. Kitaplarla ilgili şöyle özel isteklerde bulunur:

Bir metîn metni okı her fenden
Bir gül-i tâze al o gülşenden

Nesr ü inşâ cevâhir-i mensûr
Bahr-ı eş‘âr pür le‘âl-i sürûr (1562- 1563)

Âşığın her alandan şiir ve nesir türündeki eserleri okumasını isteyen pîr, kitapları övmeye devam eder. Bu nasihatlerin sonunda âşık, kendisine seslenir ve pîri dinlemesini ister. Uykudan uyanınca tövbe eder ve pîr sayesinde “doğru” yolu bulur. Pîr, mesnevideki aşk macerasını sevgiliye büyük bir kızgınlıkla bitiren âşığın “meşru” düzleme dönmesini sağlar. Sonuçta bu eser de bir “kitap”tır ve âşık bu kitabı yazmayı pîr sayesinde gerçekleştirmiş olur; aşkı yaşamayı bırakır ve yazmaya yönelir.

Kadı, muallim gibi tipler ise yalnızca adı geçen, hikâyeye herhangi bir etkisi olmayan tipler olarak mesnevide yer alırlar.

2.5.4. Zaman

Ebkâr-ı Efkar'da zaman üzerine oldukça fazla detay verilmiştir, hatta eser bir “günlük” gibi tutulmuştur. “Birinci gece yaşananlar”, “ikinci gün yaşananlar”, “ikinci gece yaşananlar ve rü'yâ-yı acîb”, “fasl-ı germânın gelişi ve üçüncü gün yaşananlar”, “dördüncü gün yaşananlar”, “dördüncü gece yaşananlar”, “beşinci gece yaşananlar”, “beşinci ve son gece yaşananlar ve diğer rü'yâ-yı acîb” şeklindeki bölüm başlıklarından oluşan “asıl” hikâye bu beş günde geçmektedir. Ancak detaylara inildikçe hikâyenin zamanı genişler. Bunun nedeni, şairin eserde başından geçen bir aşk hikâyesini anlattığını iddia ederek aradan belli bir zaman geçtikten sonra eseri kaleme almasıdır.

Eserin “hikâye zamanı”, Kanunî Sultan Süleyman dönemi olan 16. yüzyıldır. Eserin telif tarihini Özyıldırım (2017) şöyle açıklar: “Metnin son bulunduğu 55b’de son beyitten sonra kenarda tarih kaydı yer almaktadır: temmetü’l-kitâb ‘an gurre-i Ramazânî’l-mübârek fi 15 vakti’l- ‘asr sene 973 [?][22 Mart 1566, Cuma]” (s. 68). Özyıldırım, bu tarihin eserin istinsah değil telif tarihi olduğunu düşünür (s. 71). Dolayısıyla eserin Kanunî döneminin sonlarında yazıldığını söylemek mümkündür. Eserde bir Kanunî methiyesi bulunması da bunu doğrular.

Birinci gece yaşananlara gelinmeden önce, şair kendisini tanıtır ve günlerini nasıl geçirdiğini özetler. Edirne’ye geldiğini ve burada da başına gelenleri tek tek anlatır. Güzelleri tasvir eder ve gönlüyle konuşarak kendi iç hesaplaşmasını yapar. Muhtemelen bu anlatılanlar bir güne sığmıştır. “Birinci gün olanlar” şeklinde bir başlığın yer almaması bunu gösterir.⁵⁵

Şair gün belirtirken genellikle sabah ve gece tasvirleri yapar. Edirne’ye geldikten sonra meclislerde gezmeye başlayacağı ilk günü şöyle tasvir eder:

Çün ‘arûs-ı seher bünâgûş
Açdı takdı kulağa mengûş

Âftâbun çerâgı çün yandı
Şafakun âteşinden uyandı (256- 257)

⁵⁵ Başlıklar konusu Özyıldırım (2017) tarafından detaylı bir şekilde ele alınmıştır (bkz. s. 98-100).

Dem-i pîrûz vakt-i hurrem idi
 ‘Âlemün içi ‘işret ü dem idi

‘Îş u nûş ile oldu cûş u hurûş
 Çerh toldı sadâ-i nûş-â-nûş (259- 260)

Bir bahar sabahının tasvir edildiği bu bölümde âşık, doğanın uyanışını gözlemler ve ardından güzeller de uyanırlar. Sabahın olması meclisin de kurulmasının işaretidir. Meclisleri gezen âşık, “birinci gece yaşananlar” bölümüne güneşin batışı ve havanın kararışını tasvir ederek başlar:

Oldı andan bu günbed-i devvâr
 Târ u tîre çü rûz-ı firkat-i yâr

Mihrini eyleyüp felek pinhân
 Dil-i düşmen gibi karardı cihân

İrişüp gözine şafakdan hûn
 Meger ağardı dîde-i gerdûn

Oldı âzürde tâlem-i vâlâ
 Bagladı çeşmine siyeh vâlâ (603- 606)

İlk gece aradığını bulamayan âşık, ikinci günün sabahına uyanır. Bu bölümde şair sabahın gelişini sabah rüzgarının esmesine bağlar:

Gine irüp dem-i nesîm-i seher
 Açdı gönlüm nite ki gonçe-i ter

Meş‘al-i âfitâb çün yandı
 Şafakun âteşinden uyandı (647- 648)

Güneş bir meşaleye benzetilir ve sabahın gelmesiyle âşık, güzel arayışına devam eder ve yine kendisine “yâr” olacak bir güzel bulamaz. “İkinci gece yaşananlar ve rü’yâ-yı acîb” başlığını taşıyan bölüm en önemli geceyi içerir. Bu gece, âşık aradığı güzeli rüyasında görecektir. Gecenin gelişi şöyle tasvir edilir:

Gine oldu karanu çerh-i kebûd
Oldı kasr-ı sipihr kîr-endûd

Gine deryâ-i gurbet eyledi cûş
Gine kalb-i garîb itdi hurûş

Gurbetin adın eyledi nâle
Dîdeden dökdi bagrı pergâle (707- 709)

“Gece” burada çağrışımlarıyla ve psikolojik etkisiyle birlikte kullanılır. Havanın “yine” kararmasıyla âşık hüznlenir. İçindeki gurbet denizi ve zavallı kalbi coşar. Gurbette olduğunu hatırlayan âşık feryat eder, gözyaşları döker ve bağrını parçalar. Ancak ikinci gece hikâyenin akışını değiştiren önemli bir olay gerçekleşir. Gece gaflet uykusuna yatan âşık arayıp durduğu güzeli rüyasında görür.

Yeni bölümde Fikrî, üçüncü günün geldiğini bildirir. Bu bölüme bir başlık daha ekler: “Fasl-ı Germânın Gelişi”. Sevgiliyi rüyasında gören âşık, bu üçüncü gün sevgiliyle “gerçek” hayatta karşılaşacaktır. Yaz mevsiminin gelişi uzun uzun tasvir edilir. Havanın çok sıcak olduğu vurgulanır. Aylardan Temmuz olduğu belirtilir:

İtdi hurşîd olup âfet-i rûz
Tâbe-i germ-i çerhi tâb-ı temûz (824)

Havaların ısınmasının da insanlar üzerinde psikolojik ve fizyolojik etkileri vardır. Âşık, bu sıcaklığa dayanamadığını şöyle anlatır:

Kanı tende harâret eyledi huşk
Nâfe-i âhûyî Hoten’de çü müşk

Gine emvâca geldi kulzüm-i ‘ışk
İtdi gavgâ gine telâtum-ı ‘ışk

Gine bahr-i melâmet eyledi cûş
Gine kıldı temevvûç itdi hurûş (837- 839)

Yine aşk denizi dalgalanan, melamet denizi coşan âşık, İstanbul’a dönme kararı alır. Bu yolcuğun ne kadar sürdüğünü belirtmez ancak İstanbul’a sabah vakti vardığını söyler:

Şehre bir subh-dem olup vâsıl
Oldum ânîde bir yere nâzil (861)

Sevgiliye İstanbul’da denk gelen âşık, o günü sevgiliyle ilk karşılaşmalarına ve o anda olanlara ayırır. O günün gecesine dair bilgi vermez. Yalnızca sabah olduğunu belirtir:

Anıp ol âfitâb-ı tâbân-ı
Seher olunca itdüm efgânı (989)

Dördüncü gün yaşananlara bir sabah tasviriyle başlanır. Gece, kargaya benzetilir ve uçar gider. Yerini sabah vakti kuşuna bırakır. Güzeller gaflet uykusundan gözlerini açarlar. Şair Câmî’den tazmin edilen bir mısrayla “sabah rüzgarının kokusunun geldiği ve horozun öttüğü” (b. 992), sabahın yakın olduğu söylenir ve sabah şarabının hazırlanması istenir. Geriye dönüş tekniğiyle önceki geceden bahsedilir:

Subh-dem hâbdan yuyup yüzümi
Dünki mihrâbda görüp özümü

Gözlerim akıdurdı seyl-âbı
Nice seyl-âbı seyl-i hûn-âbı

Hîç ârâm u râhatum yog idi
Zerrece istirâhatum yog idi (997- 999)

Geceyi yine uykusuz geçirdiğini belirten âşık, yeni günde sevgiliyi yeniden görmek ister. O gün rakiple kavgalarını ve sevgiliyle yaşadıkları macerayı anlatır.

Dördüncü gece yaşananlara geçilir ve yine gece tasviri yapılır. Günün batması ve havanın kararması “süslü ve altın kanatlı kuşun” uçmasına ve kargalarla kuzgunların asker çekmesine benzetilir. Günlerin geçtiğini ve âşığın gününün geldiğini âşık şöyle anlatır:

Geçdi ol gün gine düni geldi
Nice dün ‘âşıkun günü geldi (1122)

O gece sevgiliyle bir araya geldiklerini şöyle ifade eder:

Şeb-i târ oldı ‘âşıkun rûzı
Ki olur yâr vuslatı rûzî (1123)

Bu gecenin önemi, rakibin gaflet uykusunda olmasıdır. Sadece rakip değil, âşığın sevgiliye ulaşmasına engel olabilecek herkes uykudadır. Dördüncü gece oldukça hareketli geçer. Beşinci günün sabahına gelindiğinde gece kargasının uçtuğu ve yerini altından sülüne bıraktığı belirtilir. O gün âşık, sevgilinin mahallesinde gezinirken sevgiliye kavuşma izni çıktığı haberini alır.

“Beşinci ve son gece yaşananlar ve diğer rû’yâ-yı acîb” başlıklı bölüm, aslında hikâyenin son günü değildir. Aradan uzun bir zaman geçtikten ve âşık sevgiliye kavuşup sevgilinin sakalları çıktıktan sonraki bir geceyi anlatır. Âşık, sevgiliden sebebi onun sakallarının çıkması olarak belirtilse de, tam olarak açıklanmayan bir nedenden dolayı uzaklaşmıştır. Hatta sevgiliye ağır hakaretler içeren beyitlerle aralarındaki aşkın bittiğini açıkça belirtmiştir. Bu aşkın bitişi, sevgilinin bir davranışı ya da iradesiyle değil, tamamen doğal bir süreç olarak yetişkinliğe erişmesiyle açıklanır. Sevgiliyle olan aşk macerası sona eren âşık, yeniden şehrin pazarına döner ve güzel arayışına kaldığı yerden devam eder. Ancak aklına sevgilinin sakalı geldikçe bütün güzellerden uzaklaşır ve o gece rüyasında görecekleri onun hikâyeyi bitirmesini kolaylaştırır. Beşinci geceye de bir “gece tasviri”yle başlanır:

Zulmet-i leyl ile cihân bir dem
Oldı tîre çü leyle-i mâtem

Hâsılı gitdi rûz-ı nûrânî
Geldi yerine leyl-i zulmânî (1545- 1546)

Mesnevide, bölüm başlarındaki gece ve gün doğumu tasvirlerinin yanında belirli ve belirsiz zaman belirten ifadelerden de faydalanılmıştır. Belirli ifadeler şu şekilde örneklendirilebilir:

Cum‘a güninde nûr-ı lâmi‘sün
Nice bin müslimîni câmi’sin (899)

Ayda bir kez gözüm yüzün göre mi
‘Aceb ol zerre ol güne ire mi (1052)

Dünki ol nâzenîn yigircükler
Bir niçe ‘âşık ile anda meğer (1105)

Eylemeden dahı buçuk sâ’at
Ben o bedr-i tamâm ile sohbet (1207)

Sen bilürsin ki var idi bir ay
Az kalmışdı kim olam rüsvây (1393)

Âşık, Edirne’deki Yeni Cami’i tasvir ederken yatsı namazının kılındığını şöyle belirtir:

Oluban câmi’ içre cem’iyyet
Oldı yatsu namazına niyyet (632)

Belirsiz ifadeler, genellikle “aniden” olan olaylar için kullanılır:

Nâ-gehân bir har-ı dü-pâ geldi
Gözleri dûş olup çıka geldi (1061)

Nâ-gehân bir gürûh-ı bî-şefkat
İrdiler nite kim şeb-i zulmet (1099)
Çıka geldi hemân o serv-i revân
Gülbün-i gülsitân-ı cennet-i cân (1472)

Sevgili rüyasını gördüğü geceyi belirsiz bir zaman ifadesiyle annesine anlatır:

Bir gice görürin ki seyrümde
Kendi cânumda dime gayrumda (1383)

Âşık, sevgilinin eğitimine başladıktan sonra geçen süreyi onun gelişimi üzerinden şöyle aktarır:

Mâh-ı nev gibi giderek toldı
Nûrî günden güne füzûn oldu (1509)

Sonuç olarak, *Ebkâr-ı Efkâr*’da zaman unsuru, şair tarafından özellikle ve bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. İlk dört gün, şairin anlatmak istediği aşk macerası ile uyumludur ve gerçeğe uygundur. Mesnevinin sonundaki beşinci gece, mesnevide anlatılan “aşk

macerasının” zamanından çıkarak şairin eserini sonlandırmak için kendi kurguladığı bir geceye dönüşür. Bu son geceyi Özyıldırım (2017), şair tarafından eseri meşru bir zemine çekme çabası olarak görür ve şöyle der:

Eğer eser, sakallanan, üstelik kendisine hakaret edilen bir sevgili tasviriyle son bulsaydı muhtemelen, mesnevî geleneği bağlamında, dönemin edebî teamüllerine tamamen aykırı, başka bir ifadeyle çağını aşan, kaba bir realizm söz konusu olacaktı. Dolayısıyla Fikrî’nin bu tür bir algıyı engellemek ve bu sebeple gelebilecek eleştirileri bertaraf etmek için böyle kabul edilebilir bir kapanış kurgulamış olması, bir diğer ifadeyle bu kusuru yamadığı da ihtimâl dahilindedir. (s. 169-170)

Beş günde geçtiği söylenen hikâyede, her bir günün ve gecenin bölüm başlarında belirtilmesi şairin “kendi” yaşadığı bir olayı anlattığını kanıtlama çabasının sonucudur. Realist bir zaman kullanımı, şairin başından geçen bir olayı anlattığı iddiasını desteklemektedir. Özyıldırım (2017), şairin yeterince “açık” bir zaman ifadesi belirtmediğini düşünür. Bunun nedenini şöyle açıklar: “Kanaatimce belli bir gerçek zamanı vurgulayarak aşk hikâyesi kaleme almak, dönemin anlayışı ve gelenekleri açısından eserin edebîlik vasfına hanel getirecek ve eseri edebiyatın sınırlarından çıkarıp tarihe veya tartışmalı bir terim olsa da bireysel tarih olan sergüzeşte kaydıracaktı” (s. 216). Ancak şairin “kendi yaşadığı bir olayı” anlattığını iddia etmesi bile klasik aşk mesnevilerine kıyasla “gerçekçi” bir zaman diliminde geçen olayların anlatıldığını gösterir ki bu da edebiyat tarihi açısından oldukça önemlidir.

2.5.5. Mekân

Ebkâr-ı Efkâr’da mekân unsuru, şair tarafından gerçek şehir ve mekân isimleri verilerek ve bu mekânlar tasvir edilerek oldukça “gerçekçi” bir şekilde kullanılmıştır. Olaylar, Edirne ve İstanbul olmak üzere iki büyük şehirde geçer. Âşık, yalnızca rüyasında kendisini Kâbe’de görür. Bu şehirlerin tasvirleri mesnevide önemli bir yer tutar.

Hikâyenin başlangıcında, şair kendi içinde bulunduğu durumu anlatırken hangi şehirde bulunduğunu belirtmez. Edirne’de gurbete dayanmadığı bir an “vatangâh”ı anmaya başlar. Ancak gönlü onu sert bir şekilde uyarır:

Eyleme bir dahi ümîd-i vatan

Kes imîzün dahi vatandan sen (302)

Bu şehir gönül tarafından “cennet”e benzetilir (b. 303). Gönül “misk kesesi”ni örnek olarak verir. Bu kokunun bile memleketinden tüccarlar tarafından zorla terk ettirildiğini söyler ve memleketinden ayrıldığı için âşığı suçlar. Şairin memleketinin neresi olduğu belirtilmese de bu şehrin İstanbul olduğu düşünülebilir, çünkü Fikrî kendisinden İstanbullu olarak bahseder:

Zâr u âşüfte vü Sitebolî
Hüsn-i zîbâ efendiler kulu (202)

Edirne’de geçirdiği zamandan sonra içine düştüğü aşk acısına dayanamayıp geri döndüğü yerin İstanbul olması, şairin hikâyeye başladığı şehrin de İstanbul olabileceğinin göstergesidir.

Âşık, ilk olarak aradığı güzeli bulamadığı için gönlünün sözünü dinler ve yolculuğa çıkmaya karar verir. Daha önce çok gezdiğini söyler ve Edirne’yi seçme nedenini şöyle açıklar:

Ayagum basmedügi yer yokdur
Diyemem sana derd-i ser çokdur

Cümle Rûmilleri be-gâyet eyi
Lîk gönlüm beğendi Edrene’yi (249- 250)

Şehri seyreden âşık, burada şehri süsleyen binlerce güzel olduğunu söyler. Onun bu şehri seçmesinin ilk sebebi “güzelleri”dir. Güzelleri oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilen Edirne şehri, doğal ve mimari güzellikleriyle de detaylandırılır. İlk olarak Tunca Nehri, nehir kenarı ve oradaki güzeller anlatılır. Şair burayı tasvir edeceğini detaylı bir başlıkla duyurur. Şehrin kenarını süsleyen uzun boylu selvilerden (güzellerden) bahseder. Ardından Câmî’-i Şâh denilen Şah Melek Cami’nin şehirden tarafta olduğunu söyler. Bu camide çok yenilip içildiği ve buranın insanların toplandığı hoş bir yer olduğu belirtilir. Nehrin kenarında kumrular ve bülbüller şarkılar söylemektedir, gökyüzünde bir karmaşa ve gürültü hâkimdir. Kuşlar nağmeli bir şekilde *Mantıku’t- Tayr* ve *Gülsitân* okumaktadır. Bahçelerden insana coşkunluk veren içki içme sesleri gelir. Burayı âşık şöyle özetler:

Neseminde nesîmi cân-perver

Suyı mâ-verd toprağı ‘anber (345)

Rüzgârı gönül açan, suyu gül suyu gibi olan ve toprağı güzel kokan Tunca Nehri’nin kenarına güzeller gelirler ve orayı süslerler. Tunca Nehri ile ilgili verilen bir detay da Meriç Nehri ile karıştığı noktadır. Meriç Nehri, buraya beraberinde çalı çırpı getirmektedir. Bu nehirlerin detaylı tasvir edilmesinin nedeni ise orada yüzen güzellerdir:

Tunca’ya girdüğine meh-rûlar
Arda birle Meriç olurmuş ter

Toluşup dâmenine her has u hâr
Tunca’ya dek gelürdi her eşcâr

Âteş-i reşk câna irişdi
İki su birbirine girişdi (384- 386)

Rüzgâr, suda yüzen güzelleri kıyıya sürükleyince onlar da âşığı görüp yanlarına davet ederler. Güzellerin âşığı çağırdıkları çimenlik şöyle tasvir edilir:

Hurde pîrûzeler latîf çemen
Pür anunla hazîne-i gülşen

Sebzezâr olmuş idi tâze civân
Ana âb-ı revâne kût-ı revân (399- 400)

Bu çimenliğin özelliğı de güzellerle dolu olmasıdır. Ardından güzeller tasvir edilmeye başlanır. Âşık, güzel aramaya meclisleri gezerek devam eder. Meclislerin ortak özelliğı güzellere dolu olması ve buralarda yenilip içilmesidir. “Evsâf-ı Meclîs” başlıklı bölümde, meclisin fiziksel tasvirinden daha çok, mecliste yer alan güzeller, yenilenler ve içilenler tasvir edilir. Rûmili abdalların meclisine gelen âşık, oranın etrafının güllerle çevrili olduğunu ve güzel koktuğunu söyler:

Gül-i sûrî olup kenarına sûr
Bag u gülzârı eylemiş mahsûr

Bûy-ı gülden hevâsı ‘anber-bîz

Ol hevâdan gubârı müşk-âmîz (486- 487)

Buradan sonra gittiği tüccarlar meclisini ise cennete benzetir ve şöyle tasvir eder:

Suyı şîrîn ü hoş çü mâ’-i furât

Nice mâ’-i furât âb-ı hayât

Bülbül-âbâd u mergzâr-ı latîf

Bâg-ı cennet gibi şerîf-i münîf (515- 516)

Oradan gayrimüslimlerin meclisine giden âşık, burayı güzel bir gül bahçesi olarak tanımlar ve onun için önemli olan güzelleri tasvir ederek devam eder. Kadınların meclisine geçer. Orası da yenilip içilen bir çimenliktir. Bu meclisin güzellerle dolu olduğunu şöyle anlatır:

Lâle-zâr-ı latîf menzil-i hûb

Ferah-efzâ çü mev’id-i mahbûb (573)

Burası güzellerin geldiği, tatlı bir lale bahçesidir. Buranın ferahlığı artırmasının nedeni sevgililerin söz verdiği yer olmasıdır. Gezdiği meclislerden bir diğeri de Hıdırlık’taki Bektaşî Tekkesi’dir. Burası yeşillikler içinde, çiçeklerle ve meyve ağaçlarıyla dolu, etrafında akarsular olan bir yer olarak tasvir edilir. Üzerinde ise bir tekke vardır:

Anun üstinde bir tekye-gâh-ı şerîf

Menzil-i hûb hânekâh-ı şerîf

Cümle ahhâb-ı hânedân-ı ‘Alî

Bir hem-râh adı Yâr ‘Alî (684- 685)

Âşık arayışına nehrin dışında, şehirde de devam eder. İlk olarak Yeni Câmi’i “nûr-ı lâmi” (b. 610) şeklinde tanımlar ve tasvir etmeye başlar. Bu tasvirde hem dış hem de iç mekânın mimarisiyle ilgili detaylar verilir:

Çâr dîvâr u gûşeler hemvâr

‘Âlem-i şeş-cihetde misli mi var (611)

[...]

Kubbeler zer-nigâr u sîm-endûd

La’l-kıymet ruhâm cümle ‘amûd

Tâklar birbirisine beste
Nite kim ebruvân-ı peyveste

Şemse-i tâkı seyr eyler iken
Güneşün düşdi tâcı başından

Dâyimâ havz toptolu mâdur
San ki âyîne-i musaffâdur (613- 616)
[...]

Câmlar âfîtâb-ı enverdür
Reşki birle kamer mükedderdür

Ferşi âyîne-i musaffâdur
Beldi hurşîd-i ‘âlem-ârâdur

Âsitânı şerîf ü sâf-ruhâm
Mîh u mismârı cümle nukre-i hâm (620- 622)

Bu caminin dört duvarı ve köşelerinin düzgün olduğu, kubbelerinin altınla ve gümüşle süslendiği, sütunlarının mermerden, kemerlerinin birbirine bağlı ve havuzunun her zaman suyla dolu, camlarının güneş gibi parlak, zemininin temiz, eşiğinin mermerden, çivilerinin gümüşten, mahfilinin gül ağacından olduğu söylenir. Müezzininin bülbül gibi olduğu, mihrabının kemerinin yeni aya benzediği, kubbelerinin nakışlı olduğu gibi detaylar da verilir. Ardından âşık caminin müezzinlerini över.

Âşık, şehir merkezini detaylı olarak tasvir etmez, yalnızca oraya geldiğini belirtir. Asıl amacı oradaki güzelleri tasvir etmektir:

Eyledim seyr şehri bâzârı
Niçe dildâr-ı lâle-ruhsârı (651)

Şehirde gezdiği mekânlardan bir diğeri Sarayönü’dür. Burası da bahçesi ve önündeki çeşmesiyle detaylı olarak tasvir edilir. Şair için burası bir mekândan fazlasını ifade eder:

Ne sarây âsitâne-i devlet

Pür şükûh u şehâmet ü ‘azamet (691)

Devletin eşiği olan Sarayönü, yani Edirne Sarayı büyüklüğü ve yüceliğiyle âşığı etkiler. Tasvirdeki bu sıfatlar mekânın büyüklüğünü ifade etmek için değil, mekânın şaire hissettirdiği “devletin büyüklüğü”nü ifade etmek için kullanılmıştır. Mekânın mimari detayları üzerinde de durulur. Kemerleri ve revakları tasvir edilen mekânın kimi taşları beyaz yeşim taşındandır, içinin taşları da “kâşî”dendir. Kimi taşları “lacivert çini”dendir, kimi taşları lal ve cevherdendir. Tuğlaları saf ayna gibidir. Saray, altındandır ve pencereleri lal renginde yani parlak kırmızıdır, zümrütten tahtlar vardır. Sarayın bahçesinde güller ve çiçekler doludur. Bahçeyle ilgili şöyle detaylar verilir:

Gine tarf-ı şimâli hep gül-zâr

Dahı bâd-ı şimâlî ‘anber-bâr

Anun öni latîf sahrâdur

Seyri ervâha râhat-efzâdur (700- 701)

Bahçenin kuzey tarafı gül bahçesidir ve çok güzel kokar. Onun önünde ise boş ve düz bir alan vardır. Burada yine mekânın insanlar üzerindeki psikolojik etkisine vurgu yapılır. Bu alan insanların ruhlarına ferahlık verir. Buranın bir diğer özelliği de güzellerin burada at sürmesidir. Sarayönü’nde güzel bir çeşme vardır. Bu çeşme şöyle tasvir edilir:

Bir güzel çeşmesârı var a‘lâ

Çeşme-i Hızr gibi rûh-efzâ

Kendüsi hû bâbı şerbet-i nâb

Çeşmesârı seher gibi şâd-âb (704- 705)

Âşık, kendi kaldığı mekânı detaylı olarak tasvir etmez. Burayı “külbe-i hüzn” ve “harabe” olarak tanımlar:

Geldüm andan fakîr ü üftâde

Külbe-i hüzne mihnet-âbâde (637)

Gine geldüm harâbeye çün bûm

Hâlüm âzürde cân u dil mahrum (715)

Rüya gördükten sonra uyanan âşık, kendi kaldığı mekânla ilgili şöyle bir detay verir:

Dibe kapuya yügürüp saldum

Görmedüm nesne yirüme geldüm (769)

Rüyanın sersemliğiyle kapıya doğru koşup atılan âşık, bir şey göremeyince yerine döner. Buradan, onun kaldığı yerin tek odalı olduğu sonucu çıkarılabilir.

Mesnevide deniz adlarına da yer verilir. Denizler “benzetilen” olarak kullanır:

Didüm ey gice neyledün şu bize

Bizi gark eyledün Karadeniz’e (642)

Ol gürûh itdi Akdeniz gibi cûş

Her güzel mevc urdı itdi hurûş (963)

Ferşi hep mermer ü sepîd ü latîf

Akdeniz gibi mevcdâr u şefîf (890)

Âşık, rüyasında gördüğü Kâbe’yi detaylı olarak tasvir etmez. Yalnızca genel bilgiler verir. İhram giyip Harem’i tavaf ettiğini ve Zemzem yolunda ilerlediğini söyler. Burada da önemli olan mekândaki güzellerdir. Rüyanın mekânı olarak kutsal bir yer olan Kâbe’nin seçilmesi önemlidir ve simgesel bir anlam taşır. Âşık için sevgiliyi rüyasında gördükten sonra onu bulmak büyük önem kazanır. Onun köşkünün nerede olduğunu merak eder:

Pâdişâhum ne yirde eyvânun

Serv-i nâzum ne yirde bostânun (785)

Menzili kanda ol yüzi mâhun

Tahtgâhı ne yirdür o şâhun (814)

İçinde bulunduğu zor durumu gören pîrlerin ona “yâ sabr u yâ sefer” demesi üzerine âşık, yönünü İstanbul’a çevirir:

Götürüp ayağı tutup yolu

Ârzû eyledüm Sitanbul’ı (849)

Âşık, Edirne'den İstanbul'a yaptığı yolculuğu da detaylandırır, yürüyerek gittiğini belirtir. Ayaklarına dikenler batsa da “acıdı” demeyen âşık, yolda insanlardan uzak durup hayvanlarla dostluk kurar. Ne su içer ne de yemek yer ve sabah vakti şehre ulaşır. İstanbul'u yalnızca bir “şehir” olarak tanımlamak istemez, “yüce bir vilayet” olarak görür:

Şehr dime ulu vilâyetdür

Sâhib-i cezbe vü kerâmetdür (862)

Bu şehrin bir benzerinin olmadığını söyleyen âşık, Osmanlı Hanedanı'nın tahtının da burada olduğunu vurgular. Şehrin deniz kenarında olduğunu şöyle ifade eder:

Mütebahhir kimesnedür aslâ

Çıkamaz anun topugına deryâ (864)

İstanbul'un yüksek yerlerine çıkıp bakıldığında suyun yüzündeki adaların sevgilinin yanağındaki ben gibi görüldüğünü söyler. Şehri, bir cami ve kubbeler şehri olarak gören âşık, kubbelerin gökyüzüyle eşit uzunlukta olduğunu, yedi feleğin şehrin hisarında yedi kule olduğunu söyler. Padişahın sarayını tasvir etmeye başlar. İlk olarak deniz kenarında olduğu bilgisini verir. İstanbul onun için öyle güzel bir şehirdir ki sekiz cennet (heşt bihişt) onu kıskanır. İrem bahçesi, İstanbul'un süsünden utanır ve yüzüne örtü çeker. Şair İstanbul'un havasından da bahseder:

Mu'tedildür hevâ ne germ ne serd

Ne gam-ı lâî u gîl ne rencîş-i berd

Dîl-güşâ vü latîf âb u hevâ

At Meydânı bir güzelce fezâ (877- 878)

Havası ne soğuk ne sıcak olan şehirde çamur, kil ve soğuk derdiyle de uğraşmak gerekmez. Havası ve suyu gönül açıcı ve tatlıdır. At Meydanı ise güzel ve geniş bir alandır. Şehrin bütün camilerini seyreden âşık, etrafta felek gibi döner ve güzeli aramaya devam eder ancak bulamaz. Sonra Ayasofya'yı tasvire başlar. Burayı Kâbe gibi kutsal bir cami olarak görür. Onu da Yeni Câmi gibi “nûr-ı lâmi” (b. 883) olarak tanımlar. Mimarisiyle ilgili detaylar verir. Âşık, mesnevide ilk defa bir mekâna seslenir. Buranın bir cami olması ve kutsallığı sebebiyle aslında Allah'a dua eder. Ayasofya'ya seslenirken

onun mimari güzelliklerini över ve orada dua eden insanların dileklerine ulaştıklarını belirtir. Kabe'ye gidemeyen fakirlerin oraya geldiğini ve Ka'be'ye gitmiş gibi olduğunu söyleyerek caminin kutsallığının altını çizerek. Fikrî de sevgiliye kavuşmak için duasını eder.

Âşığın İstanbul'da gezdiği bir diğer mekân da Ayasofya'dan sonra gittiği bir "çeşmesâr"⁵⁶ kenarındır. Bu çeşmelere Ayasofya'dan çıkıp çarşı tarafına gidince ulaştığını söyler. Çeşmelerden akan suyun bolluğuna dikkat çeker. Burada su bol olduğu için bahçelerin de çok olduğunu, çeşmelerin yanında bir gül bahçesi bulunduğunu, bu çimenliğin bir tabak güle benzediği söyler. Burada da güzeller sıralanmıştır. Âşık için mekânlardaki "güzel"ler daha önemli bir konudur ve onları tasvire başlar. Burası aradığı güzeli bulduğu için eserdeki mekânlar arasında öne çıkar.

Âşığın gittiği son mekân sevgilinin semti ve evidir. Burayla Ka'be arasında paralellik kurar:

Hele vardum mahalle-i yâra

Ka'be'ye ol mahall-i dîzâra (1007)

Sevgilinin mahallesi dışında, sevgiliyle de Ka'be arasında paralellik kurar:

Agladum karşıma alup yârı

Ka'be'ye karşı eyledüm zârî (1029)

Sevgilinin evini "ayın gökyüzü" olarak tanımlar ve eşliğine gelince oraya yüzünü sürer. Sevgili, onun sesini "âh" etmesinden tanır ve hemen yanına gelir. Bu mekânı da "dış" mekân olarak tanımlamak mümkündür. Muhtemelen sevgilinin dışarıya, âşığın yanına geldiği anlatılmak istenmiştir. Annesi yanlarına geldiğinde onun "evin köşesinden" çıkıp geldiği belirtilir:

Bire bî- 'âr u bî-hayâ diyüben

Çıka geldi evün bucağından (1327)

Babasının sevgiliyi zincirlediği yerin evin bahçesi olduğu belirtilir:

Urdı zencîre ol perî-zâdı

⁵⁶ Çeşmesi, pınarı çok olan yer. Bkz. <http://lugatim.com/s/çeşmesar>

Çekdi бага o serv-i âzâdı (1339)

Sevgilinin babası âşığı kabul ettikten sonra, ona bir hücre verdiğini söyler:

Uşta bir hücre uşta yâr-ı güzîn

Bu nigâr ol nigâr-hâne-i Çîn

Hey nice hücre gülşen-i tenhâ

Yâr-ı gül-pîrehen ten-i tenhâ (1493- 1494)

Sevgiliden soğuyan ve uzaklaşan âşık, yine şehrin pazarına gelir ve güzel aramaya başlar:

Şehre bâzâra vardum arayı

Gine bir dil-ber-i dil-ârâyı (1542)

Sonuç olarak *Ebkâr-ı Efkâr*'da mekân unsuru diğer realist mesnevilerdeki gibi “gerçekçi” bir şekilde kurgulanmıştır. İmparatorluğun iki başkentinde geçen mesneviye şehir tasvirleri, özellikle şehirlerdeki büyük camilerin tasvirleri damga vurur. İç mekân tasviri diğer mesnevilerdeki gibi sınırlıdır. Olaylar çoğunlukla dış mekânlarda ve havanın sıcak olduğu ilkbahar ve yaz mevsimlerinde geçer. Özyıldırım (2017), eserde âşığın Edirne’den önce ve sevgili sakallandıktan sonra yaşadığı şehirlerin adlarının belirtilmemesinin sebebini bu mekânların tasvire değer görülmemesiyle açıklar, ancak bu açıklamayı yeterli bulmaz. Şöyle devam eder:

Zaten birinci ağızdan anlatılan bu hikâyede bir de Fikrî’nin ana maceranın başlangıcından önceki ve sonraki hayatı hakkında zaman ve mekân açısından somut ve net bilgiler vermesi kanaatimce dönemin gerçeklik sınırlarını zorlayacak, eserin kurmaca bir edebî hikâye olma vasfına zarar verecekti; dolayısıyla şairin bilinçli olarak böyle bir tasarruftan kaçındığı iddia edilebilir. (s. 209)

Âşık, her ne kadar bu hikâyede yaşadıklarını günbegün anlatmış olsa da bu eserin “kurmaca” bir metin olduğunu okuyucuya daima hatırlatmıştır. Dönemindeki kurmacanın sınırlarını ise “gerçekçi” bir üslûpla zorlayarak orijinal bir eser ortaya koymayı başarmıştır.

2.5.6. Anlatıcı

15. yüzyılda verilen ilk örneklerden sonra *Ebkâr-ı Efkar* ve *Mâcerâ-yı Mâh*, 16. yüzyılda “kahraman anlatıcı”nın kullanıldığı orijinal örneklerdir. Kahraman anlatıcının kullanımı bu iki eserde bir ustalık ölçütü olmaktan ziyade “samimiyet” ölçütü olarak kullanılmıştır. Mesnevi nazım biçiminin kullanılması bu metinleri edebîleştirirken “kahraman anlatıcı”nın kullanımı, bu anlatıcının okura mesafesi ve üslubu bu metinleri edebiyat tarihinde farklı bir yerde konumlandırmayı gerektirir.

Ebkâr-ı Efkar’da anlatıcı “sebeb-i telif” bölümünde diğer mesnevilerden farklı olarak şair değildir. Üçüncü bir kişi, şaire seslenerek ondan bir hikâye anlatmasını, hatta kendi hâlini anlatmasını ister:

Hâlünü söyle bize kâle getir
Ehl-i hâl olanı makâle getir (116)

Bu kurgu, şairin anlatıcıyla kendisini birbirinden ayırma yöntemidir. “Âgâz-ı Dâstân” bölümünde de anlatıcı meclis ortamının vazgeçilmez unsurları olan sâkîye ve mutrîbe seslenir. Sözü kendisine getirmeden önce mutrîbden bülbül gibi sözler söylemesini ve dertlerini azaltmasını ister. Bu sesleniş de diğer mesnevilerdeki bülbüle sesleniş gibi bir işleve sahiptir. Anlatıcı olarak mutrîb tayin edilir. Âşık söze kendisini tanıtarak ve içinde bulunduğu zor durumu anlatarak başlar. Gözlem gücünden sık sık faydalanır. Edirne’de meclisleri gezip güzelleri tasvir eder. Böylece kahraman anlatıcı olarak her güzeli görme ve anlatma imkânı bulur. Bu güzel arayışı sırasında gönlüyle sık sık diyalog hâlinindedir. *Fürkat-nâme*’deki âşığın gönlü ve gözüyle olan diyalogu gibi, gönlünü kişileştirerek aslında kendi iç konuşmalarını yansıtmaya çalışır. Gönlünün sözlerine “didi” şeklinde başlar ve aktarma yöntemiyle yer verir.

Sevgili ve âşığın rakiple kavga ettiği bölümde anlatıcı “biz” şeklinde çoğul bir anlatıma geçer. Sevgilinin ve âşığın birlikte yaptıkları ve “ortak düşmanı” etkisiz hâle getirdikleri bu bölüm onları daha da yakınlaştırır.

Şehirdeki esnaf gençleri tasvir ederken kahraman anlatıcı araya girmez, yalnızca gördüklerini aktaran bir gözlemci anlatıcı vardır. Sevgiliyi ilk olarak rüyasında görür ve onun sözlerine de “didi” şeklinde aktarma yöntemiyle yer verir. Sevgiliyle karşı karşıya geldiği ve sohbet ettiği anları da yine sevgilinin ağzından “didi” şeklinde aktarır.

Sevgilinin babasının kendisine ve oğluna olan sözlerini de yine aynı şekilde aktarır. Sevgilinin babasına olan sitemine geçerken cümleye “didi” ile başlamaz. Doğrudan sevgilinin sözlerine yer verir:

Niçün urdun baba elün kurusun
Yevm-i âhirde viresin sorusun (1230)

Sevgilinin babasına sitem ettiği bu beyitlerden sonra gelen bölümde “didi” şeklinde söze başlayarak biri daha konuşur, ancak bu kişinin kimliği tam olarak ayırt edilemez:

Gerçi eylerdi nâle vü feryâd
Didi ey ihtiyâr elünden dâd (1237)

Özyıldırım (2017), burada konuşan kişinin “maşuk” olduğunu düşünür. Diğer bir ihtimalle burada “didi” diye söze yanlış başlandığını aslında bu ifadenin “didim” olması gerektiğini ve konuşanın âşık olduğunu söyler. Bu belirsizliğin müstensihden kaynaklanmış olabileceğini, çünkü anlatıcı değiştiği zaman bunun mutlaka belirtildiğini ekler (Bkz. 59. dipnot). Sevgilinin annesinin eşine olan sitemleri de yine anlatıcının değiştiği belirtilerek aktarılır. Babası sevgiliyi zincirle bağladığı zaman annesinin gelip oğluyla yaptığı sohbeti anlatan hâkim anlatıcıdır. *Heves-nâme*’deki gibi kahraman anlatıcının yer alamadığı bir ortam oluşur. Kahraman anlatıcı bu ortamda değildir ve onların ne konuştuklarını kendisine aktaran birisi olduğunu da belirtmez. Söze yine “didi” ifadesiyle başlar:

Didi ey cânuma revânım ogul
Cânımın dil-sitânı cânım ogul (1355)

Ardından, sevgilinin annesine verdiği cevabı sanki olanları sevgili ona aktarmış gibi “dimiş” şeklinde bir ifadeyle anlatmaya geçer:

Dimiş ana hikâyetüm çokdur
Devr elinden şikâyetüm çokdur (1378)

Annesinin oğluna cevap verme şekli de aynı şekilde ilerlemeye başlar:

Dimiş a körpem a kuzucagum
Kendi hûrî cemâli uçmagum (1380)

Sevgili annesine âşıkla karşılaşmalarını anlatırken “özetleme” tekniğini kullanır çünkü annesi o ortamda bulunmamıştır. Kadının eşinin yanına giderek olanları anlatması

sırasında da anlatıcı hâkim anlatıcıya geçer. Babanın eşine verdiği cevap da “dimiş” ifadesiyle aktarılır. Âşık rüyasına giren pîrin sözlerini de “didi” şeklinde aktarır ve uykudan uyanarak hikâyeyi bitirir. Hâtıme bölümünde ise “sebeb-i telif” bölümündeki gibi anlatıcı açıkça ortaya çıkar ve şaire seslenir:

Lutf-ı nazmunda Fikriyâ söz yok
İhtisâr eyle söyleme çok çok (1574)

Eyledün söz ‘arûsını tezyîn
Bârekallâh cemâlüne tahsîn (1577)

2.6. MÂCERÂ-YI MÂH

Hayatı hakkındaki bilgilere yalnızca *Mâcerâ-yı Mâh* adlı eserinden ulaşılabilen Âdî mahlaslı şairin bu eserini Manisa’da şehzade Murad’ın yanında tamamladığı tahmin edilmektedir (Kutlar Oğuz: 2017, s. 13). Sultanın meclisinde “ud” çaldığı için mahlası Âdî’dir (*Mâcerâ-yı Mâh*, b. 338). Şair hakkında kaynaklarda hiçbir bilgi bulunmaması bu eserin ne derecede “gerçeği” yansıttığı konusunda şüphe uyandırırken eserin “ben anlatıcı” tarafından aktarılması, bir aşk hikâyesi konu olarak alması ve tarihî olay ve kişilerle kurduğu bağ nedeniyle “realist aşk mesnevileri”nin içinde değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Fatma S. Kutlar Oğuz (2017), çeviri yazılı metnini yayımladığı eserin inceleme bölümünde şöyle der: “Ancak hikâyenin kahramanları olan tarihî kişilerle ilgili kimi işaretlerin kaynaklardaki bilgilerle örtüşmesi, anlatılanların en azından bir kısmının şairin başından geçmiş bir olaya dayandığını düşündürmektedir” (s. 6). Nüshada eserin “başlık” kısımları boş bırakıldığı için ancak içeriğinden bölümlerin adlarını tespit etmek mümkündür. *Mâcerâ-yı Mâh*, mesnevi nazım biçimiyle, aruzun mefâilün/mefâilün/feülün kalıbıyla yazılmıştır ve 1270 beyitten oluşmaktadır. Hikâye bölümünde, mesnevi nazım biçiminin dışında dört gazel, bir kaside ve yirmi iki beyte yer verilmiştir.

Fatma S. Kutlar Oğuz (2005), *Âdî Mâcerâ-yı Mâh* başlıklı çalışmasının “inceleme” kısmında “Mâcerâ-yı Mâh’ın İç Yapısı” başlıklı bölümde “olayın özeti, kurgu, şahıs kadrosu, anlatıcı, mekân ve zaman” unsurları açısından eseri inceler (s. 43-61). Bu çalışmada ise eserin tahkiye yapısı realist unsurlar ön plana çıkarılarak beyit örnekleriyle

detaylı bir şekilde ele alınacak, Kutlar Oğuz’u değerlendirmelerine yeri geldiğinde atıfta bulunulacaktır.

2.6.1. Olay Örgüsü

Mâcerâ-yı Mâh’ta bölümlere başlık konulmamıştır, ancak içerikten bu bölümlerin türleri çıkarılabilir. “Âgâz-ı Dâstân” yani asıl hikâyenin anlatıldığı bölüm 78. beyitle başlar. Âşık, Allah’ın en güzel sevgili olduğunu, onun güzelliğinin örneğinin sevgili olduğunu söyleyerek bir “aşk” tartışmasıyla konuya giriş yapar. Sevgiliye duyulan aşk, âşıklara çare olmaktadır. Bu kısa tartışmayla âşık olacağını haber verir ve bu aşkı kendi hayatından örneklendirmeye çalışır. “Meğer bir gün” diye söze başlayan âşık, kendi yaşadığı bir aşk hikâyesini anlatacağını söyler:

Meger bir gün ana ben tâlib oldum
Cemâl-i pür-kemâle râgıb oldum (84)

Âşık, içinde bulunduğu durumun üzerindeki psikolojik ve fizyolojik etkilerini anlatır. Geceleri gözüne uyku girmeyen âşık aynı zamanda zayıflamıştır. Dileği ise bir güzele âşık olmaktır:

Dilerdüm ‘âşık olam bir nigâra
Ola ‘ışkum cihânda âşikâre (91)

Sevgilinin eşiğinin “secdegâhı” olmasını isteyen âşık, sevgilinin mekânını Kâbe’ye benzetir ve canını burada kurban etmek ister. Günleri böyle ağlayarak ve kederlenerek geçen âşık, bir gece yatarken rüyasında bir “ay” görür. Ay gibi güzel ve parlak yüzlü olan bu güzeli “Mâh” olarak tanıtır. Onu seyreder ve dünyada daha önce onun gibi bir ay doğmadığını düşünür. Onu dikkatle seyretmeye devam eder ve Allah’a seslenerek kendisi de böyle bir “ay”a sahip olmayı ister. Eğer böyle bir sevgilisi olursa onu her zaman seyretmek, onun güzel yüzünün parlaklığının hayranı ve onun ağlayan âşığı olmak ister. Onunla olursa âlemin padişahı olacağını düşünür ve Allah’a bunun için yalvarır. Allah’ın gücü hemen ortaya çıkar ve o parlak ay konuşmaya başlar. Âşığa derdinin ne olduğu sorar ve kendisine açıklamasını ister. Eğer “hakikat” ilmine talipse ve “cemâl-i pür-kemâl”e râğbeti varsa kendisini seyretmesini söyler. Âşığa, “kavuşma gecesi”nin bu gece

olduğunun haberini verir. Gününün bayram olduğunu ve gecesinin değerlendirildiğini söyler. Mâh, kendisini yücelterek konuşmaya devam eder ve şöyle der:

Didi ey ‘âşık-ı nâ-şâd ü şeydâ

Ki sensin zerre vü ben mâh-ı garrâ (115)

Âşığa yâr olmayı Mâh da ister ama bu konuda bir şart koyar, âşığın bu durumu asla kimseye anlatmamasını söyler. Eğer anlatırsa kendisini bir daha göremeyeceğini belirtir. Özlü bir sözle düşüncelerini destekler ve bu sözün ona nasihat olmasını ister:

Meseldür son peşîmân assı etmez

Su gibi sinmeyenün işi bitmez (119)

Mâh, sözlerini bitirince âşık, canıgönülünden bir “âh” eder ve ona seslenerek sözlerine başlar. Âşık, kendisine Mâh’la yakınlaşmak ve tanışmak nasip olduğu için şükreder. Onu gökte ararken yerde bulduğunu, ona âşık olduğunu, Allah’tan duasının kendisine sâdık olan bir sevgili olduğunu ve bu dileğinin gerçekleştiğini söyler. Mâh’ın kendisine böyle bir iyilik yaptığını, sonunda ise sıkıntı çekmemeyi umar. O anki yıldızının mutluluk olduğunu söyler ve şöyle özlü bir sözle devam eder:

Yakan ‘ışk âteşine sînesini

Bulur bî-şübhe ol kes tenrisini (129)

Âşık, şükretmeye devam eder, Allah’tan Mâh’ın sözünde durmasını dileyerek bölümü bitirir. Yeni bölüm bir sabah tasviriyle başlar. Âşıkla Mâh aralarındaki konuşmayı tamamlarlar ve birbirlerine söz verirler. Âşık, ne zaman gözünü yumsa Mâh o zaman hazır olmaktadır. Gündüzleri zor geçiren âşık, bir an önce gecenin gelmesini istemektedir. Dünya artık umurunda değildir ve bu durumu anlatsa kimsenin sözüne inanmayacağını düşünür. Dünyadaki güzellerin hiçbirini gözü görmez. Yalnızca gece olunca acısı diner, günleri bu şekilde geçmeye devam eder. Gece olup da ne zaman aya kavuşsa, hemen ayrılık günü başlar ve bu ayrılık zamanları âşığı çok mutsuz eder. Âşık yine bir gün gece olmasını beklerken hikâyeye yeni bir kişi dahil olur. Bu kişi, onun eski bir dostudur. Âşık onun dert ortağıdır, dertlerini onunla paylaşmak bu şekilde dertlerine derman bulmak ister. Onlara “şarap” gerektiğini, şarabın kalplerini parlatacağını ve aralarından utanmayı kaldıracağını söyler. Âşık ve arkadaşı böylece bir gül bahçesinin yolunu tutarlar. Binlerce bülbülün öttüğü bir çimenliği seyrederler. Âşık, bu bahçenin güllerle bezendiğini söyler

ve orayı bayındır bir cennete benzetir. Meclis hazırdır, sürahi doludur. Âşık ve dostu meclise otururlar, ikisi yalnızlardır. Beraber içerler ve âşık akşam vakti olduğunu, yine sohbet edeceklerini ama artık gitmeleri gerektiğini söyler. Dostu bu duruma üzülür, amacının onunla dertleşmek olduğunu, bu gece onunla sabaha kadar oturmak istediğini söyler. Dostu dertli bir şekilde şikâyet ederken âşık ona merhamet eder ve derdini anlatmasını ister. O anda dostu “bilmezdim” redifli bir gazel okur. Bu “şî‘r-i hasb-i hâl”i yani kendi durumunu ve duygularını anlatan bu şiiri dostu okuyunca âşık, onun da hâlinin iyi olmadığını anlar ve ona neden bu kadar dertli olduğunu sorar. Bunu bilmek istemesinin nedenini şöyle açıklar:

Ola ahvâlümüz belki muvâfık

Olavuz ikimüz de belki ‘âşık (189)

Bu sözler üzerine dostu kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Eskiden beri dostu olan ve ona teselli veren bir arkadaşı vardır. Dünyadaki en sevdiği kişi odur, onun aşkından gözü başka hiçbir şeyi görmemektedir. Birbirinden ayrı geçirdikleri bir günleri olmamıştır. Ancak sevdiğinin başka bir arkadaşı daha vardır ve dost onu “rakibi” olarak tanımlar. Bu rakip içi nefretle ve hasetle dolu biridir ve dost onu ezelden beri kendisine düşman olarak görmektedir. Bu rakibin işi gücü daima ara bozmaktır. Sevdiğini de boş bulup ona dost hakkında pek çok yalan söylemiştir. Bunun üzerine sevdiği de ona bakmaz olmuş, artık o rakiple ilgilenmeye başlamıştır. Bu hikâyeden sonra dost, hâlini anlatacağı kimsesi olmadığını söyler ve âşıktan derdine çare bulmasını ister. Âşık da ona tavsiyeler verir ve Allah’ın onu sevdiğine kavuşturması için temennilerde bulunur. Âşığı dinleyen dostu ona hayretle bakar; onda tuhaf bir durum olduğunu, onu gözlemlediğini ve aklının başka yerde olduğunu fark ettiğini söyler. Dost, kendi hâlini onunla paylaştığını söyler, eğer bir derdi varsa onun da kendisiyle paylaşmasını ister. Dostu ısrarlarına devam eder, o sırada şarabı âşığa çok içirir ve o da kendisinden geçer. Âşık, içinde bulunduğu durumu özlü sözlerle destekler:

Gidicek kişinin ‘aklı elinden

Kamu esrârını söyler dilinden

Kamu aldurmayıgör ‘aklı bir ân

Kişiye assı kılmaz son peşîmân (243- 244)

Dostunun soruları üzerine “mâcerâ-yı mâh”ı yani Mâh’la olan macerasını ona anlatır. Uyanıp da farkına varınca “âh” eder. Gözünü açıp dostuna bakar ve o da hayret içindedir. Dostuna, kendisine ne yaptığını ve nasıl böyle bir durumda olduğunu sorar. Dostunu, kendisini sarhoş edip bütün sırlarını öğrenmekle suçlar. Dostu onun sinirlenip meseleyi uzattığını görür ve “arada sırların ortaya çıkmasının tuhaf olmadığını” (b. 254), kendisinin sırlarını onunla paylaştığını, onun da paylaşmasında ne gibi bir sakınca olduğunu sorar. Dost, kendi aşkının ortada olduğunu, “dünyada başı açık bir âşık olduğunu” (b. 258) söyler. Bu şekilde karşılıklı tartışmaya başlarlar. Âşık, söze girer ve kendi aşkının rûhânî, dostununkinin ise nefsânî olduğunu söyler. Düşüncelerini şu sözlerle destekler:

Kişide ‘ışk rûhânî gerekdür
Har olan kişi nefsânî gerekdür

Gerekdür ‘ışk rûhânî kişide
Ne kimse bile anı ne işide (264- 265)

Âşık, aşk ruhaniyse gizli olması gerektiğini savunur. Bu sözleri duyan dostu, şarabı başına diker. Öfkelenir ve meclise soğukluk düşer. Meclis sanki savaş alanına döner. Âşıkla dostunun arasında kavga devam eder, şarap acır. Dost kadehi götürünce âşık da evinin yolunu tutar. Hemen uykuya dalar ve bu kez rüyasına Mâh gelmez. Üç gün ve üç gece boyunca bekler ama isteğine kavuşmak nasip olmaz. O zaman âh eder ve sevgilisi olan Mâh’ın nerede olduğunu, Mâh ile yaşadıklarının aslında bir rüya mı olduğunu ya da aklını mı kaybettiğini sorgular. Mâh’ın nerede olduğunu sorar. Dostlarına kendisine derman bulmalarını, sabretmeye gücü kalmadığını söyler. Bir yandan da “eyledi fûrkât” redifli bir gazel okumaktadır. Bu şiiri bitirdiğinde duyanlar ona hayran kalırlar. Onun acısını görenler, ona hayret ederler. Âşık, yaşadığı acı dolu günleri ve içinde bulunduğu durumu özetler. Kendisini kim görse hâline acıdığını söyler.

Âşık, Sultan Selim Hân’ı tasvir etmeye başlar, şehzadeyi detaylı bir şekilde tanıttıktan sonra kendisinin onun “köle”si olduğunu belirtir:

O şâhun ben kadimî bendesiydüm
Hem anun bendesinün bendesiydüm (334)

Âşık, onun “meclis-i hâs”ında saz çalmakla görevli olduğunu, mahlasının da “ud” çaldığı için Üdî olduğunu söyler:

Çalardum meclis-i şâhîde ‘ûdî

Anunçün mahlas oldu bana ‘ûdî (338)

Âşık, akıllı başka yerde olduğu için Şâh’ın meclisindeki görevini layığıyla yerine getiremez ve Şâh da bunu fark eder. Bu nedenle bir süre Şâh’ın hizmetinden uzak kalır. Bu uzak kalma durumunu normal karşılar ve Şâh’a hak verir. Bir yandan Mâh’ın ayrılık acısını çekerken diğer yandan da Şâh’ın hasretini çekmeye başlar. Derdi birken iki olur ve “terk-i diyâr” eyler. Bu kararı verme sürecini detaylı bir şekilde anlatır. Kendisine “düşünmesini” söyler ve gönlüne şöyle seslenir:

Gel ey dil âteş-i fûrkat zarardur

Bu derde çâre sabr u yâ seferdür (351)

Bir dostuyla birlikte Mısır’a gider ve yanında birisi olduğu için şükreder. Şehri seyreder ama Mâh’a duyduğu hasret gönlünden çıkmaz. Gözünden su yerine kan aktığını söyleyen âşık, görenlerin ona acıdığını belirtir. Bir gün yine şaşkın bir şekilde gezerken bir güzel görür ve onu “cihana gün doğması” (b. 360) şeklinde tanımlar. Bu güzeli bir süre seyreder, yine kendisine bunun bir rüya mı olduğunu yoksa aklını mı kaybettiğini sorar. Bu güzellik karşısında çok etkilenir ve kendisine gelmeye başlar. Güzeli dikkatle seyreder ve ona bakarken “erdüm” redifli bir gazel söyler. Bu güzele âşık olup onun ayağına kapanır ve ona yalvarıp kendi durumunu açıklar. Bunun üzerine güzel, âşığa bu diyara neden geldiğini ve derdinin ne olduğunu sorar. Durumunu kendisine tamamıyla anlatmasını ister. Şöyle bir teklifte bulunur:

Gece mihmânumuz ol gel gidelüm

Senünle ‘îş ile ‘işret edelüm (385)

Güzelin amacı hem âşığın derdini öğrenmek hem de onu dertlerinden kurtarmaktır. Eğer kendisiyle dost olursa derdine çare bulacağını söyler. Bu sözleri dinleyen âşık, güzelle beraber yola düşer. Güzelin evine gelirler ve sohbet ehlinin orada hazır olduğunu görürler. Güzel yerine oturur ve mecliste şarap dönmeye başlar. Meclistekilerin hepsi Mısır şehrinin mahbûplarıdır. Hepsini bir yerde toplanmıştır ve “güzel” de onların “mum”u olmuştur. Meclis ortamını tasvir eden âşık, burayı meyhaneye benzetir. Mecliste üd ve

çeng çalındığını da belirten âşık, bu şekilde üç gün üç gece misafir edilir. Bu üç günün sonunda aralarında “aşk” olduğunu söyler. Güzel, âşıktan yanında kalmasını ister, onu bir bahçeye bekçi olarak görevlendirir. Ardından kendisini tanıtır ve över. Adını şöyle belirtir:

Benüm ismim hem olmuşdur ramazân

Eder ‘îd-i visâlüm niçe kurbân (436)

Kendi güzelliğiyle övünen Ramazan, âşığa eğer âşık olmak isterse sadık olması gerektiğini söyler ve sözlerini bitirir. Bu sözleri duyan âşık gönülden bir âh çeker ve ezel gününden beri sadık bir âşık olduğu cevabını verir. Ardından “ay” şeklinde kendisine görünen güzelin meğer “o” olduğunu kavrar ve adı Ramazan olduğu için kendisine “ay” şeklinde görüldüğü sonucuna varır. Yusuf ve Züleyha, Leyla ve Mecnûn, Ferhâd ve Şîrîn, Vâmık ve Azrâ, Hurşîd ve Ferahşâd gibi ünlü aşk mesnevisi kahramanlarına telmihle Ramazan’a olan aşkını ifade eder. Onunla bir süre beraber olan âşık, derdinin ve acılarının zevkle yer değiştirdiğini söyler. Ramazan’la geçirdiği günleri özetler. Bazen kahve bazen şarap içtiklerini, gurbette günlerinin aşk dolu geçtiğini anlatır.

Özlü sözlerle yeni bölüme giriş yapar. Bu sözler üzerine bir gün başlarına gelen bir olayı anlatmaya geçer. Ramazan, âşığa şehri seyretmeye gitmeyi önerir ve ardından bir hamama girmek ister. Bu isteğinin nedenini güzelliğini âşığın görmesini sağlamak olarak açıklar. Bunun üzerine âşığın sabrı kalmaz. Hamama girerler, hamamda Ramazan’la birlikte bin tane de âşığ vardır. İşve ve nazla soyunan Ramazan, âşıklarını inletir. Âşık, onun peştamal giyişini seyreder. Bu anı, parlak ayın bulutla kapanmasına benzetir. Ramazan’ı seyredenlerin içinde bir de çavuş vardır ve onu da hararet almıştır. Meğer karpuzu kesecekken elini keser. Onun akan kanı suya karışır. Bu durumu gören Ramazan, hemen kanı durdurmalarını söyler. Çavuş, utancından ter içinde kalır. Âşık, burada yine Yusuf kıssasına ve Yusuf için elini kesen kadınlara telmihte bulunur. Çavuşun da elini Yusuf gibi güzel yüzlü Ramazan’ı görünce kestiğini söyler. Çavuşun elini kestiğini, kendisinin ise Ramazan için canını feda edeceğini söyler. Ramazan hamamdan dışarı çıkınca arkasından da bin kişinin çıktığını anlatır.

Yeni bölüme gönlüne seslenerek başlar ve gönlünden “kavuşmanın ayrılığı”nın hikâyesini anlatmasını ister. Ayrılıkla ilgili özlü sözler söyleyen âşık, hikâyenin devamında bir ayrılık olacağını açıkça gösterir. Günleri Ramazan’la beraber yiyip

içmekle geçerken ansızın şehre Bâyezîd'in Sultan Selim'e düşman olduğu, bunun üzerine Selim'in hizmetindeki herkesi geri çağırdığı ve savaşa hazır olmasını isteği haberi gelir. Bu haberi alan âşık, durumu Ramazan'a açıklar. Bu emre uymazsa kendisini tutuklayacaklarını, Şâh'ın emrine uymak gerektiğini söyler. İstemese de Ramazan'dan ayrılmak zorunda kalır. Yine bir özlü sözle durumu özetler:

Visâlün âhiri fûrkat görinür

Firâkun âhiri vuslat görinür (548)

Bu ayrılığın ardından sevgilisine kavuşmayı ümit eder. Ondan kendisine mektup yazmasını ister. Bu şekilde kendisini mutlu ederse Bağdat'ın uzak olmayacağını söyler. Hatta sevgilisine bir vaatte bulunur. Onu Şâh'a methedeceğini ve böylece Şâh'ın ona meyletmesini sağlayacağını söyler. Allah'a onların yani güneş ve ayın birbirine yaklaştığını görmek için dua eder. Durumunu anlatan âşığa Ramazan hemen merhamet eder. Eğer emre itaat ederse sıkıntı çekmeyeceğini söyler. Âşığa bir ziyafet düzenleyip onu mutlu etmek ister. Âşık, yeni bölüme sevgilinin ısrarına dayanmanın zorluğuna dair düşünceleriyle başlar ve Ramazan'ın sözlerinin kendisine emir olduğunu ama kararın kendisinde olmadığı söyleyerek ondan izin ister. Ayrılık acısıyla yola çıkan âşık, "oldı" redifli bir gazeli sürekli okumaktadır. Âşığın aklında başka bir soru daha vardır:

O mâhumçün çekerdüm dâyimâ gam

'Aceb kim oldı deyü ana hem-dem (612)

Mısır'dan sonra Şam'a varan âşık, orada durmaz. Tekrar yola çıkar ve bir günde Halep şehrine varır. Halep'te uzun süre kaldığını belirtir. Ancak sevgilinin hasretiyle acılar içindedir. Bir gün ansızın Manisa şehrine varır ve burayı uzun uzun tasvir eder.

Âşığın yeni bölüme başlangıcı, Şâh tarafından nasıl karşılanacağını bilmediği için duyduğu tereddüdü yansıtır. Ancak Şehzâde Selim tarafından affedildiğini ve işlerin yolunda gittiğini şöyle duyurur:

Kaçan bir bendeye rahm etse rahmân

Eder her müşkil işi ana âsân (654)

Meğer Şâh, kölesinin Mısır'dan geldiğini duymuştur. Onun yanına gelmesini ve derdini kendisine anlatmasını buyurur. Şâh, nice yıldır kölesine hasret kalmıştır. Âşık, Şâh'ın dediklerini şöyle aktarır:

Bana ‘arz eylesün her ser-güzeştin
Hikâyet eylesün hem geşt-i deştin

Benem anun yine derdine dermân
Edeyin gelsün ana niçe ihsân (660- 661)

Sultan Selim’in bu sözleri bir asker tarafından âşığa aktarılır. Asker, mahlası gereği udunu da yanına almasını söyler ve bazı tavsiyeler verir. Şâh’a yalvarıp kendini kabul ettirmesini ve böylece onun emrinde daima kalabileceğini söyler. Âşık, yeni bölümde Mîr Celâl adlı, sultanın “tatlı sözlü papağanı” olarak tanıttığı biriyle görüşür. Mir Celâl, sultanın âşığı görme isteğini duymuştur. Şâh’ın emrini âşığa sorar ve o da mahcup olur. Ayağına kapanıp özür diler ve durumu açıklar. Şâh’ın kendisini çağırıp dinlemek istediğini ancak ne yüzle kapısına gideceğini sorar. Şâh’a verecek bir cevabı olmadığını ve zor bir durumda kaldığını söyler. Mir Celâl’den Şâh’a gidip durumunu ve Mısır’da Ramazan ile yaşadıklarını ona anlatmasını ister. Âşığın bir umudu daha vardır:

Umaram mâyl edem ana şâhı
Mülâkât eyleyem tâ mihre mâhı (700)

Ramazan’a verdiği sözü tutmak isteyen âşık, Şâh’a Ramazan’ı tanıtmak ister. Ardından Ramazan meclise geldiği zaman olacakları hayal eder. Onları bir arada görmek âşığı mutlu edecektir. Mir Celâl’den bu isteğini Şâh’a anlatmasını söyler. Mir Celâl, âşığa karşı çıkar ve bu düşüncelerinin beyhude olduğunu söyler. Şâh’ın canını alabileceği konusunda âşığı uyarır. İnsan canının önemi üzerine sözler söyler. Âşık ise isteğinden vazgeçmez ve “şarâb” redifli bir kaside söyler. Ardından sevgilinin her uzvuna bir beyit söyler ve bunları Mir Celâl’le Şâh’a ulaştırır. Bu şiirleri gören Şâh, bu güzelin önemini anlar ve onu dostuna sorar. Böyle bir güzelin gerçek olabileceğine şaşırır ve âşığın hayal ya da rüya mı gördüğünü sorar. Tasvir edilen bu güzelin gökyüzündeki ay ya da Nil Nehri’ne yansıyan “ay” olabileceğini düşünür. Bunun üzerine dostuna bu güzelin bulunması emrini verir. Ancak Mâh’ın geleceği zaman meğer savaş günleri de gelmiştir. Bir sabah tasviriyle yeni bölüme başlanır. Şâh, önce Karaman şehrine varır. Allah bir gün Şâh’ın en büyük amacına ulaşmasını sağlar. Şâh, Karaman’daki kahramanlara dualar eder. Mevlana’nın türbesini ziyaret eder. Bu arada kış gelir ve kar yağmaya başlar. Aynı zamanda Şâh halka para dağıtır:

Felekden saçılurdu sîm evrâk
Karaman elinün etdi yüzün ak

Kamu ‘âlem çıkup karşı o şâha
Du‘âlar eylediler pâdişâha (826- 827)

Karaman şehrini sultanın askerleri tutmuştur ve şehir erenlerle doludur. Şâh, saraya ulaşır ve makamına oturur.

Yeni bölüm bir bahar tasviriyle başlar. Kışın şiddeti azalır ve havalar ısınır. Doğanın uyanışı savaş terimleriyle anlatılır. Şâh bir gün bahçeye çıkıp meclisi kurunca savaş zamanı geldiğini de anlar ve beylerine hazır olmalarını söyler. Şâh’ın emri herkese duyurulur ve askerlerin tamamı toplanır. Beylerbeyleri gelirler ve padişaha dualar ederler. Kumandanlar da toplanırlar ve düzlük alan çadırlarla dolar. Meğer bir gün, Bâyezîd Akşehir’e gelir. Askerleri geçtikleri her yeri yağmalamıştır. Şâh bu zulmü duyunca hemen asker salar ve Bâyezîd’e bu asker aracılığıyla seslendiği bölüm âşık tarafından aktarılır:

Ki bu zulme sebep ne oldı ey cân
Murâdun ceng ise gel işte meydân

Bugün na‘t-ı zemînde şeh-süvâram
Dün ü gün ceng için esbe süvâram

Bir oyun salayın sana gelürsen
Hemân görsem ki karşıdan belürsen

Eger kim süresin sen üstüme at
Olasın kendü lu‘bunla yine mât

Hudâ fırsat verürse inşâa’llâh
Deyem açmaz yüzünden sana ben şâh

Bu lu‘b ile olan ‘âlemde leclâc

Tagıdur penbe-i lu‘bı çü hallâc

Revân oldu sana çün bu piyâde

Seni mat etmeğe bes bir piyâde (850- 856)

Şâh, Bâyezîd’e nasihatler vererek ve geri dönmesini söyleyerek sözlerini bitirir. Şâh’ın nasihatlerini duyan asker hemen ortadan rüzgâr gibi kaybolur. Sabah olur ve sabah rüzgârı savaş gününü ve ecel haberini getirir. Âşık, özlü bir sözle Bâyezîd’in pişman olacağını bölümün başında duyurur:

Garîk-ı bahr-i ‘isyân olsa kişi

Nedâmet olur âhir anun işi (862)

Bâyezîd’e asker erişir ve Şâh’ın haberini iletir. Bâyezîd pek çok askeriyle birlikte bu haberi dinler ve asker aracılığıyla bir cevap gönderir. Bu cevapta atılan okun geri dönmeyeceğini, yani kararından vazgeçmeyeceğini söyler ve babasının hatırandan bile vazgeçtiğini hatırlatır (b. 873).

Bâyezîd’den bu cevabı alan asker hemen yola çıkar ve cevabı Şâh’a getirir. Haberi duyan Şâh ve yanındaki emirler çok sinirlenirler. Şâh’ın askerleri saf tutarlar. Padişahın bayrakları çekilir, önüne sultanın tuğrası dikilir. Savaş davulları çalar ve sesi her yeri kaplar. Bu hazırlıklar sırasında âşık, askerleri gözlemler ve onların hepsinin silahlandığını anlatır. Beylerbeyleri yerlerine gelirler ve askerlerine övgü dolu sözler söylerler. Kumandanlar toplanırlar ve bir anda karşıda bir toz kopar. Sanki dünyayı bir tufan kaplar. Ansızın düşman belirir, bir taraftan da Şâh’ın ordusu yürür. İki Şâh karşı karşıya gelir, sanki ay ve güneş bir araya gelmiş gibi olur. Askerler bu tarafta “Allah Allah” derken diğer taraftakilerden “ağlama ve âh etme sesi” gelir. Atlılar savaş meydanına gelirler, toplar ateşlenir. Atılan her top bin top gibi düşmana etki eder. İki Şâh ise savaşı seyretmektedir. Düşmanın bir askeri bile kalmaz. Şâh’ın önüne gelen yiğitlere çeşitli hediyeler verilir. Sabrı da gücü de kalmayan düşman Karacığan menziline geri çekilir. Düşman menziline geri dönünce Şâh “kaçanı kovmak olmaz” (b. 919) der ve Dârü’s-selâm’a geri döner. Şâh’ın askeri böylece rahatlar, düşman askeri ise çok âh eder. Bu müjdeli haber şehre ulaşır, düşman askeriye utançla kalır. Düşman yaralar içinde ve kötü bir durumdadır. Şâh’ın ordusu ise gururludur ve mutludur. Askerin daha ileri gitmeyişi gece olmasına bağlanır. Ne zaman ki sabah olunca her yerin kan içinde kaldığı görülür.

Savaş meydanında beylerbeyleri, çavuşlar sevinç çığlıkları atarlar. Şâh, askerlerin yerlerine gelmesi emrini verir. Askerin süslendiğini gören düşman ise ağlayıp inlemektedir. Şâh savaş meydanına sanki meclise gelir gibi şevkle gelir. Elinde mızrak vardır. Yeniden hazırlıklar başlar. Toplara zincirler takılır. Sultanın askerleri ellerine kılıçlarını alırlar. Sultan Karaman kahramanlarına seslenir. Kahramanlık gösterme gününün bugün olduğunu, baş kesen ve can alanların mükafatlandırılacağını söyler. İki Hân savaşımaya başlar. Kahramanlar bir bir meydana çıkıp Şâh'ın önüne gelirler ve yeri öperler. Askerlerin kimisi baş alır, kimisi getirip Şâh'ın önüne koyar. Âşık bu sırada topu ve tüfeği seyrederek bunların düşmana nasıl zarar verdiğini anlatır. Savaş kanlı bir şekilde devam eder. Sonunda Bâyezîd'in savaşı kaybettiği şöyle anlatılır:

Bükildi bagr-ı a'dâ yay gibi

Tulundı bâyezîd han ay gibi (991)

Şâh'ın askerleri yine “kaçanı kovmak olmaz” diyerek yerinde kalır. Sabah vakti olur ve bir padişah otağı kurulur. Yakut ve incilerle süslü bir taht konulur. Emirlerle Şâh'ın elini öpmeleri için haber verilir. Çadır dolup taşar. Askerler toplanırlar ve Şâh güneş gibi doğar, gökyüzünde ay ve güneş görünmez olur. Sultan tahta oturur ve Satürn burcu onu kıskanır. Askerler baştan başa süslenirler, onlara atlas ve dîbâ verilir. Kimi hilat giyer, kimi makamla ödüllendirilir. Kimine kılıç kuşatılır, kimi köleyken bey olur. Herkesin isteği yerine gelir. Böylece dünyada düzen yerine gelir. Düşmanın Şâh'ı da yok olur.

Yeni bölüm bir bahar tasviriyle başlar. Çiçekler açar, ağaçlar canlanır, gül bahçesi cennet gibi süslenir. Baharın geldiği haberi Şâh'a verilince o, bahçeye gelir ve meclis kurulur. Çengi ve ud çalınır, mutrîbler bülbül gibi şarkı söyler. Şâh'ın meclisi cennete benzetilir ve içi meleklerle doludur. Kimisi çalgıcıdır, kimisi dansçıdır. Akşam olunca gökyüzünün yıldızlarla süslenmesi gibi meclis de güzellerle süslenir. Şâh, mecliste ayın gökyüzünde yıldızlarla kalması gibi mumlarla yalnız kalır. O sırada âşık, hikâyeye gül bahçesinin bülbülüne yani kendisine seslenir. Bu şekilde asıl hikâyenin kendisine döndüğünü vurgulamak ister. Şâh'ı yalnız görünce ona durumunu anlatmanın tam zamanı olduğunu düşünür. Önce Allah'a Şâh için dualar eder. Yüzünü toprağa sürüp özürler diler, Şâh'a durumunu açıklar ve Mâh'ı yani Ramazan'ı Şâh'ın meclisine getirmek ister. Mâh'ı detaylı bir şekilde tasvir eder ve över. Mâh'ın ancak ona lâayık olduğunu söyler ve kendisine lâayık görmediğini belirtir (b. 1080)

Şâh böylece Mâh'a ilgi duyar, hemen getirilmesini ve hızlı bir şekilde bulunmasını ister. Eğer onu Mısır'da bulursa Şâh'ın kapısına davet etmesini, eğer itaat etmezse onu zorla getirmesini ve bunu kendisine bildirmesini söyler. Şâh, eğer Mâh sağ salim gelirse âşığın gözünde çok değer kazanacağını da belirtir. Âşık, bu emri duyar duymaz “baş üstüne” der ancak Şâh'a çekincelerini dile getirir. Mâh eğer bu emre itaat etmezse diye korkar. Bundan dolayı mahcup olacağını ve bir daha karşısına çıkmaya yüzünün kalmayacağını söyler. Şâh'ın bu durumda kendisine merhamet etmesini ister. Şâh, başka bir kulunu Mâh'ı bulması için görevlendirir ve Şâh'ın fermanı ona verilir. Şâh'dan Mâh'a bir de mektup gönderilir. Bu mektupta Şâh, Mâh'a övgülerde bulunur. Ona vaatler verir, eğer emrine itaat ederse lütfuyla onu mutlu edeceğini ve emrine uymasını söyler. Daha fazla söze gerek olmadığını, gelirse gerisini kendisinin görmesini söyleyerek sözlerini bitirir. Şâh'ın emri bir askerle gönderilir. Haber hemen uçar ve görevlendirilen kişi Mâh'ı bulur. Şâh'ın haberi Mısır'a varınca ortalıkta bir gürültü kopar. Şâh'ın habercisi emri sunup Şâh için dualar eder. Haberci, Mâh'a onun gibi bir güzelin Şâh'ın yanına yakışacağını söyler. Haberci sözlerini tamamlayınca Mâh'ın da ilgisi ortaya çıkar. Ramazan, nazlı bir şekilde tebessüm eder ve Şâh'ın emrini okur. Emri öpüp başına koyar, Şâh'ın fermanının başının üzerine olduğunu söyler. Ardından Şâh'ın habercisi mektubu çıkarıp verir. Mâh mektubu görünce okuyup yüzüne sürer. Şâh'ın istekli olduğunu anlar ve hazırlanmaya başlar. Âşıkları onun için inleyip ağlarlar. Mâh da bütün âşıklarına veda eder. Mâh onları bırakıp gidince Mısır şehri zindana döner. Âşıklar Züleyha gibi üzürlürler. İniltileri çok uzaklardan bile duyulur. Diğer tarafta Şâh'a, Mâh'ın emre itaat ettiği haberi gelir ve Şâh çok mutlu olur. Mâh için bir ev hazırlamalarını ister. Hem Ramazan ayı gelmiştir hem de Ramazan Mısır'dan gelmiştir. Bayram gelince güneş (Şâh) ve ayın (Mâh) yiyip içme zamanı da gelir. Meclis kurulur, çalgıcılar ve dansçılar hazırlanır. Yiyecekler ve içeceklerle meclis süslenir. Mâh için pek çok “hilat” hazırlanır. Şâh, Mâh'ın gelmesini buyurur. Mâh büyük bir sevinç duyar ve Şâh'ın dergahına gider. Şâh hemen Mâh'a bakar. Mâh, Şâh'ın ayaklarını öpünce Şâh da belinden ona sarılır ve ona olan ilgisini belli eder. Mâh'ı kenara çeker ve kucaklar. Şâh ve Mâh beraber eğlenir, yer ve içerler. Şâh, meclisteki ortamdan çok memnun olur ve oradaki herkesi hediyelere boğar. Mâh da hediyeleri giyer, mücevherlerle bezenmiş hançeri beline takar. Âşık da güneş (Mihr) ve ayın (Mâh) yaklaştıklarını gördüğünü ve bundan mutluluk duyduğunu belirtir (b. 1230-b. 1231). Şâh o kadar mutludur ki âşığa ne istediğini sorar. Ona meclisinde daima ud

çalmaya ve saygı görmeye devam etmesini söyler. O da Şâh'ın şehzadesine yani Sultan Murad'a kul olmak isteğini dile getirir. Bu isteğinin altında musıkî ilminde ilerlemek olduğunu söyler. Şâh da bunu kabul eder. Âşık, müzisyenler arasında en yüce makama yükseltilir. Dua ve tarih beyitleriyle mesnevi sona erer.

2.6.2. Kurgu ve Motifler

Mâcerâ-yı Mâh'ta da diğer mesnevilerdeki gibi farklı nazım biçimlerinde şiirler söylenmiştir. Gazeller, diğer mesnevilerdeki gibi duygu yoğunluğunun arttığı ve anlatıcının bu yoğunluğa odaklanmak istediği zamanlarda kullanılır. “Şarap” redifli kaside ise âşık tarafından Şehzâde Selim'e hediye olarak yazılır. Hem kaside olması hem şarap redifli olması hem bir şehzadeye sunulması hem de hediye olarak mesnevide farklı bir nazım biçimine yer verilmesi açısından orijinal bir örnektir.

Mesnevide bir ara hikâyeye de başvurulur. Henüz hikâyenin başında, âşığın dostunun kendi aşk hikâyesini anlatması âşıkla aralarındaki samimiyeti ortaya koyar ve âşığın da hem şarabın hem de dostunun gösterdiği samimiyetin etkisiyle “Mâh”la olan macerasını ortaya dökmesine neden olur. Bu da hikâyenin kurgusunda önemli bir dönüm noktasıdır. Âşık, Mâh'a verdiği sözü arkadaşına ondan bahsettiği için tutamamış olur ve ondan mahrum kalır. Bu olaylar sonucunda Mısır'a gitmek zorunda kalır ve orada da Ramazan'ı bulur. Mesnevideki işlevler ve alt işlevler şunlardır:

1. Âşığın âşık olmak istemesi

Âşığın arayışla geçen günleri

2. Âşığın rüya görmesi

Âşığın rüyasında gördüğü güzele âşık olması

Âşığın sevgiliye kavuşmak için Allah'a dua etmesi

Âşığın rüyasında gördüğü güzelin ona gizlilik şartı koyması

Âşığın rüyasında sevgiliyle buluşması

3. Âşığın bir dostuyla karşılaşması

Âşığın dostuyla beraber bir yere/mekâna oturması

Âşığın dostuyla şarap içmesi/eğlenmesi

Âşığının dostunun kendi aşk hikâyesini anlatması

Âşığın dostunun âşıktan derdine çare bulmasını istemesi

Âşığın dostunun âşığın hâlindeki farklılığı anlaması

Âşığın dostunun âşığı sırrını anlatmaya ikna etmesi

Âşığın sırrını dostuna anlatması

Âşığın kendi aşkını dostununkinden üstün görmesi

4. Âşığın ve dostunun tartışması

5. Âşığın evine dönmesi

6. Âşığın rüyasında bir daha sevgiliyi görememesi

7. Âşığın kendisini tanıtmaması

8. Âşığın yolculuğa/sefere çıkması

9. Âşığın şehirdeki bir güzele âşık olması

Âşığın sevgiliye aşkını itiraf etmesi

10. Âşığın ve sevgilinin birlikte zaman geçirmesi

11. Âşığın rüyasında gördüğü güzelin sevgili olduğu sonucuna varması

12. Âşığın ve sevgilinin günlerini birlikte geçirmeleri

13. Âşığın ve sevgilinin beraber hamama gitmesi

14. Sevgilinin soyunması

Sevgilinin güzelliği karşısında âşıklarının hayranlığı

Sevgilinin güzelliği karşısında bir âşığının elini kesmesi

15. Âşığın kölesi olduğu Şâh'ı tarafından geri çağırılması

16. Âşığın sevgiliyi Şâh'ına övmeyi vaat etmesi

17. Âşığın yolculuğu

18. Âşığın şehre geri dönmesi

19. Âşığın bir aracıyla Şâh tarafından affedildiğinin bildirilmesi
20. Âşığın bir aracıyla Şâh'la iletişime geçmeye çalışması
21. Âşığın Şâh'a aracıyla bir kaside sunması
22. Şâh'ın sevgilinin güzelliğinden çok etkilenmesi
23. Savaş günlerinin başlaması

Savaşın âşığın yer aldığı tarafın galibiyetiyle sonuçlanması

24. Savaştan sonra âşığın Şâh'a sevgiliden bahsetmesi
25. Şâh'ın güzelin getirtilmesi için âşığı aracı yapmak istemesi
26. Âşığın aracı rolünü kabul etmemesi
27. Sevgilinin yaşadığı şehre bir aracı ile Şâh'ın mektubunun gönderilmesi
28. Sevgilinin Şâh'ın teklifini kabul etmesi
29. Âşıklarının sevgili gittiği için üzülmeleri
30. Sevgilinin ve Şâh'ın bir meclis ortamında bir araya gelmesi
31. Şâh'ın ve sevgilinin kavuşması
32. Şâh'ın âşığı ödüllendirmek istemesi
33. Âşığın dilediği şekilde ödüllendirilmesi
34. Âşığın Şâh için dua etmesi

Mâcerâ-yı Mâh'ta olaylar âşığın aşkı araması, rüyasına bir güzelin girmesi gibi diğer mesnevilerde de sıkça görülen motiflerle başlarken Şâh'ın âşığı geri çağırması ve savaşın başlaması üzerine hikâyenin seyri değişir ve diğer mesnevilerdekine benzer olay örgüsünden uzaklaşılır. Bu da mesneviyi konusu açısından orijinal bir mesnevi olarak tanımlamayı sağlar. Âşığın sevgiliyi Şâh'ına götürmek istemesi, sevgilinin bunu kabul etmesi ve sonunda âşığın ödüllendirilmesi de yine diğer mesnevilerde görülmeyen olaylardır.

2.6.3. Kişiler

2.6.3.1. Anlatıcı, Âşık ve Ara Bulucu Bir Kahraman

Ûdî, bu eserde kendi başından geçenleri anlattığını iddia ettiği için hikâyenin hem anlatıcısı hem de ana kahramanıdır. Ancak bu mesnevinin diğer “kahraman anlatıcı”lı mesnevilerden bazı farkları vardır. Bu konu “anlatıcı” başlığında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Âşık, aslında kim olduğu ve ne iş yaptığı gibi hayatı hakkındaki detayları şöyle açıklar:

O şâhun kadîmi bendesiydüm

Hem anun bendesinin bendesiydüm (334)

Şehzâde Selim’in kulu olduğunu, aynı zamanda onun kulunun yani Şehzâde Murad’ın kulu olduğunu söyleyerek kendisini tanıtır. Kendisini tanıtmaya devam eden âşık, Şehzâde Selim’in meclisinde ûd çaldığını ve bu yüzden mahlasının Ûdî olduğunu söyler:

Çalardum meclis-i şâhîde ‘ûdî

Anunçün mahlas oldu bana ‘Ûdî (338)

Ûdî de diğer mesnevi kahramanları gibi “âşık” olmak isteyen, kendisine uygun bir sevgili arayışında olan bir kahramandır. Bu nedenle onu ilk olarak “âşık” rolüyle değerlendirmek uygun olacaktır. Onun âşkî arayışı, buluşu kaybedişi ve âşk üzerine düşünceleri önemlidir. Âşık, “gizli” bir âşk yaşamak istemez, toplum tarafından kabul gören bir âşk yaşamayı hayal eder:

Dilerdüm ‘âşık olam bir nigâra

Ola ‘ışkum cihânda âşikâre (91)

Âşık, rüyasında Mâh’ı gördükten sonra nasıl bir âşk yaşamak istediğini ise şöyle anlatır:

Müyesser ola bana böyle bir mâh

Temâşâ eylesem ben anı her gâh

Cemâli nûrınun hayrânı olsam

Dem-â-dem ‘âşık-ı giryânı olsam

Anunla pâdişâh-ı dehr olurdum

Murâdum ayını yerde bulurdum (99- 101)

İsteddiği gibi bir sevgili bulamadığı için bu durumu kendisine dert edinen âşığın geceleri gözüne uyku girmez. Bu düşünceyle sürekli acı çekmektedir ve vücudu da çok zayıflamıştır. Mâh, âşığa “erbâb-ı ‘uşşâk” ve “bî-çâre-i eshâb-ı ‘uşşâk” (b. 104) şeklinde seslenir. Âşık, Mâh sözlerini bitirdikten sonra sonunda aradığı aşkı bulduğu için çok mutludur:

Seni gökde arardum yerde buldum

Sana cân u gönülde ‘âşık oldum

Murâdum bu idi hakdan ki her gâh

Bana yâr-ı vefâ-dar ola bir mâh (124- 125)

Âşık, aşkı kaybedişini derdini anlatması için çok ısrarcı olan ve onu sarhoş eden dostuna bağlar. Kendi davranışının sorumluluğunu almaz:

O demde bâdeyi şöyle içürmüş

Ki kendümden beni âhir geçürmüş (242)

Âşık, içine düştüğü durumlarla ilgili tespitlerini sıkça özlü sözler aracılığıyla yapar:

Gidicek kişinün ‘aklı elinden

Kamu esrârını söyler dilinden

Kamu aldurmayığör ‘aklı bir ân

Kişiye assı kılmaz son peşimân (243- 244)

Âşık, sırrına sadık olamadığı için kızgındır ve bu nedenle dostuna karşı suçlamalarda bulunur. Dostuna karşı kendisini savunmaya geçer ve dostuyla “âşıklık” üzerine bir tartışmaya girer. Dostu, onun “aşkın sırlarına” sahip olmadığını savunur. O ise kendi aşkını savunup dostunun aşkını “nefsânî” olarak tanımlar. Böylece aşk hakkındaki düşüncelerini açıklama fırsatı da bulur:

Dedüm esrârını ‘âşık açar mı

Serin bu yolda vermekden kaçır mı

Benüm rûhânîdür ‘ışkum ki anı

Dimem tâ vermeyince ana cânı

Senün nefsanîdür ‘ışkun ki her gâh

Kamu ‘âlem olur hâlünden âgâh

Kişide ‘ışk rûhânî gerekdür

Har olan kişi nefsanî gerekdür

Gerekdür ‘ışk rûhânî kişide

Ne kimse bile anı ne işide

Mahabbetden hakikatse murâdun

Gerekmez anıla ‘ışk ile adun (261- 266)

Dostuna ağır sözler söyleyen ve onu kendisinden “sırrını” almakla suçlayan, dostunun aşkını “nefsânî” kendi aşkını ise “rûhânî” olarak tanımlar.

Âşık, aşkı bulmadan önceki hâlinden daha kötü bir durumdadır. Sürekli inlemekte ve ağlamaktadır, aklı gitmiştir, sanki canı bedenden çıkmıştır. Etrafındaki insanlar da onun durumuna kayıtsız kalmazlar. Âşık olmayı hayal eden ve sonunda bu isteğine kavuşan kahraman, bu gizli aşkın ortaya çıkması nedeniyle sevgilisini kaybeder, ancak bu sevgili “gerçek” bir sevgili değildir. Hayal ürünü olan bu sevgili anlatıcı tarafından âşığın Mısır’a gitmesinin nedeni olarak kullanılır. Mısır’a aslında neden gittiğinin nedeni tam olarak açıklamaz. Bu karar âşığın kendi aldığı bir karar gibi yansıtılır. Mesnevinin devamında Şehzâde Selim’in meclisinde görevini lâıyığıyla yerine getirememesi sonucu Mısır’a sürgün gibi gidişi ve âşığın kendisini Şehzâde Selim’e affettirme çabaları Şâh’a karşı bir kusur işlediğinin göstergesidir. Âşık, hayalindeki sevgiliden ümidini kestiği anda hikâyeye Şehzâde Selim dahil olur. Görevden uzak kaldığı süre âşığı çok üzer. Hem Mâh’tan hem de Şehzâde Selim’den uzak kalmanın acısıyla terk-i diyâr eylemeye karar verir. Bu yolculuğun sonunda aklı yine şehzadesini memnun edip onun tarafından kabul görmektedir. Âşık, gurbete gitme kararını kendi gönlüyle konuşarak şöyle destekler:

Gel ey dil âteş-i fûrkat zarardur

Bu derde çâre sabr ü yâ seferdür (351)

Âşığın hayatını Mısır ve Manisa günleri olarak ikiye ayırmak mümkündür. Mısır macerası kısa sürer ama sonraki hayatı için burada önemli adımlar atar. Gördüğü güzeli şehzâdeye sunmak ve onun affını kazanıp lütfuna mazhar olmak âşığın Mısır günlerinin kazancı olacaktır. Âşığın Mısır’da şehirde gezerken gördüğü bir güzel ona bütün acılarını unutturur. Mâh’ın artık rüyalarına gelmediği zaman verdiği tepkiyi bu güzeli görünce de verir:

Dedüm düşüm midür bu yâ ilâhî

Veya tavsum mıdur bu yâ ilâhî (363)

Gördüğünün hayal mi yoksa aklının bir oyunu mu olduğunu ayırt etmeye çalışır. Bu güzel, âşığı yeniden kendisine getirir. Güzel, kendisini tanıtırken adının Ramazan olduğunu söyler. Güzelin adının Ramazan olması âşık için büyük bir tesadüftür, rüyasına giren Mâh ile Ramazan arasında bağlantı kurar. Bu güzelle iletişime çabuk geçip karşılık da alan âşık, Ramazan’la güzel günler geçirir.

Âşık, Şehzâde Bâyezîd ile mücadele içinde olan Şehzâde Selim’in çağrısı üzerine Manisa’ya dönmek zorunda kalır ve sevgilisinden ayrılacak olmak onu diğer mesnevilerde gurbete gitmek zorunda kalan âşıklar kadar üzmez. Bunun bir nedeni âşığın zaten gurbette bu aşka tutulmuş olmasıdır. Diğer nedeni ise âşığın şehzâdesine kendisini affettirmesinin bir yolunu bulmuş olmasıdır. Hatta âşık bir hediyeyle şehzâdesine dönmek ister. Kendi âşık olduğu güzeli şehzâdesine sunmayı hayal eder. Bunu da bir vaat gibi sevgiliye anlatır. Eserin adına telmihle, bu birliktelik gerçekleşirse “güneş” ve “ay”ı birlikte görme dileği de gerçekleşmiş olacaktır:

Umaram hazret-i hakdan ‘inâyet

Olasın ol şehe ey meh mülâkât

Hudâdan umaram kim görem anı

Ede bir mâh ile mihr iktirânî (556- 557)

Âşık, bu karmaşık ilişkiyi yani Şehzâde Selim ve Ramazan ile olan yakınlık durumunu da şöyle anlatır:

Velî kim sen mehûn efgendesiyem
O şâhun ben kadimî bendesiyem (582)

Âşığın hayatının ikinci kısmı olan Manisa günleri “âşıklık” rolünü bıraktığı, Şehzâde Selim’e kendisini affettirmeye ve ona Ramazan’ı tanıtmaya çalıştığı, bunun yanında “şairlik” rolünün ön plana çıktığı günlerdir. Âşık, Manisa günlerinde Şehzade Selim’e “mâcerâ-yı mâh”ı anlatabilmek için araya bir aracı sokmak ister. Sevgiliye söz verdiği gibi amacının peşinde koşar. Bu aracıya da Şâh’ın Ramazan’a ilgi duymasını sağlamak istediğini anlatır. Âşık, Şâh ve Ramazan’ın bir araya gelmesiyle ilgili hayaller kurar:

Gele bezm-i şehe ol mâh-ı tâbân
Ola encüm misâli gayrı hûbân

Bezimde şem‘ gibi yana ol mâh
Müşerref ola anun şevkına şâh

Gehî nûş eyleye câm-ı lebinden
Gehî ayva suna ol gabgabından

Şehâ al mâ deye geh bûsesine
Gehî ol lebleri senbûsesini

Gehî ‘arz eyleye sükker dehânın
Mükerrer ya‘nî ol şîrîn zebânın

Geh istismâm ede sünbüllerini
Cemâli bâğınun geh güllerini

Gehî der-dest ede zülf-i nigârı
Gehî seyrân ede ol lâlezârı

Edeler birbirine ‘işve vü nâz
O şeh mahmûd ola vü mâh ayaz

Olalar dâyimâ zevk ü safâda

Erişem ben dahı ol dem murada (701- 709)

Âşık şairliğini Şehzâde Selim’i etkilemek için kullanır. Mîr Celâl aracılığıyla sultana bir kaside ve Ramazan’ın yani Mâh’ın her uzvu için bir beyit gönderir. Şiirinin içeriğini şöyle açıklar:

Sanasın servdür vasf-ı kad-i yâr

Ki eyler bâg-ı nazm içinde reftâr

Veyâ nazm oldu cennet yâr ana hûr

Ki olmuş yâr ile her beyti ma‘mûr (760- 761)

Bu beyitler Şâh’ı oldukça etkiler ve âşık şairliğinin gücü sayesinde Şâh’ın Ramazan’ı merak etmesini sağlar. Bu sırada savaş günleri gelir ve aşk macerasına ara verilir. Aşk mesnevisinin içinde birbiriyle savaş halinde olan iki kardeş şehzâdenin mücadelesi de aktarılır. Bu “kahramanlık” hikâyesi tarihî bir gerçekliği yansıtmamasının yanında esere “romans” havası katar. Âşık, savaş sırasında gözlemcidir ve birkaç kez araya girerek kendisini hatırlatır:

Nazar kıldum o dem-i cünd-i sipâha

Garîk olmuş idi cümle silâha (889)

Temâşâ eyledüm top u tûfengi

Niçe verdi kamu a‘dâya rengi (968)

Savaş, âşığın desteklediği Şehzâde Selim’in lehine sonlanınca ve bahar mevsimi gelip de ortalık sakinleşince âşık kendisine seslenerek konunun odak noktasının kendisine döndüğünü vurgular. Mesnevide Şâh ile ilk defa karşılıklı iletişime geçen âşık, sözlerine onu överek giriş yapar ve ardından Ramazan’ı tanıtmaya başlar. Sözleriyle Şâh’ı etkiler. Kendisini ise bu güzele lâyıık görmediğini söyler:

Özümi görmedüm ben ana lâyıık

Gerekdür mâhaola şâh ‘âşık (1080)

Şehzâde Selim, âşığın bu övgü dolu sözlerinin ardından güzelin getirtilmesini emreder. Mesnevinin sonunda Şâh ve Ramazan yakınlaşınca âşık da amacına ulaşmış olur:

Bi-hamdi'llâh ki gördüm ben de anı
Edüpdür mâh ile mihr iktirânî (1230)

Bu yakınlaşma âşık için bir fırsattır. Şâh, ona kendisinden ne “murâd” istediğini sorar ve o da Şehzâde Murad’a kul olmayı talep eder. Bu talebinin nedenlerini ise şöyle açıklar:

Ola kim fenn-i ‘ilm-i mûsikîde
Misâlüm görmeye hîç âferîde

Edem bu ‘ilm içinde niçe tasnîf
Kimi nakş ola vü kimisi tasnîf

Niçe fenler edem meclisde izhâr
Ki anun ermeye gavrına agyâr

Kemâle ergürem cümle fûnûnı
Olam ehl-i hevânun zû-fûnûnı

Fûnûn-ı çeng ü ‘ûd ü neyle dâyim
Olam her meclis-i şâhîde kâyim (1246- 1250)

Şâh, âşığın bu isteğini kabul eder ve yerine getirilmesini emreder. Sonunda âşığa şu görevleri verir:

Hemân-dem emr-i şeh oldı hevâ-dâr
‘Alem mihterlerine kıldı ser-dâr

Neferken oldı ‘ûdî başka mihter
Kamu mihterler içre oldı bihter (1257- 1258)

Mesnevinin sonunda âşık, eserinin adının neden *Mâcerâ-yı Mâh* olduğunu da açıklar. Şehzâde Selim ve oğlu Şehzâde Murad için bu eseri yazdığını belirtir:

O şeh mihr ola vü şeh-zâdesi mâh
Vere anlara ‘ömr-i bâkî Allâh (1264)

Âşık, ilk olarak eserin başında “kurmaca” bir aşk rüyası veya hayaliyle “mâh” yani “ay” temasına hazırlık yapar. Rüyadaki bu kahraman daha sonra Ramazan’ın adının bir ay adı olmasıyla ilişkilendirilir. Âşık, bir aydınlanma yaşayarak bu rüyanın onu Ramazan’a ulaştırdığına inanır. En sonunda ise Şehzâde Murad’ın aslında eserin başlığındaki asıl “Mâh” yani “ay” olduğunu söyler. Bu anlamda âşığın kafası karışıktır. Bir “mâcerâ-yı mâh” anlatmak istemektedir ama bu hikâyedeki asıl kahramanın kim olacağına karar veremez. Önce âşık kendisi, mâşuk ise rüyasındaki “Mâh” olur. Ardından yine kendisi âşık ve Ramazan mâşuk olur. Şehzâde’nin kullarını savaş için geri çağırması üzerine Ramazan ve Şehzâde Selim’in arasında bir aşk hayali kurmaya başlar. Asıl hikâyenin odağı olmaktan çıkar. Kendi aşk macerasını artık arka plana atar ve Şehzâde Selim’e kendisini affettirme umudu doğduğu için Ramazan’ı da bu uğurda kullanmayı hayal eder. Savaş günlerinde iki kardeş arasındaki çekişmeyle ve savaşın detaylarıyla ilgilenir. Hikâyenin sonunda ise Şehzâde Selim’in gözüne yeniden girerek amacına ulaşır. Artık yeni efendisi Şehzâde Murad’dır ve bu anlattığı hikâyenin aslında iki şehzâde için olduğunu söyleyerek *Mâcerâ-yı Mâh*’ı onlara ithaf eder. Eserin içindeki bu ana kahraman seçimleri Üdî’nin kendi başından geçen olaylardan ve tarih gerçeklerinden etkilendiğini gösterse de amacının şehzâdeler tarafından kabul gören ve ödüllendirilen bir eser yazmak olduğunu gösterir.

2.6.3.2. Sevgililer: Mâh ve Ramazan

Âşığın hayatındaki sevgililerden ilki “Mâh”tır, ancak o idealize edilmiş ve hayalî bir sevgilidir. Âşığın sevgili arayışında olduğu dönemde bir gece rüyasına girer ve ona ne kadar şanslı olduğunu söyler:

Benüm gibi cihânda mâh olur mı
Bu vech ile seyir her gâh olur mı

Günün ‘îd oldu vü kadr oldu şâmun
Ki oldu bu gece hâsıl merâmun (109- 110)

Kendisine güvenen Mâh, âşığa her gece geleceğini ve onu mutlu edeceğini söyler. Ardından Mâh’ın konuştuğu ve kendisini tanıttığı bir bölüm gelir:

Benem hakdan dem-â-dem istediğün
Meded bana bir âyîne dediğün

Benem ol mâh-ı tâb-ı evc-i a'lâ
Benem ol pâdişâh-ı hüsn ü zibâ

Benem ol pertev-i nûr-ı ilâhî
Benem ol burç-ı hüsnün mihr ü mâhı (112- 114)

Mâh'ın kendisini tanıtmâ şekli âşığın istekleri ve bakış açısıyla sınırlıdır, çünkü Mâh onun hayalinde tasavvur ettiği bir sevgilidir. Genel olarak “ay”a benzetilerek güzelliği vurgulanır. Âşık da sık sık onun yüzünün güzelliğine vurgu yapar:

Cemâlündür bana âyine-i ‘ışk
Odur âyine-i âyine-i ‘ışk (126)

Cemâli nûrını seyrân ederdüm
Ne yana dilesem ana giderdüm (139)

Mâh, bu aşkın devam edebilmesi için “gizli” kalması şartını koyar ve sınırları çok açık bir şekilde belirler:

Eger esrârını ifşâ edersen
Beni ‘âlemlere rüsvâ edersen

Bu vech ile safâ sürmez olursun
Beni düşde dahı görmez olursun (117- 118)

Mâh, âşık gibi özlü bir sözle şartını destekler:

Meseldür son peşîmân assı etmez
Su gibi sinmeyenün işi bitmez (119)

Âşık, gizlilik sözünü tutmadığı ve dostuna ondan bahsettiği için Mâh bir daha görünmez. Mâh'ın ardından âşığın dert yakınışı Mâh'ı nasıl gördüğünü de ortaya koyar. Mâh ona kısa sürede dert ortağı, dost ve onun yaralı gönlünün merhemi olmuştur.

Kanı her şeb benüm yâr-ı nigârum

Kanı ol hem-demüm hem gam-güsârum

Kanı ol pertev-i nûr-ı ilâhî

Kanı ol burç-ı hüsnün mihr ü mâhı

Ol idi sîned e rûh-ı revânum

Ten-i fersûdede ol idi cânım

Geceden subha dek hem-dem olurdu

Dil-i mecrûhuma merhem olurdu (277- 281)

Bu giriş bölümü âşğın aşk aradığı süreçte ne kadar çaresiz olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanında yukarıda değinildiği gibi, Mâh ile olan hikâyesi Şehzâde Selim'in onu meclisinden göndermesinin bir bahanesi olarak da kullanılmıştır.

Ramazan ise mesnevideki “gerçek” sevgili tipi olarak ortaya çıkar. Ancak Mâh ile olan ilişkisi âşık için şaşırtıcıdır. Âşık, Mâh ve Ramazan'ın arasında şöyle bir benzerlik kurar:

Niçe yıllar durur seyrümde nâ-gâh

Görinürdi bana sen şekli bir mâh

Hayâlünmiş meger ol mâh-ı garrâ

Göründi bâtınım zâhirde gûyâ

Meger mâh-ı ramazân imiş ismün

Anunçün görünürmiş bana resmün (462- 465)

Âşık, Ramazan'ı gördüğü ilk anda ona âşık olur. Olaylar Mısır'da geçtiği için Hz. Yusuf'a telmihle bu güzeli anlatır:

Temâşâ eyledüm bir suret-i hûb

Misâl-i yûsuf-ı mahbûb-ı ya'kûb (362)

Bu güzeli dikkatle seyreden âşık, onun güzel yüzünün parlaklığına bakarak bir gazel söyler. Aşk, onu yeniden kendisine getirmiştir. Ramazan yalnızca “güzelliğiyle” ön plana çıkan bir kahramandır. O kendisini şöyle tanıtır:

Benüm ismüm hem olmuşdur ramazân
Eder ‘îd-i visâlüm niçe kurbân (436)

Ardından Ramazan, kendisine âşık olanların onun için neler yaptıklarını anlatır ve kendisini “Mısır sultanı” olarak tanıtır. Dudaklarını, ağzını, gözlerini, saçını, yanağını över ve o da kendi güzelliğini Hz. Yûsuf’a telmihle anlatır:

Benem hem yûsuf-ı mısır-ı melâhat
Züleyhâ gibi ol sen de melâmet (452)

Ramazan’ın güzelliğini anlatmak için yine Hz. Yusuf kıssasına telmihle bir hamam sahnesi kurgulanır. Âşık ve Ramazan hamama gittiklerinde bir çavuş, Ramazan’ın güzelliğinden etkilenir ve karpuzu kesmesi gerekirken elini keser. Bu bölümden sonra kıssaya da açıkça değinilir:

Meseldür kıssa-ı yûsufda ey yâr
Elini niçe zen kesmişdi nâ-çâr

Bu dahı kıssa-ı yûsuf misâli
Görüp kesdi elin yûsuf-cemâli

Niçe yûsuf dimeyin ana ey yâr
Eder mi gördüğünü kişi inkâr (521- 523)

Hamam sahnesinin önemli bir bölümü de Ramazan’ın güzelliğinin tasvirine ayrılmıştır. Âşık, onun soyunup peştamal giyişini seyreder ve bu anı şöyle anlatır:

Kuşandı fûtasını çün o server
Sanasın ebre girdi mâh-ı enver (504)

Ramazan’ın hamamdaki varlığı âşıklarının âh etmesine neden olur. Ramazan’ın hamamda terlemesi de hamama inci ve cevherlerin saçılması olarak tasvir edilir.

Ramazan, aynı zamanda meraklıdır ve âşığın bu diyara neden geldiğini, ondaki bu hâli öğrenmek ister. Âşığı misafir olarak evine, meclisine davet eder ve onu neşelendirmek ister:

Ola kim hânemüzde şâd olasın
Gam ile guşadan âzâd olasın (387)

Ramazan, onun derdine derman ve yarasına merhem olacaklarını söyler. Ona vaatlerde bulunur:

Eger keyfiyyet-i mey ise kâmun
Toludur meclis-i ‘işretde câmun

Eger hayrân isen dil-ber lebine
Bakılmaz hânede dil-ber lebine (391- 392)

Ramazan’la beraber gitmeye karar veren âşık, onun meclise gelişine verilen tepkiyi şöyle anlatır:

Geçüp oturdu ol mâh-ı şeb-ârâ
Sanasın mürde-diller oldu ihyâ (398)

Ramazan’ın güzelliği Şehzâde Selim tarafından kabul görmesi için de önemlidir. Âşık, şehzâdenin onu merak edip ona ilgi duyması için gönderdiği kaside ve Ramazan’ın güzelliğini anlatan beyitlerde Ramazan’ın fiziksel güzelliklerini tasvir eder. Kakülü, alını, zülfü, kaşları, gözleri, kulakları, yanağı, beni, burnu, dudakları, dişleri, çenesi, gabgabı, yüzü, gerdanı, göğsü, pazuları, eli, beli, kalçası, dizleri, baldırı ve ayakları birer beyitle övülür. Âşık, daha fazla detay vermeye gerek duymamasını şöyle açıklar:

Ne lâzım demek anun ötesini
Bilür ‘ârif olanlar ötesini (788)

Âşığın beyitleri Şehzâde Selim’i oldukça etkiler ve Şâh böyle bir güzelliğin gerçek olduğuna inanamaz. Aradan savaş günleri geçip de Şehzâde Selim’in meclisi kurulunca âşık fırsatını bulduğu bir anda şehzâdeye Ramazan’ı yeniden hatırlatıp onun güzelliğini övmeye başlar:

Ne mehdür o cebîni mihr-i rahşân
Ne mihr ol kim cemâli reşk-i gilmân

Ne gilmândur ki la‘li âb-ı kevser
Ne kevserdür ezilür ana şekker

Ne şekkerdür ezilmez âb ile

Pür olmuşdur şarâb-ı nâb ile

Niçe meydür o kim mest etmez anı

Velî bî-hûş edüpdür bu cihânı (1070- 1073)

Şehzâde Selim, Ramazan'ı gelmeye ikna etmek için yazdığı mektupta ona “Yusuf-ı mısır-ı melâhat” (b. 1130) diyerek yine Hz. Yusuf'a telmihte bulunur. Aracı asker de Ramazan'a mektubu getirdiğinde ona övgü dolu sözlerle seslenir:

Dedi kim sen gül-i ra'nâ vü bî-hâr

Yaraşur dest-i şehde ola her bâr (1154)

Ramazan da Şâh'ın sözlerinden etkilenir ve Manisa'ya gitmek için hemen hazırlanır. Ramazan ayı sona erip Şâh ve Ramazan bir araya geldiklerinde Şâh ona bakar ve sanki parlak bir ay ve güneş doğar. Mesnevide Şâh ve Mâh'ın yakınlaşması detaylı bir şekilde anlatılır. Ramazan içinde bulunduğu durumdan oldukça memnundur. O işve ve naz yaptıkça Şâh da ona hediyeler verir:

Letâfetle geyüp ol mâh-ı enver

Ser-â-ser egnine zerrîn serâser

Murassa' hançeri takdı beline

K'anunla mâh-ı nevdüğü biline

Ne mâh ol reşk-i mihr-i enver idi

Kamu hûbân içinde server idi (1226- 1228)

Mesnevide mâşuk tipi de âşık tipi gibi diğer aşk mesnevilerinden farklı çizilmiştir. Âşık, Ramazan'a kavuşmak için çaba harcamaz. Ondan ayrılacağı için üzgün olsa da bu üzüntüsü uzun sürmez. Bu noktaya kadar kurmacada ana kahramanlar âşık ve mâşuk olarak belirgin bir şekilde ele alınmıştır. Buradan sonra ise araya tarihî kahramanlar ve olaylar dahil edilir. Bu da âşığın Ramazan'la olan aşkının diğer “iki kahramanlı” aşk mesnevilerinden farklı ilerlemesine neden olur. Âşık, Ramazan'ın Şehzâde Selim tarafından kabul görmesini sağlayacağını ona bildirdiğinde Ramazan olumsuz bir tepki vermez. Aksine, âşığın içinde bulunduğu duruma üzülüp ona merhamet eder. Onun bu kadar sıkıntı çekmesine anlam veremez. Ona tavsiyeler vermeye başlar:

Îtâ‘at eyler isen emrine hem
Dem-â-dem kurtulursın çekmeden gam (566)

Sonuç olarak, eserde bir şehzâdenin kahraman olarak yer alması, âşığın ve mâşuğun aşka karşı gösterdikleri tepkileri etkiler. Âşık da Ramazan da bir şekilde Şâh’ın yanında ve yakınında olup onun imkânlarından faydalanmak isterler. Bu da *Mâcerâ-yı Mâh*’ın “ideal” bir aşkın değil “gerçek” bir aşkın anlatıldığı bir mesnevi kategorisinde değerlendirilmesinin bir nedenidir.

2.6.3.3. Tarihi ve Gerçekçi Kahramanlar Olarak Şehzâde Selim, Düşmanı Şehzâde Bâyezîd ve Şehzâde Selim’in oğlu Şehzâde Murad

Mesnevideki Şehzâde Selim, yani II. Selim (ö. 1574) mesnevinin ana kahramanlarından biridir ve tarihi gerçeklerle uyumlu olarak esere yansıtılmıştır. Hikâyenin geçtiği dönemde henüz şehzâde olsa da eserin yazıldığı dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun tahtına oturmuştur ve Üdî de buna uygun olarak Şehzâde Selim’i bir “sultan” gibi tasvir eder ve onu dünyada yaşamış en büyük ve efsanevi hükümdarlara denk görür:

Meger ol âfitâb-ı burç-ı ‘izzet
O mâh-ı âsumân-ı evc-i rif‘at

Gazanfer-heybet ü cem-şîd-sûret
Ferîdûn-haşmet ü dârâ-mehâbet

Şeh-i efrâsiyâb ü kahramân-fer
Süleymân-satvet ü şâh-ı sikender (301- 303)

Büyüklüğü ve gücü üzerinden tasvir edilen Şehzâde Selim’i Üdî şu beyitle tanıtır:

Şeca‘atle ol şâh-ı mülk-i ‘osmân
Ki ya‘nî hazret-i sultân selîm hân (305)

Şehzâde Selim, adının anlamı üzerinden de tasvir edilir:

Cihânun ol durur şâh-ı kerîmi
Ferîd-i ‘âlem ü ‘akl-ı selimi (306)

Sultanın tasvirine yaşadığı mekânla ve tahtıyla ilgili ayrıntılar eklenir. Bunlar “saray”ın gösterişini yansıtır niteliktedir. Ardından şehzâdenin meclisiyle ilgili detaylara da yer verilir. Eserin sonunda Âdî, şehzâdeyi şu sıfatlarla tanıtır: “Gül-i gülzâr-ı cennet”, “serv-i bustân ‘izz ü devlet”, “dürr-i kulzüm-i perverdigârî”, “mîhr-i çerh-i sun‘-ı kirdigârî”, “şâg-ı mîve-i şâyeste-i cân”, “nûr-ı dîde-i evlâd-ı ‘osmân”. Şehzâdenin bu kadar yakından detaylı tasvir edilebilmesinin sebebi Âdî’nin ona olan yakınlığından kaynaklanmaktadır.

Eserin başında âşık, âşk acısı yaşadığı için şehzâdenin meclisindeki görevini yerine getiremez ve bir süre ondan uzak kalır. Bu süreçte şehzâdenin adı anılmaz. Ne zaman ki tarihî gelişmeler sonucunda Şehzâde Selim kullarının hepsini savaş için yanına çağırır, o zaman âşık için ona yeniden yaklaşma umudu doğar. Âşık, Manisa’ya döndükten sonra ilk kez Şâh’ın sesi duyulur, âşığı görmek ve kendisinden uzaktayken neler yaşadığını bilmek ister:

Buyurmuş bendesine gelsün ol şâh
Olayın derd ile hâlimden âgâh

Niçe yıl bana hasret olmuş idi
Esîr-i mısır-ı fûrkat olmuş idi

Bana ‘arz eylesün hep ser-güzeştin
Hikâyet eylesün hem geşt-i deştin

Benem anun yine derdine dermân
Edeyin gelsün ana niçe ihsân (658- 661)

Ancak âşık, Şâh’ın bu isteğini doğrudan yerine getirmez. Öncelikle araya bir aracı koyar ve onunla Şâh’a şiirler gönderir. Şâh bu beyitleri okuduktan sonra şiirlerde anlatılan güzele inanamaz:

Okudı çünkü gördi anları şâh
Hem anda medh olunmuş haylî bir mâh

Çü mâhun bildi şeh mâhiyyetini
Gönülden etdi vuslat niyyetini

Su‘âl etmiş anı şeh hem-demine

Demiş ermek gerekdür hem demine (793- 795)

Şâh, Ramazan’ın güzelliği karşısında çok şaşırır ve bunu da belirtir. Bu güzelin getirtilmesini emreder ancak araya savaş günleri girdiği için bu isteği bir süre ertelenir.

Şehzâde Selim, güzellere düşkünlüğünün yanında savaşçı yönüyle de ön plana çıkarılır. Karaman’a gider ve orada Mevlânâ’nın türbesini ziyaret eder. Şehzâde, kışı burada geçirir. Ardından baharın gelişiyiyle savaş zamanı da gelmiş olur:

Çü gördi vakt-i rezm olmuş o sultân

Buyurdı ola hâzır mîr-i mîrân (836)

Şâh’ın emriyle toplanan askerler geceleri onun etrafını ayın hâlesi gibi sararlar. Sabah olunca da sultan parlak bir güneş gibi doğar. Aynı zamanda askerlerine de vaatlerde bulunur:

Alaylar bağlayup pür oldı âlât

Verürdi ‘askere şeh istimâlât (844)

Şehzâde Selim’in Bâyezîd’e gönderdiği aracıyla iletişim kurma isteği de eserde ele alınır. Bu bölüm Şehzâde Selim’in dilinde aktarılır. O, Bâyezîd’e yani kardeşine “cân” diye seslenir. Bir “satranç” benzetmesi üzerinden olayları değerlendirerek kardeşinin vazgeçmesini ister:

Eger kim süresin sen üstüme at

Olasın kendü lu‘bunla yine mât (853)

Ona nasihatlerde bulunur ve selamet yoluna dönmesini ister. Ancak Bâyezîd bu nasihatleri kabul etmez ve savaş başlar. İki şâh da savaşan askerleri seyreden bir konumdadır:

İki başdan olup ceng-i nerîmân

İki şeh eyler idi anı seyrân (907)

Şâh, kaçan düşman askerlerinin ardından şöyle der:

Kaçanı kovmag olmaz deyü ol şâh

Dönüp dârü’s-selâma tutdılar râh (919)

Şehzâde Selim, savaş meydanında da kendisini gösterir. Buraya sanki meclise geliyormuş gibi şevkle gelir. Elinde, Dehhâk'ınki gibi bir mızrak vardır. Ardından kılıcını alır ve Karaman'daki askerlere şöyle seslenir:

Ki ol gündür bugünler ey gedâyân
Dil-âverlik edenler ola sultan

Eger başlar kesüp cân alsa kişi
Ere ayakda ise başa işi

'Alemlerle getürse kişi deri
'Alem gibi ola baş üzre yeri (954- 956)

Şâh, bu seslenişle askerlerinin coşmasını sağlar. Askerler gelip Şâh'ın önünde yeri öperler ve savaşımaya giderler. Savaş, Şehzâde Selim'in galibiyetiyle sonuçlanınca bir padişah çadırı kurulur. Şâh tahtına oturur, askerlere hediyeler vermeye başlar ve savaş sahneleri sona erer.

Savaşın sona erip de baharın gelmesiyle "bisât-ı meclis-i şâhî" kurulur. Bu meclis çalgıcılar, dansçılar ve güzellerle dolar. Şehzâde Selim'in keyfi yerindedir. Bunu fırsat bilen âşık, Ramazan'ı yeniden Şâh'a övmeye başlar ve Selim sonunda Mâh'ın getirilmesini emreder. Burada da Şehzâde Selim'in sesi duyulur, doğrudan âşığa emirler verir. Âşığın bu görevden çekinmesi üzerine başka bir kulunu bu iş için görevlendirir ve ona Ramazan'a ulaştırması için bir mektup verir. Bu mektup Şehzâde Selim'in Ramazan'a verdiği önemi ve onunla doğrudan iletişim kurma isteğini gösterir. Mektupta Şehzâde Selim, Ramazan'ın güzelliğini ön plana çıkarır ve onu över. Ardından ise ona vaatlerde bulunur:

Olavuz zevk ile 'işretde dâyim
Niçe bir olavuz hecrünle sâyim

Îtâ'at eyler isen emrûme hem
Olasın lütfum ile şâd u hurrem (1125- 1126)

Bu sözler Şehzâde Selim'in savaşçı yönünden sonra nasıl bir "âşık" olduğunu da ortaya koyar. Güçlü olmanın verdiği özgüvenle kararlarını alır. Âşığa Ramazan'ı getirmesini

söylediği sırada Ramazan direnç gösterirse onu bir şekilde ikna etmesini, gerekirse mücadeleye getirmesini emreder:

Eger ol meh olursa sana ser-keş
Getür bir vech ile anı keş-â-keş

Veyâ hüsn-i rızâ vermezse sana
Yine ‘arz eylesin anı bana (1096- 1097)

Ramazan’ı getirmesi karşılığında âşığa da vaatlerde bulunur:

Gelürse tapuma sag ü selâmet
Bulasın sâyesinde sen de ‘izzet

Eger mâlik olursan hüsn-i râyâ
Tapumda kat’ edersin niçe pâye (1099)

Şehzâde Selim, babası Kanunî Sultan Süleyman’ın da desteğini alarak kardeşine karşı kazandığı savaşta çeşitli hediyelerle askerlerini kendisine bağlar (912- 913). Savaşın sonunda da askerler başarıları için ödüllendirilir:

Müzeyyen oldu çün ‘asker ser-â-ser
Verildi atlas ü dîbâ serâser

Müşerref oldu geydi kimi hil‘at
Kimine mansıb ile oldu ‘izzet

Kuşadurdu kimine şâh şemşîr
Gedâ iken kimini eyledi mîr

Kimisi mazhar-ı ihsân olurdu
Kimisi kışvere sultân olurdu (1009- 1012)

Bu hediyeler Ramazan, Şâh’ın meclisine geldiğinde de devam eder. Şâh ve Mâh’ın yaklaşma sahneleri dikkat çekicidir. Bu sahnelerde belirleyici olan ve kararları veren Şâh olur. Ramazan, Şâh’ın ayaklarını öpünce Şâh onu hemen eliyle tutar. Ramazan’ın

kemer bağına uzanır ve böylece Ramazan’a olan ilgisini göstermiş olur. Ramazan’ı kenara çeker ve kucaklar. Şâh, Ramazan’ın yaşadıklarını merak eder ve ona sorar. Aralarında sıcak bir sohbet başladığına dikkat çekilir.

Şehzâde Selim’in sesi son olarak âşığa bu hizmeti karşılığı ne istediğini sorduğunda duyulur. Şehzâde, tahta çıkışında belirleyici olacak bir savaşı kazanmış, askerî ve siyasî gücünü ortaya koymuştur. Bunun yanında âşık olarak da amacına ulaşmış, güzelliğiyle meşhur bir mahbubu meclisine getirtmiş ve zaferin tadını çıkarmaktadır.

Şehzâde Bâyezîd (ö. 1561) ise eserde Şehzâde Selim’in “düşman”ı olarak ve düşmana ait “kötü” özelliklerle tanıtılan bir kahramandır. İlk olarak âşık, Şehzâde Selim’in kullarını geri çağırmasını anlatırken Bâyezîd’den bahseder:

Meger kim bâyezîd olmuş ‘adûsı
Buyurmuş bendeler gelsün kamusı (539)

Şehzâde Selim savaş hazırlıklarını tamamlarken Bâyezîd’in Akşehir’e geldiği, şehirleri yağmaladığı ve halka zulmettiği haberini alınca ona aracı bir asker gönderir. Eserde ilk ve son kez Bâyezîd’in bu askere hitabıyla sesi duyulur:

Ben ol ferzend-i şâham ey piyâde
Çevürmem atımı olsam piyâde

Döner mi atılan oklar kemândan
Olayın ger dönersem ben kem andan

Erişdüm ok gibi geçdüm siperden
Nitekim hâtır-ı şâh-ı pederden

Terahhum eylemem ger olsa ihvân
Kadîmî bu durur kânun-ı ‘osmân

Nigâhum yok durur pend-i fakihe
Düşem mûsâ gibi sahrâ-yı tîhe

Gelür çün yazılan başa mukarrer

Kabûl etdüm ne kim ola müyesser (b871- 876)

Bâyezîd'in bu tiradı onun mizacı hakkında bilgi verir. Aldığı karardan ne olursa olsun vazgeçmeyeceğini söyleyen şehzâde, vazgeçtiklerinin büyüklüğünü de ortaya koyar. Babasının gönlünden bile ok gibi geçmiştir, bu nedenle can dostu bile olsa kimseye merhamet etmeyeceğini söyler ve bunu eski “Osmanlı kanunları”na bağlar. Son olarak da kaderci bir yaklaşımla başına ne yazıldıysa onun geleceğini söyleyerek sözlerini bitirir. Şehzâde Selim'in, kardeşi Bâyezîd'e bir seçenek sunması onun merhametini gösterirken Bâyezîd'in buna verdiği cevap da onun dik başlılığını ve sözünden dönmeyen biri olduğunu gösterir. Mesnevide Bâyezîd'e askerleriyle birlikte hareket eden bir “düşman” olarak yer verilir:

Müzeyyen oldı çünkim cünd-i şâhî
‘Adûnun gör n’olur rûz-ı siyâhî (845)

Bezendi saf saf oldı cünd-i şâhî
‘Adûnun gör n’olur rûz-ı siyâhî (882)

Belürdi nâ-gehân a‘dâ-yı bed-hâh
Yüridi bir yana ceyş-i şehen-şâh (895)

Mehâbetle çalındı kûs-ı şâhî
Göge çıkdı ‘adûnın dûd-ı âhî (899)

Savaş sahnelerinde iki şehzâdenin ve ordularının karşı karşıya gelmesi de çeşitli benzetmelerle ifade edilir:

Seherden cûş edüp ol iki ‘ummân
Ki akup birbirine ola yeksân (943)

Kurıldı çün bisât-ı rezm-i sultân
Mukâbil oldı cenge ol iki hân (958)

Hemân-dem cûş edüp ol iki deryâ
Temevvüc etmeğe tutdı ser-â-pâ (959)

Anunla ‘âkıbet olmadı dermân
Karışdı bir yere ol iki ‘ummân (970)

Karışdı bir yere çün iki ‘ummân
Dökildi sâhil-i rezme kara kan (972)

Bu ikili anlatım, iki kardeş şehzâdenin birbirine düşman olmasının dramatikliğini anlatmak için kullanılmıştır. Bu savaşı kaybeden taraf ise Bâyezîd olmuştur:

Bükildi bagr-ı a‘dâ yay gibi
Tulundı bâyezîd han ay gibi (991)

Düşmanın bağrının yay gibi büküldüğü ve Bâyezîd’in ay gibi battığı söylenerek savaşı kaybettiği vurgulanır. Savaşla ilgili son beyit de yine düşmanın yok oluşu ve cihanın huzur buluşuyla ilgilidir:

Bi-hamdi’llah cihân âsûde oldı
Zevâlin düşmen-i şeh dahı buldı (1016)

Sonuç olarak, Şehzâde Selim ve Bâyezîd arasındaki dönemine damga vuran savaş, bu eserin de önemli bölümlerinden birini oluşturmaktadır. İki şehzâde, gerçek kimlikleriyle eserde rol alarak eserin de “gerçekçiliği”ne katkı sağlamaktadır. Âşığın Şehzâde Selim’in kulu olması, ona olan yakınlığı ve savaşta bizzat bulunması eserdeki benzetmelere de yansımıştır. Şehzâde Selim doğan bir “güneş”e (mihr) benzetilirken Bâyezîd batan bir “ay”a (mâh) benzetilmiştir. Âşık, eserin hâtime bölümünde aslında bu eseri iki şehzâdeyi anlatmak için yazdığını şöyle belirtir:

O şeh mihr ola vü vü şeh-zâdesi mâh
Vere anlara ‘ömr-i bâkî Allâh (1264)

Son olarak eserde adı geçen ancak sesi duyulmayan ve olaylara herhangi bir etkisi olmayan bir diğer şehzâde, Şehzâde Selim’in oğlu Murad’dır. Murad, yalnızca âşığın artık onun “kulu” olmayı istemesiyle anılır:

Vere ben bendeyi şeh-zâdesine
Yeni kul eyleye âzâdesine (1241)

Beni kul eyleyüp ergür murada
Ki ya‘ni hazret-i sultân murada (1245)

2.6.3.4. Diğer Kahramanlar: Dost, Mîr Celâl, Çavuş, Âşıklar, Askerler, Düşmanlar

Hikâyenin yalnızca başında görülen ve aslında âşığın Mısır’a gidip “gerçek” bir aşk macerası yaşamasını sağlayan “dost” tipidir. Bu dost, âşık tarafından “çok eski” bir arkadaş şeklinde tanıtılır:

Benüm var idi bir yâr-ı kadîmüm
Ezelden olmuş idi hem nedîmüm (149)

Dost, mesnevide konuşturulan, sesi duyulan kahramanlardandır. Âşık ile yakınlığını ona seslenirken şöyle ortaya koyar:

Bana bir gün dedi ol yâr-ı gârüm
Benüm sensin kadimî gam-güsârüm (150)

O, derdini âşık ile paylaşarak ondan derman olmasını ister. Hatta dost, dertli olduğunu “bilmezdim” redifli bir gazel aracılığıyla dile getirir. Bu da iki dostun şiir aracılığıyla birbiriyle iletişim kurabildiğini, dostun da “şiir” diline âşık kadar hâkim olduğunu gösterir. Dost, kendi başından geçenleri anlatmaya başlar. Bu hikâye mesnevinin içinde bir “ara hikâye” şeklindedir. Bir rakip yüzünden sevdiğinden ayrı düşen dost, aşk acısı çekmektedir. Bu durumu âşık ile paylaşmasının nedenini ve âşığa olan yakınlığını şöyle anlatır:

Kimesne yok edem hâlüm hikâyet
Hemân derdüm sana etdüm şikâyet (204)

Âşık da dostuna tavsiyeler vermeye başlar. Birkaç gün sabretmesini, kavuşmanın zevkinin de derdin ve sıkıntının da âşıklar için olduğunu söyler. Aşk üzerine tavsiyeler vermeye devam eder ve konuyu kendisine getirip şöyle der:

Nasîhat oldu gerçi sana kâlüm
Du‘â kıl olmaya bu hasb-i hâlüm (223)

Ne müşkildür kişiye etdügi pend

Ola âhir yine ol pendine bend (228)

Âşık, dostuna tavsiyeler verirken, onunla aynı duruma da düşmeyi istemez. Bu şekilde sözlerle kendi başına gelecekler konusunda aslında okuyucuyu hazırlar. Dost ise uyanıktır ve âşığa hayret ederek bakar. Onun da bir derdi olduğunu anlar ve bu düşüncesini âşıkla paylaşır. Onu, derdini kendisine anlatması için teşvik eder:

Velî olduk senünle haylî hem-dem
Benüm gibi dem-â-dem sen de pür-gam

Benüm gibi eger var ise derdün

Hemân cümle beni mü söyledürdün (235- 236)

Dost, sırrını onunla paylaştığı için onun da kendisiyle paylaşması gerektiğini söyler ve bu konuda çok ısrarcı olur:

Sana ben kendümi hem-dem bilürdüm
Kamu esrâruna mahrem bilürdüm

Hemân oldur murâdum şimdi senden

Dirîg etme kamu sırrını benden (239- 240)

Âşığa göre ise dostu ona fazla şarap içirmiştir ve kendisinden geçmesine neden olmuştur. Dostuna Mâh ile yaşadıklarını anlatan âşık, onun kendisine şaşırdığını belirtir ve dostuna kızmaya başlar. Dostu da onun bu sözlerine şöyle karşılık verir:

Kişinün bätını efsânedür hep
Senün sır dedüğün yabânedür hep (256)

Dost burada âşk ve âşıklık hakkında görüşlerini belirtme ve kendisini ifade etme fırsatını bulur. Kendisini şöyle tanımlar:

Cihânda baş açık bir ‘âşıkam ben
Bu yolda hak bilür kim sâdıkam ben (258)

Dostun bu sözleri iki arkadaş arasında âşk üzerine bir tartışmaya neden olur. Dost, bu sözlerden rahatsız olduğu için şarabı başına diker ve iki eski dostun yolu burada ayrılır. Hikâyede bir daha dostu yer verilmez. Âşık da Mâh’a verdiği gizlilik sözünü tutmadığı için bir daha onu göremez ve böylece Mısır’a olan yolculuğu başlar. Dostun hikâyedeki

görevi âşığı bu yolculuğa çıkmaya tetiklemektir. Onun dışında, kendi yaşadığı aşk macerasıyla âşığa nasihatler verir ve hikâyenin devamında âşığın onunla aynı duruma düşmesini sağlar. Hikâyede, dostun kötü niyetle âşığı konuşturmak istediği ve âşığın suçladığı gibi onu sarhoş ederek sırlarını aldığını destekler bir bilgi yoktur. Âşık, kendi hatasından dolayı dostuna kızmış ve onu suçlayarak hatasının üzerini örtmeye çalışmıştır. Yukarıda da değinildiği gibi âşığın Mâh ile yaşadığı bu macera ve onun bunu dostu anlatması bir kusur işleyerek Şehzâde Selim'in gözünden düşmesi ve Mısır'a gitmek zorunda kalmasının üzerini örtmek için kurgulanmış bir hikâye olabilir.

Mesnevide bir dost tipine daha yer verilir, bu tipin yalnızca varlığından bahsedilir:

Meger var idi bir yâr-ı muvâfık

Kulakdan etmiş idi beni 'âşık

Geçüp cümle vatandan 'uzlet etdüm

Hem andan anun ile mısra gitdüm

Bi-hamdi'llâh ki kıldı bârî yârî

Temâşâ eyledük hem ol diyârı (353- 355)

Bu dost, âşığın Mısır'a olan yolculuğunda ve şehirdeki günlerinde onun yalnız olmadığını da gösterir.

Bir diğer aracı, Şehzâde Selim'in âşığın Manisa'ya döndüğünü öğrenmesi üzerine görevlendirdiği askerdir. Bu asker âşığın yanında "ud"unu da getirmesini söyler ve ona tavsiyeler verir:

Sana mahlas olupdur çünkü 'ûdî

Gerekdür alasin destüne 'ûdî

Nevâlar eyle gâhî gâh 'uşşâk

Gehî göster sıfâhân ü geh ı'râk (668- 669)

Âşığa yardımcı olan, eserde adıyla birlikte anılan bir diğer kahraman da Mîr Celâl'dir. Fatma S. Kutlar Oğuz (2017) Mîr Celâl⁵⁷'i âşığın (Ûdî'nin) musahibi olarak tanıtır ve ölüm tarihinin miladî 1571'den sonra olduğunu belirtir (s. 12). Mîr Celâl, Şehzâde Selim'den sonra en çok övülen ve saygı duyulan kahramandır. Âşık, Manisa'ya yeniden döndükten sonra Şehzâde Selim'in karşısına çıkmadan önce ona başvurur. Âşık, onu bir işte sonuca ulaşmak için ilk önce uğranması gereken kişi olarak tanıtır. Özelliklerini ise şöyle anlatır:

Meger ol gevher-i bahr-i ma'ânî
Zamâna fazl ile selmân-ı sâni

Odur hem zübde-i erbâb-ı 'irfân
Ferîd-i 'âlem ü mîr-i Sühan-dân

Zamânun 'ilm ile sâhib-kemâli
Cihânun fazl ile fazl ü kemâli

Zarîf ü nükte-dân ü pür-nezâket
Latîf ü şâ'ir ü hem pür-zarâfet

O şâhun tûtî-i şîrîn-makâli
Ki ya'nî hazret-i mîr celâli

Be-gayet 'âkil ü dâna durur ol
'Ulûm-ı nazm ile deryâ durur ol (680- 685)

Mîr Celâl, bilgisiyle ve Şehzâde Selim'e olan yakınlığıyla ön plana çıkarılır. Hatta âşık ona "hem-dem-i sultân-ı 'âlem" (b. 690) diye seslenir. Âşık, ondan ne istediğini açıkça belirtir:

Bana ihsân edüp gel bir devâ kıl
O şâha bendesinden yan ü yakıl

⁵⁷ Fatma S. Kutlar Oğuz (2017) çalışmasının 26. dipnotunda Mîr Celâl'in Celâlî mahlaslı şair, Manastırlı Celal olduğunu belirtir (s. 23). Hakkında detaylı bilgi için bkz. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/celal-celali-manastirli>

Hikâyet eyle bir bir âh u zârûm
Mısır şehrindeki geşt ü güzârûm

Deyesin ki esîr olmuş o mâha
Anı ‘arz etmek ister pâdişâha

Umaram hazret-i şehden ‘inâyet
Ede ben kulına lutf ü himâyet (695- 698)

Âşık, Mîr Celâl’e Şehzâde Selim ve Mâh için kurduğu planı ve hayali açıkça anlatır. Mîr Celâl ise bu düşünceleri olumlu karşılamaz. Ona göre şehzâdeyle Mâh’ı yakınlaştırmak beyhude bir düşüncedir (b. 711). Hatta Şehzâde Selim’in verebileceği tepkiler için onu uyarır:

Tenünde cânını vermek dilersin
Anunla kâmunâ ermek dilersin

Görüp ger cânunı alursa sultân
Meseldür assı kılmaz son peşîmân (713- 714)

Mîr Celâl, aklın ve sağduyunun sesi olarak âşığa gereken uyarılarda bulunur, insan canının önemini vurgulayarak bu konudaki düşüncelerini açıklar. Ancak âşık, Şâh’ın kulunun neler yaptığından haberinin olması gerektiğini söyleyerek yazdığı şiirleri Mîr Celâl aracılığıyla Şehzâde Selim’e ulaştırır. Mîr Celâl, âşığın şehzadeyi etkileyerek yeniden onun gözüne girme çabalarına aracılık eden bir “hâmî” olarak mesnevideki rolünü tamamlar.

Mesnevideki bir diğer kahraman Mısır’daki “çavuş”tur. Bu çavuş hamamda Ramazan’ın güzelliğinden etkilenerek elini kesmesiyle hikâyeye dahil olur.

Meger çâvuşlardan birisi anda
Bile bulunmuş idi câme-kânda (513)

Yusuf Kıssası'na telmihte bulunmak için çavuşun karpuzu kesecekken elini kesmesi sahnesine yer verilir. Bu çavuş “rakip” olarak görünse de hikâyeye dahil edilmez ve hikâyenin gelişiminde başka bir etkisi olmaz.

Ramazan'ın meclisindeki güzeller ise şöyle tasvir edilirler:

O bezm içre olanlar hûb idi hep
Mısır şehrindeki mahbûb idi hep

Kamusı bir yere olmuş idi cem'
O mâhum anlara olmuş idi şem' (401- 402)

Âşıklar da Ramazan'ın güzelliğini anlatmak için kullanılan bir gruptur. Ramazan ilk olarak kendi güzelliğini anlatmak için onlardan bahseder:

Niçeler sâyim-i hicrân olupdur
Niçeler vasluma kurbân olupdur (437)

Yine hamam sahnesinde de bu âşıklar Ramazan'ın güzelliği için âh ederler:

Tolundı gün gibi hammâma ol mâh
Ederdi 'âşık-ı bî-çâreler âh (506)

Ramazan Mısır'dan ayrılacağı için âşıkları çok üzgündür:

Süvâr oldu kaçan ol esb-i nâza
Kamu 'uşşâkı yüz tutdı niyaza (1165)

Askerler ise Şehzâde Selim'in savaşında ona destek veren ve onun için savaşan “er”ler, mîrlere ve beylerbeylerinden oluşan bir gruptur. Savaşta başarılarından dolayı Şehzâde Selim tarafından çeşitli şekillerde ödüllendirilirler. Şehzâde Selim ve Şehzâde Bâyezîd arasında aracı olan bir asker (piyâde) daha vardır. Görevi iki şehzâde arasındaki iletişimi sağlamaktır. En önemli özelliği ise hızlı olmasıdır. Son olarak bir aracı “sipâhî” de Ramazan'ı bulması ve Şâh'ın mektubunu ona iletmesi için Mısır'a gönderilir. Eserde bu aracının Ramazan ile diyaloguna yer verilir. O, Ramazan'ı över ve ona düşüncesini şöyle aktarır:

Dedi kim sen gül-i ra'nâ vü bî-hâr
Yaraşur dest-i şehde ola her bâr (1154)

Düşman ise Şehzâde Bâyezîd ve onun için savaşan askerleri tanımlamak için kullanılan bir ifadedir. Savaş sahnelerinde düştükleri zor durum ve başarısızlıkları sıkça vurgulanır. Şâh'ın askerleriyle kıyaslanarak tasvir edilirler:

Bezendi saf saf oldu cünd-i şâhî
‘Adûnun gör n’olur rûz-ı siyâhı (882)

Belürdi nâ-gehân a‘dâ-yı bed-hâh
Yüridi bir yana ceyş-i şehen-şâh (895)

Mehâbetle çalındı kûs-ı şâhî
Göge çıkdı ‘adûnun dûd-ı âhı (899)

Dil-âverler salup meydâna rahşı
‘Adûya eylediler dürlü nakşı (901)

Ferahnâk olmuş idi ‘asker-i şâh
Ederdi hayl-i a‘dâ âh ile vâh (921)

Müzeyyen oldu çünkim ‘asker-i şâh
Görüp a‘dâ ederdi girye vü âh (948)

Bunun dışında meclis ortamında daima bulunan sâkî, mutrîb, rakkas gibi kişiler de dekor olarak mesnevîde yer alırlar. Bu eserin realist olarak tanımlanmasının en önemli nedeni şahıs kadrosudur. Şahıs kadrosunda yer alan kişilerin tarihî olaylarla ilişkisi ise oldukça gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır.

2.6.4. Zaman

Mâcerâ-yı Mâh'ta zaman, şairin kendi başından geçen olayları anlattığını iddia etmesi nedeniyle olayların yaşandığı tarihlerle net olarak ortaya konabilecek bir unsurdur. Fatma S. Kutlar Oğuz (2017), *Mâcerâ-yı Mâh*'ı *Mihr ü Mâh* mesnevîleriyle kıyaslayarak şöyle der:

Mâcerâ-yı Mâh'ta ise, anlatının gerçek kişiler, gerçek olaylar ve gerçek mekânlardan yola çıkılarak kurgulanmış olması nedeniyle nesnel zaman belirlenebilmektedir. Hatta sınırlı bile olsa vaka zamanına ilişkin tahminde bulunmayı mümkün kılan noktalar da vardır. Bu, eserin masal havasından uzaklaşmasını ve diğerlerinden ayrılmasını sağlayan en önemli unsurdur. (s. 36)

Ûdî'nin eseri tamamladığı tarih, eserin sonundaki tarih beytinde açıkça belirtilir. Hicrî 975, milâdî olarak 1567-68 yıllarında tamamlanan eser, olayların bu tarihten önce, Şehzâde Selim henüz Manisa sancağındayken yaşandığını gösterir. Şehzâde Selim'in Konya'ya gitmek üzere Manisa'dan ayrıldığı tarih milâdî 1558'dir. O halde Ûdî bu tarihten önce Manisa'ya gelmiş bulunmaktadır. Genel bir ifadeyle eserin olay tarihi 16. yüzyıl ve 1558'den öncesi olarak belirlenebilir. Ûdî, Şehzâde Murad'a kul olarak verildiği için eseri tamamladığı tarih, Murad'ın Manisa (Saruhan) sancağında bulunduğu döneme denk gelmektedir. Ûdî'nin bu eseri Şehzâde Murad'ın kulu olduğu bir dönemde yazdığı kesin olmakla beraber zaten Şehzâde Selim'i bir "sultan" olarak tasvir etmesi de artık onun tahta oturduğu bir dönemde bu eseri yazdığının göstergesidir.

Tarihî olaylardan yola çıkılarak tespit edilebilen bu tarihlerin dışında, eserde zaman bildiren ifadeler de sıkça yer verilmiştir. Bu ifadelerden bazıları zaman aralığını net olarak ifade etse de bazıları ise belirsiz ve geneldir. Mesnevinin başında âşık, Mâh ile başından geçen aşk macerasını anlatmadan önce söze diğer mesnevilerde de örneği sık görüldüğü üzere "meğer bir gün" ifadesiyle başlar:

Meger bir gün ana ben tâlib oldum
Cemâl-i pür-kemâle râgıb oldum (84)

Ardından, Mâh'ın rüyasına girdiği gece için de yine belirsiz bir zaman ifadesi kullanır:

Yaturdum bir gece seyrümde nâ-gâh
Hemân gördüm cihâna togdı bir mâh (95)

Aradan geçen zaman da belirsiz bir ifadeyle anlatılır:

Bu vech ile geçindüm niçe eyyâm
Gecemüz kadr olurdı gündüz âlâm (145)

Âşık, dostuyla bir araya geldiği günü de aynı şekilde belirsiz bir zaman ifadesiyle anlatır:

Bana bir gün dedi ol yâr-ı gârum
Benüm sensin kadimî gam-güsârum (150)

Âşık, dostuna nasihat verirken birkaç gün sabretmesini söyler:

Sabırdur çâresi birkaç gün anun
Ola şâyed gele yerine cânun (213)

Şehzâde Selim'in hizmetinden uzak kaldığı günleri şöyle ifade eder:

Niçe gün dûr oldum hidmetinden
Dün ü gün haste oldum hasretinden (343)

Âşık, Mısır'da Ramazan'ı gördüğü günü şöyle anlatır:

Gezerdüm 'âlem-i hayretde bir gün
Hemân gördüm cihana togdı bir gün (360)

Onunla Mısır'da geçirdiği süreyi şöyle ifade eder:

Anunla hem-dem olduk niçe eyyâm
Mübeddel oldı zevke derd ü âlâm (480)

Âşık, Mısır'dan ayrılıp Manisa'ya gelirken kaç gün geçtiğini belirtmez ancak Halep şehrinde bir süre kaldığını söyler:

Velî kim anda oldum niçe eyyâm
Çekerdüm hasret-i mâh ile âlâm (617)

Âşık, Manisa'ya vardığı günü de yine "meğer bir gün" (b. 619) şeklinde ifade eder. Şehzâde Selim'den ayrı kaldığı zaman dilimini "nice yıl" olarak tanımlar, Şâh'ın dilinden şöyle aktarır:

Niçe yıl bana hasret olmuş idi
Esîr-i mısır-ı fûrkât olmuş idi (659)

Belirsiz zaman ifadelerinin yanında belirli zaman ifadelerine de yer verilir. Örneğin, âşığın dostu ile buluştuğu günün gecesi şöyle ifade edilir:

Bu şeb lutf eyleyüp hem-dem olalum
Senünle subh-dem hurrem olalum (172)

Âşık, Mâh'ı üç gece beklediğini ama onun gelmediğini söyler:

Yatup üç gün gecesi ol arada
Müyesser olmadı ermek murada (274)

Âşık, Ramazan’la üç gün beraber kaldığını söyler:

Beni bu vech ile ol pür-zarâfet

Edüpdür üç gece üç gün ziyâfet (422)

Ramazan ayının gelişi ve ardından kutlanan bayram da mesnevide kullanılan belirli zaman ifadelerindendir:

Hem ermiş idi eyyâm-ı ramazân

Mısırdan geldi hem mâh-ı ramazân (1181)

Erişdi nâ-gehân eyyâm-ı ‘îdeyn

Bezendi bezm-i şâhî oldu pür-zeyn (1183)

Mesnevide bölüm başlarında diğer mesnevilerde de sıkça görüldüğü gibi sabah, akşam, kış ve bahar tasvirlerine yer verilir:

Seher kim gûşına takındı mengûş

Subuh-dem zevk-ı mâhı eyledi düş (132)

Tulunsa her kaçan kim şâm-ı vuslat

Tulû’ eyler hemân-dem rûz-ı fûrkât (146)

Savaş günlerinin geldiği belirtildikten sonra (b. 809), bir sabah tasviriyle birlikte Şâh da tasvir edilir:

Meger bir subh-dem sultân-ı hâver

Cihânı kılmış idi pür-münevver (811)

Şâh, Karaman’a ulaştığında kış mevsiminin geldiği belirtilir ve kısa bir “kış” tasviri yapılır:

Meger olmuş idi vakt-i zemistân

Cihânı tutmuş idi sanki tûfân (823)

Aynı şekilde, kışın bitişi ve baharın gelişi de detaylı bir şekilde tasvir edilir:

Şitânun şiddeti çün oldu tâlân

Erişdi ‘âleme nev-rûz sultân (831)

Savaş sona erince bahar mevsiminin geldiği müjdelendir ve uzun bir bahar tasviri yapılır:

Çün akın saldı dehre ceyş-i ezhâr
Çetirler kurdı bâga hayl-i eşcâr (1017)

Diğer mesnevilerde de sıkça görüldüğü gibi kahramanlar başlarına “iyi” şeyler geldiği zaman feleği ve yıldızları uğurlu kabul ederler:

Sa‘admış yılduzum ben anı bildüm
Gönül tahtındaki sultânı bildüm (128)

İşler istediği gibi gitmediğinde “zaman”ı suçlarlar:

Zamâne olmadı çün bana yârî
Mukarrer eyledüm terk-i diyârı (347)

Talihin “uygun” olmasıyla ilgili âşık şöyle bir söz söyler:

Olıcak tâli‘-i nahsun müsâ‘id
Olur da‘vâ-yı ‘ışka yâr şâhid (425)

Âşık, Şâh’ın karşısına çıkıp onunla Ramazan hakkında konuşmak için fırsat arar ve Şâh’ı boş gördüğü an uygun zamanın geldiğini düşünür:

Çü gördüm gayrıdan ol şâh hâlî
Dedüm kim vaktidür ‘arz eyle hâli (1061)

Zamanla ilgili benzetmelere de mesnevide yer verilir. Mâh, âşığın rüyasına girdiği zaman ona ne kadar şanslı olduğunu anlatmak için “o gece”yi “şeb-i vuslat”a benzetir (b. 109). Benzetmelerine şöyle devam eder:

Günün ‘id oldı vü kadr oldı şâmun
Ki oldı bu gece hâsıl merâmun (109)

Mesnevide olaylar anlatılırken belli zaman aralıkları verilir. Bu aralıklar genellikle gece ve gündüz saatleridir. Örneğin âşık, dostuyla geçirdiği zamanı ifade etmek için şöyle der:

Geceden kıldı ahvâlini takrir
Dem-i subh erişince etdi ta‘bîr (208)

Mâh ile geçirdiği günleri anlatmak için de şöyle der:

Geceden subha dek hem-dem olurdu
Dil-i mecruhuma merhem olurdu (281)

Âşık, geceleri Mâh ile ne kadar mutlu olduğunu ancak sabah olduğunda da ondan ayrıldığı için ne kadar üzüldüğünü anlatmak için günlerini şöyle özetler:

Geceden subha dek şâdân olurdum
Subuhdan şâma dek giryân olurdum

Kaçan olur ‘aceb ahşam deyü hem
Çekerdüm dâyimâ bu vech ile gam

Gecem gündür olurdu gündüzüm şâm
Çekerdüm şâm erince niçe âlâm

Gece erişse ol mâh-ı şeb-ârâ
Tutardı bana bir mir’ât-i zîbâ (135- 138)

Garîk-ı nûr olurdum gece erse
Anı gündüz bilürdüm gece erse

Gece rûşen olurdu bana ‘âlem
Dinerdi giryelerle âh ü nâlem

Benümle her gece bir ay olurdu
Subuhdan şâma dek bir ay olurdu (142- 144)

Savaş günlerinde Şâh’ın savaş alanındaki etkinliği anlatılırken de gece ve gündüze atıfta bulunulur:

Kuşadup her gece ‘asker o şâhı
Nitekim hâle vü seyyâre mâhı

Kaçan kim subh-dem olsa o sultân
Tulû‘ eylerdi çün mihr-i dırahşân (842- 843)

Anlık zaman ifadeleri de mesnevide olayların heyecanını artırmak ve hareketin aniliğini belirtmek için sıklıkla kullanılır:

Hemân-dem kudret-i hakk oldu peydâ
Makâle başladı ol mâh-ı garrâ (103)

O demde bâdeyi şöyle içürmüş
Ki kendümden beni âhir geçürmüş (242)

O dem kim meclis-i ‘işretde ol yâr
Alup ‘aklumu etmiş çâr-na-çâr (245)

Gözüm açup o demde bakdum ana
Ta‘accüb eyleyüp kalmışdı tana (248)

Kakıyıp ol bürudet düşdi bezme
Hemân-dem bezmümüz san döndi rezme (268)

Hemân-dem emr-i şeh oldu hevâ-dâr
‘Alem mihterlerine kıldı serdâr (1257)

Sonuç olarak, hikâyedeki olayların “gerçek” bir zaman diliminde geçiyor olması ve bunun da tarihî gerçeklerle doğrulanması bu mesnevinin “realist” bir mesnevi olduğunun önemli göstergelerindendir. Bunun yanında zaman geçişlerinin gerçekle uyumlu olması, kullanılan belirli zaman ifadeleri mesnevide zaman unsurunun bilinçli bir şekilde işlendiğini gösterir.

2.6.5. Mekân

Mâcerâ-yı Mâh’ta şairin bulunduğunu söylediği ve adını verdiği şehir sayısı oldukça fazladır. İlk olarak Manisa ve ardından Mısır’da (Kahire) şair uzun süre bulunur. Yolculuk sırasında Halep ve Şam şehirlerine uğradığını belirtir. Savaş sırasında da Karaman’a Şehzâde Selim ve ordusuyla birlikte gider. Bunun dışında, mesnevide mekân kullanımını açık ve kapalı mekânlar olarak ikiye ayırmak mümkündür. Olaylar çoğunlukla açık mekânlarda ve bahar mevsiminde geçer. “Meclis” ise diğer mesnevilerde olduğu gibi mekân tasvirlerinde önemli bir yer tutar.

Âşığın yaşadığı yer hakkında bir bilgi veya tasvir bulunmaz. O, evinde geceleri Mâh ile kavuşmayı bekler. Dostundan ayrıldıktan sonra evine gittiğini şöyle belirtir:

O dem çünkim götürdi ayagı ol
Hemân ben dahı tutdum hâneme yol (271)

Bir gün dostuyla görüşen âşık, onun bağda bahçede gezinmek teklifini kabul eder. Beraber bir “gül bahçesi”nin yolunu tutarlar. Bu yolculuk sırasındaki gözlemleri detaylı bir şekilde tasvir edilir:

Temâşâ eyledük bir merg-zârı
Hezârân bülbül eyler anda zârî

Bezenmiş gonçelerle sahn-ı gülşen
Dil-i târik olurdu anda rûşen

Temâşâ eyledüm hep güllerini
Müzeyyen eylemiş sünbüllerini

Sanasın cennet-i ma‘mûra dönmiş
Anun her gonçesi bir hûra dönmiş (160- 163)

Mesnevide ilk tasvir edilen meclis âşık ve dostunun oturdukları bu gül bahçesidir. Bu mecliste yiyip içmek için gerekli olan her şey hazırlanmıştır.

Kapalı mekân olarak Şehzâde Selim’in yani Şâh’ın Manisa’daki sarayı tasvir edilir. Önce Şehzâde övülür ve ardından mekânın büyüklüğü ve güzelliği anlatılır. İlk olarak kapısındaki bayrak gökyüzündeki gök kuşağına benzetilir. Ardından bahçelerinin güzelliği anlatılır, bu bahçelerde bülbüllerin sultanı methettiği söylenir. Saray ise şöyle tasvir edilir:

Olalı ol serây-ı şâh bünyâd
Misâlin görmedi ‘âlemde şeddâd (318)

Şâh’ın tahtı da tasvir edilir; tahtın mücevherlerle süslü olduğu söylenir. Sarayın sütunlarının yüksekliği ve her yerinin nakışlarla süslü olduğu da anlatılır. Bu saray tasvirinden sonra Şâh’ın meclisi tasvir edilmeye başlanır, bu meclisin güzellerle dolu

olduğu söylenir. Meclis, önemli bir ortamdır çünkü âşık, mesleğini burada icra eder. Bu meclis “meclis-i hâs” olarak tanımlanır. Âşık, bu mecliste Şâh ile bir araya gelmektedir. Âşık, Manisa’dan ayrılır ve Mısır yolculuğu başlar. Mısır’daki kapalı mekânlardan biri Ramazan’ın evidir. Âşık, buraya Ramazan tarafından davet edilir:

Ola kim hânemüzde şâd olasın
Gam ile guşadan âzâd olasın (394)

Ramazan’ın evi “âsitân-ı yâr” (b. 394) olarak da tanımlanır. Burası güzellerin seyretmeye geldiği bir meyhaneye benzetilir (b. 403). Bu mecliste de çalgılar çalınmakta, şaraplar içilmektedir. Bir diğer kapalı mekân da hamamdır. Ramazan ve âşığın gittiği bu mekân sıcaklığıyla ön plana çıkarılır. Ramazan’ın güzelliği âşıklarını kendinden geçirir. Bu nedenle, bu mekânın Ramazan’ın çıplak güzelliğini ortaya koymak için kullanıldığı söylenebilir. Ramazan, Manisa’ya geldiği zaman ona Manisa’da bir ev verildiği söylenir:

Buyurdı edeler bir hâne peydâ
K’ola ol dil-ber-i ra’nâya me’vâ (1178)

Mısır şehriyle ilgili detaylı bir tasvire yer verilmez. Âşık, yalnızca bu şehri seyrettiğini söyler:

Velî seyrân ederdüm şehri her gâh
Gönülden çıkmaz idi hasret-i mâh (356)

Bakardı şehri-i mısra çeşm pür-gam
Okurdum derd ile bu şi’rûmi hem (598)

Mısır’dan ayrılan âşık, önce Şam’a vardığını söyler:

Gidüp şehri-i mısırdan şâma vardum
Sanasın rûzdan ahşama vardum (614)

Ardından Halep şehrine gittiğini ve orada bir süre kaldığını belirtir:

Çıkup çün şâmdan ben yolda girdüm
Hemân bir gün haleb şehrine erdüm (616)

Ardından mesnevide tasvir olarak en büyük bölümün ayrıldığı, şehzâdenin yaşadığı şehir Manisa’ya varır:

Meger bir gün müyesser etdi ol şâh
Erişdüm şehr-i magnisaya nâ-gâh (619)

Bu şehri seyreden âşık, önce şehrin bahçelerini över ve burayı cennet bahçelerine benzetir. İçinden bir akarsu geçtiğini söyler. Bahçelerde çiçekler açmıştır. Ardından bir çimenliğe gider ve buradaki binlerce bülbülün inlediğini söyler. Sonra sarayı ve camiye tasvir eder. Âşık, bu camiin müezzinlerini de ayrıca över. Şâh'ın ve dolayısıyla âşığın bir sonraki durağı Karaman şehridir:

Çıkup bu 'izzet ü şevketle sultân
K'ola menzilgehi bir gün karaman (816)

Ardından Şâh'ın Mevlana'anın türbesini ziyaret ettiği bilgisi verilir ancak bu mekânla ilgili detaylı bir tasvir yapılmaz:

Ziyâret etdi çün kutb-ı celâli
Ki andan eyleye 'arz-ı cemâli (819)

Savaş alanı da mesnevide tasvir edilen mekânlardandır. Özellikle kurulan çadırlar hakkında bilgi verilir:

Pür oldı haymelerle sahn ü sahrâ
Müzeyyen eyledi dehri ser-a-pâ (840)

Hüsrana uğratılan düşmanın menziline de bahsedilir:

'Adûnun ot tıkup bâng-i ziline
Erişdi şâh dahı menziline (924)

Savaş sonunda Şâh için kurulan çadır da detaylı olarak tasvir edilir:

Kurıldı bir otâg-ı pâdişâhî
Felekde şemsesi mât etdi mâhı

Sütûnı bî-sütûna erdi gûyâ
San oldı levhi mihr-i 'âlem-ârâ

Kurıldı anda bir şahane evreng
Dür ü yâkut ile pür nakş-ı erjeng (1000- 1003)

Mesnevide adı geçen son şehir Akşehir'dir. Burası Bâyezîd'in bulunduğu ve yağmaladığı bir şehir olarak anılır:

Meger bir gün beşâret erdi nâ-gâh
Ki geldi Bâyezîd akşehre ey şâh (846)

Mesnevide, Şehzâde Selim'in meclisi de mekân olarak sıkça kullanılır. Savaşın bitmesi ve bu savaştan galibiyet alınması sonucu neşesi yerinde olan Şâh'ın meclisi, Şâh baharın geldiğini fark edince kurulur. Bu meclis "bisât-ı meclis-i şâhî" (b. 1035) yani "şahın meclisinin halısı" olarak tanımlanır. Havanın ısınmasıyla beraber kurulduğu için açık bir mekân olduğu düşünülebilir. Bu meclise giden âşık, orayı şu şekilde tasvir eder:

Sanasın çerhe döndi meclis-i şâh
Veyâhud yere indi encüm ü mâh

Temâşâ eyleyen ol bezm-i şâhı
Cinâna kılmaya hergiz nigâhı (1052- 1053)

Ramazan'ın da bu meclise getirilmesiyle beraber meclis şenlenir ve âşık tarafından şöyle tasvir edilir:

Bezimde şu'le-i berk-ı surâhî
Ne şâmı bildürürdi ne sabâhı

Bu bezme olmağa şem'-i şebistân
Hasedle yanar idi mâh-ı tâbân

Bu şevk ü şevket ile bezm-i şâhî
Felekde mât ederdi mihr ü mâhı

Bu bezmün sâgarı olmag için mâh
Dem-â-dem eyler idi reşk ilen âh (1221- 1224)

Sonuç olarak, *Mâcerâ-yı Mâh* mekân kullanımı açısından zengin bir mesnevidir. Bu mekânların "gerçek" şehirler olması ve tarihî olaylarla örtüşmesi bu mesnevinin "gerçekçi" olarak kabul edilmesinin önemli nedenlerindendir. Diğer realist mesnevilerde

olduğu gibi kapalı mekân tasvirleri sınırlı kalmış, açık mekânlar özellikle bahar ayıyla birlikte doğanın canlanması daha çok tasvire değer olması nedeniyle ön plana çıkarılmıştır.

2.6.6. Anlatıcı

Mâcerâ-yı Mâh da kahraman anlatıcının kullanıldığı bir mesnevidir. Şair, olayların kendi başından geçtiğini diğer mesnevilerdeki gibi bir “sebeb-i telif” kurgusuyla bildirmez ve direkt konuya kendi durumunu anlatarak giriş yapar. O da *Ebkâr-ı Efkâr*’daki gibi bir sevgili arayışındadır ve rüyasında gördüğü bir “Mâh”a âşık olur. Üdî’nin kurgusu burada başlar. Bu rüyasındaki güzel aracılığıyla aslında yaşayacağı aşk macerası tetiklenir. Bu mesnevide diğer mesnevilerdeki gibi bülbüle, gönle veya mutrîbe sesleniş olmadığı için anlatıcının şairle olan ilişkisi daha samimidir. Anlatıcı araya herhangi bir aracı koymaz. Âşık, diğer mesnevilerdeki gibi kendisinin, Mâh’ın, dostunun ve diğer kahramanların sözlerini cümlelere “dedüm” ve “dedi” şeklinde başlayarak bildirir. Bu mesnevide anlatıcı konusunda ilginç olan bölümler Şehzâde Selim ve Bâyezid arasında diyaloglardır. Âşık, Şehzâde Selim’in aracı olarak gönderdiği askerin Şehzâde Bâyezid’e neler söylediğine hâkimdir. O halde âşık, şehzade bunları söylerken onun yanındadır veya bu izlenimi yaratmak ister. Bu sözleri doğrudan Şehzâde Selim’in ağzından aktarır:

Ki bu zulme sebeb ne oldı ey cân
Murâdun ceng ise gel işte meydân (850)

Aynı şekilde Şehzâde Bâyezid’in sözleri de asker aracılığıyla Şehzâde Selim’e aktarılır. Âşık, bu sözleri de dinler ve okuyucuya Bâyezid’in aracı olan askere söylediklerini doğrudan sunar.

Âşık, savaş hazırlıkları sırasında gözlemci olduğunu belirtir:

Nazar kıldum o dem cünd-i sipâha
Garîk olmuş idi cümle silâha (889)

Temâşâ eyledüm top u tûfengi
Niçe verdi kamu a‘dâya rengi (968)

Bu bölümde kendisiyle veya aşk hikâyesiyle ilgili bir bilgi vermez, kendisinin savaşta rolünü belirtmez. Savaş sahnelerini aktaran bir gözlemci anlatıcı konumuna geçer.

Düşmanın savaş sırasındaki durumunu kendi tarafından gördüğü kadarıyla aktarır. Düşmanla ilgili yorum yapmaz, bu da anlatıcının bakış açısının hâkim değil gözlemci bakış açısı olduğunu kanıtlar.

Anlatıcı, savaş sahneleri sona erip ortalık sakinleştikten sonra aşk hikâyesini anlatmaya geri döndüğünü şu şekilde anlatıcıya yani kendisine seslenerek bildirir:

Hikâyet gülşeninün ‘andelîbi

Rivâyet kişverinün ol garîbi (1058)

Şehzâde Selim’in Ramazan’ı Mısır’dan Manisa’ya çağırma süreci ilgi çekicidir. Burada bir aracı ile Ramazan’a mektup yollanır. Âşık, bu süreci de gözlemci olarak anlatır. Ancak aracının Mısır’a gidişi, Ramazan’ın mektubu alışı ve aracı ile aralarındaki diyaloglar hâkim bakış açısıyla anlatılır. Şair burada, kahraman anlatıcı kullanmanın dezavantajını yaşar ve tanık olmadığı bir olayı aktarabilmek için bakış açısını değiştirmek zorunda kalır:

Resûl-i şâh andan ol be-nâma

Çıkarup ‘izzet ile sundı nâme (1159)

Aynı şekilde Şehzâde Selim’in Ramazan’ın geleceği haberi üzerine neler yaptığını da bu kahraman anlatıcı aktarır:

İşitdi çünkü bu ahabârı sultân

Safâlar kesb edüp hem oldu şâdân

Buyurdı edeler bir hâne peydâ

K’ola ol dil-ber-i ra’nâyâ me’vâ (1178-1179)

Şehzâde Selim ve Ramazan’ın buluşma sahnesi de kahraman anlatıcı mı yoksa gözlemci anlatıcı mı belli olmayan bir anlatıcı tarafından aktarılır, ancak bölümün son beytinde kahraman anlatıcı kendisini belli eder ve “mihr” ile “mâh”ı bir arada gördüğünü söyler:

Bi-hamdi’llâh ki gördüm ben de anı

Edüpdür mâh ile mihr iktirânî (1230)

Hâtıme niteliğindeki son bölümde ise anlatıcı yine değişir. Hâkim anlatıcı sözü alarak Üdî’den bahseder ve onun Şehzâde Murad’a kul olarak verilmesini, mehterlerin başına

getirildiğini anlatır. Bölümün sonuna doğru dua ederken okuyucuya şehzâdelere dua etmesi için seslenir:

Du‘â kıl âhirî şeh-zâdesine

Kamu hem bende vü âzâdesine (1265)

Bölümün sonunda anlatıcı yeniden kahraman anlatıcıya döner. Üdî, eserine neden bu adı verdiğini ve eserini nasıl tamamladığını anlatarak eserini “kendisi” olarak bitirir.

2.7. HEFT-HÂN

Nevizâde Atâyî (ö. 1635), mesnevi alanının 17. yüzyıldaki en önemli şairidir. *Heft-hân* ise onun hamsesinin dördüncü mesnevisidir. Bu eserini, “sebeb-i telif” bölümünde de açıkladığı üzere, Nizâmî’nin *Heft-peyker*’ine nazire olarak yazmıştır. *Heft-hân*, “yedi sofrâ” anlamına gelmektedir ve mesnevide de yedi ayrı aşk hikâyesi anlatılmaktadır, ancak bir de çerçeve hikâye vardır. Bu çerçeve hikâye İstanbul’da geçer. Aşk nedeniyle perişan halde olan aşığı teselli etmek için yakın arkadaşlarından yedi tanesi yedi farklı aşk hikâyesi anlatır. Bu hikâyeler, genç erkekler arasındaki aşkı ve onların başlarından geçen maceraları konu alır. Hikâyeler sırasıyla İstanbul-Bursa-Edirne, Çin-i Mâçin, Gazne, Bağdad, Rey, Belh ve yine İstanbul’da geçmektedir. Çerçeve hikâyede “aşığı teselli etmek için hikâye anlatma motifi” mesnevinin *Binbir Gece Masalları*’ndan etkilendiğini düşündürür, aynı şekilde Nizâmî’nin *Heft-peyker*’inde de bu etki görülmektedir. *Heft-hân* ise konu bakımından bu eserlerden tamamen ayrılır. Turgut Karacan (1974) eserin klasik mesnevilerden farkını şöyle açıklar: “*Heft-hân* mesnevisi, sevgililerin erkek güzel (mahbûb) olması ile de klasik mesnevilerden ayrılır. Divan edebiyatında bu sahada Atâyî’den önce Taşlıcalı Yahya’nın *Şah u Gedâ*’sında da erkek güzeli tasvir edilir” (s. 33). Karacan sonuç olarak, *Heft-hân*’da Nevâî’nin *Seb‘a-i Seyyâre* ve Taşlıcalı Yahya’nın *Şah u Gedâ* mesnevilerinden beslendiğini düşünür (s. 34). Araştırmacılar tarafından *Heft-hân*’ın halk hikâyeleri ve masallardan da izler taşıdığı öne sürülmüştür. Aslı Gürsoy (2013), *Heft-hân*’ın hikâyesini şöyle tanımlar: “Hikâyede asıl konu realist bir aşk hikâyesidir” (s.289). Gürsoy, hikâyenin “halk hikâyesi”ne benzer özellikler gösterdiğini ancak halk hikâyelerindeki gibi doğüstü olaylar, cinler, periler, devler ve pirlerin bu hikâyede yer almadığı belirtir. Halk hikâyelerine benzerliğini ise “mahallî” özellikler taşımasına bağlar. Ancak eserin çerçeve hikâyesinin ve ara

hikâyelerin çoğunun “gerçek” mekânlarda geçmesi, şairinin bulunduğu “orijinallik ve gerçeklik” iddiası, eserin “olağanüstü olaylardan” mümkün olduğunca arındırılmış olması ve *Şâh u Gedâ* ve *Ebkâr-ı Efkâr* ile kurduğu bağ, bu eserin “realist aşk mesnevileri” kategorisinde sınıflandırılmasına neden olmuştur. *Heft-hân*, ikinci bölümde değinildiği gibi Nevizâde Atâyî’nin kendi “hasb-i hâl”ini yazdığını iddia ettiği bir mesnevidir. Aruzun fâilâtün/mefâilün/fâilün kalıbıyla yazılmıştır ve 2787 beyitten oluşmaktadır.

Turgut Karacan (1974), *Nev’î-zâde Atâyî Heft-hân Mesnevisi (İnceleme-Metin)* başlıklı çalışmasının inceleme kısmında “Heft-hân’da Geçen Hikâyeler” başlıklı bölümde çerçeve hikâyesinin ve eserde anlatılan yedi hikâyesinin özetlerine kısaca yer verir (s. 20-31). Bu çalışmada ise çerçeve hikâyedeki olay örgüsü, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları, realist özellikleri ön plana çıkarılarak daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

2.7.1. Olay Örgüsü

Heft-hân bir çerçeve hikâye ve yedi alt hikâyeden oluşan bir mesnevidir. Mesnevide, çerçeve hikâyede hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Alt hikâyelerin her biri âşığın dostları olan farklı şairler tarafından anlatılmıştır.

Anlatıcı hikâyeye, Nevizâde Atâyî ile benzer özellikleri olan bir âşıkla başlar. Ana kahramanın adı verilmez, İstanbul’da yaşadığı belirtilir. Ardından kısa bir İstanbul tasviri yapılır ve bu kahramanın bir güzele âşık olduğu söylenir:

Bir perîye urulmuş ol nâ-şâd

Rûz u şeb kârı nâle vü feryâd (467)

Âşığın aşkından nasıl perişan olduğu anlatılmaya devam edilir. Âşık, sevgilinin adını hiç anmaz. Her söze sevgiliyle başlasa da sevgilinin kim olduğunu gizli tutar. Sonunda âşık olduğunu şehirdeki herkese duyurur. Âşığın, aşk derdine düşmeden önceki özellikleri anlatılmaya başlanır. Âlim oluşu, şiirdeki başarısı ve zarafeti anlatılır; nüktedân, zarif ve bilgili biri olduğu vurgulanır. Sohbetinin gücünden, sözünün halkın ruhunun gıdası olduğundan bahsedilir. Âşığın özellikleri şöyle özetlenir:

Hâsılı cem‘ olup hısâl-i melek

Her işe rûkn idi her aşâ nemek (483)

Âşığa ansızın “bir hal” gelir ve akıl terazisinin dengesi bozulur. Bu hâl ile “meskeni viraneler olan ve ölmeden kendi yasını tutacak kadar” dertlenen âşık, yakasını yırtar ve “gizli sırrını” açıklar. Âşıklıkta Kays’a benzetilir ve şöhreti şehirde yayılır, pazarın maskarası olur. Dostları bir gün toplanırlar ve onun iyiliği için önlemler alırlar. Onu akıl yoluna sokmak için görmeye giderler. Araştırıp soruştururlar ve her yerde âşığı ararlar. Sonunda birisi onu harap bir köşede bulur. Âşık çok kederlidir ve aşk derdiyle hasta düşmüştür. Yüzünde hayat eseri kalmamıştır, gözlerinden kan akmaktadır. Âh edecek gücü bile yoktur. Âşığı ziyarete gelen dostları onu dinledikçe kendileri hasta olurlar. Dostları, aşk yüzünden âşığın aklının gittiğini görürler ve onu Kays’a benzetirler, hatta yaşadığı sıkıntının Kays’tan fazla olduğunu söylerler. Dostlarından bazıları ahmakça nasihatler verirler, ancak sözlerinin âşığa faydası olmaz. Kimisi onun gönlünü çelmeye çalışır ve şehrin güzellerini tek tek sıralar. Âşığın düşüncesini anlamak imkânsız olunca, dostları şaşırp kalırlar. Bazıları “sefer” etmesi gerektiğini söylerler. Kâbe’ye yüz sürerse bunun dertlerini sona erdireceğini düşünürler, eğer hastalığından buna gücü yetmezse toprağına yüz sürmesini söylerler. Tavsiyeler devam eder, bazıları evliyaların dergâhını veya fakirlerin Kâbe’sini tavaf etmesini söylerler. Âşığı en azından bir gece Karacaahmed Mezarlığı’na götürmeyi düşünürler. Kimisi fakirlere altın vererek, kimisi Sarı Saltuk Baba’ya kurban adayarak bu dertten kurtulabileceğini düşünür. Kimisi yeşillik bir yer olan Hıdırlık’a gitmeyi önerir, bazıları buna karşı çıkar ve Kızıl Deli Sultan’a gitmeyi önerir. Kimisi bu derdin taşrada yaşamaktan olduğunu ve Göksu’ya gitmenin iyi geleceğini, kimisi şarap içmenin, kimisi dağ havasının iyi geleceğini, birisi Ak Baba’nın suyunu içmenin bu hastalığı keseceğini söyler. Dostlar bu şekilde çeşitli fikirler ortaya koyarlar. Sonunda çare bulamazlar ve onun yanından ayrılırlar. Yalnızca yakın dostları âşığın yanında kalır. Bu dostların yedi kişi olduğu belirtilir:

Yedi hem-râzı var idi anun

Heft seyyârı gibi dünyânun

Ol garîbün enîs-i hem-hâli

Kimi hem-şehri kimi hem-sâli (539- 540)

Dostları, âşığa bakıp onun derdinin kara sevda olduğunu anlarlar. Doktorların buna çare bulamayacağını, çünkü bunun daha önce görüp bilmedikleri bir dert olduğunu düşünürler. Dermanın çok uzakta olduğunu görürler. Bir süre aralarında istişare ederler. Ansızın yüksek kemerin üzerindeki mum söner, yani güneş batar. Karanlık gecede perdenin arkasında otururlar. Bu son beyitte başarılı bir tasvir vardır; gece olmasıyla birlikte karanlıkta kalan arkadaşların çaresizliği paralel olarak anlatılmıştır.

Yeni bölüm, gece vaktinin gelmesiyle dostların âşık için düzenlediği eğlenceyi anlatır. Önce kısa bir gece tasviri yapılır ve ardından yedi arkadaşın Ülker yıldızı gibi meclisi kurduğu söylenir. Şehir zabıtasının korkusuyla sesiz olurlar (b. 563). O gece dostları âşığın âhının dumanına sığınır ve bu duman onlara gölgelik gibi olur. O yedi arkadaş korku ile sessiz davranırlar, ancak âşık inlemek ister. Dostlar mecliste alışlagelmemiş şekilde davranmak zorunda kalırlar. Düşüncelerini birbirlerine fısıltıyla iletirler. Sonunda yedi arkadaş çarenin âşığı eğlemek olduğunu görürler. Ölçülü bir sesle birer hikâye anlatmaya karar verirler. Bu şekilde âşığın teselli bulacağını, sıkıntısının biraz geçeceğini düşünürler. Sözü dostlardan Siyâhî mahlaslı biri alır ve ilk hikâyeyi anlatmaya başlar.

Bu ilk hikâye Merhabâ adlı bir “kadı”nın, Şam Şehri’nde başlayan aşk macerasını anlatır. Merhabâ, bir Cuma namazı çıkışı elini öpen bir güzele âşık olur. Güzel, anne ve babasından bir ricada bulunur. Onu bir “üstada” irşat yolunda kendisine rehber olması için vermelerini ister. Babası da ancak Kadı Efendi’nin bu işe uygun olacağını düşünür. Merhabâ’nın şans yüzüne güler. Merhabâ, güzele bir hücre ayırır. Hem aşk hem de ilimle geçen günler anlatıldıktan sonra “bir gece” diye bir zaman geçişi yapılır. Ansızın odanın köşesinde bir “zen-i zîbâ” ortaya çıkar. Güzel, ona derdinin ne olduğunu sorar. Aralarında karşılıklı diyalog başlar. Güzel, geldiği yere geri gitmesini nasihat eder. Cin ise bu sözleri dinler ve gülerek cevap verir. Kendisini korkutamayacağını, “cinniler içinde mümtaz” olduğunu söyler. Kendi özelliklerini ve gücünü anlatır. Güzel bu durumdan kaçış olmadığını anlar. Cinin kendisiyle birlikte olmasına izin verir. Aradan bir süre zaman geçer. Güzel “tam ay iken yeni aya” döner, yani zayıflar. Bedenindeki diğer değişimler anlatılmaya devam edilir. Molla, güzelde bir hâl olduğunu anlar. Onu tenhaya çekip sorular sorar. Güzel, korku ve utanmayla derdini anlatır. Durumu öğrenen Molla, bu duruma çözüm bulmak için araştırmaya başlar. Bu işin bir pirinin olduğunu söylerler. O kişi Şeyh Sa’dî tarikatine mensuptur. Pirin dergâhına varırlar. Pir, yanlarına bir müridini verir ve beraber cinlerin şahını aramaya giderler ve bir harabeye gelirler. Yedi şâha

ulaşırlar. Pirin selamını iletirler ve şâhlar onun selamını duyunca kıyam ederler. Onlara durumu anlatırlar. Şâhların kapıcıları koştururlar. Güzele musallat olan cin hangisinin ülkesindense onun durumu izah etmesini isterler. Nice zaman bir sonuç elde edemezler. Bir köşede gizlenmiş bir şekilde cini bulurlar. Cini şâha götürürler. Şâh da bir daha böyle bir şey yapmaması için onu uyarır. Cin ağlayıp veda eder. Şâhlar, şeyhe selam gönderirler. Dönüp şeyhin elini öperler ve hasta sağlığına kavuşur. Sıkıntılar son bulunca bir süre güzel günler geçirirler. Ancak “kadı”nın Bursa’ya tayini çıkar. Şam’a veda edip yola çıkarlar. Bozkırı ve çölü geçip Ceyhun Köprüsü’ne gelirler. Köprünün ortasına gelince güzel, yanına bakar ve cini görür. Cin güzele nasıl olduğunu sorar. Onu Ceyhun’a atmakla tehdit eder. Tehditlerine devam eder, “Seni Ankara’ya deve komşu yapmak için göndereyim mi?” (b. 734) der. Şeyh Sadi’nin etkisinin nehre kadar sürdüğünü söyler. Bunun üzerine güzel korkar ve özür diler, cinin aşkı üstün gelir ve o da özrünü kabul eder. Güzel eski haline döner ve günden güne solar. Bursa’da bu durum duyulunca etraftakiler bir acuze bulurlar. Acuze tanıtılır, fiziksel özellikleri ve sihirdeki becerileri anlatılır. Güzeli ona götürürler. O da hastayı alıp evine gelir. Acuzenin yanında bir de kızı vardır. Acuze sihrini tamamlar. Güzelden, eve girip cinin eteğinden kesip getirmesini ister. Güzel cinin eteğinden biraz kesip getirir. Acuze kadın parçayı eline geri verir. Bu parçayı bir Yahudi mezarına çabucak gömüp, arkasına bakmamasını söyler. Güzel, arkasına bakmadan ve kimseyle konuşmadan geri döner. Acuze gülerek cinin defolduğunu müjdeler. Bunun üzerine bir ücret ister. Mal olarak bir karşılık istemediğini, onu oğlu gibi gördüğünü ve damat etmek istediğini, eğer akıllıysa inat etmemesini söyler. Kızıyla evlenmesini ister çünkü kızı da güzele âşık olmuştur. Güzel, acuzeyi dinler ve başka çaresi olmadığını anlar. O gün nikah için acele edilse de onlardan bir süre izin alır. Molla’nın yanına gelir ve onu sevindirir. Bu konuyu Molla’ya açmaz. Bu arada Molla Edirne valisi olarak tayin edilir. Güzel bunun üzerine acuzeden bir ay süre ister. O da naz ile izin verir ve sözünü unutmamasını, sözün iman olduğu söyler. Sözünü unutursa o cini serbest bırakacağını söyleyerek tehdit eder. Güzel arkasına bakmadan Edirne’ye gider. Bir gece yataktayken verdiği söz aklına gelir. Aybaşı olduğunu hatırlar. Uykuya dalmışken kendini Bursa şehrinde bulur. Başucunda anne kız zehirli bir gülümsemeye “merhaba” derler. Başka çaresi olmadığı için samimiyet gösterir. Ayağa kalkıp ellerini öper, eşinin ayağına başını koyar. Acuze iki beyitle kendi vasıflarını anlatır. Düğün yapmaya karar verirler. Kadınlar şevkle hizmet ederler ve herkese haber verirler. Yeme

içme tamamlanır ve herkes düğünden memnun kalır. Küçük büyük herkes sarhoş olur. Güzelin aklına “arûs” (düğün) geldiğinde içtiği şarap zehir olur. Sırrını gizli tutup işini Allah’a bırakır. Ansızın garip bir ses duyulur ve bir deprem olur. İki büyücünün yıkılan bir duvarın altında kaldığını görürler. İki kadın birbirinden ayrılmadan “birliğe yeterler” (b. 830). Harabe yıkılınca yerinde defineler ortaya çıkar. Güzel, kendine düşen mirası alır ve yola çıkar. Her açıdan Allah’a şükreder. Dans ederek yoluna devam eder. Gittiğinden beri kendisinden haber alınmamıştır. Molla Efendi yas tutmaktadır. Ansızın neşeli bir haber gelir ve Molla çok sevinir. Güzel, ona macerasını anlatır ve bu hikâye büyüye küçüğe ders olur. Başlarından geçen sıkıntıları unutup gece gündüz eğlenirler. Çok geçmeden alçak felek o iki teni, yılan ve karıncalara azık yapar (b. 840). Ölüm içkisiyle sarhoş olup toprağa düşerler (b. 841). Dünyanın tantanasından temiz bir aşk ile temiz çıkarlar. O iki temizi toprağa defnederler. Edirne şehri çok üzülür ve herkes siyah giyer ve hikâye sona erer.

Olaylar “gerçek” şehirlerde geçse de bu hikâyenin masalsı özellikleri daha ağır basar. Hikâyenin önemli tarafı, çerçeve hikâyede yarattığı etkidir. Bu hikâyeyi duyan âşık teselli bulmaya başlar:

Çün Siyâhî kelâmın etdi temâm
Çıkdı nâ-gâh şâh-ı kişver-i şâm

Buldı ol haste selvet-i hâtır
Oldı âsâr-ı tesliyet zâhir (847- 848)

Gece tasviri ile başlayan yeni bölüm âşığa teselli ve nasihat ile devam eder, ancak âşık nasihatlerin hiçbirisini dinlemez. Aya baktıkça feryat edip o ay yüzlü mahbûbu yâd eder (b. 859). Ona âşıkane bir tedbir gerektiği, büyü yerine hikâye anlatmak gerektiği (b. 864) söylenir. Sevgiliye kavuşması mümkün olmadığı için hikâye anlatmanın onu biraz teselli edebileceği düşünülür. Aşk sözlerinin sevgiliyi andırdığı, âşığın kendini unutup ağlamadığı söylenir (b. 866). Böylece hikâye anlatmanın iyileştirici gücünden faydalanılır. Dostların arasından Bedrî’ d-dîn adlı bir üstat söze girer. Molla Bedrî’nin bu hikâyede Mâhân adlı şehirde geçen bir hikâyeyi anlatacağı söylenir. İkinci hikâye, Çîn-i Mâçîn’de yaşayan Hôrşîd Şâh adlı bir Şâh’ın vezirinin oğlu Behzâd’a olan aşkını konu alır. Behzâd’ın babası vezir, bu aşkta rakip olarak ortaya çıkar. Behzâd da Şâh’ın

kendisine olan ilgisini fark eder. Burada anlatıcı devreye girer ve “etfâl”ın yani genç erkeklerin tavrını eleştirir:

Ezelî kârı budur etfâlun
Haste eyler de sorma ahvâlün (945)

Evvel-i kârı ‘arza-ı kâlâ
Sonra bâzâra gelse istignâ (947)
Âşık oynına döndürüp fi’l-hâl
Oynadur yürür âdemi etfâl (948)

Anlatıcı, genç oğlanlara eleştirilerini sıraladıktan sonra konuyu aşk eserlerine ve *Şâh u Gedâ*’ya getirir:

Hep bu âsâr-ı ‘ışk fettândur
Şâh ü Gedâ bunda yeksândur (950)

Ardından, *Şâh u Gedâ*’daki aşkı ele alır ve bu aşkı örnek gösterir:

Şâhlık sıgmaz anda zûr olmaz
Bende-i ‘ışkda gurûr olmaz

Dil-berün muktezâsını gözler
Her ne derse rızâsını gözler

Yârdan her ne gelse olur şâd
Kahr eger lutf her çi bâd-â-bâd (951- 953)

Hikâyede Şâh ve Behzâd bir girdaba kapılırlar ve Şâh’ın öldüğü düşünüldüğü için vezir Şâh’ın tahtına geçer. Şâh ve Behzâd ise akıntıyla Yemen’in başkenti Aden’e varırlar, orada bir pîr onlara yardım eder. Yeniden memleketlerine dönmeye çalışırlarken başlarından çeşitli maceralar geçer. Vezir de onların geleceğinin haberini alır ve onlara karşı asker gönderir. Bir şekilde Şâh ve Behzâd kurtulurlar ve Şâh veziri öldürerek makamını geri alır, Behzâd’ı da veziri olarak görevlendirir. Hikâye iki kahramanın mutlu bir şekilde yaşaması ve ölmesiyle son bulur. Ardından çerçeve hikâyeye geri dönülür. Bu bölümde gökyüzünün zümrüt yeşili olduğu bir gece tablosu çizilir ve yeşil renge çokça

atıfta bulunulur. Bunun nedeni yeni hikâyenin anlatıcısının adının “Sebzî” olmasıdır. Ansızın hava soğur ve “ayaz” olur. Bu soğuk hava ise anlatılacak hikayedeki ana kahramanlardan olan “Ayaz”a gönderme niteliğindedir. Arada, hikâyenin kahramanlarının adlarının yer aldığı şöyle bir beyit bulunur:

Şu’le-i necm ile sipihr-i kebûd

Şevk-i Ayaz ile dil-i Mahmûd (b. 1210)

Anlatıcı, dostların içinde bulundukları durumu anlatır. Dostlar yedi yıldız gibi sıralanırlar. Âşık hastadır, dostları da âşığın derdiyle hastadır. Dostları uykuya dalarlar, âşık ise nöbettedir. Âşığın uykusunun gelmediği, gözünü yumduğunda gözünden ancak yaş geldiği söylenir (b. 1223). Âşığın akı bir gidip bir gelmektedir. Arkadaşları gözlerini açınca âşığın gözlerinden yaşlar sel olup akar. Onlar da âşığın yine uzun soluklu bir hikâye istediğini anlarlar. Eğer anlatmazlarsa âşığın can vereceğini düşünürler ve “Sebzî” söze başlar. Anlatıcı Sebzî’nin “Ka’b-ı Ahbâr’ın”⁵⁸ izinden gittiğini söyler. Sebzî, bir zamanda, bir üstadın acayip bir hikâye anlattığını, bu hikâyenin kendi tabiatında yer ettiğini ve detaylarıyla da aklında kaldığını söyler. Hikâyeyi anlatmaya başlar.

Üçüncü hikâyede, Sebüktekin Mahmud adlı Gazne Şâh’ının Ayaz’la olan aşkı anlatılır. Hikâyenin başında kahraman şöyle tanıtılır:

Dürretü’t-tâc-ı devlete Mes’ûd

Dürr-i bahr-ı Sebüktekin Mahmûd (1233)

Bu beyitten hikâyenin ana kahramanının tarihî bir kişi olan Gazneli Mahmud (ö. 1030) olduğu anlaşılır. Aşk macerasına geçilmeden önce Şâh’ın gençlik günleri anlatılır. Vekilleri Şâh’ı yanlış yönlendirmekte ve yolsuzluk yapmaktadırlar. Şâh bunun farkındadır ve böyle giderse durumun daha da kötü olacağını düşünür. Bir gece bu düşüncelerle uykuya dalar. Rüyasında bir pîr görür. Pîr ona nasihatlerde bulunur ve bir genci övmeye başlar. Pîr, bu gencin özelliklerini sıralar. Bu gencin akı ve gönlü yakıcıdır. Akı ve idraki saf, bilgisi ise temizdir. Bu genci bahçesine bahçıvan ederse onun düzeni sağlayacağını söyler. Şâh, baştan aşağı aydınlık olan güzellik bahçesinin fidanını görür. Onu cennet bahçesinin bahçıvanına benzetir. Onun ateş saçan yüzünü seyreder. Gönlünü aşk yaralar. Bir bakışta bu güzele âşık olur. Şâh, bir gün ava gittiğinde bu güzelle

⁵⁸ Kâ’b-el Ahbâr: Yahudi bir âlim, sonradan Müslüman olur, en güvenilir ehl-i kitap nakledicisidir. Bkz. *İA*, 2001, 24. Cilt, s. 1-3.

karşılaşır. Ona ilk olarak adını, sonra geçimini nasıl sağladığını sorar. Genç, adının “Ayaz” olduğunu söyler. Kazancını koyunculukla sağladığını, koyunlarının özelliklerini ve onlarla kurduğu bağı anlatır. Şâh rüyasını hatırladıkça aşkı artar. Şâh, Ayaz’a öğütler verir. Kendisine yüksek hedefler belirlemesini söyler. Ayaz, Şâh’ın sözleri karşısında yumuşamaz, vezirliğin sonunun kötü olacağını söyler. Şâh düşünür ve köleden bir çalışan olmayacağına karar verir. Şâh bilir ki hileli tuzakla av olmaz, ışığın aydınlığı güneşe bağlanmaz (b. 1400). Böylece Şâh’ın yalvarmaları son bulur. Ansızın Şâh’ın adamları otlağa gelirler. Şâh, Ayaz’ın orduyu görünce tavrını değiştireceğini düşünür. Ordunun ağırlığı zemini titretir ama o “serv-i revân” hiç sarsılmaz. Dudakları “hünnap”’a benzetilir ve hiç hareket etmez. Güzel, edeple durur ve denize benzeyen gönlü hiç bulanmaz. Zamanı uğurlu olan Şâh, o servide sabır adımını görür. Ayaz aslında Şâh’ın kim olduğunu ferâset sahibi biri olduğu için anlamıştır ama nezaketinden ona belli etmemiştir. Otlığın şâhı gibi görünerek de amacı aslında Şâh’a ders vermektir. Şâh da ona “aferin” eder. Ayaz’a aşkı yüz kat artar ve âh ederek geri döner. Aşk, Şâh’ın gönlünü kul eder, konuşmasına takat bırakmaz. Şâh, bir iki günü bu şekilde aşkını gizleyerek geçirir. Sonunda ayrılık canına fazla gelir, bir gece Ayaz’ın yanına gider. Giderken yolda başına çeşitli maceralar gelir. Aslan ve ejderha gibi hayvanlarla savaşmak zorunda kalır. Meğer sevgilinin köyüne yaklaşmıştır. Ayaz da bir garip ses duyar. O yöne araştırmaya gelirken Şâh’a denk gelir. Şâh’ı görünce ona “aferin” der ve saygı duyar. Onu evine davet eder ve beraber yiyip içerler. Şâh, Ayaz’a açılır ve ona olan aşkını anlatır. En son “Sana derdimi anlattım, lütfun olmazsa işte ben gittim” (b. 1473) der. Ayaz da Şâh’ın sözlerini dinleyince sessizleşir. Bu derin ve yakıcı sözler ona tesir eder, sertlik kalbinden çıkar. Ayaz da padişahın kendisine köle olup iltifata değer olduğunu görür. Şâh, aşk için yoluna başını ve canını feda ettiğini, kendisi için ejderhalarla savaştığını söyler. Ayaz bilir ki Şâh temiz bir âşıktır, her ne derse sözünde sadıktır. İçi ısınır ve mum gibi yumuşar, sıcak bir sohbeta başlarlar. İnleyen aşığa ilgi gösterir. Ümidin kilidi açılır ve söze gelir. Fakirane bir sözü olduğunu, sultanın makamına arz edeceğini söyler. Açılmış papağan gibi konuşur. Bir gece görmüş olduğu rüyayı anlatır. Rüyasında cennet gibi bir bahçede, yeşil seccadeli bir pîrin kendisine bir Şâh’ın hizmetini telkin ettiğini ve onu bahçıvanlığa tayin ettiğini söyler. Bu durumda Şâh’a karşı gelemeyeceğini belirtir. Sözünde durmaya çabaladığını ve o söz veren mehdiyi beklediğini söyler. Bu cevap, Şâh’ın kulağına erişince alametlerin ilişkileri ortaya çıkar. Şâh da gördüğü rüyayı ona anlatır. İkisinin

rüyası birbirine uygun düşmektedir. İkisi de bunu görünce rahatlar. Ayaz el öpüp hizmet etmeyi seçer. Şâh da Ayaz'ı kendisine doğru çeker. Sonunda iki gönül bir olur. Şâh, Ayaz'ı vezir yapar. Hilekarlara ise eziyet eder. Ayaz, Şâh'a yar olur ve böylece Sultan Mahmud'un hikayesi biter. O hasta da bu güzel sözleri dinleyip zevk ve sefa uykusuna varır.

Hikâye bitince çerçeve hikâyeye geri dönülür. Ansızın sabah olmasıyla birlikte etraf da aydınlanır. Buradaki sabah tasviri, hikâyeyi anlatacak olan kişinin adı olan “Subhî”ye gönderme niteliğindedir. Bu şekilde sabahın gelmesine yönelik göndermeler devam eder. Horoz ansızın feryat eder ve halk uykudan uyanır. Âşık yine hastadır ve âşıkâne bir âh çeker. Dövünüp bağırmaya başlar. Mevlâ'nın makamına yüz tutar ve ona dua eder, ondan medet umar. Sabah olup hastalar derman bulurken âşık, kendisini bu ayrılık inlemesinin öldürdüğünü, sabahı görünce kederinin arttığını ve gönlünü yaralayan güzeli andığını söyler. Talihi yaver olmayınca kara günlüye sabahtan bir şey doğmayacağını söyler. Sabahın aydınlığı ayrılık ateşine delil olur, hasta gözleriyle aydınlığa bakamaz. Bu sabahın kendisine kıyamet sabahı olduğunu söyler. Arzusunun denizi coşar, feryat eder, aklı ve kuvveti gider. Yine dostlarına bela olur. Herkes ona deva arar. Dostları, o hastaya hikâye anlatmaktan başka çare olmadığını görürler. Söz ustası Subhî, acayip ve daha hoş bir hikâye anlatmaya başlar.

Dördüncü hikâyeye, Bağdat şehrindeki bir ayakkabıcının tasviriyle başlanır. Bu ayakkabıcı Bağdat şehrindeki en meşhur ayakkabıcıdır, adı Bahtek'tir ve kara bahtlıdır. Şeytanın onun yanında küçük kalacağı söylenerek Bahtek'in “kötü” nitelikli bir kahraman olduğu vurgulanır. Sonraki beyitlerde ise ne derece kötü bir insan olduğu anlatılmaya devam edilir. Şeytanın ayakkabısını çaldığı söylenerek ne denli hilekâr olduğu anlatılır, ancak yaptığı işte ona benzer bir kişinin bile olmadığı, bütün emir ve vezirlerin ondan ayakkabı aldığı söylenir. Hikâyeye ülkenin şâhı Kâhir Şâh dahil olur. Bahtek, Şâh'ın bütün sırlarını bilmektedir. Güzel huylu Şâh'ın sırları şehirde ve pazarda anlatılan riyakâr hikayelere dönüşür. Şâh bu duruma çok üzülür, nice kişiler suçlanarak helâk olur. Ancak o kötü mayalı, kendini süsleyerek iyi biri gibi gösterir. Kimseler onun gammaz olduğuna ihtimal vermez, verse bile bunu Şâh'a söylemez. Şâh'ın uğurlu bir halefi vardır. Bu kişi iri bir inci tanesinin cevherine benzetilir ve şöyle tanıtılır:

Şûh-ı perri nihâd-ı pâk-nijâd

Fitne-i dehr nâmı Ferruh-zâd (1575)

Burada birkaç beyitle Ferruh-zâd'ın özellikleri anlatılır. O, kalplerin padişahıdır, geleceğin şâhıdır. Yeni bir kahraman daha hikâyeye dahil olur:

Var idi bir mu'allimi anun

Fuzelâsından idi devrânun (1579)

Bu kişi şehzadenin öğretmeni, devrin önde gelen bilginlerinden olan ilim dolu bir hocadır. Adı Mahmud, mahlası ise Şeydâ'dır. O kederli Mahmud, Ferruh-zâd'ın güzelliğinin aşk oyununa kapılır. Ancak Ferruh-zâd'ın bundan haberi yoktur. Ferruh-zâd, Mahmud'un nabzını tutunca onun derdini bilir. Hocanın edepli tavırları ve ders adabı gider. Ders aralarında âşıkların arasındaki naz ve niyaz hararetlenir. Gammaz yani Bahtek duruma vakıf olmaya başlar. Sonunda bir gün gammaz Bahtek, ansızın bu sırrı öğrenir. Ortada haysiyetsiz bir olay vardır, hoca öğrencisi ile gülüp oynamaktadır. Şehzade ve hocanın arasındaki bu aşk oyunu detaylı bir şekilde anlatılır. Sonunda Bahtek bu sırrı teşhir eder. Memlekette ve herkesin dilinde bu sır konuşulur. Meclislerde anlatılır ve ayrıntılı hikâyeye kısalır, nükteli bir hâle gelir, sonunda halk içinde atasözüne döner. Bahtek korkusundan Şâh'a gidip durumu açıklayamaz. Sonunda gidip kötü birini bulur, âşıkların durumunu naksettirmek ve böylece Şâh'ı bilgilendirmek ister. Şehirde bir nakkaş vardır, ünü Mânî'yi geçmiştir. Bahtek bu nakkaşa varır ve sırrı ona da anlatır. Şehzade ile onun deli aşğını resmetmesini ister. Şöyle der:

Resm ede hüsn-i irtibât üzre

Nakş ede ferş-i inbisât üzre (1636)

Hâme tugyanı ede küstahî

Vere şeft-âlû ol vefâ şâhı (1637)

Resm-i bûs-ı kinâr-ı cânâne

Döndüre safhâyı şebistâne (1639)

Nakkaş, para karşılığı bu resmi çizer. Bu resim sanki gerçeğin yansıması gibidir. Resmi bir ipile Şâh'ın manzarasının önüne asar. Bir sabah Şâh, bu resmi görür. Şâh'ın canına ateş düşer, gözleri kanlanır. İkisini de o saat helak etmesine az kalmıştır, Şâh yeniden düşünür ve bu düşüncesini erteler. Kimseye sırrını açık edemez, yüreğini parçalayan bu

fikir canına yeter. Şâh bir gün bir şekilde Bahtek'i yanına çağırır. Bahtek de yalanlarını abartarak Şâh'a anlatır. Muallimin adını "oğlancıya" çıkarır:

Ya'ni tezvîri ile ol zâlim

Etdi nâmı mu'allimi muglim (1681)

Kâhir Şâh bu duruma çok sinirlenir ve Ferruh-zâd'ı yanına çağırıp ona durumu sorar. Ferruh-zâd, babasından ne günah işlediğini söylemesini ister. Sözleriyle babasını etkiler ve babası onu öldürme emrini erteler. Gözlerine mil çekilmesi için bir veziri görevlendirir. Vezir, şehzâdenin gözlerine bakınca devlet kandili olduğunu, bu gözlere kötü bakmanın ihanet olduğunu düşünür. Onu kör etmek istemez. Şehzâdeye nasihat edip kör gibi davranmasını söyler. Şâh, hocayı ise hiç konuşturmaz ve denize atılmasını emreder. Hoca bir tahta parçasına tutunarak hayatta kalır ve büyük bir şehre ulaşır. Deniz kenarında bir zabitanın elbisesini bulur ve giyer. Pazarda, zabıta onun asıl zabitanın katili olduğunu düşünürler ve onu hapsederler. Ancak zabıta, gece rüyasında hocanın katil olmadığını görür. O sırada, asıl zabitanın da cesedi bulunur, onun boğularak öldüğü ortaya çıkar ve hoca hapisten salınır. Bu beladan kurtulunca aşk ve arzu denizi yine coşar. Hoca, aklına Ferruh-zâd gelince dert ile inler. Aşkın cazibesiyle zayıf düşer. Çölde yürüyen Kays gibi deli olur. Sonunda sevgilinin şehrine yeniden gider. Meydana çıkınca Allah'ın lütfu onun yolunun meşalesi olur. Ecel rüzgârı Şâh'ın gül bahçesine eser, yani Şâh ölür. Ferruh-zâd'ın gözüne bir zarar gelmediği görülür ve vezirin yaptığına şükredilir. Gözleri bahtının yıldızı gibi keskindir. Halk Allah'a şükreder. Kederli âşık ise şehre geldiğinde Ferruh-zâd inleyen aşığı görür ve gönlü o efkarlıyı avutur. İki sevgili birbiriyle görüşür ve gördükleri zarar unutulur. İkisi de macerasını birbirine anlatır, dinleyen taraf şaşkın ve hayran olur. Ferruh-zâd, hocayı ülkenin tamamının âlimi yapar. Şehzade ise saltanat makamında ülkeyi adaletle yönetmeye başlar. İlk olarak gammazın idam emrini verir. Kötü amelli Bahtek ettiğini bulur. O iki sadık böylece uzun zaman mutlu yaşarlar. Sonunda cenneti makam eylerler. Bu sayfada da adları kalır. Parlak hikâyeye sona erer, deli âşık biraz teselli bulur. Böylece çerçeve hikâyeye yeniden dönüş yapılır. Âşık, her ayrılığın bir süresi olduğunu görür ve bir lahza inlemeyi keser.

Yeni hikâyenin anlatıcısının mahlası Lalî olduğu için bu bölümde gökyüzünün rengi üzerinden anlatıcıya gönderme yapılır. Sabah vakti şafak ufukta görünmektedir ve parlak kubbeye rengini verir. Gökkubbe kırmızı civa gibi bir renk alır, "Behram" (mars-merih)

göl rengi olur. Güneşin penceresi sanki “Erjeng” yani ressam Mânî’nin resimleri gibidir, sanki gül renkli bir kitabedir. Güneş ve ay şarap şişesini sunarken sanki şişenin kenarı elini kesmiştir. Feleğin etekleri sanki hüznü aşığın etekleri gibi kana batmıştır. Mutsuz aşık ona (şafağa) bakınca derinindeki kan yani gönlündeki sıkıntı daha da artar. Dertle feryat eder, cefa vermeye alışmış felekten yardım ister. Bir soru sorar: “Beni diyarımdan uzak eyleyip sevdiğimden neden ayırdın?” (b. 1813) ve eski günleri hatırlar. Sonra sevgiliye seslenmeye başlar. Ona, “Belki pişmansındır.” (b. 1817) der. Sonra kendisiyle konuşur. “Acaba sevgili bu durumu bilmez mi?” (b. 1820) diye düşünür. “Çok şefkatli ve adaletliydi sevgili, dertli aşığa da meyli vardı. Ne oldu da bu zavallı inleyen âşığı sevgili hatırlamadı, belki de rakip onu doğru yoldan çıkardı?” (b. 1821- 1822) diye düşünür. Bunun üzerine kederli âşık yine inlemeye başlar, feryat eder, bağırır. Teselli edilmeden sakinleşmez, hikâye ister başka bir şey istemez. Dostları yine bir yere gelirler, her biri onun için teselli arar. Hikâye incisini dizme sırası, güzel söz söylemeyi bilen Lalî’ye gelir ve o hikâyeyi anlatmaya başlar.

Beşinci hikâyede, Rey şehrinde lakabı Şûh adı ise Abdullah olan birinin aşk macerası anlatılır. Şûh’un yerinin pazar olduğu söylenir, mesleği belirtilmez. O bir âşıktır ve yeniden bir güzele âşık olmak istemektedir. Şâh’ın kfilesinden bir güzele âşık olur. Bu güzelin lakabı Gonca, adı Şâtır’dır. Şûh, aşk derdine düşer ve sürekli dua eder. Şûh, Şâh’ın mekânına gider, güzelin camdan baktığını görür. Şâtır, Şûh’un kendisine olan aşkını fark eder ama güzelliğin ve değerli olmanın gereği olarak araya “istiğna” yani nazlanma girer. Şûh, Şâtır’ın sırrını keşfettiğini anlar. Şâtır, kapıcıya durumu anlatır ve o zavallı aşığı engeller. Kapıcı Şûh’u döver, yumruklar, tekmeler ve oradan uzaklaştırır. O avare kendini dağlara, bozkırlara vurur. Sevgiliye kavuşma isteğini kesmeyip aklı gibi gelip gitmeye devam eder. Sevgili gonca gibi söz açar diye bekler, bülbül gibi söylenip yürür. Hâlini kâh yazarak kâh kendini zarafetle göstererek bildirir. Giderek herkes bu durumu öğrenir ve sonunda Şâh da duyunca onun görünmez edilmesini ferman eder ve onu şehirden uzaklaştırırlar. O zamanlar İsfahan’da adalet yayan bir “şâhlar şâhi” vardır. Bu Şâh’ın özellikleri anlatılır. Himmet ve lütuf vadisinin ferdi, âlemin sözünde duran hükümdarı olarak tanıtılır. Bu Şâh, fakirlerden ve kölelerden uzak duran biri değildir, onları yanına davet eder. Şûh, bu Şâh’ın ününü duyar ve ona gitmeye karar verir. İsfahan’a varır ve Şâh’ın huzuruna çıkar. Şâh’a övgülerle sözüne başlar ve Rey şehrinin Şâh’ının kendisine zulmettiğini, onun yanındaki bir güzele âşık olduğunu, bu nedenle

şehirden sürüldüğünü anlatır. İsfahan şâhı, onun durumuna üzülür ve ona yardımcı olmak için Rey şehri şâhına mektup yazmayı önerir. Eğer mektup reddedilirse savaşaacağını söyler. Bu mektubu alan Şâh çok sinirlenir ve mektubu yırtar. Mektubu getiren haberciye ne cesaretle getirdiğini sorar. Eğer haberci katletmek uygun olsaydı onu katledeceğini söyler ve olumsuz haberi Şâh'ına iletmesini ister. İsfahan şâhını küçümser ve onu korkutmak ister. Haberi alan Şâh çok sinirlenir ve iki Şâh arasında savaş başlar. Şûh bir tepeye çıkar ve Rey şehri şâhının savaşı kaybetmesine gönlü el vermez, bu nedenle onun kazanması için dua eder. Aşığın duası meğer keskin ok gibi etki eder. İsfahan şâhı savaşı kaybeder ve kaçır. O sırada Şâtır da o tepeye çıkar ve Şûh'u görür. İki âşık bir araya gelirler ve kavuşurlar. Allah'ın yardımıyla Kâbe'nin yolunu tutarlar, haccı araştırırlar. Dünyanın debdebesinden arınıp sonunda toprağın komşusu olurlar.

Çerçeve hikâyeye geri dönülür, bu uğurlu haber tamamlanınca inleyen aşığa oldukça tesir eder. Bu hikâye onun ateşine su serpip onu sakinleştirir. Âşığın dostlarından biri daha hikâyeye dahil olur. Altıncı hikâyenin anlatıcısı Molla Hâverî'nin mahlasıyla uyumlu bir sahne, bir sabah vakti anlatılır. Güneşin doğmasıyla birlikte âşık yine kederlenir. Güneşe seslenerek sevgiliyi görüp görmediğini sorar. Sevgiliyi anınca derdini yeniden hatırlar ve haykırmaya başlar. Yine şehirde gürültü kopar, dostları başına üşüşürler. Dostları onu teselli edip derdine derman ararlar. Hâverî adlı söz ustası söze başlar. Gençlik zamanında gördüğü, mazide kalmış bir hikâyeye anlatacağını söyler. Bu hikâyeyi “şaşılacak şey, parlak bir hikâye, tamamı arzu ve aşk hakkında” (b. 2094) ve “öncesi zehir sonrası panzehir” (b. 2095) şeklinde tanımlar.

Altıncı hikâye, “Molla Hâverî'nin Anlattığı Destan” dır. Belh şehrinde yürekli, uğurlu ve aydınlık veren bir emir vardır. Bu emirin adı Seyfüddin'dir. Onun bir oğlu olur, ona Şâdân adını verirler. O genç gonca büyür, güzelliğiyle dünyaya ün salar. Tatlı dillidir ve işvelidir. Babası sert, oğlu iyi ahlaklıdır; sanki yılan ve panzehir gibidirler. Babası onu eğitime başlatır. Şâdân, kısa sürede güzelleşir ve bulûğ çağına girer. Adı Mahzûn olan bir başka kahraman hikâyeye dahil olur. Mahzûn bir süre bilgi ile meşgul olmuş, biraz usûl kitabı görmüştür. O zavallı sonra aşkın yoluna düşmüştür. Yüzünü aşkın tarafına tutmuş, bildiği her şeyi unutmuştur. Bir gün ansızın Şâdân'a denk gelir. Şâdân'ın güzelliği detaylı bir şekilde tasvir edilir ve Mahzûn bu güzellik karşısında çok etkilenir. Yakasını yırtıp feryat eder, aşkını halka destan (ilan) eder. Kimisi onu sarhoş, kimisi sara hastası, kimisi divâne sanar. Bu durum Şâdân'ı hayran eder. Bir gün bir bahaneyle yine oradan geçer ve

âşığı görünce “Bu tutkun burada acaba neden yatar. Zavallıya benzer, kimse merhamet edip önlem almamış” (b. 2144- b. 2145) diye düşünür. Şâdân ona merhamet eder, bir avuç saf gümüş verir. Bir doktor bulunup ona yardım edilmesini ister. Emrini hemen yerine getirirler hastayı doktora götürürler. Doktor nabzına bakınca hastalığının “aşk” olduğunu bilir. Doktor bu hastalığı “sevdanın hücumudur, aslı kalp ama kaynağı süveydadır (kalbin ortasındaki siyah nokta)” (b. 2160) şeklinde tanımlar. Çaresinin, panzehrinin sevgilinin dudakları olduğunu söyler. Âşık, doktora seslenerek onun derdine bir çare bulmasını ister. Doktor, âşığın durumuna acır ve ona sırrını saklı tutmasını söyler. Ardından, Şâh’ın dergahına gidince onu da yanında götürmeyi, hizmetini kabul edip bu bahaneyle de sevgiliyi görebileceğini söyler. Mahzûn, bu teklifi kabul eder. Bir gün sevgilinin dergahına giderler. Sevgiliyle göz göze geldiklerinde sevgili onun sırrını anlar. Araya bir rakip girer. Bu kişi Şâdân’ın arkadaşıdır ve onu sevmektedir. Bu kişi Mahzûn’un bakışlarını görünce onun sırrını anlar, onu kıskanır. Rakip, Mahzûn’u bir yumrukla yaralar. Âşık, doktorun kapısına gider ve doktor onun akıllıca davranmadığını söyler. Bundan sonra “ya sabr ya sefer” (b. 2238) diyerek yola çıkar. Bir mağarada bir pîr ile karşılaşır. Ona durumu anlatır. Pîr, onun saf âşık olduğunu anlar. Ona, deniz kenarına gitmesini, orada istediğine kavuşacağını söyler. Diğer tarafta ise emir savaştadır. Şâdân da meclis ortamında sarhoş oldukça Mahzûn’u anmaktadır. Rakip ise âşığın hakkında kötü sözler söyleyerek Şâdân’ı etkiler. Emir’in eski bir düşmanı vardır. Bu düşmanla savaşa girer. Gemilerine binerler ve savaşı kazanırlar. Şâdân ve rakip de bu savaşta yer alır. Emir, bir okla yaralanınca Şâdân yeni hükümdar olur. O sırada denizde bir fırtına çıkar. Bu fırtınada rakip, gemiden denize düşer ve kaybolur. Şâdân ansızın âşığı görür, gemiye o tarafa gitmeleri emrini verir ve deniz de sakinleşir. Âşık ve mâşuk böylece kavuşurlar ve şehre geri dönerler. Ölene kadar birlikte yaşarlar ve hikâyeye son bulur. Bu hikâyeden sonra çerçeve hikâyeye geri dönülür. Hâverî sözünü bitirince âşık bu güzel sözlerle mesut olur. Yağmurlu bir gece tasvirine başlanır. Birkaç damla yağmur yağınca âşık gözlerini açar ve gökyüzüne seslenir. Gökyüzünün kendisine şefkat gösterip ağladığını düşünür, ancak bu gözyaşlarına inanmaz çünkü gökyüzünün koynunda “güneş” vardır. Âşık, ağlamanın kendisine yakıştığını, ayrılık derdiyle günlerinin geçtiğini söyler ve ağlamaya başlar. Dostları onu teselli eder ve sıra Sehâbî’ye gelir. Aşk destanının söyleyicisi, hikâyeyi anlatmaya başlar.

Yedinci hikâye, İstanbul şehrinde ve belirsiz bir zamanda geçer. Hikâyede, birbiriyle dost olan bir kuyumcu ve bir tüccarın oğullarının başından geçen maceralar anlatılır. İki dost aynı anda çocuk sahibi olurlar. Kuyumcu oğlunun adını Tayyib, tüccar da oğlunun adını Tâhir koyar. Böylece iki ana kahramanın adları hikâyede verilir (b. 2416). İkisi de eğitim alır ve bütün ilimlerde benzersiz bir noktaya gelirler. Derslerinde çok ileri ve başarılıdırlar. Ancak gençlik dönemlerinde şaraba düşkünlükleri artar. Anne ve babaları da ölünce koruyucusuz kalırlar. Tayyib ve Tâhir ailelerinden kendilerine kalan mirası yerler. Bu hikâyede İstanbul'daki mekân adlarına sıkça yer verilir. Tayyib ve Tâhir deniz kenarında kayıkta şarap içerler ve Galata'yı seyrederek. Köse meyhanesinde sarhoş bir şekilde dostlarıyla eğlenirler. Yolları bazen Hisar Sementi'ne düşer. Günlerini bu şekilde geçirirken bütün paraları biter. Onların durumu halk arasında dedikoduya neden olur. Eski düşmanları onlara karşı birlik olurlar. Önceden onları methedip kaside diyenler, sonra hicvetmeye başlarlar. Temiz adları kirlenir; adları iflas etmiş, müsrif ve zevk düşkününe çıkar. Sonunda, Tayyib ve Tâhir sefer etmeye karar verirler. Gerçi tanıdıklarını, dostlarını bırakmak onlar için zordur ama düşmanı görmemek de zevktir. İki şaşkın ve yaralı fakirlik tâci ve hırkasıyla derviş olurlar. Gülşenî semtine yol tutarlar, Mısır yoluna giden bir yoldaş gözlerler. Hızlı bir gemiye binerler, rüzgâr gibi denize çıkarlar. Rüzgâr dindiği için geminin yelkenleri söner ve günlerce denizin ortasında hareketsiz beklerler. Ansızın azimli, sert bir rüzgâr çıkar. Bu yağmur vermeyen ve kuzeyden esen rüzgâr korku haberi verir. Gönlü yaran rüzgâr serttir, gemi parçalanır. Denizde bir tahta parçasına tutunup hayatta kalmaya çalışırlar. O sırada bir gemi belirir. Bu gemi “savaşçı kâfirler”le doludur. İki dost bu gemide küreğe esir düşer ve doğduklarından beri ilk kez yolları ayrılır. Burada Tayyib ve Tâhir'in hikâyesine ara verilir. Hikâyeye iki beyzâde dahil olur. Birisinin adı Sir Con, diğeri Cano'dur. Tayyib, Sir Con'a; Tâhir ise Cano'ya köle düşmüştür. Sir Con, Tayyib'in hâline üzülür ve onu bahçıvana yardımcı olarak görevlendirir. Beyzâde bir gün bahçeye gelir ve Tayyib'le sohbet başlar. Tayyib de cesaretlenir ve dostundan konu açıp onun bulunmasını ister. Diğer tarafta Tâhir de sahibi Cano'ya bağlıdır. Hikâyeye bir kötü kahraman dahil olur ve beyzâdeler ile köleleri arasındaki sırrı herkese açıklar. Bunun üzerine bir zâbit, iki beyzâdeyi hapse atar. Tayyib ve Tâhir'in ise öldürülmesi emredilir. Halk araya girer ve bu ikisinin affedilmesini ister. Bunun üzerine ikisi küreğe mahkûm edilir. Tayyib ve Tâhir, başka bir gemiyle aralarında çıkan savaştan kurtulurlar ve bu

geminin komutasını ele alırlar. İki beyzâde de İslam yolunu seçince bir pîr uykularına gelir ve sabah olduğunda zincirlerinden kurtulurlar, bir sandalla denize açılırlar. Tayyip ve Tâhir o sandalı görürler ve düşman sanıp yaklaşırlar ancak iki beyzâdeyi görünce sandala atlayıp onlara sarılırlar. Beyzâdelerin İslam'ı seçtikleri yeniden vurgulanır. Cano'nun adı Mesud, Sir Con'un adı Mahmud olur. Sonra malları ve sevdikleriyle, her biri mutlu bir şekilde “pây-ı taht-ı Rûm”a yola çıkarlar. Şehre şenlikle giriş yaparlar, Kostantiniyye artık yaşayacakları yer olur. Tayyip ve Tahir, cennete göç eder. Çerçeve hikâyeye geri dönülür. Âşığın efsanesi, sevgilinin sedefe benzeyen kulağını inciyle doldurur. Bu büyülü hikâyelerin etkisi deliliği yok etmek olur. Bu hikâyeler âşığın ateşine bir parça su serper ve o çaresiz bir parça gözünü açar.

Hâtimeden önce “âşığın destanını (hikayesini) tamamlama ve sadık sevgiliye kavuşma” başlıklı bir bölüme yer verilir. Sırlar defteri nükteli söz söyleyen tarafından böyle sona erdirilir. O hayran ve gönlü bağlı, çaresiz mert ve hasta âşık, sevgilinin aşkıyla şaşkın ve sarhoş iken gölge gibi toprakla beraber iken, can gözü hayret uykusunda iken, tenin toprağı ayrılıkla yarılmış iken ansızın uyanık sabah rüzgârı eser, Allah'ın (Bârî adıyla) lütfunun bolluğu erer. Âşık, vuslat bağından bir ses duyar, gaflet uykusundan gözünü açar. Etrafa bakar, ağlar ve ansızın sevgilinin dergahında olduğunu görür. Meğer sevgili ne olduysa hepsini perde arkasından seyretmiştir. Âşığın gizli hâlini ve derdinin şiddetini bilmiş, arada her ne olduysa duymuş, dostlarının tesellilerini dinlemiştir. Amacı âşığın samimiyetini imtihan etmektir. Âşık, pis heveslerden kurtulduğu için en özel, has meclise layık olur. Ansızın o âlemi aydınlatan güneş çıkar. Güneş gibi sevgilinin lütfunun aydınlığı inleyen âşığın gönlünü okşar. O inleyeni yerden kaldırıp kavuşma meclisine lââyık görür. Onu has meclise mahrem eder, kendisine hem yâr hem de arkadaş eder. Âşığın gönlü yanar, gizli kin ve düşmanlık gider, âşık hâl ehli olur. Dostlarını terk eder, ona dostları hep düşman olur. Birliğe ulaşır ve ikilik aradan kaybolur. Hasta âşık teselli bulur, avare gönlü “semt-i karar” kılar: “Su taşmasa denizi bulmazmış, su bulanmadan duru olmazmış” (b. 2720). Aşk ve deliliğin çölde gezen akarsuyu, denize vardığı için durulur. “İki hasret kavuştuğu zaman, dua etmek makbul olur derler. Biz de neşeli dostlarla sözü bitirelim dua ile. Herkese Hak istediğini versin, her garibi isteğine erdiresin” (b. 2724- b. 2726) dualarıyla hikâye bölümü tamamlanır.

2.7.2. Kurgu ve Motifler

Heft-hân'da kurgu bir çerçeve hikâye ve bu hikâyedeki âşığı teselli etmek üzere anlatılan yedi hikâye üzerine kurulmuştur. Çerçeve hikâyedeki âşık, diğer mesnevilerdeki âşıklarla benzer özellikler gösterir. Âlimdir ve şairdir ancak hikâyenin kurgusu gereği âşığın dilinden farklı nazım biçimlerinde şiirler söylenmez. *Heft-hân*'daki işlevler ve alt işlevler şunlardır:

1. Âşığın sırrının ortaya çıkması

2. Dostlarının âşığı teselli etmesi

Dostlarının âşığa teselli bulması için önerileri

Âşığın derdine çare bulamayan dostlarının gitmesi

3. Âşığın sadık dostlarının yanında kalması

Âşığın dostlarının onun derdinin kara sevda olduğunu anlaması

4. Âşığı teselli etmek için dostların meclis kurması

5. Dostlardan birinin hikâye anlatması

6. Âşığın hikâyeden sonra teselli bulmaya başlaması

7. Âşığın âşıklık hâllerinin artması üzerine yeni bir dostun hikâye anlatması

8. Âşığın hâinden dostlarının yeni bir hikâye istediğini anlaması

9. Dostlardan birinin hikâye anlatması

10. Âşığın dövünüp bağırması üzerine dostların hikâye anlatmaktan başka çare olmadığını görmesi

11. Dostlardan birinin hikâye anlatması

12. Âşığın biraz teselli bulması

13. Âşığın yeniden sevgiliyi hatırlaması ve feryat etmesi

14. Âşığın hikâye dinlemeden teselli bulamaması

15. Dostlardan birinin hikâye anlatması

16. Âşığın yeniden sevgiliyi hatırlaması ve feryat etmesi

17. Dostlardan birinin hikâye anlatması
18. Âşığın ağlaması
19. Dostlardan birinin hikâye anlatması
20. Âşığın biraz teselli bulması
21. Âşığın bir ses duyması ve gaflet uykusundan uyanması
22. Âşığın aslında sevgilinin hep yanında olduğunu fark etmesi
23. Âşığın dostlarından uzaklaşması
24. Âşığın birliğe ulaşması

Heft-hân'da olayların kurgulanışı diğer mesnevilerden çok farklıdır. Bir çerçeve hikâye ve yedi alt hikâyeden oluşan mesnevide âşığa teselli bulması için hikâyeler anlatılması motifi doğunun hikâye anlatma geleneğinde sıkça kullanılmıştır. Ancak âşığın sonunda sevgiliye kavuşarak teselli bulması hikâyenin teselli edici gücü olsa da iyileştirici gücü olmadığını gösterir. Âşığın dostları tarafından teselli edilmesi motifi ise diğer mesnevilerde de sıkça görülür. Meclis ortamında hikâye anlatılması da yine tekrar eden bir motiftir.

2.7.3. Kişiler

2.7.3.1. Hikâyelerle Teselli Bulan Bir Âşık

Heft-hân'daki hikâyelerin hepsi kahramanlar arasındaki aşk ilişkilerini konu edinmektedir. Ancak hikâyelerle teselli verilmek istenen âşık, çerçeve hikâyedeki âşıktır. Bunun yanında âşığa teselli vermek için anlatılan hikâyeler “realist” hikâyeler olmaktan öte “masalsı” özelliklere sahiptir. Bu nedenle “asıl” âşık olarak çerçeve hikâyedeki kahraman ele alınacaktır.

Anlatıcı yani Nevizâde Atâyî, “sebeb-i telif” bölümünde kendi “hasb-i hâlini” (b. 446) anlatacağını iddia eder. Buna uygun olarak da “gerçekçi” bir ana kahraman ve âşık tipi ortaya koymak amacındadır. Bu kişinin ilk özelliği zaten “âşık” olmuş olmasıdır. Anlatıcı onu şöyle tanıtır:

Var idi bir esîr-i âvâre
Mübtelâ-yi belâ-yi hem-vâre

Mütelevvin-sıfat perîşân-hâl
Mütelâşî müşevveşü'l-ahvâl

Halef-i sıdkı Kays-ı şeydânun
Nakd-i vakti o zâr ü nâlânun (461- 463)

Bu âşık, kararsızdır, perişan bir hâldedir ve telaşlıdır. Âşıklık mertebesinde Kays'ın halefidir. Âşık artık seçim yapamayacak derecede bu aşk hâline kapılmıştır. Âşığın günlerinin “âh ve vâh” ederek (b. 471) geçtiği söylenir. İlerleyen beyitlerde bu aşka “ansızın” kapıldığı, ona bu âşıklık hallerinin aniden geldiği ve onun akıl terazisinin dengesini bozduğu söylenir. O kadar âşıktır ki mesken olarak viraneleri benimser, derdinden elbisesinin yakasını yırtar ve sonunda âşık olduğu gerçeğini ortaya koyar. Ancak âşık, sevgilinin adını hiç vermez ve gizli tutar:

Nâm-ı ma‘şûkı yâd kılmaz idi
Neye ugradığını bilmez idi (472)

Arada dil-rübâ degül zâhir
Dil-i men cân-ı men velî vâfir

Sözi ser-cümle kıssa-ı cânân
Lîk canânın cân gibi pinhân (474- 475)

Âşığın ilk özelliği olan “âşıklık hâlleri”nden sonra onunla ilgili daha detaylı bilgi verilmeye başlanır. O fazilet sahibi bir âlimdir. Aynı zamanda şairdir:

Şi‘ri hûd sihr idi nezâketde
Ferd idi vâdi-i zarâfetde (480)

Şiiri incelikli ve etkileyicidir, bu incelik alanında ise eşsizdir. Nükteli söz söylemeyi bilir, zarif ve bilgili biridir. Marifetler cevherinin denizi olarak tanıtılan âşığın sözü “halkın ruhunun gıdası” şeklinde görülür. Âşığın özellikleri şöyle özetlenir:

Hâsılı cem‘ olup hısâl-i melek
Her işe rûkn idi her aşâ nemek (483)

Mesnevide âşığın genel özellikleri verildikten sonra, nerede yaşadığı vurgulanır:

Şehr-i Kostantiniyye idi yeri
Buldı ol kânda terbiyet güheri (464)

Bu âşığın “gerçekçi” bir kahraman olarak kabul edilmesinin en önemli nedeni İstanbul şehrinde yaşıyor olmasıdır. Âşığı merak eden ve ona yardım etmek isteyen dostları onu bulmak için her tarafı araştırırlar ve onu bir virane köşesinde bulurlar. Âşığı görmeye giden dostları onun hâlini hastalık olarak görürler. Âh edecek gücü bile olmayan âşığının işinin Allah’a kaldığını, onun sıkıntı çekme yolunda Kays’ı geçtiğini düşünürler. Âşık için çizilen bu tablo, onun diğer aşk mesnevilerindeki âşıklardan “kendini ve aklını kaybetme” anlamında farkı olmadığını gösterir. Dostları tavsiyeler verdikten sonra âşığının çaresinin tabip olmadığını, derdinin “illet-i süveydâ” yani kara sevda olduğunu anlarlar. Biraz gönül eğlencesiyle o dertlinin sıkıntısını atabileceğini düşünerek ona hikâyeler anlatmaya başlarlar. İlk hikâyenin sonunda âşığının durumunda gözle görülür bir düzelme meydana gelir:

Buldı ol haste selvet-i hâtır
Oldı âsâr-ı tesliyet zâhir (848)

Ancak gece ayın doğuşuyla birlikte ay yüzlü sevgiliyi hatırlayan âşık, yeniden feryat etmeye başlar. Dostları ona doğru yolu göstermek için nasihatlerde bulunurlar, ancak âşık feryat etmeyi bırakmaz. Onlar da sevgiliye kavuşması mümkün olmadığı için âşığa hikâye anlatmaya devam ederler. İkinci hikâyenin sonunda âşığının biraz rahatladığı söylenir:

Çünkü râvî kelâmın etdi temâm
Kıldı ol haste-dil biraz ârâm (1207)

Dostları uykuya dalarken âşığının gözüne uyku girmez ve feryat etmeye devam eder. Akli bir gider bir gelir. Dostları da onun yine hikâye istediğini anlarlar ve üçüncü hikâyeye başlanır. Bu hikâye sonunda âşık uykuya dalabilir:

Gûş urup bu kelâm-ı şîrîne
Vardı ol haste hâb-ı nûşine (1518)

Sabah olduğuunda âşık yine derdini hatırlar. Allah’a dua etmeye başlar. Burada âşığın sesi duyulur. Âşık dua ederken kendi durumunu şöyle anlatır:

Subh olup buldı hasteler sıhhat

Beni öldürdü nâliş-i fûrkat

Subhı gördüm gamum ziyâd etdüm

Dil-ber-i sîne-çâkı yâd etdüm (1532- 1533)

Âşığın gücü ve aklı yine gider ve feryat etmeye başlar. Bunun üzerine dostları âşığa hikâye anlatmaktan başka çare olmadığını görürler. Dördüncü hikâyeyi dinleyen âşık anlatıcı sözünü bitirdiğinde teselli bulur. Bu hikâyeden ibret alır:

Gördi var her firâkun orânı

Kesdi bir lahza âh ü efgânı (1804)

Sabah, şafağın söktüğünü gören âşığın gönlündeki derdi artar. Bu şafak tablosu ona bir şeyler hatırlatır:

Hâtıra geldi sürdügi demler

Bezm-i vuslatda sâgar-ı cemler (1811)

Kanı ol dem ki bezm-i sahbâda

La’li şevkine nûş edüp bâde

Şîşe-veş sâgar-ı müle karşı

Kanlar aglardum ol güle karşı (1815)

Bu hatırlama, âşığın sevgiliyle aynı mecliste bir araya gelmiş olduğunu da gösterir. Âşık feleğe sitem etmeye başlar, kendisini evinden neden uzak ettiğini ve sevdiğinden ayrı düşürdüğünü sorar. Sevgilinin durumu bilip bilmediği sorgular. Rakibin onu doğru yoldan çıkarmış olabileceğini düşünür ve yeniden âh edip feryat etmeye başlar. Dostları şöyle düşünürler:

Tesliyetsiz karar kılmaz idi

Kıssa ister nesne bilmez idi (1824)

Beşinci hikâye anlatılır ve bu hikâye âşığa çok etki eder. Aşkın kendinden geçirmeyen şarabını görür ve su serpip kendi ateşini sakınleştirir. Bu hikâye de âşığın ibret aldığı bir hikâye olur. Ancak güneşin doğuşuyla âşığın gönlü yine karışır. Güneşe seslenir ve sevgiliyi görüp görmediğini sorar. Sevgiliyi merak eder, güneşin onun semtine uğramasını ve ne kadar sıkıntıda olduğunu ona anlatmasını ister. Sevgiliyi anınca yeniden derdini hatırlar ve feryat etmeye başlar. Dostları yine başına toplanırlar ve altıncı hikâye anlatılır. Dost, sözlerini tamamladığında âşık mutlu bir hâldedir. Yağmur yağmaya başlar ve âşık gözlerini açar. Yine feleğe sitem eder, geçen günlerini şöyle özetler:

Aglamak bana yaraşur ki müdâm

Geçdi derd-i firâk ile eyyâm (2402)

Âşık ağlamaya başlar ve kendinden geçer. Bunun üzerinde dostlarından biri yedinci hikâyeyi anlatmaya başlar. Bu hikâye anlatılan son hikâyedir. Anlatıcı âşığın durumu için şöyle der:

Nice efsâne kim füsûn oldu

Eseri dâf'-i cünûn oldu

Su sepüp âteşine bir pâre

Gözin açdı biraz o bî-çâre (2681)

Dostlarının sözü bitince birden sabah rüzgârı eser ve Allah'ın yardımı ulaşır ve âşığı gaflet uykusundan uyandırır. Allah'ın doğru yolu gösteren ışığı, onun kendisini ışığa batmış bulmasını sağlar. Ardından o bahtsız âşık kendisini vuslat sahiline düşmüş bulur. Çirkin heveslerinden kurtulan âşığın has meclise lâayık olduğu söylenir. Birliğe ulaşır ve dostlarından da ayrı düşer. Bu şekilde tasavvufî bir yönelimle sağlığına kavuşur ve teselli bulur.

2.7.3.2. İsimsiz ve İdeal Bir Sevgili

Sevgili tipi de âşık tipi gibi alt hikâyelerin her birinde yer alır. Bu alt hikâyelerdeki sevgililerin tamamı Atâyî'nin “sebeb-i telif” bölümünde nedenlerini açıkladığı gibi “mahbûb”dur.

Çerçeve hikâyeye bakıldığında ise sevgiliyle ilgili detaylı hiçbir bilgi yoktur. Kahramanın “birden” âşık olduğu söylenir. Sevgilinin ilk işlevi aslında âşığın “âşık olduğu kişi” olmaktır. Sevgili, fiziksel güzelliğiyle ön plana çıkar ve ilk olarak bir periye benzetilir:

Bir periye urulmuş ol nâ-şâd

Rûz u şeb kârı nâle vü feryâd (467)

Âşık, bilinçli olarak sevgilinin adını gizli tutar. Ondaki kimseye bahsetmediği âşığın hâli anlatılırken vurgulanır. Sevgili dolaylı olarak tasvir edilir. Güzelliğiyle “ay”a benzer. Âşık gece gökyüzündeki “ay”a bakınca sevgiliyi hatırlar:

Mâha bakdıkça eyledi feryâd

Etdi mahbûb-ı mâh-peykeri yâd (859)

Beşinci hikâye anlatıldıktan sonra da sevgili dolaylı olarak tasvir edilir. Âşık, güneşe seslenir ve sevgiliyi görüp görmediğini sorar. Güneşin bir şekilde onu görmüş olduğunu düşünür ve sevgiliden “büt-i ra‘nâ” (b. 2087) şeklinde bahseder. Âşık, feleğe sitem ettiği bölümde sevgiliyle nasıl bir araya geldiklerini hatırlar. Bu günleri özlemle yad eder (b. 1814- b. 1815). Âşık bu sırada sevgilinin kendi durumundan haberdar olup olmadığını sorgular ve onun karakter özelliklerinden ilk defa söz eder. Sevgilinin de kendisine meylinin olduğunu söyler:

‘Acabâ yâr hâli bilmez mi

Sûz-ı dil ana kâr kılmaz mı

Katı şefkatli şâh-ı ‘âdil idi

‘Âşık-ı derd-mende mâ’il idi

N’oldı yâd etmedi bu zârı habîb

Belki ıdlâl edüp azıtdı rakîb (1820- 1822)

Adil ve şefkatli olarak tanımlanan sevgilinin âşığı merak etmemesi âşık tarafından anlamsız bulunur. Âşık, bu nedenle onun durumdan haberdar olmadığını ya da “rakip” tarafından yoldan çıkarıldığını düşünür. Burada rakibin de adı ilk kez anılır. Bu rakip tipi de sevgili tipi gibi “ideal”dir. Anlatıcı tarafından detaylandırılmamıştır. Mesnevideki gerilim ve macera ara hikâyelerle ve bu hikâyelerdeki kahramanlarla sağlanmıştır.

Sevgilinin ikinci işlevi ise mesnevinin sonunda ortaya çıkar. Âşığa “gerçek” aşkın ne olduğunu gösterir ve onu dünyevî aşktan uzaklaştırır. Bu da sevgilinin “gerçekçi” bir tipleme değil de “ideal” bir tipleme olduğunu gösterir. Hâtime bölümünden önce “âşığın destanını (hikayesini) tamamlama ve sadık sevgiliye kavuşma” başlıklı bir bölümle âşık sevgiliye kavuşur. Bu kavuşma dünyevî bir kavuşma değil temsilî bir kavuşma şeklindedir. Âşığın gaflet uykusundan uyandıran sabah rüzgârı olur. Âşık, meğer sevgilinin en başından beri “dergahında” yani yanı başında olduğunu ve bütün olanları bir perde arkasından seyrettiğini anlar:

Seyr edermiş meger o şâh-ı cihân
Hep pes-i perdeden ne olsa ‘ayân

‘Âşıkın raz-dâr-ı hâli imiş
Vâkıf-ı şiddet-i melâli imiş (2703- 2704)

Her ne olduysa duyan sevgilinin amacı da bu bölümde anlatıcı tarafından şöyle açıklanır:

Garazı sûretâ tegafûlden
Vâkıf-ı râz iken tecahûlden

Kâl edüp kalb-i bende-i hâsın
İmtihân etmek imiş ihlâsın (2708- 2709)

Sevgilinin nerede olduğu ve neden duruma müdahale etmediği düşünülürken o aslında her şeyi seyretmiş, dostlarının âşığı teselli etmek için anlattığı hikâyeleri dinlemiştir ve amacı âşığın bağlılığını sınamaktır. Âşığın “kirli” heveslerinden kurtulduğunu gören sevgili, aniden ortaya çıkar ve âşığı yerden kaldırıp kavuşma meclisine lâayk görür:

Meclis-i hâssa mahrem etdi anı
Kendiye yâr ü hem-dem etdi anı (2714)

Sevgiliye kavuşan âşığın dostlarından uzaklaştığı, “ikiliği” aradan yok edip “birliğe” ulaştığı ve teselli bulduğunu söylenerek “tasavvufî” göndermelerle çerçeve hikâye sona erer. Bu belirsiz son, âşığın ve sevgilinin kavuştuğunu gösterir, ancak bu kavuşmanın özellikle “dünyevî” olmadığına dair yapılan vurgu ve tasavvufî göndermeler diğer realist mesnevilerde de görülen bir durumdur. Mesnevinin içindeki yedi hikâyede ise aksine, âşıkların ve sevgililerin kavuşması açık bir şekilde dile getirilmiş, hatta beraber

yaşadıkları, yaşlandıkları ve öldükleri de anlatılarak hikâyeler sonlandırılmıştır. Bu da şairin asıl anlatmak istediklerini hikâyeler aracılığıyla anlattığını, çerçeve hikâyeye ise “meşru” ve kabul gören bir hikâye ortaya koymaya çalıştığını gösterir.

2.7.3.3. Dostlar: Hikâye Anlatıcıları

Dostlar, hem çerçeve hikâyede hem de ara hikâyelerin anlatıcıları olarak mesnevîde çok büyük bir rol oynarlar. Bu dostların sayısı başlarda genel olarak ifade edilirken, ilerleyen bölümlerde yedi kişiye düşer.

İlk olarak, âşığa aniden gelen “âşıklık hâli”nden sonra onun perişanlığını görüp ona yardımcı olmak için yanına giderler. Yanına gitmeden önce nerede olduğunu önceden soruşturup bulurlar. İçlerinden birisi onu virane bir köşede bulur. Âşığın hâline çok şaşırırlar ve onun bu hâlinde onlar da etkilenirler:

Tuyacak hep derildiler ahabb

Göreni hayret eyledi bî-tâb

Derdleşdikçe bakdı mihnetine

Haste oldı varan ‘ıyâdetine

Dûd-ı âh ile halkı aglatdı

Her gören bahr-ı hayrete batdı (500- 502)

Dostlar ilk olarak toplu halde âşığın yanında yer alırlar ve onu bu dertten kurtarmak için çok çeşitli tavsiyelerde bulunurlar. Ancak sonunda çoğu gider ve yedi sadık dostu âşığın yanında kalır. Bu dostlar anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır:

Yedi hem-râzı var idi anun

Heft seyyârı gibi dünyânun

Ol garîbün enîs-i hem-hâli

Kimi hem-şehri kimi hem-sâli

Çünkü birbirine düşâr oldı

Cem‘ olup heşt yâr-gâr oldu (540- 541)

Bu kişiler âşîğın yalnızca dostu değil aynı zaman sırdaşıdır. Kimisi onunla aynı durumdadır, kimisi hemşerisidir, kimisi de yaşıttır. Bu sekizi çok yakın arkadaşdır ve mesnevide hikâyeleri anlatacak olanlar bu yedi dosttur. Dostları âşîğın aklını kaybettiğini anlayınca bir meclis kurarlar ve âşîğı kurtarmanın yolunun onu eğlemek olduğunu anlarlar. Bu dostlar aynı zamanda âşîğın yakın çevresindendir ve onun gibi bilgilidir, bu nedenle “‘ârif-i âgâh” (b. 564) şeklinde tanımlanırlar.

İlk hikâye anlatıcısı Siyâhî’dir. Siyâhî’nin mahlasıyla çerçeve hikâyede “gece” olması arasında bir bağlantı kurulmuştur. Siyâhî şöyle tanıtılır:

Biri kim fazl ile mübâhî idi

Mahlası şî‘rde Siyâhî idi

Ol ferîkun dakika-dânı idi

Nükte-senci sevâd-hânı idi

Tekye-gâhı ‘acâyibün dedesi

Kalbi ‘ibret-nümâ müsevvedesi (574- 576)

Siyâhî’nin anlatacağı bu hikâyenin gördüğü veya bildiği bir hikâye olduğu da söylenir (b. 577). İkinci hikâyenin anlatıcısı Molla Bedrî’dir:

Pertev-endâz-ı âsümân-ı yakîn

Neyyir-i fazl ya‘ni Bedrî’ d-dîn (869)

Molla Bedrî tasvir edilirken mahlasına atıfla bilgisinin ve faziletlerinin parlaklığına dikkat çekilir.

Üçüncü hikâyeyi Molla Sebzî anlatır:

Geldi güftâra Sebzî-i şeydâ

Oldı hem-reng-i tûtî-i gûyâ

Vazîü’l-aslı idi güftârın

Pey-revi idi Ka‘b-ı Ahbârın (1229)

Gökyüzünün rengi “yeşil” olarak tanımlanır ve Sebzî’nin mahlasına atıfta bulunulur. Sebzî bu hikâyeyi bir zamanda bir üstattan dinlediğini söyler. Bu hikâyenin kendisinde yer ettiğini ve detaylarıyla aklında kaldığını belirtir (b. 1231). Dördüncü hikâyenin anlatıcısı Subhî’dir:

Başladı Subhî-i suhan-âver

Bü’l-‘aceb bir fesâne-i hoş-ter (1540)

Subhî, anlatacağı bu hikâyeyi bir zamanda bir pirden duyduğunu söyler. Beşinci hikâye Lalî tarafından anlatılır:

Nevbet-i nazm-ı dürr-i efsâne

Degdi çün La’lî-i suhan-dâna (1826)

Altıncı hikâyeyi Hâverî mahlaslı şair anlatır:

Hâverî nâm bir suhan-perdâz

İçlerinden söze edüp âgâz (2092)

Bu hikâye şairin mahlasıyla bağlantılıdır, çerçeve hikâyede güneşin doğuş anı tasvir edilir. Hikâye ise Doğu’da bir şehir olan Belh şehrinde geçer. Yedinci ve son hikâye, Sehâbî mahlaslı şair tarafından anlatılır:

Etdi ahabbî tesliyet-vâfir

Degdi nevbet Sehâbîye âhır (2406)

Sehâbî de yine çerçeve hikâyede yağın yağmura ve aşığın göz yaşlarına atıfla kullanılan bir mahlas olabilir.

Dostların hikâyeleri tamamlandıktan sonra âşığın bir parça gözünü açtığı söylenir. Ancak asıl iyileşme sevgiliye kavuşmayla sağlanır. Sevgiliye kavuşan âşık dostlarından uzaklaşır:

Terk edüp gayrı oldı hem-dem-i yâr

Ana yârânı oldı hep agyâr (2717)

Sonuç olarak dostlar, mesnevide anlatıcı olarak önemli bir rol oynarlar. Âşığın derdine ortak olup ona çare bulmaya çalışırlar. Anlattıkları hikâyeler âşığa teselli verir, onu sakinleştirir. Mahlasları verilen bu dostların her biri aslında şairdir.

2.7.4. Zaman

Mesnevideki zaman unsuru iki ayrı şekilde ele alınmalıdır. İlki çerçeve hikâyenin zamanıdır, ikincisi ise alt hikâyelerdeki zaman kullanımının çerçeve hikâye ile olan ilişkisidir. Çerçeve hikâyenin kahramanının Atâyî'ye benzer özellikler göstermesi ve eserin telif tarihinin 1627 olması olayların 17. yüzyılın başlarında yaşandığını düşündürebilir. Bunun dışında eserde olay zamanını bildiren bir ifade yoktur. Çerçeve hikâye bir gece ve bir sabahı içermektedir.

Mesnevide zaman bildiren ifadeler sıklıkla kullanılmış, gece ve gündüz tasvirleri yapılmıştır. Dostları, âşığın durumunu aralarında bir süre tartışır:

Kaldılar bir zemân muhâverede

Mebhas-ı 'ışkdan müşâverede (555)

Olaylara heyecan katmak için “aniden” zaman zarfı sıklıkla kullanılır:

Nâ-gehân erdi ana bir hâlet

Verdi mîzân-ı 'aklına hiffet (484)

Söndi nâ-gâh şem'-i tâk-ı berîn

Oldılar târ-ı şebde perde-nîşîn (556)

Nâ-gehân bir çakır ayaz oldu

Sebz-tûtî sefîd-bâz oldu (1209)

Nâ-gehân subh-ı sâdık oldu bedîd

Kıldı günbed-sarây-ı çarhı sefîd (1519)

Esdi nâ-geh nesîm-i bîdârî

Erdi feyz-i 'inâyet-i Bârî (2686)

Dostların âşığa teselli vermek için toplandıkları zaman “gece” olarak bildirilir ve ilk hikâye bu gece anlatılır:

Şeb ki mânend-i günbed-i Behrâm

Oldı gerdûn rivâk-ı gâliyâ-fâm (557)

İkinci hikâye de aynı gece anlatılır. Gece, saatler ilerledikçe ay gökyüzünde yükselir ve parlaklaşır. Üçüncü hikâyeden önce artık dostların uykusu gelir ve uykuya dalarlar:

Anlar efsaneden varup hâba

Degdi nevbet bu zâr u bî-tâba (1222)

Ancak, âşığın feryatlarına dayanamazlar ve yeniden hikâye anlatmak için uyanırlar. Üçüncü hikâye anlatılmadan gökyüzünün “yeşil” renginden bahsedilir:

Yem-yeşil görünürdi bahr-ı semâ

Encüm anda habâb-ı şu‘le-nümâ (1218)

Dördüncü hikâyeden önce artık sabah olur, bir sabah tasviri yapılır ve horozun ötmesiyle herkesin uykudan uyandığı söylenir (b. 1526). Bu hikâyeyi anlatacak şairin mahlasının Subhî olmasıyla zaman arasında ilişki kurulur. Beşinci hikâye de yine sabah vakti anlatılır. Ufukta şafağın görüldüğü belirtilerek söze başlanır:

Subh kim görünür ufukda şafak

Verdi rengi bu kubbeye revnâk (1805)

Altıncı hikâye de sabah vakti anlatılır. Bu hikâyeyi anlatacak olan Hâverî mahlaslı şair ile güneşin parlaklığı arasında ilişki kurulur. Son hikâyede günün belirli bir saatinden bahsedilmez ancak bulutlu bir hava olduğu vurgulanır. Hikâyeyi anlatacak olan şairin mahlası Sehâbî olduğu için böyle bir ilişki kurulur. Gökyüzü şöyle tasvir edilir:

Zâhir oldı felekde ebr-i kebûd

Etdi bu tâkı lâciverd-endûd (2383)

Alt hikâyelerdeki zaman kullanımı ise “gerçekçi” değildir. Anlatılan hikâyeler masalsı özellikler gösterdikleri için olayların zamanı belirsizdir. Zaman geçişleri de aynı şekilde olağan üstüdür ve hızlıdır. Dikkat çeken bir konu, bu hikâyelerdeki kahramanların hayat hikâyelerinin ölümlerine kadar anlatılması ve diğer mesnevilerdeki gibi yalnızca kavuşmayla sonra ermemesidir.

2.7.5. Mekân

Heft-hân'da mekân, çerçeve hikâye İstanbul'da geçtiği için önemlidir. Bu özellik eserin “realist” bir mesnevi olduğunu gösteren unsurlardandır. Âşığın İstanbul şehrinde yaşadığı belirtilir:

Şehr-i Kostantuniyye idi yeri
Buldı ol kânda terbiyet güheri

Şehr ammâ ki reşk-i Dâr-ı Na‘îm
Taht-gâh-ı şehân-ı heft-iklîm (465)

Âşık, mekân olarak hep bu şehirde kalır. Çerçeve hikâyedeki kullanılan mekânların kapalı veya açık olduğuna dair bir bilgi yoktur. Mevsimden yola çıkılarak da detaylı bir mekân tasviri yapılmamıştır. Genel olarak şehirden ve şehirde yaşayan insanlardan bahsedilmiştir:

Saldı şehir içre ‘ışkı âvâze
Verdi âfâka revnâk-ı tâze (477)

Oldı mânend-i Kays âhır-ı kâr
Şöhre-i şehir ü suhre-i bâzâr (490)

Âşık, aşk derdine düştükten sonra dostları onu aramaya çıkarlar ve bu durum onun yaşadığı yerden uzakta olduğunu gösterir. Dostları onu bir “künc-i vîrân”da bulurlar. Burası âşığın kendisini insanlardan uzaklaştırdığı ve acısıyla baş başa kalabildiği bir mekândır. Dostların âşığa teselli vermek, onu eğlemek için toplandıkları mekânla ilgili de birkaç bilgi vardır. Bu mekân kapalı bir mekân olmalıdır çünkü dostların akşam olup hava karardığında bir perdenin arkasında oturdukları belirtilir (b. 556). Ardından bu yedi dost, âşık için bir meclis kurarlar. Bu mecliste âşığın âhının dumanı onlara sığınma yeri olur ve onları korur. Hikâyelerin hepsi bu mecliste anlatılır. Dolayısıyla çerçeve hikâyenin ana mekânının İstanbul'da, kapalı bir mekân olduğu söylenebilir. Hikâyenin sonundaki kavuşma da mekân üzerinden bir fark edişle gerçekleşir. Âşık, yaşadığı viranenin aslında sevgilinin mekânı olduğunu, aradığının aslında yanı başında olduğunu fark eder:

Meger ol ser koduğı vîrâne
Genc imiş dil-ber-i perîşâna

Pîş-gâh-ı sarây-ı dilber imiş
Matla‘-ı âfitâb-ı enver imiş

Kûy-ı dil-cû-yı şâh-ı ‘âlem imiş
Harem-i Ka‘be-i mûkerrem imiş (2689- 2691)

Bu kavuşma, tasavvufî bir kavuşmaya dönüşür ve mekân kavramı gerçeklikten uzaklaşarak soyutlaşır. Ancak, bu tip bir sonla mesnevi geleneğinde sıkça karşılaşılır. Bunun nedeni âşığın anlattığı beşerî aşk hikâyesini kabul edilebilir bir alan olan tasavvufî düzleme çekme çabasıdır.

2.7.6. Anlatıcı

Heft-hân, anlatıcı açısından diğer mesnevilerin tamamından farklı kurgulanmıştır. Şair Nev‘î-zâde Atâyî, “sebeb-i telif” bölümünde aşk mesnevilerinin kahramanları hakkındaki düşüncelerine detaylı bir şekilde yer verir, kendi hayatına da atıfta bulunarak babasını rüyasında gördüğünü söyler. Bu rüya motifi birinci bölümde de ele alındığı üzere şairlerin “sebeb-i telif” bölümlerinde sıklıkla kullandıkları bir motiftir. Ancak Atâyî, bu rüyaya kendisi gibi şair olan babasını da dahil eder. Bir yandan rüyasının “gerçek” olduğunu kanıtlama çabasına girer. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde Atâyî söze bülbüle ya da papağana seslenerek değil ama benzer şekilde anlatıcıya seslenerek başlar:

Hâme-fersâ-yı safha-ı garra
Çehre-pîrâ-yi şâhid-i ma‘nâ

Kîmiyâ-kâr-ı ‘akd-i cevher-i kâl
Sîmiyâ-dâr-ı nakş-ı levh-i hayâl

Kıldı izhâr-ı san‘ata himmet
Verdi san‘atla kârına sûret

Tarh-ı mevzûnu-ı dil-şîkar etdi

Sözi bu yüzden âşîkâr etdi (458-460)

Bu hikâyeyi anlatan kişi, Atâyî için çok önemlidir. Onun yaptığı işi bir sanat olarak tanımlar. Anlatıcının meziyetlerini ve yaptığı işin önemini anlatmak şair için hikâyenin de değerini ortaya koymaktır. Hikâyenin anlatıcısı âşığı tanıtarak söze başlar. Âşığın adı belirtilmez ya da mahlası verilmez. *Şâh u Gedâ*'daki gibi bu âşık da şairle benzer özellikler gösterir. Âlimdir ve şairdir, sözü halk tarafından sevilen birisidir. Atâyî'nin de birinci bölümde vurgulandığı gibi “gerçek” bir hikâye anlattığını iddia etmesi ve bunu “hasb-i hâl” şeklinde tanımlaması bu eserdeki âşıkla şairin “aynı” kişi olduğunun düşünülmesine neden olur. Bu âşığı teselli etmek ve iyileştirmek için dostları çeşitli önerilerde bulunurlar. Ancak sonunda yanında yedi arkadaşı kalır ve âşığı hikâyeler anlatarak teselli etmeye çalışırlar. Böylece eser, bir çerçeve hikâye ve yedi tane de alt hikâyeden oluşur. Çerçeve hikâyenin anlatıcısı hâkim anlatıcıdır. Alt hikâyelerin anlatıcıları da anlatıcının tayin ettiği ve mahlaslarıyla yer verdiği şairlerdir. Bu şairler de hikâyelerinde hâkim bakış açısını kullanırlar. Ancak bu şairlerden bazıları kendi hikâyelerini anlatmadan önce bu hikâyelerin kaynaklarını bildirirler. İlk olarak sözü alan Siyâhî mahlaslı şair, yaşadığı bu olayın “kendi” gördüğü ve bildiği bir olay olduğunu söyler:

Böyle nakl eyledi menâkıbdan

Gördiği bildiği ‘acâyibden (577)

Siyâhî, hikâyesinin “görüp bildiği” bir olayı içerdiğini söylemesine karşın hâkim bakış açısını kullanır, gözlemci bakış açısını kullanmaz, çünkü anlattığı hikâyede zaten masalsı unsurlar vardır. Dolayısıyla birinin bu olanları “gerçekten” görmüş olma ihtimali yoktur. Şairin bu iddiası, âşığın teselli bulmasını sağlamak ve kendi inandırıcılığını artırmak içindir.

Üçüncü hikâyenin anlatıcısı Sebzî, hikâyesini “bir zamanda bir üstattan” duyduğunu söyler:

Dedi kim bir zemânda bir ustâd

Bir ‘aceb kıssa eyledi inşâd (1230)

Şairin bu hikâyeyi birinden duyduğunu söylemesi, hikâyenin tarihî bir kahraman olan Gazneli Mahmud'u anlatıyor olmasıdır. Şair bu hikâyenin yıllar içinde dilden dile anlatılan “gerçek” bir hikâye olduğuna vurgu yapmak ister. Kimden ve ne zaman duyduğunu belirtmez, böylece bu hikâyeyi özgürce anlatma fırsatını bulur.

Dördüncü hikâyenin anlatıcısı olan Subhî, bu hikâyeyi bir pîrden duyduğunu belirtir:

Dedi kim bir zemân ile bir pîr
Âşinâ-lafz ü rûşenâ-ta‘bîr (1641)

Bu hikâyeyi Subhî'ye anlatan anlatıcının da özellikleri vurgulanır. Bu kişi söz söylemeyi bilen, aydınlık anlatıma sahip biridir. Sonraki beyitte, bu anlatıcının vefat ettiği ve ölmeden önce de bu anlatıcının “yemin” verdiği belirtilir. Bu da yine anlatıcının hikâyesinin doğruluğunu gösterme çabasıdır.

Altıncı hikâyenin anlatıcısı Hâverî, anlatacağı hikâyeyi gençlik zamanlarında gördüğünü söyler:

Dedi gördüm dem-i cevânîde
Dâsitânhâ-yı bâsitânîde (2093)

Bu hikâyede de masalsı olmasa da yine mucizevî ve fazla tesadüfî olaylar anlatılır. Bu nedenle şairin gençliğinde gördüğünü iddia etmesi de hikâyesine inandırıcılık katmak içindir.

Çerçeve hikâye ve alt hikâyeler şeklinde kurgulanan bu mesnevide, hâkim bakış açısı çerçeve hikâyenin anlatıcısına bir avantaj sağlamaz çünkü asıl anlatıcılar zaten yedi dosttan oluşan şairlerdir. Bu şairlerin hâkim anlatıcı kullanmaları ise doğru bir tercihtir. Zaten masalsı olan bu hikâyeleri “gerçekçi” bir üslûpla anlatmalarına gerek yoktur. Hâtımeden önceki son bölümde şair anlatıcıya seslenerek onun görevini tamamladığını bildirir:

Eyleyen sözde nükte-perdâzî
Böyle hatm etdi defter-i râzî (2682)

Hikâye anlatıcısının sözlerinin sona erdiği söylendikten sonra anlatıcı olarak yine hâkim anlatıcı çerçeve hikâyedeki teselli bekleyen âşığın hâlini anlatmaya devam eder. Sevgiliye kavuşan âşık, hikâyelerle olmasa da kavuşmayla teselli bulur ve burada anlatıcı Atâyî'ye seslenir:

Bilbüle vasl-ı gül olur mı ba'îd

Sende Hakdan 'Atâyî kesme ümîd (2723)

Âşığı Atâyî'ye örnek göstererek onun da Allah'tan ümidini kesmemesini ister. Hâtîme bölümünde sözü alan Atâyî, eserini nasıl yazdığını anlatır ve dua ederek eserini tamamlar.

2.8. ÜÇ ARÛS VE ÜÇ DÂMÂT

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi, Serrâczâde Hasan Hâtîf (ö. 1743) tarafından 1722 (h. 1135) yılında kaleme alınmıştır. Diğer realist mesnevilerden farklı bazı özellikler gösterir. Eserin telif tarihi 1722 yılı olmasına karşın olaylar II. Selim zamanında, 28 Temmuz 1585'ten sonra geçer. Bu nedenle diğer mesnevilerde görülen şairin kendi başından geçen bir olayı anlatması iddiası bu mesnevide geçerli değildir. Şair, anlatacağı hikâyenin “duyulmamış” olduğuna dikkat çeker. Bu mesnevinin “eski bir hikâye” olduğunu belirtir ve hikâyeye başlar. Mesnevide anlatılan olaylara dair gerçek bir tarihe ve zaman dilimine işaret edilmesi, olayların İstanbul ve Bursa gibi gerçek şehirlerde geçmesi, kahramanların olağanüstü özellikler göstermemesi ise bu mesnevinin “realist aşk mesnevileri” kategorisinde değerlendirilmesine olanak sağlar. Aruzun feilâtûn/mefâilûn/feilûn kalıbıyla yazılmıştır ve 1142 beyitten oluşmaktadır. Mesnevide farklı nazım biçimi olarak; iki Farsça beyit, bir Farsça nazm, bir Türkçe matla, bir Türkçe kıt'a ve bir Türkçe matla bulunur.

Sevda Önal Kılıç (2020), *Serrâc-zâde Hasan Hâtîf Üç Arûs ve Üç Dâmât* adlı çalışmasının “Muhteva Özellikleri” başlıklı bölümünde eserin özetine (s. 23- 27), kurgusal yapı, anlatıcı ve bakış açısı, şahıslar kadrosu, zaman, mekân (s. 31- 39) unsurlarına kısaca yer verir. Bu çalışmada ise olay örgüsü, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları, realist özellikleri ön plana çıkarılarak daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

2.8.1. Olay Örgüsü

Mesnevi, kısa bir İstanbul tasviriyle başlar. Ardından Sultan II. Selim (ö. 1574) döneminde, havaların sıcak olduğu bir gün olduğu söylenir. İlk olarak hikâyenin ana kahramanlarından biri tanıtılır. Bu kişinin bir devlet adamı olduğu vurgulanır ve ardından

“re’is-i defterdâr” olduğu belirtilir. Temmuz ayının geldiği ve olayların bu dönemde başladığı söylenir. Şehirde veba salgını başlar ve zengin yoksul herkes bu hastalığa yakalanır. Hâce de korkuya kapılır ve evini sahildeki evle değiştirir. Ancak kızları ve oğulları bu hastalıktan ölürler. Hâce ve eşi Bânu yalnız kalırlar ve bu nedenle yanlarına pek çok hizmetçi alırlar. Bânu elli altı yaşında olmasına rağmen yeniden çocuk sahibi olmak isterler. Bunun için çeşitli tedavilere başlarlar. Doktor, Bânû’nun nabzını tutar, onun çocuk sahibi olabileceğini söyler ve ona macunlar verir:

Virdi mürde sakankurı ma‘cûn

Zene virdi la‘ûk-i eftimûn (49)

Hâce ve Bânû, bir Şubat gecesi çocuk sahibi olmak için yataklarında buluşurlar. Aradan birkaç gün geçtikten sonra yaşlı kadının hamile olduğunu bilirler. Doğum yapan kadının bir oğlunun olduğu söylenir. Bilgi sahibi, ermiş birini davet ederler ve bu kişi yedinci gün oğullarının adını Gûyâ koyar. Gûyâ, hızlı gelişir. İki aylıkken konuşmaya, yaşına girdiğinde de yürümeye başlar. Kötü gözlerin ona zarar vermemesi için gece gündüz üzerlik tütsüsü yaparlar. Bir gün Hâce, sabah duasını tamamlar ve Bânû’yla sohbet ederler. Bânû, İstanbul’dan gitmek istediğini söyler ve eşinin onu bu tuzaktan kurtarmasını ister. Hâce de eşinin bu isteğini haklı bulur. Kendisinin de dinlenmeye ve halktan uzaklaşmaya ihtiyacı vardır. Ardından sadrazamdan izin ister. Sadrazam, Bursa’ya gidebilmesi için Hâce’ye ferman verir. Burada kısa bir Bursa tasviri yapılır ve Bursa’ya taşınma süreçleri anlatılır. Şehrin emiri ve kadısı onları karşılar. Hâce halka ikramlarda bulunur, yün ve ferâceler hediye eder. Beşinci gün sarayına oturur. Hâce, kalede yüksek bir saray yaptırır. Bahçeler yaptırır, çiftlikler kurar. Altınlarını harcar ama karşılığında kâr eder. Han, dükkân, ev ve daha başka mülkler alır. İlim ehliyle arkadaş olur ve meclisler kurmaya başlar. Gûyâ dört yaş, dört ay ve dört günlük olmuştur. Hâce, ondaki olgunluğu görür ve onun eğitim alma zamanının geldiğini düşünür. Bilgili bir hâfız ona hoca olarak seçer. Gûyâ, önce alfabeyi öğrenir, ebcedden ümm-i Kur’ân’a gelir. Esmâ ilmini öğrenir. Yedi yaşına gelince Kur’an’ı yedi kez okur ve hâfız olur. Sünnet düğünü yapılır ve Gûyâ dersleriyle ilgilenmeye devam eder. Edebiyata çok ilgi gösterir; sarf, nahiv ve tartışma sanatında ünlenir. Fenn-i sâni’den Miftah’ı okur. “Kelâm-ı marziyye”ye ve matematiğe gönül verir. Sonunda bilimin yöntemini görür ve çalışma sistemini öğrenir. Şiir, inşâ, Farsça ve Arapça okur ve yazar. Astroloji ve coğrafyayı doğru bir şekilde; yeryüzü ve gökyüzünü tam olarak öğrenir. Gûyâ, zamanının en büyük

âlimlerinden biri olur. Gûyâ'nın mizacı dost meclislerine meyillidir. Böylece eğlencelere katılarak meclis ortamını ve kurallarını da öğrenir. Gûyâ, günden güne büyür ve gelişir. Anlatıcının ifadesiyle “bu şiire” uygun hâle gelir. Gittikçe güzelleşen Gûyâ ile anne ve babası gurur duyar.

Anlatıcı yeni bölüm başında dünya düzeninden ve sıkıntısız geçen günlerin kısa sürdüğünden bahsederek üzücü olayların yaklaştığını haber verir. Hâce'de bir baş ağrısı ortaya çıkar, sandal ve kâfurun kokusu işe yaramaz. Hâce, eşi Bânû'ya seslenerek bu baş ağrısını daha önce hiç görmediğini ve bunu gizli tutmak istediğini söyler. Bu derde bir çare bulmak için araştırmaya başlar. Bu sırada Gûyâ'ya da çiftliğe gitmesini ve mahsulü ambarda toplamasını söyleyerek onu uzaklaştırır. Ardından eve döner ve ayakta kalır. Bânû başhekimi çağırır. Bütün doktorlar gelirler, nabzına ve idrarına bakarlar ve ona “safrâ-yı germ” şeklinde bir tanı koyarlar. Tecrübeli ve bilgili doktorlar koydukları tanı sonucunda bu hastalığa bir ilaç hazırlanması gerektiğini söylerler. Hâce artık çok yaşlıdır ve ilaçlar sonuç vermez. Durumu günden güne kötüleşir. Hâce son bir kez oğlunu görmek ister. Onun hayırlı bir halef olmasını arzu eder. Kölelerini azat eder ve vasiyetini tamamlar. Burada anlatıcı araya girer ve sebeplere bakmayıp sonucu anlamak gerektiğini, baş ağrısının ecelin bahanesi olduğunu söyler ve Hâce hayatını kaybeder. Bânû, oğlunu yanına çağırıp sürekli ağlamanın bir faydası olmayacağını söyler. Oğluna birkaç anahtar verir ve Hâce'nin “mâl” ile suçlandığını anlatır. Gizli sandığın kilidini açarlar ve içinden çok fazla altın ve mücevher çıkar. Anne ve oğlu bunların saklanması için gayret ederler. Hâce'nin öldüğünü Bursa valisi devlete iletmiştir. Eski defterlere bakıp Hâce'de devlet hazinesine ait mallar tespit ederler. Bir Bâki kulu, bir kadı ve bir emir gelip Hâce'nin malını yazarlar. Atını, ev eşyalarını, kıyafetlerini ve kaftanlarını yağma ederler ve satarlar. Hâce'nin dostları ikramda bulunur ve on kese zarar edilir. İki iflas etmiş kötülük peşinde olan kişiden biri vâsi biri de memur olur. Pek çok makam sahibi kişi de onlara destek olur ve Hâce'nin malları yok olup gider. O sırada Gûyâ başka bir sevdaya düşer. Bir grup evsiz, esrarkeş ve ayyaş serseri ile arkadaş olur. Bunlarla vakit geçirirken Gûyâ'nın malları telef olur. Bânû oğluna nasihat eder ve Gûyâ annesinin bu sözlerini dinler. Babasından kalan malların hesabı çıkarılır, annesi bu kadar malı ne yaptığını sorar. Gûyâ da bu duruma şaşırır ve kendisine vâsi ve memur olan kişilere hesap sorar. Gelir ve gider defterlerine bakılması için süre verir, ancak sürenin sonunda o iki kişinin yalanı ortaya çıkar. Bu işin kavgayla sonuçlanacağını anlayınca Gûyâ ve annesi yetkililere

başvururlar. Ancak onlar da rüşvet isterler. Serseri dostları ona çeşitli fikirler verirler ve Gûyâ ibret gözüyle bakınca ne durumda olduğunu anlar. Köyde oturup kalmanın cehalete neden olduğunu düşünür ve gitmeye karar verir. Gûyâ gider, ancak dostları evde kalır. Onları evden göndermek için bir kâhya Abdalserâ kasrına beyin onları davet ettiği yalanını söyler. Onlar da evden çıkarlar ve kâhya evi düzenler. Gûyâ ise uzun süre gezer, çiftliklerin düzenli bir şekilde çalıştığını görür. Bazen şehre gelir, bazen bozkırda gezer. Kış gelir ve uzun süre hava kapalı ve soğuk olur. Gûyâ ava çıkar; tavşan, tilki ve sırtlan avlar. Köleleri de peşinden gelir. Herkes dağılır ve Gûyâ yalnız kalır. Gûyâ yanındakilerden uzak kalır ve anlatıcı araya girerek onun başına acayip bir hikâyenin geldiğini duyurur:

Aldılar saydı âzmûde sükkân

Bü'l- 'aceb bir hikâye virdi nişân (291)

Bu ara hikâyede, Gûyâ'nın avını çalan hırsızlarla mücadelesi ve zaferi anlatılarak onun ne kadar güçlendiği kanıtlanır. Gûyâ, bu başarısından sonra bir süre köşesine çekilir. Baharın gelmesiyle ağaçlar çiçeklenir ve meyve verir. Gûyâ yine ava çıkar; keklik, sülün, turna gibi çok çeşitli kuşlar avlar. Dostlarıyla bir yerde sohbet eder, eğlence düzenler. Herkes uykuya daldığında ansızın çıplak, yaralı ve ağlayan biri gelir. Bu kişi onlardan yardım ister. Kervanlarını bir grup kabadayının vurduğunu, kimilerinin kaçtığını kimilerininse esir düştüğünü söyler. İçlerinden birisi burada vali olmadığını, şehre gidip derdini orada anlatması gerektiğini belirtir. Bu sözler Gûyâ'nın zoruna gider. Gûyâ atına biner, hırsızlara yetişir. Dostları da arkasından gelir ve bu kabadayıları yenerler. Çoğu kaçar, Gûyâ kendisine on bir tane yardımcı erkek seçer. Bu olaydan sonra kervancılarının hepsi rahat eder ve Gûyâ'nın kapısına gidip ona dualar ederler. Gûyâ, seçtiği on bir kişiye de tövbe edip doğru yolu seçmelerini söyler ve onları da serbest bırakır. Gûyâ artık "asrın kahramanı" olarak tanımlanır, adı şöhret bulur ve alemin parlak güneşi olur.

Yeni bölümde "Gûyâ'nın destanının anlatıcısı" anlatacağı yeni hikâyeye başlayacağını duyurur. Gerçi Gûyâ'nın her hikâyesinin tatlı olduğu, ancak bu hikâyenin "en seçkini" olduğu söylenir çünkü bir "aşk" hikâyesi olacaktır. Bu hikâye, Gûyâ'nın babasının bir dostunun onu Mudanya'ya davet etmesiyle başlar. Yolculuk sırasında Gûyâ'ya bir hâl gelir ve ağlamaklı olur. Bu hâl onun âşık olmaya hazırlanmasıyla açıklanır. Yaşı on sekiz olmuştur, ancak bir yol arkadaşı yoktur. Gûyâ, onu davet eden Hâce tarafından karşılanır

ve çok güzel ağırlanır. Onun güzelliği ev halkı tarafından duyulur, kapı ve pencereden onu görmeye fırsat bulanlar olur. Ev sahibinin kızı Gûyâ'yı görür ve ona âşık olur. Bu kızın adı Tûtî'dir. Tûtî'nin Gûyâ'ya olan aşkı papağan benzetmesi üzerinden anlatılır. Tûtî, Gûyâ'yı bir cumbadan seyreder. Gûyâ da onu görür ve ona âşık olur:

Birbirin gördi Tûtî vü Gûyâ
Her biri oldu 'âşık-ı şeydâ

Yandı ol iki serv-i âzâde
Oldılar ser-nigûn ü üftâde (417- 418)

Tûtî, cumbada nefesi kesilmiş bir şekilde kalmıştır. Dâyeleri gelip onun hasta hâlini görürler. Ona ne olduğunu sorarlar, Tûtî içinin sıkıntı dolu olduğunu söyler. Gûyâ için verilen davet iki gün iki gece sürer. Gûyâ bazen bahçeleri gezer, bazen misafir sarayında vakit geçirir. Üçüncü gün yemek saati yaklaşınca hizmetliler gelmeye başlarlar; ancak Gûyâ, Hâce'den izin isteyerek ayrılır. Hâce onun derdini bilir, onun gelmesiyle fakir sarayının Baykara meclislerini kıskandırdığını, sarayın onun olduğunu söyler. Gûyâ, beş gün burada kalır. Dördüncü gece ev sahibi meclise gelir ve eğlenceye katılır. Şehrin seçkinleri de bu eğlenceye katılırlar. Çeşitli kebaplar, mezeler hazırlanmıştır. Çokça şarap içilir, sazlar çalınır ve dans edilir. Gûyâ da sarhoş olur ve şarkılar söyler. Tûtî, Gûyâ'nın sesini duydukça onu görmek ister, ancak annesi ve dâyesi ona engel olurlar. Annesi dayanamaz ve kapıdan bakmasına izin verir. Tûtî, Gûyâ'nın sarhoş bir şekilde eğlendiğini, başkalarıyla sohbet ettiğini görür ve bu duruma üzülür. Eğlence bitince Gûyâ dışarı çıkar ve Tûtî'yi görür. Onu görünce başkalarını unuttur. Dadıları Tûtî'yi hemen eve getirirler. Göğsüne sandal tütsüsü koyarlar. Gûyâ da aynı şekilde uzun bir süre baygın olarak yatar. Dostları ona kendine geldiğinde pek çok soru sorarlar, Gûyâ kendisine bir peri kızı görüldüğü cevabını verir. Ardından yeniden bir eğlence meclisi kurulur. Eğlenceler böylece dört gün beş geceye ulaşır. Tûtî zaman zaman kafesin arkasından yüzünü gösterir. Veda günü, sarhoşluğu ve baş ağrısını defetmek için üst üste kahveler gelir. Gûyâ atına biner ve Bursa'ya döner. Çok göz yaşı döker ve âh eder. Dostlarından birisi ona sırrını açığa çıkarmaması için nasihat verir. Bu dost, yani Hemdem, sonunda Gûyâ ve Tûtî'nin aşkından haberdar olur ve bu sırrı saklar. Gûyâ'ya teselli veren bir dost olur. Aradan günler ve haftalar geçer. Gûyâ, Hemdem'den kendisine kılavuz olmasını ve sevgilinin semtine gitmeyi teklif eder ve iki arkadaş "tebdil-i kıyafet" Mudanya'ya

giderler. Tûtî, Gûyâ'yı görünce onun kıyafet değiştirdiğini anlar ve onun da âşık olduğunu bilir. Tûtî, bir mendil atarak söylemek istediklerini bu mektupta yazar ancak bu Gûyâ için yeterli olmaz. Tûtî, yolu göstermesi için pencereye karşı bir ayna koyar. Bu ayna onların kavuşma odası olur. Tûtî aynaya bakıp Gûyâ'yı göremeyince aynayı duvara vurur ve parçalar.

Yeni bölümde başka bir kahraman tanıtılır. Dâye'nin Andelîb adında bir kızı vardır. Yaşı, Tûtî'yle aynıdır ve onun yakın bir arkadaşısıdır. Dâye, Tûtî'nin durumunu anlar ve kızından ona yakın olup sırrını söyletmesini ister. Andelîb, ona pek çok hikâye anlatır ve sonunda Tûtî'ye sırdaş olur. Andelîb, sonunda sırrı annesine söyler. Bundan sonra Dâye ve Andelîb, ona yardımcı olurlar. Gûyâ, pazar günü yine Mudanya'ya gitmek için gizlice yola çıkar. Hemdem bundan haberdar olur ve onu gölge gibi takip eder. Hemdem'i gören Gûyâ, teselli bulur. O sırada etraflarını çakallar sarar, yol kesici hırsızlar pusu kurmuşlardır. Gûyâ aslan gibi bağırır ve diğer taraftaki anlatıcı ise Tûtî'nin kulağına gürültülü sözler söyler. Dâye bu çınlamanın kavuşmaya müjde olduğunu belirtir. O sırada Gûyâ'nın sesini duyan yol kesiciler dağılırlar. Mudanya'ya bir saatlik mesafe kalmıştır ve hızlı bir şekilde yol alırlar. Tûtî de bu haberi duyar ve pencereden gizlice bakıp Gûyâ'yı görür. Tûtî, Dâye'ye seslenir, Yusuf'un geldiğini, ancak “hüzünler evi”nin kapalı olduğunu söyler. Bunun üzerine Dâye, sahil kapısını açar. Dâye onlara yol gösterir ve basamak basamak çatıya çıkarlar. Mabeyn odasında buluşmuş olurlar. Tûtî emreder ve Andelîb, Hemdem'e hizmet eder. Dâye ise başıboş kuş gibi gezer ve gözcülük yapar. Dâye, Tûtî ve Andelîb'in örtüsünü kaldırır. Onların yerini belirler, her birini yüksek bir yere oturtur. Yalvarıp yakarmalarına bir engel olmadığını, ancak sohbetle yetinmelerini söyler. Dâye, Gûyâ'ya şeker, badem mezesi ve şarap sunar. Gûyâ, yarım kadeh şarap içer ve “Güzel Tûtî'nin aşkı ile” (b. 590) der. Tûtî de Gûyâ'nın aşkına diyerek şarap içer ve sarhoş olur. Gûyâ da Dâye'ye şarap doldurup sunar. Hemdem, evin ortasında oturur, Andelîb nazlı bir şekilde yürür. Hemdem ona baktıkça Andelîb ona âşık olur. Hemdem, şarabını Andelîb'in aşkına içer ve ardından Andelîb'e yarım kadeh şarap teklif eder. O da utanarak alıp içer. Hemdem de Gûyâ gibi âşık olmuştur ve ona artık bu konuda da yol arkadaşısıdır. Ardından Dâye meclise gelir ve kavuşma zamanının ertesi güne kaldığını söyler. İki âşık elleri bağlı ve yüzleri asık bir şekilde dışarı çıkarlar. Andelîb ve Tûtî, hasret çekerek sabaha kadar inlerler. Hemdem ve Gûyâ gizli bir şekilde gelir ve gider. Kimse bu sırrı bilmez ve Bursa'ya doğru yola koyulurlar. Gûyâ, Hemdem'in artık

kendisine yol arkadaşı olduğunu söyler. Gece boyu yolda dostluk ederler ve seher vakti Bursa'ya gelirler.

Yeni bölümde kalemin yeni bir hikâye daha yazdığı söylenir. Hikâyeye Melek-sîmâ adlı bir komşu kızı dahil olur. Melek-sîmâ, Gûyâ'nın sarayına yakın, komşu bir Hâce'nin kızıdır. Pencereden Gûyâ'yı görür ve ona âşık olur. Her gün rengarenk elbiseler giyer, altın ve süse batar. Gûyâ da ona aşkla bakar ve ister istemez kızın gönlünü okşar. Gûyâ'nın bu sahte ilgisi nedeniyle âşık kız onu davete çağırmak için hizmetliler görevlendirir. Gûyâ ise daima teselli eden sözler söyler. Anlatıcı araya girerek konuyu yeniden Tûtî'ye getirir (b. 661). Tûtî uzun bir süre sevgilisinden habersiz, özlem içinde kalır. Tûtî ve Andelîb, Dâye'den yardım isterler ve Gûyâ'ya gidip mektubu vermesini isterler. Dâye de onların adına Tûtî'nin annesine gider ve Tûtî'nin derdine neden olan kişiyi bulup davet etmek gerektiğini söyler. Temiz kalpli anne Dâye'nin sözlerine inanır ve Dâye ile birlikte Tûtî'nin babasına giderek durumu anlatırlar. Bursa'da ne kadar ilim sahibi şeyh varsa gelir ve Tûtî'yi gören herkes ona manevî bir ilacın gerektiğini söyler. Dâye'nin Gûyâ'nın sarayına gitmesine karar verilir. Dâye gelip kızları haberdar eder. Tûtî ve Andelîb ellerine kalem alıp düzgün bir mektup yazarlar. Mektuba amber ve misk kokuları sürerler. Tûtî, başlık ve gömleğini Dâye'ye verir. Dâye, Gûyâ'nın sarayına ulaşır. Bânû'nun ayağını öper. Önce kendisini tanıtır ve ardından gelme nedenini anlatır. Sonunda Dâye, Gûyâ'yı yalnız bulur ve ona mektubu verir. Gûyâ da mektubu Hemdem'e götürür. Mektupları okurlar ve sözler uzasa da bütün sözler yanma, yakılma ve yalvarma ile ilgilidir. Dâye bir plan yapar ve Hâce'nin ailesini ve yakınlarını Bursa'ya davet etmelerini söyler. Gûyâ, bu fikri çok beğenir ve herkesi davet eder. Dâye, bu sırada Tûtî'nin içinin daralmasına ilaç bulmak için Bursa'da çok dolaşır. İlim ehli ve nefes sahibi bir adama fâl baktırır, dualar okutur. Bir muska yazdırır ve bu muskanın etkili olduğu söylenir. Dâye, Bursa'ya veda eder ve Mudanya'ya gelince Tûtî'ye sevgilinin mektubunu ve Bursa'ya bir davete gidecekleri müjdesini verir. Davet merasimi ortaya çıkar, Gûyâ'nın davetçisi gelir ve Hâce'nin hizmetlileri ve ev halkının tamamı Bursa'ya davet edilir. Hâce, özürlerini bildirerek bu davete olumsuz cevap verir. Bir mektupla davetçiyi gönderir. Bu mektup Gûyâ ve Hemdem'i gücendirir. Hâce bu davet haberini ve verdiği cevabı herkesten saklar. Tûtî ve Andelîb ise sevgililerinden davet beklemektedir. Tûtî, davetin gelmediğini görünce Gûyâ'nın hasta olduğunu sanar. Çaresiz Tûtî ve zavallı

Andelîb, Gûyâ ve Hemdem'e kırılırlar. Hâce, mektubu gizli tuttuğu için iki taraf da bu işe yanlış anlam yükler.

Sevgililerin kavuşmalarının ertelendiği bu dönemde hikâyeye yeni kahramanlar dahil olur. Tûtî'nin Hâher adındaki ablası İstanbul'da hasta olmuştur. Eşi Şevher, durumu Hâce'ye bir mektupla bildirir ve onları İstanbul'a çağırır. Hâher, ailesiyle bir araya gelince iyileşir ve ayrılık derdi ortadan kalkar. Hâce'nin orada bir hafta kaldığı ve kızını görüp gittiği söylenir. Yeniden hayat bulan Hâher, Tûtî ve Andelîb'e tuzak kurar. Dâye'nin ve Tûtî'nin daha önce adı hiç geçmeyen erkek kardeşlerinin de burada kaldığı söylenir. İstanbul'u ve denizi seyretmek onları neşelendirmez, Vefâ tarafına gittilerse de mutlu olmazlar. İstanbul şehrinin güzelliği vurgulanır. Şehirdeki mimari yapılardan, saraylardan bahsedilir. Tûtî ve Andelîb'in İstanbul'da kadınlarla arkadaşlık kurup pek çok düğün ve toplantıya katıldığı söylenir. Tûtî, güzelliğiyle girdiği her ortamda dikkat çeker. Onunla görüşmek isteyen kişiler olur. Hatta temiz yüzlü ve değerli Püser adlı bir gencin onun hastası olduğu haberi gelir. Hâher ve Şevher, bu işe rıza gösterirler ve biraz zaman isterler. O sırada Tûtî bir rüya görür. Dâye, Tûtî'ye bu rüyanın yorumunu doğru yapmaz, "aşk derdidir, korkma" (b. 760) der. Bu bölümün sonunda anlatıcının sona doğru yaklaştığı söylenir:

Hatîb-i sâde-revîş-i nâkâm

Oldı mağrur u 'izzetâ fercâm (762)

Yeni bölümde feleğin zalimliğinden bahsedilir ve Tûtî davete gelmediği için Gûyâ'nın ne kadar üzgün olduğu anlatılır. Gûyâ ve Hemdem, sevgililerini özledikleri için Mudanya'ya giderler, ancak evin pencerelerinin kapalı olduğunu görürler. Dâye de olmadığı için kimseden haber alamazlar. Hemdem, köşedeki çocuklara sorar ve bir çocuk onların İstanbul'a gittiğini söyler. Böylece Hemdem ve Tûtî'nin sefere çıkma zamanı geldiği anlaşılır. İki arkadaş İstanbul'un karşısına geçerler. Gezen kadınlar gördüklerinde onları takip ederler, ancak Tûtî ve Andelîb'i bulamazlar. O sırada Allah onların yardımına erişir, Sultan'ın düğün alayı çıkar. Gûyâ ve Hemdem bundan haberdar olurlar ve alayın güzergahını baştan sona gezerler. İki delikanlı gezerken iki tane elma ayaklarının altına düşer. Bu, Dâye'den gelen bir işarettir. Önünde Divan Caddesi olan büyük bir köşk görürler. Dâye, onlara pencereyi gösterir ve kaldıkları yerin orası olduğunu söyler. İki arkadaş, Tûtî ve Andelîb'in orada hapsedildiklerini anlarlar. Kalabalık dağılınca Dâye'yle

konuşurlar, Dâye onlara neden davet göndermediklerini sorar. Gûyâ, Hâce'nin özür ve reddini anlatınca Dâye utanır. İki taraf da burada suçun Hâce'de olduğunu anlar ve Dâye, Gûyâ'yı teselli eder. Hâher, Dâye'ye gizlice sitem eder ve bu karışıklığa onun neden olduğunu söyler. Dâye'den kızlara göz kulak olmasını ve onlara nasihatlerde bulunup akıl hocası olmasını ister. Hâher'in Tûtî ve Andelîb'i uzun süre hapis gibi tuttuğu söylenir. Kızlar, Dâye yanlarına gittikçe ondan haberleri alırlar. Damat, Hâce'ye birinin Tûtî'yi istediğini yazar ve iki kız kardeşin komşu olmasını istediklerini belirtir. Hâce de bu isteğe uyar. Hâce'den Püser'i hemen Mudanya'ya davet etmesini isterler. Püser, bu haberi alınca sabredemez ve Tûtî'ye mücevherlerle süslü bir halhal gönderir. Tûtî, bu yalan tuzağını anlar ve halhala tekme atar. Kadınlar ve cariyeler yumruk yer. Bu kavga haberi Püser'e gelir ve Tûtî'nin tuzağına taneler dökmeye devam eder. Püser şehrin saygın kişilerine sığınır, malını bu işe yatırır. Dâye gelip bu haberi Gûyâ'ya anlatır. Gûyâ başka bir derdin esiri olur. Gûyâ ve Hemdem kıyafet değiştirip Püser'in nabzını yoklarlar. Püser'le çok sohbet ederler ve onun hikâyelerini dinlerler. Püser de onların sohbetlerinden keyif alır ve onları küçük sarayına davet eder. Gûyâ'nın Püser'i sevmesinin nedeni Tûtî hakkındaki hikâyeler ve haberlerdir. Tûtî hakkındaki taze haberleri Püser, Gûyâ'ya verir. Bu sırada yıldızlar ikizler burcuna gelirler, yani aradan bir zaman geçer. Tûtî ve Andelîb Mudanya'ya döner. Üç âşık da Gûyâ'nın sarayına Bursa'ya gelirler. Konu yeniden komşunun kızı Melek'e getirilir. Melek, Gûyâ'yı seyretmek için pencerenin kenarında bekler. Değişik elbiseler giyer, süslenir. Püser, Melek'i görür ve gözü pencerede kalır. Melek de onu görür ve kaş göz işaretiyle aralarında anlaşılır. Bu anlaşma, aradaki karışıklıkları da sona erdirir. Püser'le Melek arasında bir yakınlık oluşur. Meğer Püser, Tûtî'yi hiç görmemiştir ve hakkında duyduklarından ona âşık olmuştur. Bu olaydan sonra Hemdem, Püser'i Gûyâ ve Tûtî'nin durumundan haberdar eder. Püser kırılır ve önceki davranışlarından dolayı utanır. Gûyâ'dan gelip özür diler. Üç âşık birlik olurlar ve kimse kimsenin avı olmaz.

Yeni bölümde, Gûyâ'nın annesi Bânû hikâyeye dahil olur. Oğluna ibret gözüyle baktığında onda sevda hâlleri olduğunu görür. Hemdem'den Gûyâ'nın hâliyle ilgili bilgi ister. Bânû, önce Melek-sîmâ'nın annesi ve kız kardeşiyle gizlice görüşür. Püser'i över ve bunun Melek-sîmâ'ya uygun bir evlilik olduğuna karar verilir. Bânû, evlilik için gerekli olan şeylerin hazır olduğunu söyler ve bunları sıralar. Kırmızı, siyah ve saf yakut küpe, altın kemer, binlerce dinar, ev, kumaşlar, on altın işlemeli kadife hazırlanmıştır.

Kızının, bir evin tek oğluyla evlenmesinin uygun olacağını, günlük on kuruş kazanan bir damadın uygun olmayacağını, böyle temiz ve mert bir damadı bulamayacağını söyler. Melek-sîmâ'nın annesi de temiz yüzlü Püser'i gördüğünü, bu evliliğin kendisi açısından uygun olduğunu, ancak babasının engel olmasından korktuğunu söyler. Annesi gelip bu haberi Melek-sîmâ'ya ve Dâye'sine anlatır. Melek-sîmâ kabul eder ve göz yaşları döker. Bilgili kadın, Hâce'nin neşeli bir zamanında konuyu ona açar. Püser'i över ve tek kızlarının uzağa gitmemesi için komşularında misafir olan Püser'le evlenmesinin uygun olduğunu anlatır. Hâce de sonunda razı olur. Belirlenen hediyeler gelir, büyük bir ziyafetle nikah kıyılır. Sıra Gûyâ ve Hemdem'e gelir.

Gûyâ'nın annesi Bânû, oğluna İstanbul'a gitmek istediğini, vatan sevgisinin gönlüne yerleştiğini, ölmeden İstanbul'u görüp anne ve babasının mezarına yüz sürmek istediğini anlatır. Evin kâhyası olan dayısının oğlunun yanında gelmesini, yakın akrabadan birinin yolda yanında olmasının yeterli olduğunu söyler. Yanına iki de cariye alıp yola çıkmak ister, Gûyâ da bu durumu rıza gösterir. Bânû, önce Mudanya'ya gelir, geldiğini birçok dostu duyar. Tûtî'nin babası da Bânû'yu karşılaması için oğlunu gönderir. Onu sarayına davet ettirir ve Bânû da gider. Tûtî ve Andelîb, Bânû'ya hizmet ederler ve Bânû tatlı sözlü Tûtî'yi görür, onun güzelliğine âşık olur ve onu Gûyâ'ya layık bulur. Aynı şekilde Andelîb'i de Hemdem'e layık görür. Bânû, sandığı açar ve kadınlara hediyeler verir. Ev sahibi Hâce, mahcup olduğunu söyler. Bânû iki üç gün Mudanya'da kalır, kadınlarla sohbet eder ve onlarla samimiyet kurar. Sonunda Bânû'nun asıl geliş nedeni ortaya çıkar. Bânû, İstanbul'a gidiş amacının yalnızca memleket özlemi olmadığını, 18 yaşına gelen oğlunun yalnız olduğunu ve İstanbul'a gitmeden önce amacına ulaşmak istediğini anlatır. Bu sözleri duyan Dâye, Tûtî'nin bir alıcısı olduğunu bilir. Dâye, hanımını yalnız bulur ve ona Gûyâ'yı över. Bânû'nun sözlerinde Tûtî'ye isteği olduğunu fark ettiğini ve bunun gibi damat bir daha bulamayacağını söyler. Sonra, Bânû'yu tenhada yakalar ve Tûtî'nin annesini durumdan haberdar ettiğini ona anlatır. Sonunda Bânû da Dâye'ye içini açar ve iki kadın anlaşır. Tûtî'nin annesi özür diler ve geçen yıl Hâher'in ve damadının bir aday bulduğunu, iki kız kardeşin böylece komşu olacağını söyler. Bânû da Melek-sîmâ isimli bir kızla Püser'in nikahlandığını anlatır ve bu meseleyi ortadan kaldırır. Kadınlar aralarında konuşsa da son sözü Hâce söyleyecektir. Misafirler İstanbul'a gidince Dâye ve anne Hâce'yle ilgilenirler. Ona, Bânû'nun amacının Tûtî'yi istemek olduğunu söylerler. Hâce'nin önce gönlü kırılır, aradan birkaç gün geçince ve dostları bu haberi

duyup onaylayınca Hâce de uzun uzun düşünüp onay verir. Bu haber İstanbul'a gider ve Bânû da hazırlıkları tamamlar. Bânû, İstanbul'da dört beş gün geçirir. Bir gemi dolusu çeyizle Mudanya'ya gelir. Tûtî'nin annesine hediyeleri verir, Tûtî mücevherlere boğulur. Tûtî'ye takılan bu mücevherler detaylı bir şekilde tasvir edilir. Annesi Gûyâ'yı görmeye gider. Oğlunu iki gözünden öper ve onu tebrik eder. Evdeki herkes çok mutlu olur. Bânû, bir iki gün dinlendikten sonra evin içine ve dışına düzen verir. Gûyâ'nın babasının dostlarına haber verilir, Tûtî'nin babası ve soyu hakkında bilgi verilir, onlardan izin alınır. Bânû, perşembe günü, seher vaktinde Mudanya'ya seyahat etmek istediğini söyler. Seçkin dostlarla birlikte toplanıp giderler. Bursa'nın bütün seçkinleri kızı isterler. Hâce buna karşı çıkmanın uygun olmayacağını söyler. Hâce isteği kabul edince Fâtihâ okunur ve dua edilir. Cuma günü Zühre saatinde nikah kıyılır ve mihre karar verilir; bir miktarın peşin verileceği, kalan bin filorinin de yakın zamanda verileceği söylenir. Ailenin önde gelenleri cumartesi günü gelirler ve hayırlı olsun derler. Her taraftan çok hediye gelir. “Düğünün Başlaması” başlıklı bölümle anlatıcı aşk üzerine sözler söyler. Düğün eğlencesi başlar. Seçkinler gelirler, çalgılar çalınır, danslar edilir. Her gün ve gece eğlence ve davetler devam eder. Hokkabazlar, gölge oyuncular, ateşle oynayanlar gösteri yaparlar. Bu düğünün 33 gün ve gece sürdüğü söylenir. Gelin alıcı topluluğu Mudanya'ya yürür. Hepsi gelin gibi süslenmiştir. Bu alayda sırmalı kumaşlarla örtülmüş yedi tahtirevan ve kadınların oturduğu dört yüz araba vardır. Mudanya halkı gelin alayını karşılamaya çıkar. Çeyizler taşınır, Andelîb de o sırada Tûtî'ye eşlik eder. Dâye de çeyizlerle gelin odasını süslemek için gider. Altın süslemeli kafesli tahtirevana Tûtî ve Andelîb binerler ve ağlayarak memleketlerine veda ederler. Dâye çeyizlerle yeniden gelip gelin odasını süsler. Tûtî, Andelîb'i azat eder. Gûyâ, Tûtî'yi kucığına alır, o anda münecimler güneşin aslan burcunda olduğunu söylerler. Bânû, Tûtî ve Andelîb'i diz dize oturtur. İzleyenlerin hepsinin beğendiği bir gelin odası hazırlar. Tûtî ve Andelîb çeyizlik elbiselerini giyerler. Melek-sîmâ da Tûtî ve Andelîb'e arkadaşlık eder. Üçüne de bir gelin odası hazırlanır.

Anlatıcı, hikâyenin sonunda böyle üç gelin ve üç damadın bir araya geldiği bir düğünün her zaman görülmeyeceğini söyler. Bu düğünün de beş gün sürdüğünü belirtir. Anlatıcı dua ve tarih beyitleriyle mesneviyi bitirir. Hikâyenin sonunu şöyle özetler:

Oldılar üç 'arûs u üç dâmâd

Sadr-ı pîrâ-yı hacle-gâh murâd (1139)

2.8.2. Kurgu ve Motifler

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi, kurgu olarak diğer mesnevilerden farklıdır. Olay odaklı bir mesnevidir ve olayların fazla olması açısından *Nâlân u Handân*'la benzerlik gösterir. Olay odaklı mesnevilerde âşığın duyguları arka planda kalır, gerilim artırılır ve macera ön plana çıkar. Bu mesnevide de âşığın duyguları anlatıcı tarafından kısaca değinilerek geçilmiştir. Önemli olan âşığın çabası ve sevgiliye kavuşmak uğruna yaptıklarıdır. Gûyâ adlı kahraman iyi bir eğitim almış olmasına rağmen mesleğinin şairlik olduğu söylenmez. Bu da mesnevide farklı nazım biçimlerinde şiirler, özellikle gazeller olmamasının bir diğer nedenidir.

Mesnevinin başında iki tane ara hikâyeye yer verilir. Aslında bu hikâyeler diğer mesnevilerdeki gibi farklı kahramanların başlarına gelen olaylar değildir. Bizzat âşık bu olayları yaşar. Macera içeren bu olaylar onun cesaretini, merhametini ve özgüvenini göstererek kendisini kanıtlamasına ve artık “âşık” olmaya hazır olduğunu ispatlamaya yarar. *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevisindeki işlevler ve alt işlevler şunlardır:

1. Bir hocanın tüm çocuklarını vebadan kaybetmesi

2. Hocanın ve eşinin yeniden çocuk sahibi olmak istemesi

Hocanın ve eşinin yeniden çocuk sahibi olmak için çeşitli yöntemlere başvurması

3. Hocanın eşinin gebe kalması

4. Hocanın ve eşinin bir oğlunun olması

Çocuğun adının konması

5. Hocanın ve ailesinin başka bir şehre taşınması

6. Çocuğun hızla büyümesi

Çocuğun eğitimini hızla tamamlaması

Çocuğun eğlence ve meclis ortamını tanınması

7. Hocanın hastalanması ve hayatını kaybetmesi

8. Âşığın serseri dostlarıyla mirası yemesi
9. Annesinin uyarısıyla âşığın kendisini toparlaması
 - Âşığın işlerin başına geçmesi
10. Âşığın evden uzaklaşarak başka bir yere/şehre gitmesi
11. Âşığın ava çıkması
 - Ava çıktığında çaresiz insanlara yardım etmesi
 - Âşığın kahraman olması
12. Âşığa birden bir âşıklık hâli gelmesi
13. Âşığın başka bir yerde/şehirde misafir edilmesi
14. Âşığın ilk görüşte âşık olması
15. Âşığın misafir olarak gittiği evde eğlence meclislerine katılması
16. Âşığın ve sevgilinin bayılması
17. Âşığın şehre geri dönmesi
18. Âşığın sırrını bir dostuna anlatması
19. Âşığın ve dostunun kıyafet değiştirerek sevgilinin şehrine gelişi
 - Sevgilinin âşığa mendil atması ve mektup yazması
 - Sevgilinin âşığı görmek için ayna koyması
20. Âşığın yeniden sevgilinin şehrine gitmesi
21. Bir aracının âşığı ve sevgiliyi buluşturması
 - Âşığın ve sevgilinin beraber şarap içmesi
 - Âşığın ve sevgilinin dostlarının birbirine âşık olması
22. Âşığın şehre geri dönmesi
23. Başka bir güzelin âşığa âşık olması
24. Aracının sevgiliye âşıktan mektup getirmesi
25. Sevgilinin babasının aracı tarafından bildirilen davete katılmak istememesi

Âşık ve dostunun davete cevap beklemesi

26 . Sevgilinin ablasının hastalanması ve ailece onun şehrine gitmeleri

Sevgilinin ve arkadaşının bu şehirde kalması ve günlerini geçirmesi

27. Âşığın ve dostunun sevgilinin evine giderek sevgilinin gittiği şehri öğrenmeleri

Âşığın ve dostunun sevgilinin olduğu şehre yolculuk etmesi

Âşığın ve dostunun şehirde aracıyla karşılaşması

Âşığın ve dostunun sevgililerinin davete katılamama nedenini anlaması

28. Bir rakibin sevgiliye talip olması

Âşığın ve dostunun kıyafet değiştirerek rakiple sohbet etmesi ve arkadaş olması

29. Rakibin âşığa âşık olan diğer kahramana âşık olması

30. Âşığın annesinin aracı olarak hikâyeye girmesi

31. Rakibin ve diğer güzelin evlendirilmesi

32. Âşığın annesinin, sevgilinin evine misafir olması

33. Aracı ile âşığın annesinin anlaşması

34. Sevgilinin babasının ikna edilmesi

35. Düğün merasimlerinin başlaması

36. Gelinin âşığın şehrine/evine getirilmesi

37. Günlerce düğünün sürmesi

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde de işlevler *Nâlân u Handân*'daki gibi fazladır. Bu durum, mesnevinin olay odaklı olduğunu ve üst üste yaşanan olayları aktarmanın önemli olduğunu gösterir. Bu olaylar, mesnevideki macera unsurunu canlı tutar; âşığın duygularının değil mücadelesinin ön plana çıkmasını sağlar.

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi diğer realist aşk mesnevilerinden farklı başlar. Âşığın doğumu ve gelişimi detaylı olarak anlatılır. Ana kahraman, yaşı geçmiş bir anne ve babanın mucize çocuğu olarak dünyaya gelir. Bu motif masallarda, halk hikâyelerinde, mesnevilerde sıklıkla kullanılan bir motiftir. Bu çocuğun büyüme ve olgunlaşma süreci de anlatılır. Kahramanın hızlı büyümesi de yine destanlarda, halk hikâyelerinde sıkça

kullanılan bir motiftir. Kahramanın sınanması ve kendisini kanıtlaması da yine iki kahramanlı aşk mesnevilerinde sıkça görülür. Kahramanın âşık oluşundan sonra hikâye orijinalleşmeye başlar. Âşığın ve sevgilinin birbirine âşık olması, beraber yiyip içmeleri, âşığın sırrını bir dostuna açması, ara bulucular aracılığıyla âşığın ve sevgilinin bir araya getirilmesi gibi motifler diğer realist aşk mesnevilerinde de örneği görülen motiflerdir. Ancak hikâyenin bir düğünle bitmesi yeni bir olaydır ve diğer mesnevilerde örneği görülmez. Bu düğün sürecinde gözetilen gelenekler ve âdetler de oldukça gerçekçi ve ilgi çekicidir. Ana kahramanın yanında, yan roldeki kahramanların da âşık olmaları ve sonunda evlenmelerinin diğer mesnevilerde örneği görülmez.

2.8.3. Kişiler

2.8.3.1. İdealize Edilmiş Bir Âşık: Gûyâ

Gûyâ, anne ve babasının diğer çocuklarını vebadan kaybetmelerinin üzerine tedaviyle (muska, büyü, şerbet, macun) dünyaya gelen, aslında “mucize” bir bebektir. Bânû’nun yaşının elli altı olması, onların yeniden çocuk sahibi olmayı istemelerine engel olmamıştır. Bebeğin doğuşu ailede büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Bebeğe adının verilmesi “ermiş” birinden istenir ve yedinci gün bu kişi ona Gûyâ adını uygun bulur:

Heftümîn rûz geldi ol dâna

Kodı mahdûmın adını Gûyâ (69)

Başlarda Gûyâ’nın gelişiminin destan kahramanları gibi “hızlı” ilerlediği söylenir.

Örneğin iki üç aylıkken konuşmaya başlar:

Dü se mâha iken o tıfl-ı necîb

Başladı nutka oldı emr-i ‘acîb (71)

Yaşına girince yürümeye başladığı söylenir:

Yaşına girdi itdi reftârî

Müstezâd oldı nazm-ı güftârı (75)

Gûyâ’nın fiziksel gelişiminin yanında zihinsel gelişimi de hızlıdır ve bu onun “farklı” bir çocuk olduğunu gösterir. Dört yaşında babası eğitime başlamasını uygun bulur:

Hâce Gûyâ'da gördi rüşd-i 'azîm
Zihn-i derrâki kâbil-i ta'îm (137)

Gûyâ'nın eğitim hayatı da başarılı ve hızlı ilerler. Alfabeyi geçip ebcedden ümm-i Kur'ân'a gelir. Yedi yaşında ise hâfız olur:

Yedi yaşında oldu kenz-i nihân
Kârî seb'a hâfız-ı Kur'ân (146)

Ardından sünnet düğünü yapılır. Gûyâ, büyüdükçe ilgi alanları da genişler. Edebiyata ilgi göstermeye başlar:

Edebiyyâta itdi şugl-i tamâm
Sarf u nahv u cedelde oldu benâm (151)

Gûyâ'nın eğitimi çok yönlü olarak devam eder. Güzel söz söylemeden matematiğe, şiir ve inşadan Arapça ve Farsçaya, astrolojiden coğrafyaya kadar her alanda ilerler. Gûyâ, on iki yaşına geldiğinde fiziksel güzelliği de ortaya çıkar. Yanakları gül ve lale gibi kırmızıdır:

Oldı mahdum düvâze-deh sâle
Ruhları tev'emân-ı gül lâle (158)

Yaşı ilerledikçe Gûyâ'nın karakteriyle ilgili de bilgi verilmeye başlanır. Tabiatının eğlence meclislerine meyilli olduğu söylenir. Bu meclislerde meclis ortamının inceliklerini öğrendiği gibi kendi güzelliğini ve bunu kullanmayı da keşfeder:

İtdi ta'îm çeşm-i gammâzı
Nîze-bâzî vü tîr-endâzı (164)

Gûyâ'nın günden güne gelişmesi ve olgunlaşması anlatıcının hikâyesi için uygun olan yaşlara yaklaştığını da gösterir:

Gün-be-gün buldı tâb u neşv ü nemâ
Oldı bu nazma mâ-sadak Gûyâ (172)

Gûyâ, on dört yaşına geldiğinde güzelliği artar, ayın on dördüne benzetilir. Gittikçe güzelleşir, eğitimi de artar ve olgunlaşır:

Buldı ol mâh-pâre hüsn ü cemâl
İtdi tahsil nice fazl ü kemâl (175)

Gûya, babasının kurduğu çiftliklerle ilgilenir. Çok iyi bir eğitim almıştır, ancak babasıyla çalışıp çiftçilik yapar. Bu durum, babası hasta olduğu zaman anlamaması için onu mahsulü toplamaya çiftliğe gönderdiğinde anlaşılır. Sonradan çiftlikleri denetlemek için gittiğinde de bu işi devam ettirdiği görülür. Gûya babasının ölümünden sonra yanlış kişilerle arkadaşlık kurar ve babasından kalan mirasın bir kısmını bu şekilde kaybeder. Bu süreç, Gûyâ'nın annesinin nasihatleriyle son bulur. Bu da Gûyâ'nın annesinin sözüne verdiği önemi gösterir:

Dinledi pend-i mâderi çelebi

Gayrı destur-ı kâr idüb edebi (242)

Gûyâ, ibret gözüyle kendisine bakıp doğruyu ve yanlış ayırt edebilecek kabiliyettedir:

Çeşm-i 'ibretle eyledi nigâh

Oldı mahdûm hâlden âgâh (263)

Gûyâ'nın serseri dostlarından kopuşu da kendi kendine yaptığı bu iç muhasebeden sonra gerçekleşir. Dostlarını geride bırakarak "yol"a çıkması gerektiğini düşünür. Çiftliklerini gezer, işlerin düzenli bir şekilde ilerlediğini görür. Bu da Gûyâ'nın artık babasından kalan işlerin başına geçtiğini gösterir. Gûyâ'nın bir diğer özelliği de avcılıktaki başarısıdır. O, zamanını avlanarak geçirir ve bu avlar sırasında başına gelen olaylar onun "kahramanlığını" ortaya koyup halk tarafından benimsenmesini ve tanınmasını sağlar:

Didiler 'asra kahramânsın sen

Gayrı nesh oldı dâstân-ı kühen (363)

Gûyâ, artık fiziksel ve zihinsel gelişimini tamamlamış, halk tarafından da takdir edilen bir kahramana dönüşmüştür. Bundan sonra anlatıcının Gûyâ ile ilgili anlatacağı hikâye, bir aşk hikâyesi olacaktır. Âşıklık hâli Gûyâ'ya aniden gelir, bir an esner ve ağlamaklı olur. Gûyâ'nın bu hâlini yorumlayan bir pîr, aşk ve sevgi tarlasının oluşması için gönlünde çukurlar kazıldığını söyler. Gûyâ'nın yaşı artık on sekiz olmuştur:

Sinni olmuşdı heşt-deh sâle

Bedr-i ruhsârı dâhı bî-hâle (387)

Gûyâ'nın bu yaşındaki güzelliğini anlatıcı şöyle ifade eder:

Çâr-ebrûyile o vech-i münîr

Çâr-mısra' nüvişte kît'-i mîr (388)

Gûyâ, on sekiz yaşında âşık olur ve çeşitli maceralardan sonra sevgiliye kavuşur ve onunla evlenir. Olayların tasvirlerin önüne geçtiği bu mesnevide amaç Gûyâ'nın aşk hikâyesini anlatmaktır. Mesnevinin yaklaşık olarak üçte birinde Gûyâ'nın on sekiz yaşına kadar yaşadıkları, sonrasında ise aşk macerası anlatılır. Bu aşk, Gûyâ için çok çetrefilli bir hâl almadan, aradaki rakibin de başka biriyle evlendirilmesinin uygun görülmesi üzerine kavuşmayla sonlanır. Bu kavuşma sürecine Gûyâ'nın büyük bir katkısı ve etkisi olmaz. Kadınlar, yani Gûyâ'nın annesi Bânû, Tûtî'nin dadısı ve annesi tarafından ara buluculuk yapılarak olaylar Gûyâ'nın lehine çevrilir.

2.8.3.2. Âşık Bir Sevgili: Tûtî

Tûtî, bu aşk hikâyesinin kadın kahramanı olarak Gûyâ'nın dikkatini güzelliğiyle çeker. Ancak, önce Tûtî Gûyâ'yı görür ve ona âşık olur. Tûtî, anlatıcı tarafında şöyle tanıtılır:

Nâm-ı Tûtî zebânı şekker-hâ
Oldı âyine Tûtî'ye Gûyâ (406)

Bu âşık olma sahnesi, Tûtî kelimesinin “papağan” anlamından ötürü papağanla tenasüplü ifadelerle tasvir edilir:

Sûr-ı mîr'-ât-i rûy-ı dildârı
Oldı Tûtî kafes giriftârı

Leb-i şîrînini görüb yârûn
Agzu sulandı Tûtî-i zârûn

Hüsni âyînesinden olsa cüdâ
İtdi feryâd Tûtî-i şeydâ (407- 409)

Tûtî, evinin balkonundan bakarken Gûyâ onu görür ve “siyah saçları halka halka kement olur ve Gûyâ onu görünce mecburen bağlanır” (b. 413). Gûyâ'yı burada etkileyen aslında Tûtî'nin güzelliğidir. Tûtî'nin güzelliğini anlatıcı şöyle tasvir eder:

Kavs-i ebrûsı tîr-i müjgânı
Zahm-nâk eyledi dil ü cânı

Çeşmi câdû vü gamzesi fettân

Nice meftûnı olmasun dil ü cân (415- 416)

Tûtî, Gûyâ'nın annesi tarafından da güzelliği nedeniyle beğenilir. Bânû, onu kendisine hizmet ederken inceler ve oğluna lâyıık görür:

Oldı Bânû cemâline 'âşık

Görđi Gûyâ'ya Tûtî'yi lâyıık (950)

Tûtî, o kadar güzeldir ki girdiği ortamdaki herkes onun güzelliğinden etkilenir (b. 754). İstanbul'da ablasının yanında geçirdiği sürede pek çok devlet görevlisi kişi onunla görüşmek ister:

Nice serheng-i servet-i devlet

Eyleyüb hutbe itdiler rağbet (755)

Tûtî güzelliğinin dışında sabırlı bir şekilde Gûyâ'yı beklemesi ve aşkından vazgeçmemesiyle de ön plana çıkar. Püser'in gönderdiği hediyeleri sert ve kaba bir şekilde reddeder, halhala tekme atar, hediyeleri getiren kadınlara da yumruk atar. Bunun dışında Tûtî'nin en büyük şansı, Dâye ve Andelîb'dir. Her ikisi de onun Gûyâ ile kavuşması için ellerinden geleni yaparlar. Sonunda Gûyâ'nın annesi Bânû'nun onu beğenmesiyle ve babasının ikna edilmesiyle Tûtî, Gûyâ'ya kavuşur ve büyük bir düğünle evlenirler.

2.8.3.3. Birbirine Âşık Yardımcı Kahramanlar Hemdem ve Andelîb

Hemdem, Gûyâ'nın âşık olduğunu ilk fark edendir ve anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır:

Bakdı bir Hem-dem-i sûtûde-nazar

Hâl-i Gûyâ'yı yordı tarz-ı diğeri (505)

Gûyâ'nın farklı bir derdinin olduğunu anlayan Hemdem, ona tavsiyeler verir, ondan sabırsız olmamasını ister. Sevgilinin aşkının gizli bir sır olduğunu ve bunu açığa çıkarmayıp gizli tutması gerektiğini söyler ve sonunda Gûyâ ona Tûtî'ye olan aşkını anlatır. Hemdem, Gûyâ'nın sırdaşı ve arkadaşı olmanın yanında onun gibi âşık olarak da derdine ortak olur:

'Aşk-ı Gûyâ'ya Hemdem âzâd

Pây-dâş oldu hürrem ü dilşâd (621)

Gûyâ da Hemdem'in kendisine yol arkadaşı olduğunu, o da âşık olduktan sonra onaylar:

Didi Gûyâ birâderüm sâpâş

Bana oldun henüz sen pâdâş (637)

Hemdem, iyi bir sırdaş olmaya çalışır ve Gûyâ'nın annesi Bânû'ya ilk aşamada dostunun sırrını vermez, ancak annesinin ısrarı üzerine Tûtî'ye olan aşkını anlatır. Buradaki önemli nokta, Bânû'nun bu durum için doktora bir ilaç yaptıracağını söylemesidir. Bu da Hemdem'i konuşmaya ikna eder. Hemdem, Andelîb'le olan aşkıyla da hikâyede yer bulur. Onun aşk hikâyesi Gûyâ'ninkine paralel gider. Gûyâ, Tûtî'den ayrı kaldığı süreçte o da Andelîb'den ayrı kalır. Gûyâ, Tûtî'ye kavuştuğu zaman o da Andelîb'e kavuşur.

Andelîb, Tûtî ve Hemdem'le olan ilişkisi çerçevesinde mesnevide yer bulur. Adı 'Andelîb mahlası ise Gül-nûş'tur (b. 600). Tûtî'nin dadısının kızıdır ve Tûtî'yle aynı yaşta olduğu belirtilir:

Vâr idi Dâye-zâde bir duhter

'Andelîb ismi kendi bir gül-i ter

Sinni Tûtî ile berâber idi

Çâker-i hâss ü yâr ü yâver idi (534- 535)

Tûtî'nin Hemdem ona âşık olmadan önce detaylı bir tasviri yapılır:

Âl-ı vâlâ-yı eylemiş rû-pûş

'Andelîb ismi mahlası Gül-nûş

Nîgehi mest gamzeler câdû

Mûjeler tîrler kemân-ebrû

Nâz-ı reftârı vakti cilve-künân

Olur endâmı ser-be-ser lertzân (600- 602)

Andelîb de Hemdem'i ilk olarak güzelliğiyle etkiler. Andelîb, Hemdem'le olan aşkın dışında Tûtî'yle olan dostluğuyla da ön plana çıkar. O, annesinin yani Dâye'nin Tûtî'nin hâlini anlaması üzerine annesi tarafından görevlendirilir. Tûtî'ye taze haberler ve

hikâyeler anlatarak onunla yakınlık kurar ve ondan sırrını alır, ancak Andelîb'in ve annesinin bu sırrı öğrenmelerinin amacı Tûtî'ye yardımcı olmaktır:

Ba'dezîn 'Andelîb ü Dâye hemân
Oldı hizmetde ber-zede dâmân

Dâyesi oldı Tûtî'ye per ü bâl
'Andelîb oldı lâne-sâz-ı visâl (549- 550)

Sonuç olarak, Hemdem ve 'Andelîb hikâyesinin sonunda birbirlerine kavuşurlar ve evlenirler. Onların aşk hikâyesi, Gûyâ ve Tûtî'nin hikâyesinin yan hikâyesi ve bir kopyası şeklindedir.

2.8.3.4. Rakip Görünümlü Yardımcı Kahramanlar: Melek-sîmâ ve Püser

Hikâyenin kurgusunda rakip olarak âşıkların arasına girip onları birbirinden uzaklaştıran kahramanlar yoktur. Arada kavuşmaya engel olabilecek nitelikte, ancak bunu kasıtlı olarak yapmayan iki kahraman vardır. Bunlardan ilki olan Melek-sîmâ, hikâyeye Tûtî ve Andelîb'in aşkıdan sonra üçüncü kadın kahraman olarak dahil olur ve şöyle tanıtılır:

Câr-ı lâsık sarây-ı Gâyâ'ya
Duhter-i Hâce-i girân-mâye

Nâmı vü behceti Melek-sîmâ
Öbüri oldı 'âşık-ı Gûyâ (645- 646)

Melek-sîmâ, Gûyâ'yı etkilemek için değişik elbiseler giyip süslenmekte ve pencereye çıkmaktadır:

Giydi gâhî zümrüdî câme
Tâb u fer virdi ol gül-endâma

Giydi zer-târ-ı atlas ü zîbâ
Oldı revzende gül gibi peydâ (845- 846)

Püser ise Hâher'in kardeşi için uygun gördüğü damat adayıdır ve şöyle tanıtılır:

Püser-i nâm-rev çü ‘aynek-i pîr
Hurde-bîn sâde-rû-yı sâde zamir (806)

Püser’in tam adının Hâtip Püser olduğu ilerleyen beyitlerde belirtilir:

Püser-i Hâtib aldı peygâmı
Kalmadı dilde sabr u ârâmı (814)

Gûyâ ve Hemdem, Püser’le arkadaşlık kurarlar ve onun sohbetinden hoşlanırlar. Tesadüfen o da Melek-sîmâ’ya âşık olur ve bu şekilde aradaki karmaşa kendiliğinden çözülür. Bânû, Melek-sîmâ ve Püser’in bir araya gelmesi için aracı olur. Püser’in uygun bir damat adayı olduğunu Melek-sîmâ’nın annesine anlatırken onun gibi damadı bir daha bulamayacağını şöyle söyler:

Merd-zâde edîb-i pâk-nihâd
Bulamazsın bunun gibi dâmâd (899)

Püser ve Melek-sîma, mesnevide bir araya gelen ve evlenen ilk çifttir. Daha sonra da arkadaşlarının düğünlerinde onların yanında yer alırlar.

2.8.3.5. Dâye: Gözcü, Ara bulucu, Haberci

Dâye, hikâyedeki en önemli ve etkili kahramandır. O, her şeyin farkına ilk varan ve sorunları ortadan kaldırmak isteyen kişidir. Kızını kullanarak Tûtî’nin âşık olduğunu ortaya çıkarır. Ardından âşıkların buluşması için gerekli ortamı hazırlar. Gûyâ ve Hemdem Mudanya’ya geldiklerinde onları gizlice içeriye alır, onlara mecliste ikramlarda bulunur ve gözcülük yapar. Ardından sevgililerin artık ayrılık zamanı geldiğini belirtir. Yâni Dâye, âşıklar üzerinde hâkimiyet ve söz sahibidir. Etraftakilerin de ondan beklentisi kızlara göz kulak olması ve akıl vermesidir. Hâher ona şöyle der:

Bunlara Dâye dîde vü gûş ol
Nush-pend eyle rehber-i hûl ol (804)

Dâye’nin bir diğer görevi de Gûyâ’ya mektup taşıyarak haber getirip götürmektir. Bu görev için Tûtî’nin annesini ve babasını ikna ederek Bursa’ya kadar gider. Tûtî’nin annesi Bânû ile görüşür. Anlatıcı onu “nükte-dân-ı edeb” (b. 693) olarak tanımlar. Dâye âşıkları kavuşturmak için bir plan yapar:

Buldı Gûyâ vü Hemdem'e fırsat
Dâye ta'lim itdi bir san'at (704)

Tûtî'nin babasını ve ailesini Bursa'ya davet etme fikri de Dâye'ye aittir. Dâye, Bursa'ya gitmişken de boş durmaz ve Tûtî'nin ruhunun sıkılmasına çare bulmaya çalışır.

İstanbul'da Gûyâ ve Hemdem'e rastlayarak onlara kaldıkları evi gösteren ve Hâce'nin arada oynadığı oyunu çözen de yine Dâye'dir. Bânû, Mudanya'ya misafir olarak geldiğinde onun Tûtî için geldiğini de Dâye anlar ve durumu Tûtî'nin annesine anlatır. Bânû'ya da güzel sözler söyler ve onun amacını öğrenir. Bu şekilde Bânû'yla ittifak kurarak ara buluculuk görevine devam eder. Tûtî'nin annesinin Hâce'yi ikna etme konuşmasında da yer alır ve sözü o başlatır. Ara buluculuk görevini başarıyla tamamlayan Dâye, düğün sırasında da çeyiz odası süslemek gibi bir görev alır ve hikâyedeki rolü sona erer.

Sonuç olarak, Dâye hikâyedeki en çok rol üstelenen ve sorumluluk alan kahramandır. Bu sorumlulukların hepsini kendi isteğiyle alır ve başarıyla yerine getirir. Âşıkların birbirine kavuşmasını sağlar ve sonunda kızının da iyi bir evlilik yapmasıyla mükafatını alır.

2.8.3.6. Hâce ve Bânû - Tûtî'nin Anne ve Babası- Melek-sîmâ'nın Anne ve Babası

Hâce, mesnevide tanıtılan ilk kahramandır. O, İstanbul'da yaşayan ve ileri gelen bir devlet adamıdır. Mesleği defterdarlıktır, olgun ve ağırbaşlı bir adamdır:

Nice vak'a özi kemâl ü vakâr
Olmış idi re'is-i defterdâr (27)

Eşinin düşüncelerine saygı duyar. Bunu da onun İstanbul'dan taşınma isteğine razı olarak gösterir. Bursa'ya geldiğinde halka hediyeler dağıtarak insanların gönlünü almayı bilir. Bursa'da güzel bir ev yaptırıp çeşitli yatırımlar yaparak eşine ve oğluna iyi bir miras bırakır. Hâce, hikâyede kısa bir role sahiptir, asıl rolü ise oğlunun olgunlaşmasını sağlamaktır. Hâce, anlayışlı, düşünceli ve oğluna düşkün bir adamdır. Onun üzülmemesi için hastalığını gizli tutar:

Savurdı ferzendi Hâce-i derrâk

İşidüp haste olma gam-nâk (185)

Son nefesini vermeden önce de oğlunu görmek ister ve ona ağlamamasını, iyi bir halef olacağını söyler. Hâce'nin ölüm anı şöyle ifade edilir:

Eyledi Hâce 'azm-i dâr-ı karâr

Oldı rûşen sirâcesi şeb-i târ (202)

Bânû, mesnevinin başında “yaşlı” bir kadın olarak tanıtılır. Vebadan çocuklarını kaybettiğinde elli altı yaşındadır ve yeniden çocuk sahibi olabilmek için tedavi görür. Sonunda amacına ulaşan kadın uyumlu, oğluna düşkün ve sevecen bir anne profili çizer. Bânû ilk olarak oğlunun yaşam biçimine tepki gösterir ve onu uyararak yanlış yoldan döndürür. Hikâyenin sonunda ise olayları çözüme kavuşturmak için devreye girer. Hemdem'i konuşturduktan sonra âşıklara yardım etmeye başlar. Âşıkların amacına ulaşmaları için de dua eder:

Bir sühuletle feth-i bâb ide Hâk

Üçünüz dahî behre-yâb ide Hâk

Umaram cümle ber-murâd olasız

Nîl-i dil-hâhınızla şâd olasız (885- 886)

İstanbul'a gitmek bahanesiyle Mudanya'ya gider ve orada Tûtî'yi görme fırsatını bulur. Dâye tarafından becerikli ve “erkek gibi” bir kadın olarak tanımlanır:

Dâye Bânû'yı sayd idüp tenhâ

Didi ey kâr-sâz-ı buhte-edâ (975)

Bânû, maddî imkanlarıyla da Tûtî'nin ailesini etkilemeyi başarır. Tûtî'ye hediyeler ve mücevherler verir. Düğün sırasında da her türlü hazırlıkla ilgilenerek oğlunun iyi bir evlilik yapmasını sağlar.

Mesnevideki diğer Hâce, Gûyâ'nın babasının arkadaşı ve Tûtî'nin babasıdır. Mudanya'da sayılan biridir ve misafirperverliğiyle ön plana çıkar. Gûyâ'yı evinde misafir eder, aslında Gûyâ'dan hoşlanır. Gûyâ'nın ailesinin Bursa'ya olan davetinden ise neden hoşlanmadığı bilinmez. O, bu daveti gizleyerek âşıkların bir araya gelmesine engel olur ve hikâyedeki gerilimi artırır. Bu anlamda “rakip” özelliği gösterir. Dostlarının bu evliliği onaylaması ise Hâce'nin sonunda olumlu cevap vermesini sağlar. Tûtî'nin annesi hikâyede etkili bir

rol almaz. Yumuşak kalpli ve iyi niyetli biri olarak tanıtılır. Onun yerine daha çok Dâye Tûtî ile ilgilenir. Sonunda Hâce'yi ikna etmek için devreye girer.

Melek-sîmâ'nın annesi “zen-i pür-fen” (b. 909) olarak tanımlanan, işini bilen ve akıllı bir kadındır. Kızının evliliği için eşiyle doğru zamanda, tatlı dilli bir şekilde konuşarak onu ikna eder.

2.8.3.7. Kötü ve Ara Bozucu Tipler: Hâher ve Şevher, Fitneciler, Yağmacılar

Hâher'in hakkında mesnevîde detaylı bir tasvir olmasa da onun dünyayı görmüş geçirmiş biri olduğu satır arasında belirtilir:

Gördi hemşîre-i cihân-dîde
Tûtî vü ‘Andelîb’i şûride (802)

Hâher ve eşi Şevher, Tûtî'yi İstanbul'da tutarak onu Püser'le evlendirmek isterler. Onlar da aslında Hâce gibi nedensiz bir şekilde araya girerek hikâyenin gerilimini artırıp kavuşmanın gecikmesini sağlayan ve “rakip”e benzeyen tiplerdir. Tûtî ve Andelîb'in uzun süre İstanbul'da kalmasının nedenidirler.

Mesnevinin başında Gûyâ'nın olgunlaşıp doğru yolu bulmasını sağlamak ve kahramanlığını ortaya koymak için yer verilen bazı kötü tipler vardır. Gûyâ'nın arkadaşlık yaptığı bu tipler şöyle tasvir edilir:

Hâne-berdûş bir nice evbâş
Gök-nârî vü bengî vü ‘ayyâş

Bezlegû vü mükallid ü fassâl
Mudhîk-i şehîr-i nâ-sipâs-ı hisâl

Cübbesi ceybi kuhl-i bâzârî
Hod-fürûşân hırâş-ı cân-kârî (229- 231)

Hırsızlar, yol kesiciler, haramiler Gûyâ'nın kahramanlığını kanıtlamak için kullanılan kötü tiplerdir. Gûyâ'nın babası öldükten sonra onun mirasını ele geçirmeye çalışan vasî

ve memur aslında iflas etmiş iki yalancıdır. Bu durumdan kurtulmak için gittikleri devlet görevlileri de rüşvet istemeleri nedeniyle hikâyede yer alan diğer kötü tiplerdir.

Geniş bir şahıs kadrosu olan eserde çok farklı tiplere de yer verilir. Mudanya'daki meclis ortamında yer alan genç delikanlılar şöyle tasvir edilirler:

Geldiler âb-ı rûy-ı belde havâs

Kimi hânende vü kimi rakkâs

Sineler çâk ü dîde mestâne

Püser-i sâhil-i levendâne (439- 440)

Gûyâ'nın evinin kahyası, Bânû'nın dayısının oğludur ve evlerindeki serserileri göndermek için düzenlenen oyunda kullanılır. Düğünlere katılan seçkinler, misafirler ve halk, fal baktırılan ve büyümlü dualar okutulan nefes sahibi kişi, muska yazdırılan kişi, meclislere katılanlar eserin geniş şahıs kadrosunu oluşturan figüranlardır.

2.8.4. Zaman

Mesnevinin başında vaka zamanı II. Selim Dönemi olarak belirtilir. Bu dönemdeki veba salgınından sonra dünyaya gelen Gûyâ'nın on sekiz yaşındaki düğününe kadar geçen süreç mesnevide anlatılır. Mesnevide, ana kahraman olan Gûyâ'nın doğumu ve büyüme süreci detaylı bir şekilde takip edilebilir. Doğumundan on sekiz yaşına kadar geçen süreçte anlatıcı, Gûyâ'nın yaşının kaç olduğuna ara ara değinir:

Sinn-i Gûyâ'yı eyleridi şümâr

Rûzî de sâl ü mâhî oldu çehâr (136)

Yedi yaşında oldu kenz-i nihân

Kârî seb'a hâfız-ı Kur'ân (146)

Oldı mahdum düvâze-deh sâle

Ruhları tev-emân-ı gül lâle (158)

Sinni olmışdı heşt-deh sâle

Bedr-i ruhsârî dâhî bî-hâle (387)

Mevsim geçişleri, sabah ve akşam tasvirleri mesnevide belirtilir ve tasvir edilir:

Bir seher ki bu târem-i bâlâ

Kurdı bir çetr-i sîmgûn-ı dîbâ (83)

Geldi hengâm-ı berf ü rûz-ı şitâ

Gûy-ı elmâs-gûn idi gabrâ (279)

Nev-bahâr oldı kûh ile sahrâ

Giydiler nev-zümrüdü dîbâ (319)

İtdiler şeb-rûyî vü hem-râhî

Geldiler Bursa'ya seher-gâhî (641)

Bir seher-geh ki mihr-i 'âlem-tâb

Rûy-ı gabrâdan itdi ref'-i hicâb (930)

Mesnevide ay adları zaman belirtmek için sıkça kullanılır:

Gör kazâyı ki geldi mâh-ı temûz

Oldı tennûr-veş cihana bir sûz (29)

Bir şubât ki bu târem-i mînâ

Müşk-fâm oldı zülf-i dilber-sâ (51)

Müşteri sa'atinde yevm-i hâmis

Geldi Hâce sarâyâ oldı celîs (124)

Haftanın günleri zaman olarak açıkça belirtilir. Hâce'nin öldüğü gecenin bir cuma gecesi olduğu söylenir:

Bir şeb-i cum'a olmuş idi meğer

Burc-ı akrebde câ-nişîn-i kamer (201)

Gûyâ'nın Mudanya'ya gitmek için bir pazar günü yola çıktığı söylenir:

Yekşeb eh eyleyüb nühüfte sefer
İtdi Hürrem Mudanya bâr ü ger (552)

Mevsim, ay ve haftanın günleri gibi belirli zaman ifadelerinin yanında belirli zaman aralıkları da mesnevide sıkça belirtilir. Gûyâ için Hâce'nin Mudanya'da verdiği ziyafetin iki gece ve iki gündüz sürdüğü söylenir:

Dü şeb ü rûz sâhib-i da'vet
İtdi 'âlî ziyâfet ü hidmet (425)

Gûyâ ve Hemdem'in Mudanya'ya varmaları için bir saatlik yol kaldığı belirtilir:

Kalmış idi mesafe bir sâ'at
Eylediler 'azîmet-i sür'at (565)

Hâce, İstanbul'da bir hafta kalır:

Hâce bir hafta anda meks itdi
Geldi gördi kerimesin gitdi (741)

Çil ü pencâh rûz çün be-güzeşt
İtdi Bânû Sitanbul'ı sıla geşt (1020)

Sî ü se rûz u şeb bu sûr-ı sürûr
Oldı mümted gelüb kelâl ü fütur (1077)

Geldi sûr-ı sürûr encâma
İrdi yevm-i hamîs ahşâma (1134)

Aradan geçen uzun zaman aralıklarını belirtmek için de belirsiz zaman ifadeleri sıklıkla kullanılır:

Birkaç eyyâm geçdi el-hâsıl
Bildiler oldı pîre-zen hâsıl (57)

Gecmede mâh ü hefte vü eyyâm
İrdi kâr-ı velâdete hengâm (63)

Bir iki sâl böyle itdi güzër
Bâlig-i râşid oldı gayrı püser (234)

Gezdi mahdum bir nice eyyâm
Gördi çiftlikleri durur nizâm (276)

Nice eyyâm o mâh-ı mihr-i şikâr
Oldı ‘uzlet-güzîn-i istikrâr (318)

Geçdi bir nice hafta vü eyyâm
‘Aşk-ı Gûyâ’yı itdi bî-ârâm (518)

İştîyâk ile Tûtî-i nâlân
Çok zaman kaldı zâr u ser-gerdân (664)

Didi sâl-i güzîşte ber-mu‘tâd
Nam-zed itdi Hâher ü dâmâd (984)

Dü se rûz eyledikde yine mürur
Der-miyân itdi bu hikâye zuhur (1014)

Zaman, burçların konumuyla da ifade edilir:

Oldı menzil Mudanya Gûyâ’ya
Geldi hurşîd burç-ı Cevzâ’ya (389)

İtdi pervâz murg-ı âvâre
Burc-ı cezvâyâ geldi seyyâre (834)

Didiler itse vaktidir yârân
Zühre burc-ı esedde şem‘a kıran (1078)

Virdi fart ü süvâr-ı pür-gevher
Eyledi garka-i zer ü zîver (1121)

2.8.5. Mekân

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi mekân kullanımı açısından oldukça zengindir. Gerçek şehirler, köyler, konaklar, açık ve kapalı mekânlar sıkça kullanılır. İstanbul, olayların başladığı ve ana kahramanların ikamet ettikleri ilk şehirdir. Bu şehirden Bursa'ya taşınma süreci detaylı bir şekilde anlatılır. Hâce eşyaları için birkaç gemi yükletir. Bu gemilerin Mudanya'ya ulaştığı belirtilir. Hâce'nin dostlarıyla vedalaştıktan sonra Üsküdar'a gittiği ve ailenin yolculuğunun buradan başladığı söylenir. Aile, kara yoluyla yola çıkar. Kadınlar tahtirevanlar ve develerle arkadan gelirken Hâce ve hizmetliler atlara binip, yükleri de katarlarla çekerler. Duraklar ve konakları aşarak Bursa'ya varırlar. Aynı şekilde Mudanya'dan İstanbul'a dönülmesi gerektiğinde de yolcuğun aşamaları anlatılır. Ailenin gemiyle yolculuk yaptığı belirtiltikten sonra Haliç'e vardığı söylenir:

Eyledi ol Halîc-i bahri 'ubûr

Vird-i Tûtî bu matla'-ı meşhûr (736)

İstanbul ve Bursa şehirleri, mesnevinin hikâyesinin geçtiği ana şehirler olarak tasvir edilir. İstanbul, Tûtî ve Andelîb'in ziyaretleri sırasında "güzellerin yaşadığı bir şehir" olarak tanıtılır (b. 779). Şehirle ilgili detaylı bir tasvire yer verilmez. Bursa ise olayların geçtiği diğer büyük şehirdir ancak bu şehirle ilgili de detaylı bir tasvir yapılmaz. Çok güzel ve âlimlerin bol olduğu bir şehir olarak tanıtılır.

Mudanya, mesnevide sıkça anılan ve tasvir edilen önemli mekânlardandır. Aşk hikâyesinin büyük bir kısmı bu şehirde geçer. Şehir ilk olarak Bursa'ya olan uzaklığıyla tanıtılır:

Leb-i deryâ Mudanya 'işret-gâh

Burusa'ya bu'dı penc sâ'at râh (370)

Mudanya aynı zamanda "sevgilinin semti"dir:

Şefkat eyle delîlüm ol gidelüm

Kûy-ı cânâne-yi mutâf idelüm (521)

Mesnevide açık mekânlar kadar olmasa da kapalı mekânlarda geçen olaylarda da mekân belirtilmiştir. Cumba, Tûtî'nin Gûyâ'yı ilk olarak gördüğü mekân olması açısından önemlidir (b. 412- b. 422). Tûtî'nin evi Gûyâ ile ilk kez buluştukları mekândır. Bu

mekâna giriş detaylı bir şekilde anlatılır. Dâye, evin sahil kapısını açar ve Gûyâ ile Hemdem kapıdan girerler (b. 575). Ardından basamak basamak kapıya çıkarlar (b. 576). Buluşma yerinin de Mabeyn odası olduğu belirtilir (b. 577).

Olaylar Tûtî'nin İstanbul'da yaşayan ve Şevher'le evli olan kız kardeşi Hâher'in hastalanması üzerine yeniden İstanbul'a taşınır. İlk olarak bu çiftin evinden “dergeh-i Şevher” (b. 733) ve “sarây-ı Dâmât” (b. 738) olarak bahsedilir. Bu köşkün büyük ve yeni olduğu, önünde Divan Caddesi'nin yer aldığı belirtilir:

Gördüler bir bülend-i nev-eyvân

Pîş-gâhında Cadde-i Dîvân (788)

Kapalı mekânlardan biri de Püser'in sarayıdır, burası küçük bir saray (b. 828) olarak tanımlanır.

Düğünler sırasında “gelin odalarından” da bahsedilir. Dâye, Tûtî'nin evinde çeyizleri sergilemek için gelin odasını süsler:

Virmege hacle-gâha pîrâye

Gitdi ol cihâz ile Dâye (1094)

Yine Dâye, Gûyâ'nın evine gelindiğinde de gelin odasını süsler:

Dâye geldi cihâz ile pîşîn

Eyledi hacle-gâhı nev-tezyîn (1101)

Püser, Hemdem ve Gûyâ'ya üç gelin odası hazırlandığı belirtilir:

Oldı üç hacle-gâh-ı pîrâye

Püser'e Hemdem'e vü Gûyâ'ya (1126)

Sonuç olarak, *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevisinin “realist bir aşk mesnevisi” olarak tanımlanmasının en önemli unsurlarından biri olan mekân unsuru bu mesnevide çok çeşitli ve gerçekçi olarak kullanılmıştır. Bu kullanımın, dönemin sosyal hayatına tanıklık edilmesi açısından da çok fazla detay içerdiği görülmektedir. Kahramanların günlük olarak bulundukları mekânlar ve bu mekânlarla kurdukları gerçekçi bağlar önemlidir. Bu mekânların “gerçek” şehirler olması, şehirler arasında yapılın yolculukların sürelerinin gerçeğe uygun olması, açık ve kapalı mekân kullanımının konuya uygun olarak ilerlemesi bu mesnevide realist bir mekân kurgusu yapıldığını ortaya koyar.

2.8.6. Anlatıcı

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi, diğer mesnevilerden farklı bir tertibe sahiptir. “Giriş” bölümü kısadır. Şair müstakil bir “sebeb-i telif” bölümüne yer vermediği için şairin sesi çok az duyulur. Şair, hikâyeyi anlatanın bülbüle benzeyen kalem olduğunu belirtir:

Hâsılı hâme ‘andelîb-âsâ
Oldı neşnîde dâstân-serâ (21)

“Âgâz-ı Dâstân” bölümünün ilk beytinde anlatıcı, söz ehillerinin eski destanların hikâyelerini düzenleyerek bunları tatlı bir hikâye şeklinde anlattıklarını söyler. Dolayısıyla bu hikâyenin yazıldığı dönemden uzun zaman önce gerçekleşen bir olay olduğunu, yani gerçekliğini vurgulamak ister. Bölümün devamında hâkim bakış açısıyla hikâyeyi anlatmaya başlar. Kahramanların sözlerine doğrudan yer vermek istediğinde diğer mesnevilerin tamamında olduğu gibi “didi” şeklinde cümleye başlar:

Didi Gûyâ’ya ey gözüm nûr
İrtikâb itme gel bu mahzûr (236)

Ana kahraman Gûyâ’nın doğumu, büyümesi, zorluklarla sınanması ve olgunlaşarak kendini ispat etmesi süreci anlatıldıktan sonra anlatıcı araya girerek kendisine seslenir. Gûyâ’nın hikâyesini anlatan anlatıcının sözlerini “papağanın şeker yemesine” benzettir:

Râvî-i dâsitân-ı Gûyâ’yî
İtdi tûtî gibi şeker-hâyî (366)

Daha önce *Heves-nâme*’de (b. 893) görülen, anlatıcının araya girerek hikâyenin seyrinin değişeceğini haber vermesi ve anlatılacak hikâyenin artık bir aşk hikâyesi olacağını bildirmesi durumu burada da görülür. Anlatıcı bu hikâyeyi “hikâyelerin en seçkini” olarak tanımlar:

Gerçi şîrîn her hikâyâtı
Bu haber zübde-i rivâyâtı (368)

En seçkin hikâye, Gûyâ’nın aşk macerası olacaktır. Anlatıcı burada araya girerek, aslında bu mesnevinin bir “aşk” mesnevisi olduğunu belirtir ve bundan sonra anlatılacak hikâyeye dikkat çekmek ister.

Hâkim anlatıcının kullanılması, anlatıcının diğer kahramanların duygularını ve düşüncelerini rahatlıkla yansıtmalarını sağlar. Örneğin, Tûtî'nin Gûyâ'yı ilk kez gördüğünde hissettikleri, mâşuğun hislerinin gözlemlenmesi açısından önemlidir:

Leb-i şîrînini görüb yârun

Agzı sulandı Tûtî-i zârun (408)

Anlatıcı, Gûyâ'nın neler yaptığını anlattıktan sonra sözü Tûtî'ye getirmek ister ve geçişi anlatıcıyı konuya dahil ederek yapar:

Didi râvî bu yanki hoş-güdâz

Gûş-ı Tûtî'de oldı velvele-sâz (560)

Tûtî'nin hikâyesini anlatan “bu taraftaki” anlatıcı şeklinde tanımlar. Dolayısıyla hâkim anlatıcının tek bir kişi olmadığını, aslında birden fazla kişi olduğunu söyleyerek ona “tanrısal” bir anlam yüklemeyi. Her bir kahramanı gözlemleyen ve anlatan başka bir anlatıcıdır. Anlatıcı, hikâyeye başka bir anlatıcı dahil olacağı zaman yine araya girerek “başka bir aşkın hikâyesinin kalem tarafından yazıldığını” söyler:

Kilk-i hikmet-nüvîs nagz-ı haber

Yazdı bir dâstân-ı ‘aşk-ı diğer (643)

Bu beyitten sonra Melek-sîmâ bir rakip tipi olarak hikâyeye girer ve anlatıcı onu tanıtır. Gûyâ'ya nasıl âşık olduğunu anlatmaya başlar. Anlatıcı, *Nâlân u Handân* ve *Şâh u Gedâ*'daki kadar tuttuğu tarafı belli etmez. Rakiplere karşı öfke dolu değildir ve onları tasvir ederken “nesnel” davranır. Kahramanlar öfkelerini davranışlarıyla yansıtır. Örneğin, Püser'in Tûtî'ye gönderdiği halhala Tûtî öfkeyle karşılık verir ve öfkesini davranışlarına yansıtır. Halhala tekme atar, getiren kadınları ve cariyeleri de döver. Püser de yine rakip olarak hikâyeye dahil olur, anlatıcı onun olumlu özelliklerinden bahseder. Hikâyede rakip olarak görülen iki kahraman da birbirine âşık olur ve onlarınki de bir aşk hikâyesine dönüşür. Bu nedenle anlatıcı bu rakipleri diğer mesnevilerdeki rakip tipleri kadar olumsuz sıfatlarla tanıtmaz. Nesnelliğini koruyarak kahramanların kaderini hikâyeye bırakır.

Anlatıcı son olarak mesnevinin son beyitlerinde sözü alarak okuyuculara dua eder:

Dâstân-hân didi ehl-i dile

İrdi anlar murada siz de bile (1140)

Masalların bitiş cümlesini andıran bu dua ve tarih beytiyle mesnevi sona erer.

Sonuç olarak, realist aşk mesnevileri adı altında ele alınan mesnevilerden bazılarında kahraman anlatıcı, bazılarında hâkim anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcı tercihini şair eserinin konusuna da uygun olarak belirlemiştir. Kendi başından geçen bir olayı anlatacağını iddia eden şairler, bu iddialarını desteklemek için kahraman anlatıcı kullanmayı seçerken, yine anlatacakları hikâyenin kendi “hasb-i hâlleri” olduğunu iddia eden bazı şairler hâkim anlatıcı kullanmayı tercih etmiştir. Her iki anlatıcının da avantajları ve dezavantajları vardır. Hâkim anlatıcı kullanılan mesnevilerde, olaylar daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmış, kahramanların her birinin duyguları ve düşünceleri daha açık aktarılmıştır. Kahraman anlatıcı kullanılan mesnevilerde ise anlatıcı ve âşık aynı kişi olduğu için âşığın duygu ve düşünceleri merkezde yer almış, onun gözünden anlatılan olaylar okuyucuya daha açık sunulmuştur. Bu bakış açısında diğer kahramanların duygu ve düşüncelerine yer vermek için çeşitli tekniklere başvurulmuş, tekniklerin yetersiz kaldığı zamanlarda kahraman bakış açısından çıkılarak hâkim bakış açısına geçilmiştir. Bu da anlatımda bir kusur olarak eserlere yansımıştır.

2.9. MESNEVİLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölüm, yukarıda, detaylı bir şekilde olay örgüsü, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları incelenen sekiz mesnevinin çeşitli açılardan kıyaslanarak tablolar şeklinde ortaya konmasına ayrılmıştır. Özyıldırım (2009), çalışmasının sonunda bir tablo ile altı açıdan (âşık, rüya, âşığın yolculuğu, şehir tasviri, sevgilinin ilk görüldüğü yer/ cinsiyeti/ adı ve aşkın sonu) eserleri ele alır, eserlerde tespit edilen ortak noktaların “tür” konusunda daha sağlıklı bir tasnife götüreceğini söyler (s. 161). İncelemesinin sonunda altı özellikten en az üçünün ortak olduğunu tespit eder ve bu sonucu “türsel” bir bağ kurma açısından anlamlı bulur (s. 17).

Aşağıda ise her bir unsur için ayrı bir tablo oluşturulmuştur. Bu tablolarda ilk olarak, mesnevilerin aralarındaki ortak noktalar ve ilişkinin ortaya çıkması amaçlanmaktadır. Farklılıklar ise mesnevilerin “orijinal” olmalarından kaynaklıdır. Birbirine her açıdan benzeyen tabloların ortaya çıkması zaten konularının “orijinal” olduğu iddia edilen eserler için söz konusu olamazdı.

Tablo 1. Olay Örgüsüne Göre Realist Aşk Mesnevilerinin Karşılaştırılması

	Başlangıç	Âşık Olma Şekli ve yeri	Ayrılık	Kavuşma	Son
Fürkat-nâme	Yolculuk (İzmit’e geliş)	Şehirde (pazarda) görerek	Hikâyenin ortasında	Sonunda	Ayrılık (ayıplanacağı için)
Heves-nâme	Yolculuk (Kâğıd-hâne’ye)	Eğlence yerinde görerek	Sonunda	Hikâyenin ortasında	Ayrılık (ayıplanacağı için)
Nâlân u Handân	Rüyasında gördüğü şehirde (Saray) kendisini bulması	Oyun alanında görerek (aracının haber vermesi üzerine)	Hikâyenin ortasında	Hikâyenin ortasında	Ayrılık (gerçeği idrak ediş, anneye dönüş)
Şâh u Gedâ	Rüya ve yolculuk (İstanbul’a)	At Meydanı’nda görerek	Hikâyenin ortasında	Sonunda (hayal şeklinde)	Ayrılık (hâtifin gerçeğe döndürüşü)

Ebkâr-ı Efkâr	Aşk arayışı ve yolculuk (Edirne'ye, sonra İstanbul'a)	Rüyasında ve Ayasofya'da görerek	Hikâyenin sonunda	Sonunda	Ayrılık (sakalı çıktığı için)
Mâcerâ-yı Mâh	Rüyada âşık olma ve yolculuk (Kahire'ye)	Şehirde görerek	Hikâyenin ortasında	Sonunda (ancak sevgili ve şehzâde arasında)	Görevde yükselme
Heft-hân	Zaten âşıktır. (İstanbul'da)	Belli değil	Hikâyenin başında	Sonunda, (tasavvufî göndermelerle)	Kavuşma
Üç Arûs ve Üç Dâmât	Âşık olacak yaşı gelme ve yolculuk (Mudanya'ya)	Misafir gidilen evde görerek	Hikâyenin ortasında	Hikâyenin sonunda	Düğün

Mesnevilerin olay örgüsüne bakıldığında, *Heft-hân* dışında tamamının bir şehre yolculukla başladığı ve bu şehirlerin Osmanlı coğrafyasındaki “gerçek” şehirler olduğu görülür. *Fürkat-nâme*'de âşık hangi şehirden yola çıktığını belirtmez, ancak bu yolculuk onun için yeni bir maceranın başlangıcıdır. Aslında yolculukla başlayan mesnevilerin tamamında durum böyledir. *Heves-nâme*'de de âşık dostlarıyla eğlenmeye gittiği bir yerde sevgiliyi görür ve onun da macerası bu yolculukla başlamış olur. *Nâlân u Handân*'daki başlangıç kurgusunda ise rüya ve yolculuk iç içe geçmiş durumdadır. Şair bir rüya görür, kendisini bir şehirde bulur ve aşk macerası bu şehirde aşkı ararken başlar. *Şâh u Gedâ*'da da aynı şekilde rüya ve yolculuk birbirini tamamlar. Âşık önce rüya görür, ardından rüyasındaki güzeli aramak için yola düşer. *Ebkâr-ı Efkâr*'daki âşık tamamen bir aşk arayışındadır ve çıktığı yolculuk bu aşkı bulmak üzerine kurgulanmıştır. Ancak sonradan gördüğü rüya ve yeniden çıktığı İstanbul yolculuğu âşığın asıl macerasının başlamasını, sevgiliyle yollarının kesişmesini sağlar. *Mâcerâ-yı Mâh*'taki yolculuk ise daha farklıdır, âşığın sevgiliye ulaşmasını sağlar ancak bu yolculuğu gerekli kılan neden zorunlu bir sürgün ya da uzlettir. Yine *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta da kahramanın yaptığı Bursa'dan Mudanya'ya yaptığı yolculuk sevgiliyle karşılaşmasını ve aşk macerasının başlamasını sağlar.

Hikâyelerin başlangıç şekilleri, kahramanların sevgiliyle ilk olarak nasıl ve nerede karşılaştıklarını da etkiler. Mesnevilerin çoğunda âşık olma şekli ya aniden ya da önceden rüyada görülen güzeli bir yerde görerek; yani tesadüfidir. Kahramanlar yaptıkları yolculuktan sonra vardıkları şehirlerde şehir merkezini veya pazarı gezerler. *Fürkat-nâme* ve *Mâcerâ-yı Mâh*'ta kahraman bu şekilde sevgiliye rastlar o anda âşık olur. *Heves-nâme*'deki ve *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'taki âşık olma şekli de buna eklenebilir, çünkü *Heves-nâme*'de kahraman yine bir yolculuktan sonra gittiği yerde tesadüfi olarak gördüğü güzele âşık olur. Aynı şekilde *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta da kahraman misafir olarak gittiği evin kızını görüp âşık olur. *Nâlân u Handân*'da da âşık olma sahnesi açık bir mekânda, yine şehrin içinde ancak sevgilinin muhitindedir. Kahraman, zaten aşkı aradığı için bir aracı tarafından ona uygun bir güzel olduğu haber verilir. Dolayısıyla tamamen tesadüfi bir karşılaşma burada söz konusu değildir. *Şâh u Gedâ* ve *Ebkâr-ı Efkâr* ise rüyada görülen güzelle tesadüfi olarak şehir merkezinde karşılaşılması açısından büyük bir benzerlik gösterir.

Hikâyelerin tamamında âşık ve sevgili bir süre ayrı düşer. Bu ayrılıklar hikâyenin geçtiği zaman aralığına bağlı olarak bazı mesnevilerde kısa bazılarında ise uzun sürer. Bu süreçlerde âşık daha fazla acı çekerek sevgiliye olan sadakatini ve aşkını ispatlar. Ayrılıklar aynı zamanda hikâyeye macera ve renk katar. Mesnevilerin tamamında ayrılıklar hikâyenin ortasında *Heves-nâme*'deki ayrılık hikâyenin sonundadır. Âşık, ayrılık acısını bu son ayrılık sürecinde yaşar. Ayrılıklar, genelde bir kavuşmayla sonlanır. *Fürkat-nâme*'de bu kavuşma bir günle sınırlıdır. *Heves-nâme*'de âşık sevgiliyle beraber üç gece geçirir. *Nâlân u Handân*'da âşık ve sevgili kavuşur ve şehirde bir süre beraber yaşarlar. *Şâh u Gedâ*'daki kavuşma bir "hayal" olarak anlatılır, gerçek olduğu söylenmez. *Mâcerâ-yı Mâh*'taki kavuşma âşık ve sevgili arasında gerçekleşmez, ancak âşığın kurguladığı ve onu amacına ulaştıracak bir şekilde gerçekleşir. *Heft-hân*'da da üzeri kapalı da olsa, bir kavuşma gerçekleşir. *Üç Arûs ve Üç Dâmât* ise kavuşmanın bir düğünle sonlandığı tek mesnevidir.

Hikâyelerin sonunda ise genellikle ayrılık olduğu görülür. Bu ayrılıklar da sevgililer tarafından çeşitli mazeretler sunularak gerçekleşir. *Heft-hân*'daki kavuşma belirsiz ve üzeri örtülü olduğu için bu aşkın devamında ayrılık olduğunu söylemek mümkün değildir. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ın ise sonu düğünle bittiği için açık bir şekilde kavuşmayla sonlandığını söylemek mümkündür.

Tablo 2. Kişilerle İlgili Karşılaştırmalar

	Âşığın Cinsiyeti	Sevgilinin Cinsiyeti	Ara bulucu	Rakip	Anne-Baba-Koruyucu	Kadın Kahraman
Fürkat-nâme	Erkek	Erkek	-	Var	-	-
Heves-nâme	Erkek	Kadın	Var (yaşlı kadın)	-	-	Var (sevgili ve yaşlı kadın)
Nâlân u Handân	Erkek	Erkek	Var (Şâmî)	Var	Var (Şemse Bânû)	Var (Şemse Bânû ve âşığın annesi)
Şâh u Gedâ	Erkek	Erkek	-	Var	-	-
Ebkâr-ı Efkâr	Erkek	Erkek	-	Var	Var (anne ve baba)	Var (anne)
Mâcerâ-yı Mâh	Erkek	Erkek	-	-	-	-
Heft-hân	Erkek	Erkek	-	-	-	-
Üç Arûs ve Üç Dâmât	Erkek	Kadın	Var (Dâye)	Var	Var (anne)	Var (sevgililer, anneler)

Realist aşk mesnevilerinde kişi kadrosu geniştir. Âşıkların tamamı erkektir, sevgililer ise yalnızca *Heves-nâme* ve *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta kadındır. Ana kahramanların erkek olması, yani aşkın iki erkek kahraman arasında yaşanıyor olması dikkat çekicidir. *Fürkat-nâme*, *Nâlân u Handân*, *Şâh u Gedâ* ve *Ebkâr-ı Efkâr* mesnevilerindeki aşkın toplum ve aileler tarafından onaylanmaması bu durumdan kaynaklıdır. *Mâcerâ-yı Mâh* ise bu açıdan sıra dışı bir örnektir. Yine *Heft-hân*'ın çerçeve hikâyesindeki aşk da hemcinsler arasındadır, ayrıca mesnevinin içinde anlatılan yedi hikâye de hemcinsler arasında

yaşanır. Bunun da nedenlerini şair birinci bölümde detaylı bir şekilde ele alındığı gibi eserinin “sebeb-i telif” bölümünde açıkça anlatır. *Şâh u Gedâ* ve *Ebkâr-ı Efkâr*’ın da sebeb-i telif bölümlerinde kadın aşkının onaylanmaması ve erkekler arasındaki aşkın yüceltilmesiyle ilgili düşünceler yer alır.

Kadın kahramanlar ise mesnevilerde ara bulucu, anne ve veli şeklinde çeşitli özellikleriyle yer alırlar. Kadın aşkının anlatıldığı *Heves-nâme*’deki kadın profili de aslında ilginçtir. Zengin, özgür ve entelektüel bir kadın profili çizilir. Sevgili giyimiyle, kuşamıyla ve düşünceleriyle çok canlı bir tiptir. Âşığı sınavan ve ardından onu onaylayan kişi olmasıyla da şair tarafında başarıyla kurgulanmıştır. Kadın kahramanların kendilerine has özellikleriyle bu mesnevilerde yer alması, klasik aşk mesnevileriyle karşılaştırmalı olarak ele alınması ve detaylı olarak ayrıca incelenmesi gereken bir konudur.

Ara bulucu ve rakip rolü, mesnevilerin bazılarında görülürken bazılarında ise yer almaz. Bunlar genellikle kim olduğu açıkça tasvir edilmeyen, belirsiz tiplerdir. *Heves-nâme*’deki yaşlı kadın, *Nâlân u Handân*’daki Şâmî ve *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât*’taki Dâye ise bu açıdan farklıdır. Bu tipler ara bulucu bir tip olmanın ötesine giderek hikâyenin bir parçası olurlar, inisiyatif alırlar ve kurguyu değiştirirler. Yukarıda sıralanan eserler yan kahramanlar açısından da zengindir. *Ebkâr-ı Efkâr* sevgilinin anne ve babasının hikâyede yer alması, aşka müdahil olması ve sonradan bu aşkı kabul etmesi açısından da sıra dışı bir eserdir. *Nâlân u Handân*’da da “veli” rolünü Şemse Bânû üstlenir, Handân’ın peşini bırakmaz, ona sahip çıkar. Zengin, güçlü ve korumacı bir kadın profili çizilir. *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât*’taki anne tipi de Şemse Bânû’ya çok benzer. O ise, oğlunun “iyi” bir evlilik yapması için çabalayarak sonunda amacına ulaşır.

Kişi kadrosu, mesnevilerin ana eksini oluşturan âşık ve sevgili etrafında, olay örgüsü el verdiği şekilde genişlemiştir. Klasik Türk şiirinin tiplerine uygun olarak ilerleyen tipler olsa da orijinal ve sıra dışı örnekler de bu mesnevilerde görülür.

Tablo 3. Zaman Karşılaştırması

	Vaka Zamanı	Olayın toplam zamanı	Zaman geçişleri gerçeğe uygun mu?	Gece Gündüz Tasviri	Mevsim Tasviri
Fürkat-nâme	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	1 yıldan fazla	Evet	Var	Var
Heves-nâme	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	Birkaç hafta	Evet	Var	Var
Nâlân u Handân	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	Birkaç yıldan fazla	Evet	Var	Var
Şâh u Gedâ	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	7 yıl	Evet	Var	Var
Ebkâr-ı Efkâr	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	Beş gece	Evet	Var	Var
Mâcerâ-yı Mâh	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	Birkaç yıl	Evet	Var	Var
Heft-hân	Eserin yazıldığı dönemle uyumlu	1 gece	Evet	Var	Yok

Üç Arûs ve Üç Dâmât	Eserin yazıldığı dönemden bir buçuk yüzyıl öncesi	Kahramanın doğumundan düğününe kadar	Evet	Var	Var

Eserlerin vak'a zamanının yazıldığı dönemle olan uyumu bu mesnevilerde dikkat çeker. Yalnızca, *Üç Arûs ve Üç Dâmât* yazıldığı dönemde geçen olayları anlatmaz, ancak bu durum eserde anlatılan olaylarla ilgili bir uyumsuzluğa yol açmaz. Mesnevilerin tamamı belirli zaman aralıklarında geçer. Kiminde olaylar yıllar sürerken kiminde ise bir günle sınırlıdır. *Fürkat-nâme*, âşîğın bir yılı sürgünde geçirdiğini belirtmesi nedeniyle bir yıldan uzun bir zaman diliminde geçtiği öngörülen bir mesnevidir. *Şâh u Gedâ* da yine âşîğın yaşadığı maceranın yedi yıl sürdüğü belirtilen bir mesnevidir. *Mâcerâ-yı Mâh*'ın, Mısır'daki maceranın sınırlı olması ve savaştan sonra eserin sonlanması nedeniyle, birkaç yıllık bir zaman diliminde geçtiği tahmin edilebilir. *Heves-nâme* ve *Ebkâr-ı Efkâr* ise olayların çok kısa zaman dilimlerinde geçtiği mesnevilerdir. *Ebkâr-ı Efkâr*'da olayların gün ve gece şeklinde tutulması kurgu açısından da sıra dışıdır.

Mesnevilerin tamamında zaman geçişleri gerçeğe uygundur, aradan hızla geçen veya takip edilemeyen yıllar yoktur. Mesnevilerin tamamında gece, gündüz ve mevsim tasvirleri yer alır. Bu tasvirler genellikle bölüm başlarında verilir. Tasvirler, klasik Türk şiirinin “tasvir” yöntemine uygun olarak, detaylı ve sanatlı bir şekilde yapılır. Bu bölümler hikâyenin konusuna hazırlık olmanın yanında, şairin sanat gücünü de gösterebildiği alanlardır, buna ek olarak realist mesnevilerde günlerin ve mevsimlerin de “gerçeğe” uygun bir şekilde aktığını ve ilerlediğini gösterir. Ayrıca âşîğın hayatının nasıl devam ettiğini; bu günler, geceler ve mevsimlerde neler yaptığını gözlemlemek açısından da önemlidir.⁵⁹

⁵⁹ Bu konu 3. Bölümde “Âşîğın hayatı: Mevsimler, Günler ve Geceler” bölümünde ayrıca ele alınmıştır.

Tablo 4. Mekân Karşılaştırması

	Şehirler	Yolculuk Var mı?	Şehir ve Mekân Tasviri Var mı?	Tasvirler Gerçekçi mi?
Fürkat-nâme	İzmit, İstanbul	Var	Var	Evet
Heves-nâme	İstanbul	Var	Var	Evet
Nâlân u Handân	Saray	Var	Var	Evet
Şâh u Gedâ	İstanbul	Yok	Var	Evet
Ebkâr-ı Efkâr	Edirne, İstanbul	Var	Var	Evet
Mâcerâ-yı Mâh	Manisa, Kahire	Var	Var	Evet
Heft-hân	İstanbul	Yok	Var	Evet
Üç Arûs ve Üç Dâmât	İstanbul, Bursa, Mudanya	Var	Var	Evet

Mekân, realist aşk mesnevilerinin bir arada değerlendirilmesini sağlayan önemli bir unsurdur. Tabloda da görüldüğü gibi, olayların tamamı Osmanlı coğrafyasındaki “gerçek” şehirlerde geçer. İstanbul, Edirne ve Bursa dönemin büyük şehirleri ve Osmanlı’ya başkentlik yapmış şehirler olarak dikkat çeker. *Mâcerâ-yı Mâh*’ta da Manisa sancak şehri olması nedeniyle yine Osmanlı’nın önemli şehirlerindendir. Yalnızca *Nâlân u Handân*’daki saray şehri bu “büyük” şehir konseptinin dışında kalır. Bu da şairin kendi dünyasını anlatma iddiasıyla doğru orantılı olarak esere yansır. Şair bu şehirde ve Balkanlar coğrafyasında yaşıyor olmalıdır.

Mesnevilerin tamamında, (*Heft-hân*'ın çerçeve hikâyesi dışında) âşıklar yolculuk yaparlar ve bu mekân değişimi onların sevgiliyi görmesini ve bulmasını sağlar. İlk yolculuklar olay örgüsü karşılaştırmasında ele alındığı gibi sevgilinin bulunması işlevini taşıırken, diğer yolculuklar hikâyenin kurgusuna uygun olarak farklı işlevler taşırlar. *Fürkat-nâme*'deki İstanbul yolculuğu âşığın sürgün ve uzlet günlerinin başlamasını sağlar. Âşık bu şekilde sınanarak sevgiliye olan sadakatini de kanıtlamış olur. *Nâlân u Handân* sıkça yolculuk yapılan bir mesnevidir. Önce sevgili yazlık yaylaya gider, ardından Nâlân onu arama yolculuğuna çıkar, sonra Nâlân Frengistan'a doğru kaçır. En sonunda annesine dönüşünde yaptığı yolculuk ve döndüğü şehir ise belirtilmez. Bu yolculuklar hikâyedeki macera unsurunu ve gerilimi artırma işlevine sahiptir. *Ebkâr-ı Efkâr*'da ilki Edirne'ye, ikincisi de Edirne'den İstanbul'a olan iki yolculuk üzerinde durulur. İkisi de sevgiliyi ararken yapılan yolculuklardır. *Mâcerâ-yı Mâh*'taki Manisa'ya dönüş yolcuğu, üzerinde kısaca durulan, âşığın amacına doğru götüren bir yolcudur. *Üç Arûs ve Üç Dâmât* da yolculuklar açısından zengin bir mesnevidir. Âşık, Bursa ve Mudanya arasında sık sık gidip gelir. İstanbul yolculuğu ise âşık ve sevgilinin ayrı düşmesine neden olan ve olayların gerilimini artıran bir yolculuktur.

Mesnevilerin tamamında olayların geçtiği şehirlerle ilgili tasvirler bulunur ve bu tasvirler “gerçeğe” uygun bir şekilde yapılmıştır, ancak klasik Türk şiirinin genel tasvir özellikleri bunlarda da görülür. Benzetmeler, mübalağa ve sanatlı söyleyiş bu tasvir beyitlerine hâkim olsa da mekânlar oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu tasvirler her bölümün mekân unsurlarının incelendiği bölümlerde detaylı olarak ele alınmıştır.

Tablo 5. Anlatıcı Karşılaştırması

	Anlatıcı Kim?	Anlatıcı Değişiyor mu?	Anlatıcı şairden özellikler gösteriyor mu?
Fürkat-nâme	Kahraman	Evet	Evet
Heves-nâme	Kahraman	Evet	Evet

Nâlân u Handân	Hâkim	Evet	Evet
Şâh u Gedâ	Hâkim	Evet	Evet
Ebkâr-ı Efkâr	Kahraman	Evet	Evet
Mâcerâ-yı Mâh	Kahraman	Evet	Evet
Heft-hân	Hâkim	Evet	Evet
Üç Arûs ve Üç Dâmât	Hâkim	Evet	Hayır

Anlatıcı, edebî metinler için oldukça önemli bir unsurdur; çünkü anlatıcının kim olduğu, konuya uzaklığı veya yakınlığı, özneliği veya nesneliği kurguyu doğrudan etkiler. Mesnevilerde genel olarak iki tür anlatıcıdan söz etmek mümkündür; kahraman ve hâkim anlatıcı.

Hâkim anlatıcının teknik olarak bazı avantajları vardır. Bunlardan ilki gerçeklik-inandırıcılık meselesidir. Şairin anlatacağı olayların kendi başından geçtiğini iddia etmesi okuyucunun gözündeki inandırıcılığı artırır. Bunun yanında orijinal, dolayısıyla tercüme olmayan bir eser ortaya koymak isteyen şair, kendi çevresine döner. Kendi yaşantısından örneklerle “kurmacayı” zenginleştirebilir. Bu bakış açısının dezavantajı ise şairin “kendi” gördükleriyle yetinmek zorunda kalmasıdır. Bu durumu aşmak için de diyalog, mektup, kişileştirme, iç monolog, seslenme, dua, soru cevap gibi anlatım tekniklerine başvurur.

Realist aşk mesnevilerden *Fürkat-nâme*, *Heves-nâme*, *Ebkâr-ı Efkâr* ve *Mâcerâ-yı Mâh*’ta bu tür bir anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcının “kahraman anlatıcı” olması bu mesnevilerin sergüzeşt, kurmaca yönü ağır basan sergüzeşt ya da hasbihal olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Ancak nihayetinde bu mesneviler kurmaca metinlerdir. Şairlerin hayatlarıyla veya hayatlarının bir dönemiyle paralellik gösterse de bu mesnevilerde öne çıkarılan “aşk” teması bu mesnevilerin kurmaca yönünü artırmıştır. Şairin amacı hayatını veya hayatından bir dönemi anlatmaktan öte, gerçek bir “aşk”

hikâyesi anlatmaktır. Anlatıcının âşıkla aynı kişi olması, bu bakış açısının dezavantajlarını ortadan kaldırmak için çeşitli teknikler kullanmasına neden olmuştur.

Kahraman anlatıcı kullanılan mesnevilerin tamamında, şehir tasvirlerinde anlatıcının kahraman mı yoksa hâkim anlatıcı mı olduğu belirsizdir. Hikâyenin kurgusuna göre konuşan kahramandır, ancak kullanılan üslup kahraman anlatıcının kendisini gizlediğini gösterir. *Fürkat-nâme*'de İznik ve İstanbul şehri tasvirinde, *Heves-nâme*'de asıl hikâye başladıktan sonra yapılan Kâğıd-hâne tasvirinde, *Ebkâr-ı Efkâr*'da Edirne ve İstanbul tasvirlerinde ve *Mâcerâ-yı Mâh*'ta Manisa tasvirinde bu anlatıcı ortaya çıkar. Aslında kahramanın gördüklerini anlatır ancak bakış açısı olarak anlatıcı, kahramandan daha geniş bir bakış açısına ve bilgiye sahiptir. Örneğin; Manisa tasvir edilirken şehirdeki her güzelin “çok güzel” olduğu, her bahçenin cennet bahçesi gibi olduğu söylenir:

Gül-i ra'nâ gibi her dil-beri hûb
Niçe gül belki andan dahı mahbûb

Anun her bâğı olmuş bâğ-ı rıdvân
İçinde seyr ederler hûr ü gılmân (623-624)

Ebkâr-ı Efkâr'daki Tunca Nehri tasvirinde anlatıcı mimari konum bilgileri verecek kadar geniş bilgiye sahiptir:

Şehrden cânibinde Câmi'-i Şâh
'İşret-âbâd u hoş nişîmengâh (339)

Sonuç olarak, kahraman anlatıcı bu dört mesnevide de “baskın” anlatıcıdır. Olaylara bire bir tanık olmanın verdiği rahatlık, samimiyet ve inandırıcılıkla üslubunu süsler. Söz konusu tasvirler olunca da “şair”liğini ortaya koymak ister ya da şairlik gücünden yararlanmak durumunda kalır ve üslubunu değiştirir, anlattığı kişi veya şehirle arasına mesafe koyar. Kendisi “merkez” olmaktan çıkar. Kahraman anlatıcı, avantaj olarak kendisini ve kendi duygularını çok açık ifade edebilirken dezavantaj olarak sevgiliyi ve onun çevresinde olanları uzaktan seyretmek zorunda kalır. Kimi zaman da olaylara dahil olamaz ve anlatıcı konumunu değiştirerek hâkim anlatıcıya geçiş yapar. Bu da şairin anlatıcı konumundaki zafiyetini gösterir. Kendisi dışındaki kahramanların bakış açılarının da iyi kurgulanması, şairinin eserinde başarılı bir kurgu ortaya koymasının yoludur. Bu anlamda en başarılı örnek Tâcizâde Câfer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sidir.

Hâkim bakış açısı ise anlatıcıya büyük bir anlatma imkânı sunar. Hâkim (tanrısal) anlatıcı kahraman anlatıcının yaşadığı dezavantajların hiçbirisini yaşamaz. Kahramanların her birinin yaşamına hâkimdir ve onların duygularını, düşüncelerini, eylemlerini metne aracısız aktarabilir. Hâkim bakış açısı, kahraman anlatıcının “ben merkezci” anlatımına karşın daha çeşitli bir “kahramanlar dünyası”nın gözlemlenmesine olanak sağlar. Anlatıcı, anlatımını zenginleştirmek için çeşitli teknikler kullanır, ancak olayları anlatabilmek için bu anlatım tekniklerine muhtaç değildir. Kahraman anlatıcının inandırıcılığı ve samimiyeti ise bu bakış açısında bulunmaz. Bu nedenle şairler sebeb-i telif ve hâtme bölümlerinde hikâyelerinin orijinallığı ile ilgili iddialarda bulunurlar.

Gökalp (2009) “Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tiplojisindeki Yeni Tipler” adlı çalışmada Klasik Türk Edebiyatındaki anlatıcıyı şöyle açıklar: “Divan edebiyatında özellikle tahkiyeye dayalı eserlerde anlatıcıyı açıkça görmek mümkündür. Bu eserlerin başında mesneviler gelmektedir. Mesnevilerde şairler, çoğunlukla hâkim (olimpik) bakış açısıyla kurguladıkları âlemin tüm ayrıntılarına vâkıf üçüncü kişi (o) dilinden konuşan bir anlatıcıdan yararlanmışlardır” (s. 166). Hâkim anlatıcı kullanılan mesnevilerde anlatıcı, olayları yaşayan ya da olayları bire bir gözlemleyen biri olmadığı için okurla arasındaki mesafe daha fazladır. Bu mesafeyi ortadan kaldırmak için de sık sık araya girer ve okuyucuya seslenir, kendisini hatırlatma ihtiyacı duyar.

Realist aşk mesnevilerinden *Nâlân u Handân*, *Şâh u Gedâ*, *Heft-hân* ve *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevilerinde hâkim (tanrısal) anlatıcı kullanılmıştır. Bu mesnevilerin “giriş” bölümlerinde anlatıcı “şair”dir. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde ise hâkim anlatıcıya geçilir. Hâkim anlatıcının kullanılması, şairlerin orijinallik ve anlattıkları eserin kendi yaşadıkları bir macera olduğu iddiasında bulunmalarına neden olur. Birinci bölümde ele alındığı üzere, Mûyî daha önce kimsenin ele almadığı bir konuyu eserine yansıttığını, hatta bunun kendi “hasb-i hâli” olduğunu öne sürer. O halde, şairin kendi başından geçen bir olayı anlatırken neden kahraman anlatıcı kullanmadığı sorusu ortaya çıkar. Aslında anlatıcı tercihi, bu eserlerin birer sergüzeşt ya da hasb-i hâl olmadığını, kurguya dayanan metinler olduklarını kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak anlatıcı, bu mesnevilerin bir arada değerlendirilmesi için bir kriter olmamakla beraber şairlerin gerçeklik iddialarını desteklemek için kullandıkları önemli bir unsurdur.

Tablo 6. Motifler Karşılaştırması

	Fürkat -nâme	Heves - nâme	Nâlân u Handâ n	Şâh u Gedâ	Ebkâr- ı Efkâr	Mâcer â-yı Mâh	Heft -hân	Üç Arûs ve Üç Dâmât
Aşk arama	Yok	Yok	Var	Yok	Var	Var	Yok	Yok
Rüya	Var	Yok	Var	Var	Var	Var	Yok	Var
Cansız V. Konuş. 60	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Yok
Bayılma	Var	Var	Yok	Yok	Var	Yok	Yok	Var
Sürgün/ Uzlet	Var	Yok	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Yok
Mektup	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var
Hâtif	Var	Yok	Var	Var	Var	Yok	Yok	Yok
Hikâye Anlatm a	Yok	Var	Var	Var	Yok	Yok	Var	Yok
Teselli Etme	Var	Var	Var	Yok	Yok	Var	Var	Var

⁶⁰ Cansız Varlıklarla Konuşma

Ayıplanma K. ⁶¹	Var	Var	Yok	Yok	Yok	Yok	Yok	Yok

Motifler her mesnevîde ayrıca incelenmiştir ve klasik aşk mesnevîlerinde de sıkça tekrar eden motiflere, belirlenebildiği ölçüde ikinci bölümdeki bu incelemelerde yer verilmiştir, ancak klasik aşk mesnevîleriyle ortak olan motiflerin tamamının tespiti karşılaştırmalı bir çalışmayı gerektirdiğinden bu tezin kapsamı dışındadır. Yukarıdaki tabloda, mesnevîlerde tespit edilen temel motifler ortaya konmuştur.

Mesnevîlerde görülen “ortak” motifler, bu eserlerin birbirleriyle olan etkileşimlerine dair dair ipuçları verir. Örneğin, “ayıplanma korkusu” *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme* için ortak bir motiftir. İki mesnevînin de sonunda kavuşma olmasına rağmen sevgililerin ayıplanmaktan korkmayı bahane ederek âşıktan ayrı kalmaları, *Heves-nâme*’nin *Fürkat-nâme*’yi örnek aldığını gösterir.

Rüya motifi, pek çok mesnevîde ortaktır ve büyük tesadüfler öncesi ilahî bir işaret olarak eserlerde yer alır. Bu motifin klasik aşk mesnevîlerinde de sık sık tekrar edilmesi mesnevîlerin birbirleriyle etkileşimi konusunda bilgi vermez. Rüya motifi, hikâyelerin kurgusunda önemli bir rol taşır, hikâyeden çıkarıldığı anda konu eksik kalır. Doğu hikâyesinin “rüya”ya yüklediği anlam, bu motifin sık kullanımında görülebilir.

“Cansız varlıklarla konuşma” da klasik Türk şiirinde sık kullanılan bir motiftir. Özellikle “sabah rüzgârı” burada şairlerin yardımcısı olması açısından en çok konuşulan cansız varlıktır. Güneş, ay vb. varlıklarla konuşma da yine klasik aşk mesnevîlerinde sıklıkla görülür ve realist aşk mesnevîlerinde de tekrar eder.

Bayılma, âşığın veya sevgilinin “aşkının yoğunluğu” sonucu verilen fiziksel bir tepki olarak mesnevîlerde yer alır. Bu motif de klasik Türk şiirinde sıkça kullanılan bir motiftir.

Sürgüne gönderilme/uzlete çekilme de bazı mesnevîlerde kullanılan bir motiftir. *Fürkat-nâme* ve *Şâh u Gedâ*’da âşık, sevgili tarafından cezalandırılarak sürgüne gönderilirken, *Mâcerâ-yı Mâh*’ta âşık, bu kararı kendisi aldığını söyler. İşini iyi yürütemediği

⁶¹ Ayıplanma Korkusu

gerekçesiyle şehzâdeden uzak kalmasının doğru olduğunu söyleyerek sürgünün aslında bir tür “ceza” olduğunu hissettirir.

Mektup motifi, *Heft-hân* hariç mesnevilerin tamamında vardır. Mektup, âşığının sevgiliyle iletişim kurma yöntemlerinden birisidir. Bu nedenle, klasik aşk mesnevilerinde de sıkça kullanıldığı görülür. Mektubu kimi zaman bir aracı getirip götürürken kimi zaman bu kısım boş bırakılır. Mektuplar genellikle âşığının ve sevgilinin duygularını anlatmalarına aracı olur.

Hâtif; mesnevilerin kişi kadrosunda da yer alan ve ikinci bölümde değerlendirilen, ancak bir kişi gibi tasvir edilmeyen ve hikâyenin kurgusunda önemli yere sahip bir motiftir. Sebeb-i teliflerde ve eserlerin sonunda sık sık kullanılır. Âşıkları harekete geçirmek, onlara doğru yolu göstermek, kimi zaman da onların iç sesini yansıtmak gibi görevleri vardır. Âşığının hareket alanı daraldığında devreye girerek olayları akıcı hâle getirir.

Kahramanların mesnevilerde hikâye anlatmaları motifi de bu mesnevilerde tespit edilmiştir. Özellikle *Heft-hân*’ın çerçeve hikâyesi tamamen bu motif üzerine kuruludur. Hikâye anlatmak ilk olarak âşığı teselli eder. İkinci olarak âşığının kendisine anlatılanlara karşın görüşlerini belirtmesine olanak tanır. Kahramanlar dinledikleri hikâyelerden dersler çıkarırlar ve son olarak hikâyenin kurgusundaki tekdüzeliği ortadan kaldırır. Teselli etme de aşk mesnevilerinin vazgeçilmez motiflerindendir. Âşıklar, düştükleri aşk acısı nedeniyle çevrelerindeki kişiler tarafından, çoğunlukla da dostları tarafından çeşitli şekillerde teselli edilirler. Bu anlamda hikâye anlatma, işlev bakımından teselli etme motifiyle birlikte değerlendirilebilir. *Nâlân u Handân*’da âşığının teselli bulma şekli hikâyenin sonunda, diğer mesnevilere göre oldukça farklıdır. Âşık, annesinden gelen bir mektup sonucunda ona olan özlemini hatırlar. Teselliye evine, annesine dönerek bulur. Hikâyedeki kötü kahraman tiplerinin dönemin sultanı tarafından astırılması da âşık için ayrıca bir teselli olur.

Motifler, mesnevilerin kurgusu için oldukça önemli bir konudur. Klasik aşk mesnevilerinde kullanılan motiflerden en bilinenlerinin realist aşk mesnevilerinde de görülmesi klasik Türk edebiyatının ortak malzeme anlayışıyla üretilmesinin kaçınılmaz sonucudur. “Özgün motif” şeklinde bir tanımlama doğru bir ifade olmaz, çünkü bir kahraman, bir gelenek, inanış ya da nesne veya bir olayın motif olması zaman alacağı ve

eserden esere bir aktarım gerektireceği için realist aşk mesnevilerindeki bu tür unsurlar eserlerin “orijinal” olmasıyla açıklanmıştır. Üstelik bunların klasik aşk mesnevilerinde bulunup bulunmadığı da ayrıca ve karşılaştırmalı olarak incelenmesi gereken çok kapsamlı bir konudur.

Yukarıdaki tablolar, mesnevilerin pek çok açıdan karşılaştırılmasına olanak sağlamıştır ve bu mesnevilerin aşk mesnevileriyle olan bağını ve kendi aralarındaki bağı da ortaya koymak açısından önemlidir.



3. BÖLÜM: REALİST AŞK MESNEVİLERİNDE SOSYAL HAYAT

Klasik Türk Edebiyatı metinleri söz konusu olduğunda toplumsal hayata ait unsurların aslında manzum-mensur pek çok eserde bulunduğu çünkü şairin ortaya bir sanat eseri koyarken “kendi dünyası”ndan kopmasının mümkün olmadığı görülür. Bu nedenle, özellikle Tanzimat Dönemi’yle birlikte başlayan klasik Türk edebiyatının sosyal hayattan uzak bir edebiyat olduğu iddiası⁶² günümüz araştırmacıları için geçerliliğini yitirmiştir. Yıllar içerisinde yazılan yüksek lisans ve doktora tezlerinde, yayımlanan çalışmalarda sosyal hayatın izleri şairlerin eserlerinde aranmış ve ortaya bunların somut örnekleri konulmuştur.⁶³ Ancak sosyal hayatın şairlerin eserlerine yansımaları bu edebiyatın “geleneksel” bir edebiyat olduğu gerçeğini değiştirmez. Klasik Türk edebiyatı metinlerinde amaç çoğu zaman geleneğin uygun gördüğü biçim ve içerikte eserler ortaya koymaktır.

18. yüzyıl divanlarından yansıyan görüntüleri inceleyen Öztekin (2006), Osmanlı kültürel hayatını şiire yansıtan her kesitin kültür tarihi okumaları için başlı başına “çok seslilik ifadesi” olduğunu düşünür ve bu bağlamda 18. yüzyılı ayrıcalıklı olarak değerlendirir (s. 5). Mesnevi nazım biçimi/türü söz konusu olduğunda ise sosyal hayatın izlerini 15. yüzyıldan başlayarak, her dönemde farklı tarihî ve toplumsal olayların ışığında takip etmek mümkündür. Divanlarda, şairlerin “sanatlı bir söyleyiş” yakalamak için başvurdukları söz sanatlarından yola çıkılarak örneği ortaya konulan sosyal hayat unsurları, realist aşk mesnevilerinde kurgunun bir parçası, kahramanların hayatlarının bir yansıması şeklinde yer alır. Her ne kadar sanat eserinin tarihî bir belge gibi okunmaması gerekse de şairlerin bulunduğu gerçeklik iddiası bu eserlerin toplum tarihi açısından da önem kazanmasını sağlar. Bu nedenle sosyal hayat açısından bu mesneviler divanlara ve klasik aşk mesnevilerine göre daha doğru ve gerçekçi bilgiler sunar, sunmayı iddia eder.

Realist aşk mesnevileri, aşk mesnevilerinin arasında sosyal hayatın eserlere en çok yansıdığı mesnevilerdir. Bunun nedeni, bu mesnevilerin doğası gereği “gerçek” hayatı anlatıyor olmasıdır. Bu mesnevilerde ana kahraman kimi zaman şairin iddia ettiği gibi “kendisi”, kimi zaman da şairle özdeşleşen gerçeğe uygun kişiler olarak tasarlanmıştır.

⁶² Bu iddialar için bkz. (Erbay, 1997)

⁶³ Fatma Meliha Şen (2007) tarafından Eski Türk Edebiyatında sosyal hayatı inceleyen bu eserler sıralanmıştır.

Dolayısıyla bu “gerçek” kişilerin yaşadıkları hayat da aynı gerçeklik düzleminde eserlere yansır. Olay örgülerinde “kişileştirmeler” dışında olağanüstü unsurlar bulunmayan bu mesnevilerin tamamı yukarıda görüldüğü gibi “gerçek” şehirlerde ve “gerçek” zamanlarda/zaman dilimlerinde geçer. Bu bağlamda, kişi ve şehir tasvirleri de oldukça “gerçeğe” uygundur. Kişilerin günlük yaşamları, günlerini nasıl geçirdikleri, nasıl âşık oldukları, oyunları, meclis ve eğlence kültürleri, yeme içme şekilleri, avlanmaları, giyim kuşamları, hastalıkları ve kullandıkları tedavi yöntemleri, meslekleri, yaşadıkları şehirler ve mimari özellikleri, ulaşım araçları, ne meslek yaptıkları, gelenekleri, âdetleri ve inançları eserlere yansır ve bu unsurlardan yola çıkılarak eserlerin yazıldığı dönemle, dönemin sosyal hayatıyla ilgili bilgi sahibi olmak mümkün olur.

Meclis sahneleri bu mesnevilerde çok detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Meclisteki güzeller, mecliste içilen şarap, meclisteki şarabın dağıtıcısı olan sâkî, müzikli eğlenceyi sağlayan mutrîb ve sâzende gibi unsurlar bu sahnelerde oldukça canlı bir şekilde işlenmiştir. Bunun yanında mesnevilerin tamamı “gerçek” şehirlerde geçtiği ve detaylı tasvir edildiği için şehirler ve mimari başlıklı bir bölüm ayrılmıştır. Bu mesnevilerde modern anlatılardaki gibi şehrin esere nüfuz ettiği ve eserle bütünleştiği bir anlatımdan söz edilemez. Bu nedenle mekân unsuru daha çok dekor amaçlı kullanılır. Ancak şairin “gerçeklik” iddiası sonucu olayların gerçek şehirlerde geçiyor olması, mekânın “gerçekçi” tasvir edilmiş olması ve kahramanların bu mekânlar arasında yaptığı gerçek zaman dilimlerine uygun yolculuklar klasik anlatılar açısından önemli bir farklılıktır. Realist aşk mesnevilerinde ana konu âşık ve onun aşk macerası çerçevesinde şekillendiği için sosyal hayat da âşığın çevresiyle ve çilesiyle bağlantılı olarak eserlere yansır.

3.1. GÜNLÜK YAŞAM

Realist aşk mesnevilerinde çoğunlukla ana kahraman olan âşığın, dolayısıyla sevgilinin ve çevrelerindeki sınırlı sayıdaki insanların günlük yaşamlarıyla ilgili bilgi verilir. Anlatıcının kahraman ya da hâkim anlatıcı olmasına bakılmaksızın eserlerin tamamı için bu durum geçerlidir. Şairin amacı “bir aşk hikâyesini” anlatmak olduğu için ana tema her zaman “aşk”tır. Bu da âşığın günlük yaşamının esere aşk ve acı bağlamında yansımaya neden olur. Âşığın “âşık” olmadan önceki hayatına dair fazla bilgi verilmez, genelde bu bilgiler özet şeklindedir ve âşığı tanıtmak amaçlı aktarılır. Âşık, zamanının çoğunu yalnızlık içinde ve aşk acısı çekerek geçirir. Kavuşmanın gerçekleştiği mesnevilerde ise

âşığın ve sevgilinin birlikte geçirdikleri zamanlar sınırlıdır. Dolayısıyla modern anlatılardaki gibi detaylı bir günlük yaşam tasvirini bu metinlerde bulmak mümkün değildir. Şairin sunduğu kadarıyla ve kimi zaman da asıl amacı bu değilken satır aralarından çıkarılan detaylarla realist aşk mesnevilerindeki günlük yaşam aydınlanır.

3.1.1. Âşığın Hayatı: Mevsimler, Günler ve Geceler

Mesnevilerdeki ana kahramanların hayatlarını âşık olmadan önce ve âşık olduktan sonra şeklinde ikiye ayırmak mümkündür. Âşıkların tamamı ilimle ve şiirle uğraşan, günlerini de tahsille geçiren kişilerdir. Bazı mesnevilerin “giriş” niteliğindeki bölümlerinde (anlatıcının/şairin âşıkla özdeşleştiği mesneviler) âşıkların meslekleri, günlük hayatları, günlerini nasıl geçirdikleri ve neler yaptıkları hakkında; bazı mesnevilerde ise asıl hikâyenin anlatıldığı bölümlerde bu tür bilgilere ulaşmak mümkündür.

Fürkat-nâme'de âşık, İznik'e yola çıkmadan önce “Acem mülkü”nde yaşadığını, günlerinin ilimle ve ibadetle geçtiğini belirtir. Ancak âşık olduktan sonra diğer mesnevilerdeki âşıklar gibi mesleğini unuttur, yapamaz olur. Artık işinin gece gündüz ağlamak olduğunu söyler:

Gice gündüz işüm ağlamak oldu
Çiger ‘ışk odına taglamak oldu (173)

Âşık, aşk derdine düştüğü için bu dünya gözünden çıkmıştır ve kendisinden de ümidi kesmiştir. Asıl işi olan ilim ve edebiyatla uğraşmayı bıraktığını şöyle anlatır:

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

Felek ahvâlümü tebdîl kıldı
Kamu tahsîlümü ta‘tîl kıldı (176-177)

Âşık daha önce nasıl ibadet ettiğini ve neler yaptığını geçmişi hatırlayarak anlatır. “Kanı (hani)” şeklinde sorular sorarak başladığı beyitlerle o günler hakkında bilgi verirken aslında o günlere duyduğu özlemi de dile getirir:

Kanı ol ‘ilm ü ol zühd ü tezehhüd
Kanı ol zikr ü tâ‘at 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 (178-180)

Âşığın burada çizdiği “zâhid” ve “sofu” profili onun âşık olduktan sonra değiştiğini, artık daha zor bir hayatının ve rolünün olduğunu farkına vardığını gösterir. Âşık, zâhidâne bir hayattan rindâne bir hayata geçişin zorluğunu yaşamakta, daha kolay olan zâhidlik günlerine ise özlem duymaktadır. Âşık, günlerinin kederle geçtiğini belirtir ve bu işin kendisine çok zor geldiğini söyleyerek bu karmaşanın başına nereden geldiğini sorgular (b. 183).

Heves-nâme’de âşık, yaşadığı aşk macerasını anlatmadan önce günlerinin nasıl geçtiğini özetler ve aslında bu şekilde kendisini de tanıtmış olur. Medrese sakinlerinden olan âşık, geceleri bile düşündüğünü, gündüzleri de yine ilim üzerine düşünen ve tartışan biri olduğunu söyleyerek asıl işinin ilimle uğraşmak olduğunu vurgular. Bunun yanında âşık, meclis kültürünü ve ortamını da bilen biridir. Tahsil hayatı tatile girdiğinde dostlarıyla beraber eğlenmeyi ihmal etmez. Onun kendisine ait bir sosyal hayatı vardır. Maddi durumu da bu hayatı yaşaması için uygundur:

Kalîl u ger kesîr el irdüğinden
 Var idi sîm ü zer Hak virdüğinden (435)

Âşık bahar günlerini birkaç yakın dostuyla beraber geçirmektedir. Bu günlerde bazen kaside, bazen muamma söylediğini yani şiirle uğraştığını, bazen de hikâye ve tarih okuduğunu belirtir. Dostlarıyla bazı konuları tartıştığını, Arapça ve Farsça şiirler okuduklarını, bazen de satranç ve tavla gibi oyunlar oynadıklarını söyler. Âşık, sevgilinin meclisine gittiği zaman orada zamanın cefasından, gamından ve derdinden bahseder. Ayrılık günlerinin sıkıntısından ve zorluğundan, dünyanın güzelliğinden, ferahlığından, devletin izzetinden ve itibarından konuşur. Âşık, yaşadığı hayattan keyif alan, maddi durumu yerinde ve devlet görevinin verdiği rahatlığa minnettar biridir. Sevgili, geldiği mekândan ayrıldıktan sonra âşığın asıl aşk acısı çektiği günler başlar. Bu ayrılıktan sonra âşık okuma ve yazma işinin bittiğini şöyle belirtir:

Dimâgum mâlihulyâlarla toldı

Okımak yazmak işi âhir oldu (3328)

Elüme almadum ayruk kalem ben

Kalem ref' olmanın dîvânelerden (3330)

Diğer mesnevilerdeki âşıklar sevgiliden hikâyenin içinde ayrı düşüp ona kavuşmaya çalışırken *Heves-nâme*'de âşık hikâyenin sonunda sevgiliden ayrı düşer. Allah'a yalvararak hikâyeyi bitirir.

Nâlân u Handân'da âşık, daha önce yaşadığı bir aşk macerasıyla tanıtılmaya başlanır. Âşık olduğu kişi "hercâî" biri olduğu için bu konuda dertlidir. Aradığı mutluluğu ve hayal ettiği aşkı bulamamıştır ve bu dertten kurtulmak ister. Âşık, günlerini beyitler okuyarak geçirmektedir, bunun yanında çok iyi bir nakkaştır. Yalnızca nakkaşlıkta değil pek çok sanat dalında hünerlidir. Bu bilgilerden âşığın sanatkâr biri olduğu ve günlerini bu tür işlerle uğraşarak geçirdiği sonucu ortaya çıkar. Ancak âşık, sevgiliyi görüp ona âşık olduktan sonra yine zor bir durumun içine düşer. Nâlân, bir gece odasında oturmakta ve Allah'a dualar etmektedir. Ruh hâlinin dengesizliği şöyle ifade edilir:

Bu efkâr içreyiken zâr u dil-teng

Gehî kendiyle sulh eyler gehî ceng (b. 761)

Başına çeşitli maceralar gelir ve sık sık göç etmek zorunda kalır. Sevgiliyi ararken onu tesadüfen bulduğu dönemde sevgiliye ve onun kuzenlerine bir süre "hoca"lık yapar. Günlerini nasıl geçirdiği şöyle özetlenir:

Gehî meşgul 'ilim-ile kemâle

Gehî mâyil makâl u kîl u kâle

Geh eylerlerdi seyr-i tag geh bâg

Gehî gül-geşt-i sahrâ gâh yaylag

Gehî şeh-bâz-ile 'azm-i şikâra

Geh iderlerdi bezm u 'îşe çâre (1673-1675)

Sevgiliyle kavuştuğu ve şehre döndüğü dönemde de günlerini onunla beraber yiyerek, içerek, gezerek, tavla ve satranç oynayarak geçirir. Âşığın ve sevgilinin bu günleri şöyle anlatılır:

Gehî tîr ü kemâna bağlayup dil
Sürerlerdi düşüp sahraya menzil

Geh olup nerd-ile satranca râgıb
Gehî künc-i safâda gence tâlib

Gehî mey bezmine olup nevâ-sâz
Ney-ile ‘ûda olurlardı dem-sâz

Gehî beng-ile idüp sohbet-i hâs
Olurlar ‘aşk deryâsında gavvâs

Gehî eş‘âr okuyup şevk iderler
Gehî agız bir idüp zevk iderler (2449- 2453)

Şâh u Gedâ’da âşık, “marifet ehli”, “her alanda becerikli biri” ve “şair” olarak tanıtılır. Nazım ve nesir alanlarında usta olduğu söylenir ve yaşadığı dönemin “faziletli”lerinden birisi olarak tanıtılır:

Fuzalâsından idi devrânun
Adı amma Gedâ idi anun (627)

Hâkim bakış açısıyla anlatılan diğer mesnevilerde olduğu gibi burada da anlatıcının (şairin) kahramanla özdeşleşmesi söz konusudur. Bu nedenle *Nâlân u Handân*’daki ana kahraman Nâlân ve Mûyî arasındaki ilişki burada da Gedâ ve Yahyâ arasındaki ilişkiyle benzerdir. Yine diğer mesnevilerde görüldüğü gibi âşığın hayatı âşık olmadan önce ve âşık olduktan sonra şeklinde ikiye ayrılır. Gedâ, aşkı arayan bir kahraman değildir, aşk karşısına rüyasında çıkar. Rüyasında gördüğü güzelden çok etkilenir. Burada Gedâ’nın âşık olduktan sonra düştüğü durum detaylı bir şekilde tasvir edilir. Âşık olduktan sonra “okuma ve yazma” işini bıraktığı söylenir:

İşi zikr-i habîb idi ancak

Ber-tarâf oldı okumak yazmak (661)

Âşık, bu aşk macerası boyunca işini yapamaz hâle gelir. Halk arasında Gedâ'nın âlim, fâzıl ve kâmil iken meczûb ve sâlik olduğu söylentileri başlar. Gedâ'nın önceden yaşadığı şehirle ilgili bilgi verilmez. Yalnızca gördüğü rüyadan sonra yolunun daha önceki bölümlerde tasvir edilen ve adı geçen şehir olan İstanbul'a düştüğü belirtilir. Gedâ, sürgün günleri dışında bu şehirde yaşar.

Ebkâr-Efkâr'daki âşık diğer âşıklardan daha farklıdır, “oğlan güzelleri”ne olan düşkünlüğünü açıkça dile getirir, kendisini kabahatlerini de ortaya koyarak tanıtır. Bu nedenle “tuhaf” veya “sıradışı” şeklinde ifadeler onu tanımlamak için kullanılabilir. Ancak bu âşığın tuhaflığı âşık olana kadar sürer. O da âşık olduktan sonra diğer kahramanlar gibi yalnızca sevgiliye kavuşma odaklı bir hayat yaşamaya başlar. Âşık, hikâyenin başında kendisini tanıtırken gerçekçidir. Kendisini övmez, kendisiyle ilgili süslü ifadelere yer vermez. O, başına gelecekleri anlatmadan önce de zaten yaşadıklarından dolayı dertli olduğunu söyler. Günlerini nasıl geçirdiğini de kendisini tanıttığı bu bölümle anlatır. Tek parça ekmek, şarap ve sevgiliyle gününü geçirmenin kendisine yeteceğini söyler. Her gün bir güzel sevdiğini, güzel bir oğlan görünce onun peşinden gölge gibi ayrılmadığını, mum gibi ara ara yanmadığını; gece yanıp sabah sönmediğini anlatarak başıboş bir hayat yaşadığını vurgular. Bu hayat aslında onu çok yormuştur. Kendisine uygun bir sevgili bulamadığı için fiziksel olarak da yıpranmıştır ve sonunda farklı bir şehre gitmeye karar vermiştir. Âşığın günleri yeni geldiği şehir olan Edirne'de oldukça renkli geçer. İlk günler çok çeşitli meclislere katılır ve kendine uygun bir güzel arayışına devam eder. Âşığın mesleğiyle ilgili çıkarımda bulunmak mümkündür. Âşık, Edirne'deki bir meyhaneyi kendi şiirine benzeterek “şair” olduğuna gönderme yapar:

Suları bî-bedel letâfetde

Şi'r-i pâküm gibi selâsetde (488)

Hikâyenin sonunda rüyasında kendisine seslenen kişi de ona “okumasını ve her fenden bir taze gül” almasını söyleyerek mesleğine dönmesiyle ilgili bir tavsiyede bulunur. Âşık sevgiliyi bulduktan sonra ise günleri onun peşinde ve ona kavuşmak için çabalayarak geçer.

Mâcerâ-yı Mâh'ta âşık diğer mesnevilerdeki gibi “giriş” niteliğindeki bölümlerde kendisini tanıtmaz. Ancak bu bölümlerde onun günülerinin nasıl geçtiğiyle ilgili bazı bilgilere ulaşılabilir. O da diğer mesnevilerdeki bazı âşıklar gibi âşık olacağı bir güzel aramaktadır ve bu süreçte çok yıpranmıştır. Önce rüyasında gördüğü hayalî bir güzele âşık olur. Onunla geçirdiği günleri şöyle anlatır:

Bu vech ile geçindüm niçe eyyâm
Gecemüz kadr olurdu gündüz âlâm (145)

Bir dostuyla karşılaştıktan sonra sırrını ona söylemesinin ardından bu güzel bir daha rüyasına gelmez ve âşığının ilk âşıklık dönemi son bulur. Âşık, ikinci ve asıl aşk macerasını anlatmadan önce kendisini tanıtır, Şehzâde Selim'in kulu olduğunu, onun meclisinde “ud” çaldığını söyleyerek mesleğinin ne olduğunu anlatır. Mısır'a gittikten sonra orada günlerini şehri dolaşmakla ve aşk acısıyla geçirir. Sevgiliyi görüp ona âşık olduktan sonra da günleri onun yanında, onun meclisinde geçer. Âşık, sevgiliyle geçirdiği günlerde bazen atla bazen de yayan gezdiklerini, bazen kahve bazen de bâde içtiklerini söyler:

Beni gurbette dâyim egler idi
Bana reşk eyleyenler begler idi

Giderdük geh süvâr ü geh piyâde
Gehî kahve içerdük gâh bâde

Görüp hayrân olurdum geh lebini
Yemişdüm sanasın dil-ber lebini

Gehî mest eyler idi la‘l-i nâbı
Ele almaz idüm câm-ı şarâbı (481- 484)

Savaş günleri geldiğindeyse âşık Şehzâde Selim'le beraber savaşa gider. Bu noktadan sonra âşığının “âşıklık” rolü azalır. O daha çok kendisini şehzâdeye yeniden kabul ettirmeye odaklanır. Son olarak şehzâdenin gözüne yeniden girip onun oğlu Şehzâde Murad'ın kulu olarak, “ûdî”lik görevini getirmeye, hatta terfî alarak müzisyenler arasındaki en yüksek göreve getirilerek mesleğini yapmaya devam eder.

Heft-hân'da “Agâz-ı Kitâb-ı *Heft-hân*” bölümünde konu birden âşıktan açılır ve onun zaten aşk derdine düşmüş biri olduğu belirtilir. Bu âşık da diğer mesnevilerdeki gibi şairle özdeşleşmiştir ve ona benzer özellikler taşır. Aşk derdine düşmeden önce nasıl biri olduğu anlatılırken âlim, şair ve sözü halkın gıdası olan biri şeklinde tanıtılır. Aniden ona gelen âşıklık hâli akıl terazisinin ölçüsünün bozulmasına neden olur. Âşık, diğer mesnevilerdeki gibi “önce uğursuz bir sevgiliye tutulmuş olan” ve sonra asıl aşkı bulan âşıklar gibi değildir. Klasik edebiyattaki âşık tipine en çok benzeyen odur. Günlerini âh ederek ve sıkıntıyla geçirir. Aklında daima sevgili vardır, her söze “sevgiliyle” başlar. Âşığın bir gecesi ve gününün anlatıldığı mesnevide dostları onu teskin etmek için birbirinden farklı yedi tane aşk hikâyesi anlatırlar. Âşık, mesnevinin sonunda sevgiliye kavuşur. Bu kavuşmanın bir anlık mı yoksa daimi bir kavuşma mı olduğu belirtilmez çünkü tasavvufi sembollerle örtülü bir kavuşma sahnesidir. Âşığın günlerini o günden sonra sevgiliyle geçirdiği farz edilebilir.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta ana kahraman olan âşığın diğer mesnevilerden farklı olarak hemen âşık olmadan önceki hayatı değil, doğumundan âşık olup evlenene kadarki hayatı okuyucuya anlatılır. Bu nedenle, kahramanın hayatıyla ilgili pek çok detaya okuyucu zaten hâkimdir. Hızlı bir zihinsel ve fiziksel gelişim gösteren kahraman, pek çok ilimde de aynı hızla ilerler ve parlak bir çocukluk geçirir. “Şiir ve inşâ”da da başarılıdır. Babası bir “hâce” olduğu için malı mülkü fazladır. O ölünce birtakım sorunlarla uğraşsa ve bir süre serserilik yapsa da kendisini çabuk toparlayarak “ideal” ve hâli vakti yerinde bir kahraman olarak hayatını sürdürür. Babasının kurduğu çiftliklerle ilgilenir, dolayısıyla mesleğinin çiftçilik olduğu söylenebilir. Âşık olmadan önce, günlerini nasıl geçirdiği anlatılırken ava çıktığı söylenir ve iki farklı av sahnesine yer verilir. Serserilik döneminde de başı boş gezerek ve arkadaşlarıyla eğlenerek günlerini geçirir. Âşık, bazı mesnevilerdeki âşıklar gibi bir güzel arayışında değildir. O, tesadüfen gördüğü güzele bir anda âşık olur ve o günden sonra hayatı o güzele kavuşmak için çabalamakla geçer.

Mevsimler realist aşk mesnevilerinde özellikle bölüm başlarında atmosfer yaratmak için kullanılır. Mevsim tasvirleri şaire tasvir olanağı tanımanın yanında olayların aktarılmasına başlanmadan önce yumuşak bir geçiş yapma olanağı da sunar. Mevsimler, âşığın yaşam biçimiyle de doğrudan ilgilidir. Sonbahar ve kış mevsimleri “kapalı” mekân kullanımını zorunlu kılarken bahar ve yaz mevsimleri âşığın doğayla iç içe olduğu, daha çok gezerek “güzel” görme ve âşık olma fırsatını bulduğu mevsimlerdir. Bu nedenle

âşığın yaşam biçimi üzerinde en belirleyici olan unsurun mevsimler olduğu söylenebilir. *Fürkat-nâme*'de âşık, sevgili tarafından şehirden sürüldükten sonra İstanbul'a gider ve şehre bir yıl aradan sonra geri döndüğünde sevgilinin rakiple beraber olduğunu görüp uzlete çekilir. "Uzlet"te geçen günlerinin ise sonbaharla başladığını belirtir. Bu dönem âşık için çaresizlikle geçer. Âşık, bu günlerde sürekli bir şiir okumaktadır. Bu şiir "elümden ne gelür" redifli bir gazeldir. Âşık, geçen günlerini detaylandırmaz, ancak bu şiir aracılığıyla özetleme yoluna gider. Günlerinin nasıl geçtiğini bölümün sonunda şöyle anlatır:

Bu resmile geçürürdüm zamânı
Kılurdum dem-be-dem âh u figânı (938)

Âşığın uzleti yeni bölümde baharın gelişyle son bulur. Baharın gelmesi, dünyaya mutluluğun ve sevincin gelmesi, yeryüzünün yeşil hilatini (kaftanını) giymesi şeklinde tanımlanır. Her tarafta lale ve güller açar, bahçelerde bülbüller ötmeye başlar. İnsanlar da baharın gelmesiyle birlikte günlerini eğlenceyle geçirirler. Âşık, bu günlerde sabırla beklemektedir, ancak bir yandan da doğanın uyanışı karşısında kendisinin nasıl sabredeceğini de sorgulamaktadır:

Bu mevsimde ki taştan bitdi güller
Nice sabr eylesün âşüfte diller (949)

Baharın gelmesi âşığın acısını katlar ve sevdasını coşturur. Diğer tarafta baharın gelişyle sevgili de ortaya çıkar ve herkesle sohbet eder. Bu da âşığı üzen ve kıskandıran başka bir durumdur.

Heves-nâme'de âşık, kış mevsimini tasvir ettikten sonra bu mevsimde güzellerin de evlerine girdiğini söyleyerek sosyal hayatın kapalı mekânlarda devam ettiğini belirtir. Kendisi de evinde birkaç dostuyla sohbet ederek yiyip içmektedir. Böyle bir zamanda eserini yazmaya karar verir. Asıl anlatacağı aşk hikâyesi ise bahar mevsimiyle başlar. Uzun bir bahar tasviri yaparak mevsimin getirdiği doğal güzellikleri anlatma fırsatını bulur. Baharın gelmesi eve kapananların dışarı çıkması anlamına gelir. Hatta âşığın dostları bunu "neden eve hapsolacağız" (b. 665) diye sorarak gerekçelendirirler. Âşık da onların bu sözlerini makul bulur ve böylece bahar mevsimin gelmesiyle hikâye dış mekânlara taşınır.

Nâlân u Handân’ın başında, “Sebeb-i Nazm” bölümünde şair bu eseri yazmaya nasıl ve neden karar verdiğini anlatmaya bir “bahar” tasviriyle başlar. Baharda bahçelerin çiçeklerle dolu olması, kuşların ve bülbüllerin nağmeleri şairi mest eder ve şair baharın onda yarattığı etkiyi şöyle anlatır:

Görüp bu hâlet-i bâg-ı bahârı
Taşun taşmamaga yok ihtiyârı (227)

Bahar mevsiminin verdiği coşkunlukla bahçelerde dolanmaya çıkan şair günlerinin “beyitler ve şiirler” okumakla, bunların üzerine düşünmekle geçtiğini söyler (b. 234). Bu bölümde şair, bahçelerde ve su kenarlarında gezinerek eserini nasıl yazmaya karar verdiğini anlatmaya başlar. Asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde de mevsimlere sık sık atıfta bulunulur. Havanın ısınmasıyla “bir ulu su”ya yüzmeye giderler. Buradaki mevsim artık “yaz” olmalıdır, çünkü havanın ve suyun çok sıcak olduğu belirtilir. Sonbahar ise bu sıcak günlerden sonra gelir ve meclis günlerinin sona erdiği belirtilir. Hatta bunun üzerine Nâlân beyitler söyleyerek sonbaharın gelmesiyle duyduğu hüznü ve doğanın durumunu anlatır:

Bilmezem gülşene ne hâl olmuş
Lâle solmuş benefşe göçmişdür

Ehl-i gülşen esenleşür durmuş
Birbirin hasret-ile kocmışdur

Bâga gel gir ki göresin ey gül
Bülbülün benzi niçe uçmışdur (1849-1851)

Son olarak kış tasvirine de mesnevide yer verilir. Kış, âşık için eve kapanmak ve beklemek anlamına gelir. Bu nedenle sonbahar ve kış mevsimleri âşıklar için sevgiliyi göremedikleri bir bekleyiş sürecini ifade eder.

Şâh u Gedâ’da havaların ısındığı bahar mevsimi ve havaların soğuduğu güz mevsimi âşığın hayatındaki olayların da gelişimini etkiler. Mesnevinin “sebeb-i telif” bölümü aynı zamanda bir “hazân” tasviridir. Bir sonbahar günü şair ve dostlarının bir yerde toplanıp oturdukları söylenir. Şairi bir eser ortaya koymaya da bu sohbet ortamı teşvik eder. Mekân incelemeleri bölümlerinde ele alındığı gibi, kapalı mekân kullanımı genellikle sonbahar

mevsimiyle paralellik gösterir. Bir diğer sonbahar tasvirine de Gedâ'nın aşk derdiyle hasta düştüğü ve artık Şâh'tan merhamet beklediği bir dönemde yer verilir. İlkbahar tasvirleri ise daha çok sevgilinin bağa gelmesi ve dostlarıyla eğlendiği dönemlerde ön plana çıkar. Bu bahar tasvirinin ardından Gedâ açısından olumlu bir sonuç ortaya çıkar. Mecliste hikâyeler anlatan dostlarını dinleyen Şâh, bir hikâye aracılığıyla aslında Gedâ'nın “gerçek” bir âşık olduğunu anladığını ve onu sevdiğini itiraf eder.

Ebkâr'ı Efkâr'da “mevsimler”den söz etmek mümkün değildir çünkü olaylar birkaç günde geçer. Bu nedenle mevsim hep bahardır. Bu mevsim tercihi de âşığın bağlarda bahçelerde rahatça dolaşıp sevgiliyle açık alanlarda rahatça görüşebilmesi içindir. Baharda meclisler kurulur ve âşığın da böylece neşesi yerine gelir. Ancak üçüncü gün havaların daha da ısındığı ve aylardan “Temmuz” olduğu söylenir.

Mâcerâ-yı Mâh'ta mevsimlerin âşığın hayatında önemli bir rolü olduğu görülür. Bahar aylarında, hava ısındığı zaman dışarıya çıkan âşık dostuna rastlar ve onunla açık havada bir mekânda sohbet etme şansı olur. Kış ve bahar tasvirleri savaş bölümlerinde yapılır. Kış ayı Şâh'ın Karaman'a geldiği dönemdedir ve bu dönemde âşık yine Şâh'ın yanındadır. Kış kısa sürer, asıl önemli mevsim bahardır. Baharın gelmesiyle savaşın da hızı artar ve savaş Şâh'ın galibiyetiyle son bulur. Ardından yapılan bahar tasviri, meclisin kurulması ve galibiyetin kutlanması için de uygun ortamın oluştuğunu gösterir. Âşık hâlâ Şâh'ın yanında ve meclisindedir.

Heft-hân'ın çerçeve hikâyesinde mevsimler âşığın hayatında belirleyici olmaz. Zaten hikâye bir gece ve gündüzde geçtiği için daha çok gece ve gündüz tasvirlerine yer verilir.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta mevsimler oldukça önemlidir ve atmosfer yaratmak için başarıyla kullanılmıştır. İlk olarak, İstanbul'daki veba salgını anlatılırken vebanın yakıcılığı temmuz ayının sıcaklığıyla denk görülür ve mevsimin de yaz olduğu belirtilir. Kahramanın henüz âşık olmadan önceki günleri anlatılırken mevsimlere sıkça atıfta bulunulur. Diğer mesnevilerdeki gibi bölüm başlarında verilen bu mevsim tasvirleri aradan zaman geçtiğini de belirtmenin bir yoludur. Ana kahraman olan Gûyâ'nın av macerası anlatılmadan önce mevsimin kış olduğu belirtilir. Havanın ne kadar soğuk olduğu, balıkların ve diğer canlıların bu nedenle ortadan kaybolduğu anlatılır ve bu soğuk hava ava çıkmanın da bir gerekçesidir. Aynı şekilde havanın ısınması ve ilkbahar mevsiminin gelmesi de aradan zaman geçtiğini gösterir. Havaların ısınmasıyla yine ava

çıkılır, bu sefer avlananlar su kenarında ve yeşillikler içinde yenilir. Açık havada sohbet ve eğlence de düzenlenir. Âşığın hayatı kışın uzlette, yazın ise dışarıda ve açık mekânlarda geçer. Bursa ve Mudanya arasındaki yolculuklar da bahar mevsiminde daha kolay yapılır. Âşığın düğünü de yine aynı şekilde bahar mevsimindedir.

Sabah ve gece tasvirleri de mevsimler gibi bölüm başlarında sıkça yer verilen zaman ve tasvir unsurlarıdır. Bu zaman dilimlerinde âşığın neler yaptığı anlatılır. Sabahlar âşık için yeni bir günün başlangıcını ve umudu temsil ederken, geceler ise âşığın aşk acısı çektiği zaman dilimleridir. Sabah vaktinin önemi, sabah rüzgarının ortaya çıkmasıdır. Sabah rüzgarı âşıkla sevgili arasında haber getirip götüren bir araçtır. Âşığın derdini döktüğü bir arkadaştır. *Fürkat-nâme*'de âşık, sabah rüzgarının hâlini anlayıp ona yardım teklif etmesiyle birlikte onu sevgilinin kapısına aracı olarak gönderir. Hatta sabah rüzgarına hitaben “haber vir” redifli bir gazelle sevgiliye söylemesini istediklerini anlatır. *Fürkat-nâme*'de geceler âşık için acıyla geçer. Dostu onun odasına bir gece gelir ve onun hâlinin perişan olduğunu görür. Âşık, İstanbul'da geçirdiği bir gece yine hücrelerinde acılar içinde oturmakta, sevgilinin hayalini kurmaktadır. Sevgiliyi rüyasında gördüğü için bu geceyi “kadir gecesi”ne benzetir. Yani âşığın geceleri acıyla geçerken sevgilinin rüyasına girmesi onun gecesini aydınlatır. Âşık, yine sevgiliye kavuşamamanın verdiği acıyla söylediği bir gazelde gece ibadetlerinin yerini artık sevgilinin güzelliğinin aldığını şöyle anlatır:

Gice tesbîhüm cemâlün zikr-i virdümdür şehâ

Subh-dem yâd eylerem la'l-i dūr-efşânun senün (418)

Heves-nâme'de de geceler meclisin toplanması ve eğlenceyle geçer. Geceleri ayın ve mehtabın romantik etkisi de meclisin ortamına katkı sağlar. Sevgilinin meclisinde de gece olunca güzeller toplanırlar ve meclis kurulur (b. 2474). Sabah olunca hayat yeniden başlar. Bu başlangıç, meclisin de tazelenmesi ve yeniden kurulması anlamına gelir. Gün doğduğunda dostlarının uyuduğunu gören âşık onları hemen uyandırarak meclisi kurmalarını ister.

Nâlân u Handân'da bölüm başlarında gece ve gündüz tasvirlerine sıkça yer verilir. Şair, günlerinin nasıl geçtiğini anlatırken önce bir gece tasviri, ardından da bir sabah tasviri yapar. Şairin rüya gördüğü gece ise asıl olayların başladığı gecedir. Bölüm başlarındaki gece tasvirleri kahramanların uykuya geçmeleri ve rüya görmeleri açısından da önemlidir.

Geceleri aynı zamanda âşığın kederlendiği, gönlünün daraldığı ve inlediği zamanlardır. Âşığın böyle bir gecede hüznünlü olmasının nedeni “aşk işini” düşünmesindendir (b. 435). *Nâlân u Handân*’da gece ve sabah tasvirleri hikâyenin kurgusunda önemli bir yer tutar. Anlatıcı bir gece ve bir gündüz tasviri yaparak günlerin kendi rutinine göre devam ettiğini vurgulamak ister. Bunun yanında tasvirlerle asıl anlatacağı konuya da hazırlık yapar. Gün batıp da yeniden gece olduğu zaman rüyaya dalan anlatıcı, uyandığında kendisini bir şehir içinde bulduğunu söyler. Bu rüya, asıl hikâyeye geçiş için önemli bir adımdır ve bu nedenle hikâyenin kurgusunda önemli bir görevi vardır. Gece ve sabah tasvirleri diğer mesnevilerde olduğu gibi bölüm başlarında da sıkça kullanılır. “Meger bir subh” veya “meger bir gice” şeklinde söze başlanarak zamana da atıfta bulunulur.

Şâh u Gedâ’da da sabah ve gece tasvirleri genellikle bölüm başlarında ve geçen zamanı vurgulamak için yer alır. Geceler âşık için acı verici iken yeni başlayan günlerde âşık için yeni olaylar gelişir.

Ebkâr-ı Efkâr’da günler ve geceler büyük önem kazanır. Şairin bir “günlük” gibi düzenlediği eserde “Birinci Gece Yaşananlar”, “İkinci Gün Yaşananlar” şeklindeki bölüm başlıklarıyla şairin hayatı günlere sığdırılır. Bu bölümlerin başında gece ve sabah tasvirlerine mutlaka yer verilir. Geceler âşık için daha zor geçer. Gurbette olduğu için gece olduğunda yalnızlığını hisseder. Âşığın hayatında belirleyici olan gece “ikinci gece”dir, çünkü o gece rüyasında sevgiliyi görür. Beşinci ve son gece ise hikâyenin son günüdür.

Mâcerâ-yı Mâh’ta geceler âşık için çok önemlidir. O, rüyasında gördüğü güzele âşık olduğu ve onu yalnızca geceleri görebildiği için bu zaman dilimi onun hayatında büyük yer kaplar. Âşık o dönemdeki hayatının rutinini şöyle anlatır:

Gicem gündüz olurdu gündüzüm şâm
Çekerdüm şâm erince niçe âlâm (137)

Gece olmasından dolayı âşık çok mutludur, geceleri artık gündüzlerinin yerini almıştır:

Garîk-ı nûr olurdum gece erse
Anı gündür bilirdüm gece erse (142)

Rüyasındaki güzelden ayrı düşen âşık için günler ve geceler “normal” düzenine döner.

Heft-hân'da gece ve gündüzün geldiğini belirten ifadeler sıkça kullanılır. Çerçeve hikâyedeki âşığın teselli bulması için anlatılan hikâyelere gece başlanır, çünkü âşığın acısı geceleri artmaktadır. Bunun yanında dostlar da herkesten saklanarak gece vakti bir araya gelebilmiştir. İlk üç hikâye gece anlatılır. Üçüncüden sonra ise sabah olur. Sabahın olması dostların hikâye anlatmasına engel olmaz, çünkü âşık yalnızca bu şekilde teselli bulabilmektedir. Diğer hikâyeler de sabah ve gündüz vakti anlatılır.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta zaman kavramı ikinci bölümdeki “zaman” bölümünde ele alındığı üzere “gerçekçi”dir ve zamana dair sık sık ay, hafta, gün gibi detaylar verilmiştir. Diğer mesnevilerde görülen bölüm başlarında gece ve sabah tasviri yapılması bu mesnevide de görülür. Yeni bir gün ya da gece âşığın macerasında yeni bir sayfa açılması anlamına gelir. Bu mesnevideki âşık yani Gûyâ, diğer mesnevilerdeki âşıklar kadar yalnız değildir. Etrafında her zaman insanlar vardır. Bu nedenle geceleri aşk acısıyla inlemez, gündüzleri de derdinin artması için dua etmez. Gûyâ, hareket hâlinindedir ve sevgiliye kavuşmak için çözüm arayışındadır. Sonunda da amacına ulaşarak sevgiliyle evlenir ve bu tür bir kavuşmanın da diğer mesnevilerde örneği yoktur. Bu nedenle Gûyâ, yalnızlığa ve acıya mahkum bir âşık tipi değildir.

3.1.2. Âşık Olma

Aşk, bu mesnevilerin ortak teması olarak en çok ön plana çıkan duygudur. Aşk derdine düşen âşıklar, bundan önceki hayatlarına veda ederler ve yeni bir role bürünürler. Âşık olma şekilleri de bu mesnevilerde birbirine benzer. Âşıklar genelde şehir merkezinde, çarşıda ya da pazarda sevgiliyi görürler. Bazı mesnevilerde ise “rüya” motifi üzerinden âşık olma gerçekleşir, ancak yine rüyada görülen sevgiliyle kalabalık ve merkezî bir yerde tesadüfen karşılaşılır. Âşıkların bazıları da zaten bir süredir aşkı arıyor oldukları için âşık olma anlarına hızlı bir geçiş yapılır ve olaylar bu aşk hikâyesinin çevresinde ilerler.

Fürkat-nâme'de âşık İznik'e tahsil için gelmiştir ve gelir gelmez de tahsiline başlar, ancak gurbette olmanın verdiği hüznün ağır basınca bazen bahçelere, bazen deniz (göl) kenarına bazen de pazara giderek kendisini rahatlatmaya çalışır. Pazara gezintiye gittiği bir gün gördüğü Mustafa adlı bir erkek güzeline âşık olur. Âşık olma nedeni Mustafa'nın fiziksel güzelliğidir. Bu ilk görüşte aşkı âşık şöyle tarif eder:

Gözüm çün gördi ol serv-i revânı
Gönül benden revân oldu revân

Çü deryâ oldu gönlüm eyledi cûş
Figâna başladum bülbül gibi hoş (171- 172)

Âşık, bu noktadan sonra tamamen yaşadığı duygunun yoğunluğuna kapılır ve sevgiliye kavuşmak için çeşitli adımlar atar. Araya bir yıllık İstanbul sürgünü girse de sonunda sevgilinin yanından rakibi uzaklaştırır ve onunla kavuşmanın bir yolunu bulur. Sevgiliyle “sahra”da yani şehir merkezinden uzakta bir bahçede buluşurlar ve eğlence meclisinde akşama kadar beraber vakit geçirirler. Ancak Mustafa akşam olunca meclisten ayrılır ve âşık yine ayrılık acısıyla baş başa kalır. O an âşık, bu yaşadıklarının bir rüya olup olmadığını sorgular. Hatta sarhoş olduğunu ve sonra ayıldığını düşünür. Sonunda gurbete sitem ederek ve biraz önce yaşadıklarına inanamayarak sözlerini bitirir. *Fürkat-nâme*’de âşığı aniden âşık olmaya iten nedenlerden en belirginini gurbette yaşadığı yalnızlıktır. Bu nedenle diğer mesnevilerden farklı olarak bu mesnevide aşka yardımcı tema olarak gurbet de yer alır.

Heves-nâme’de âşık, yaşadığı aşk macerasını anlatmadan önce bu aşkın mecazi bir aşk olduğunu ve bunun hor görülmemesi gerektiğini söyleyerek hikâyesine temeli olan bir giriş yapmak ister:

Mecâzî ‘ışkı da görme inen hâr
Ki vardur anda dahı hayli âsâr (611)

Gemiden inen güzeli gördüğü anda ise ona âşık olur. Ona bu şekilde âşık olmasını gençliğe ve şarabın etkisine bağlayarak şöyle der:

Bahâr-ı nev yigitlik unfuvânı
Cünûnluk vakti ‘âşıklık zamânı (894)

Âşık, neden aniden bu derde düştüğünü gerekçelendirir. İnsanın, bir güzelin türlü işveleri karşısında seçme şansı kalmadığını, sabrının, gücünün ve kararlılığının tükendiğini, fikrinin ve aldığı önlemlerin perişan olduğunu, sonunda da gönlünün, sabrının ve huzurunun bittiğini anlatır. Âşık, diğer mesnevilerdeki âşıklar gibi, âşık olduktan sonra hem fiziksel hem de psikolojik olarak çökmeye başlar. Kendisini şöyle tarif eder:

Cihâna bakası kalmadı hâlüm
Ne turmaga oturmağa mecâlüm

Gicemden seçmez oldum gündüzümü
Yitürdüm yava kıldum kendüzümü (911)

Ancak, ikinci bölümde *Heves-nâme*'de “zaman” unsuru incelenirken ele alındığı gibi, *Heves-nâme*'deki aşk macerası kısa bir zaman dilimini kapsar. Bu nedenle âşığın aşk acısıyla geçirdiği süre kısadır, hatta birkaç günden ibarettir. Âşığın aşk acısı çektiği asıl zaman dilimi, âşık sevgiliyle kavuştuktan ve sevgili Kâğıd-hâne'den ayrıldıktan sonra başlar. *Heves-nâme*'de de, *Fürkat-nâme*'deki gibi “kavuşma” gerçekleşir. Bu kavuşma da yine sevgilinin meclisinde yaşanır. Âşık, sevgili tarafından davet edilerek bu meclise gider. Ancak bu kavuşma günlerle sınırlıdır. Hikâyenin sonunda âşık sevgilinin gitmesiyle yine yalnız ve acılar içinde kalır.

Nâlân u Handân, âşığın zaten âşık olmak için bir sevgili arayışında olduğu mesnevilerdendir. Bu arayışının amacı önceki sevgilisine benzemeyen bir “sevgili” bulmaktır. Genç bir çocuk aracılığıyla şehirdeki bir “güzel”den haberdar olur. Bu durum, âşığın kendisine uygun bir sevgili arayışında olduğunu etrafındakilerin bildiğini gösterir. Âşık, aracı sayesinde haberdar olduğu bu güzeli gördüğü anda ona âşık olur. Bu âşık olma da diğer mesnevilerde olduğu gibi âşığın sevgilinin güzelliğinden etkilenmesiyle gerçekleşir. Âşık, o günden sonra sevgilinin peşine düşer ve onunla beraber olabilmenin yollarını arar. Sevgilinin âşığa olan meyili ise *Heves-nâme*'deki gibi onun bazı özelliklerinden etkilenmesiyle gerçekleşir. Âşık, sevgiliyi etkilemek için onun oynadığı oyuna uygun taşlar bularak ona olan ilgisini gösterir. Sevgili de bundan etkilenerek ona haber gönderir. Sevgili, âşığın nakkaş olduğunu biliyor olmalıdır ki ona yorumlaması ve hikâyesini anlatması için bir resim gönderir. Âşığın anlattığı hikâyeler ve son olarak kendi el yazısıyla yazdığı bir kitabı sevgiliye göndermesiyle sevgilinin de âşığa olan ilgisi ortaya çıkar. Âşığın bu kitabı göndermekteki amacı da henüz toy olan sevgiliye aşkı öğretmektir. Bu mesnevide de âşık ve sevgili başlarından geçen çeşitli maceralardan sonra kavuşurlar. Bu kavuşmadan sonra da bir süre sevgili olarak beraber vakit geçirmeye devam ederler. Araya giren ayrılık döneminden sonra yeniden bir araya gelirler ve bu sefer de Saray şehrinde bir süre beraber yaşarlar. Araya giren “kötü”ler nedeniyle ayrı düşerler ve Nâlân aşk acısıyla yeniden baş başa kalır. Bu günlerden sonra annesinin

kendisini aramakta olduğunu öğrenerek onun yanına yani “ev”ine geri döner ve kendi iç huzurunu bulur.

Şâh u Gedâ’da kahramanın âşık olması bir “rüya” motifi ve bu rüyadaki güzelin gerçekte de var olması sonucu gerçekleşir. Gedâ, rüyasında gördüğü bu kişinin yüzünün güzelliğine âşık olur. Uykusundan uyandığında o artık bir “âşık”tır. Bu âşıklık hâlleri “sanki zengin iken fakir olmak”, “gamdan uzakken artık gamın esiri” olmak (b. 650) şekillerinde ifade edilir. O rüyadan sonra Gedâ’nın hayatı tamamen değişir. Mesnevide belirtilmese de Gedâ’nın İstanbul’a gelme nedeni de rüyasında gördüğü güzeli bulmaktır. Şehirdeki günlerini baştan aşağı gezerek güzeli aramakla geçirir. Gedâ, şehirde güzeli gördüğü ilk anda onun rüyasında gördüğü güzel olduğunu anlar. Âşıklığı söylediği bir gazel aracılığıyla netleşir. Bu gazelden sonra Gedâ’nın ezeli muhabbeti ortaya çıkar. Gedâ, fiziksel olarak erirken dostlarıyla da bağını koparır. Âşıkların çoğunda görülen “yalnız” kalma süreci başlar. Gedâ’nın bu hâlleri halk arasında delirdiği şeklinde dedikodulara neden olur. Gedâ, dostlarının tavsiyelerini dinlemez ve artık geri döndürülemez bir yola girmiş olur. Gedâ’nın aşkını Şâh’a itiraf etme sahnesi de bir motifle gerçekleşir. Şâh’la beraber şarap içtikleri bir gün, Şâh’ın onun hâlini sorması ve sırrını saklayacağına dair ısrarcı olması üzerine ona bir ayna verir ve böylece Şâh onun kendisine âşık olduğunu anlar. Şâh ise çeşitli nazlarla Gedâ’ya ilgisi olduğunu belli etmez, ancak sonunda bir meclis ortamında dostlarının anlattığı hikâyelerdeki âşıklara itiraz ederek gerçek âşığın Gedâ olduğunu söyler ve ona olan ilgisini itiraf eder (b. 1575). Ancak bu aşkta bir imkânsızlık olduğu vurgulanır. Şâh, Gedâ’yı sevse de seçme şansı ve gücü olmadığını, bu kavuşmanın mümkün olmadığını söyler. Zaten mesnevinin sonundaki buluşma sahnesi de bir “hayal” şeklinde kurgulanır. Gedâ, etrafındaki insanların sevgilinin kendisine hiç vefâ edip etmediğini sormaları üzerine bir kavuşma sahnesi anlatır:

Subha dek şem‘ gibi uyumadum

Şevk ile öpmedik yirin komadum (1877)

Ardından anlattıklarının bir rüya olduğunu söyleyerek Şâh ile arasındaki aşk hikâyesini bitirir. Hâtif araya girerek Gedâ’ya “gerçek aşk”la ilgili uyarılarda bulunarak onu bu beşerî aşk düzleminden ilahî aşk düzlemine çeker. Hatta bu aşk hâtif tarafından bir günah olarak tanımlanır:

Eyleme kendüni ‘itâba mahal
Hâtifün kavli ile eyle ‘amel

Bu günaha gel eyle istiğfâr
Ki sonunda nice belâları var

Kendüni eyle bahr-i vahdete gark
Hakkı bâtıldan eyle sıdk ile fark (1920- 1922)

Şâh’ın kaygıları ve Gedâ’nın bu kavuşmayı anlattıktan sonra aslında bir rüya olduğunu söylemesi aslında eserle ve yazıldığı dönemle ilgili de bilgi verir. Diğer mesnevilerde de beşerî olan bir aşkın yaşanıp bittikten sonra “hâtif” aracılığıyla âşıkta bir pişmanlık hâline dönüşmesi bu beşerî aşk hikâyelerinin üzerinin hafifçe örtülmek istendiğini gösterir. Şair bir uzlaşmayı tercih ederek âşığı dize getirir ve günahından vazgeçirir, onun “doğru” yolu bulmasını sağlar.

Ebkâr-ı Efkar’da da âşık bir rüya görür ve rüyasındaki güzele âşık olur. Ardından bu güzeli gerçekte de görür ve hem rüyası hem de aşkı gerçekleşir. Âşığın rüyası ilahi bir mekân olan Kâbe’dedir. Âşık, sevgilinin elinden şarap içer ve sonra kendisine şarap sunan bu güzele âşık olur. Burada “aşkın şarabını içmek” motifi de kullanılır. Bu nedenle *Şâh u Gedâ* gibi bir rüya ile âşık olma gerçekleşse de sevgilinin bir eylemde bulunması ve ona şarap içirerek onu âşık etmesi daha farklı bir kurgudur. Bunun yanında âşık, sevgili şarabı sunmadan önce onun güzelliğinden zaten etkilenmiştir. Bu mesnevideki kavuşma da diğerlerinden oldukça farklıdır. Âşık, rüyasındaki güzelle Ayasofya’nın bahçesinde karşılaştığında onu tanır:

Gördüm ol düşde gördüğüm cânı
Ol melek-haslet ü perî-şânı (943)

Bu ilk karşılaşma âşık için sarsıcı olur. Kendisinden geçer ve bayılır. Sonradan sevgilinin de aynı şekilde âşığı rüyasında gördüğü ve onu gerçekten karşısında bulunca aynı şekilde şaşırdığı ortaya çıkar. Bu mesnevide de aşk karşılıklıdır. Kavuşma ise sevgilinin ailesinin onayıyla gerçekleşir; âşık sevgilinin eğitimine başlar ancak sevgilinin sakalının çıkmasıyla âşık birden sevgiliden soğur ve aşkı biter. Sevgilinin sakalının çıkması ve bu

aşkın sona ermesiyle ilgili düşünceler “Sevgili: Hem Mâşuk Hem Âşık” bölümünde ayrıca ele alınmıştır.

Mâcerâ-yı Mâh’ta âşık olma sahnelerinden ilki rüya motifinin kullanıldığı diğer mesnevilerden biraz farklıdır. Âşık, kendisine uygun bir güzel arayışındadır. Bunun için de Allah’a dua eder ve duasının kabul olması sonucunda rüyasındaki güzele âşık olur. Farklılık bu ilişkinin ilerleme şeklindedir. Âşık bu güzeli yalnızca geceleri rüyasında görebilmektedir yani diğer mesnevilerdeki gibi onunla “gerçekte” karşılaşmaz. Diğer mesnevilerdeki gibi ani ve şiddetli bir âşık olma sahnesi yoktur. Âşık, güzelin sözlerinden ve güzelliğinden etkilenir ve ona âşık olduğunu şöyle ilan eder:

Seni gökde arardum yerde buldum

Sana cân u gönülden ‘âşık oldum (124)

Âşığın ikinci kez âşık oluşu diğer mesnevilerdeki âşık olma sahneleriyle aynıdır. Şehirde gördüğü bir güzele, onu gördüğü anda âşık olur. İlk olarak güzelin fiziksel güzelliğinden etkilenir. Âşık, bu güzele âşık olma anını şöyle anlatır:

Erişdüm çünkü ben ol âfitâba

Düşürdi gönlümi ol demde tâba

Harâret verdi ‘ışkı bir yanadan

Safâlar verdi şevki bir yanadan

Arada ‘âlem-i hayretde kaldum

Cemâlin seyr edüp efkâra taldum (376- 378)

Hatta bu gördüğünün düş mü yoksa gerçek mi olduğunu sorgular. Bu duygu yoğunluğuyla aradığı sevgiliyi bulduğunu anlatan “erdüm” redifli bir gazel söyler. Güzelden çok etkilenen âşık, ona olan ilgisini de belli eder. Güzelin ayaklarına kapanıp ona yalvarır, duygularını açıklar. Bu ilk görüşte âşık olma motifi diğer mesnevilerle benzerdir, ancak sonradan âşığın ilgisi başka bir yöne kayar. Bu durumun ise diğer mesnevilerde örneği yoktur. Âşık, Şehzâde Selim tarafından göreve çağrıldığını öğrenince sevgiliye ilginç bir teklifte bulunur ve onu şehzâdeye anlatacağını söyleyerek sevgiliyi şehzâdenin gözdesi yapmak ister. Sevgili de bu teklife sıcak bakar ve âşık sonunda amacına ulaşarak sevgiliyi şehzâdenin yanına getirtir. Bu durumda âşığın

mesnevinin başında söylediği gibi “kendisine uygun bir sevgili bulmak” amacından uzaklaştığı ve asıl amacının şehzâdenin yeniden gözüne girerek görevini kazanmak olduğu görülür.

Heft-hân’da âşığın sevgiliye nasıl âşık olduğuyla ilgili bir bilgi verilmez. Bu noktada âşık, diğer âşıklardan ayrılır. O, anlatıcı tarafından okuyucuyla tanıştırılırken zaten aşk derdine düşmüş biri şeklinde tasvir edilir. *Heft-hân* mesnevisinde çerçeve hikâyeye kadar ara hikâyeler de önemli olduğu için ara hikâyelerde anlatılan aşklar ve âşıklar daha detaylıdır. Bu mesnevinin sonunda da farklı bir kavuşma gerçekleşir. “Sadık sevgiliye kavuşma” başlıklı bölümde bir kavuşma olduğu duyurulur. Âşık meğer sevgilinin dergahındadır ve sevgili zaten bir perdenin arkasından olanlara tanık olmuştur. Tasavvufi göndermelerle bu kavuşma anlatılır ve daha fazla detay verilmez.

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde âşık olma sahnesinden önce Gûyâ’nın doğumu, gelişimi ve artık âşık olacak yaşa gelmesi önceden anlatıldığı için okuyucu bu sahneye önceden hazırlanmıştır. Gûyâ, Mudanya’yadaki davete giderken ona bir “hâl” gelir. Esner ve titrer, içi ıstırapla dolar. Bu durumunu bir pîr “aşkın yeşermesi için sinede çukurlar kazılması” şeklinde yorumlar. Ardından, âşığın ve sevgilinin birbirlerini gördükleri sahne gelir. İlk önce sevgili âşığı görür ve görür görmez ondan çok etkilenir. Sonra âşık da sevgiliyi görür ve birbirlerine baktıkları anda ikisi de birbirine çılgınca âşık olur. Âşıklar, ilk kez Dâye’nin gözetimi altında bir araya gelirler, ancak bundan önce de âşık dostuyla beraber “tebdil-i kıyafet” sevgiliyi görmeye gider ve bir aynadan yansımasını görmekle yetinmek zorunda kalır. Bu mesnevinin diğer mesnevilerden en farklı kısmı ise sonudur. Âşık, çeşitli maceralar, engeller ve zorluklardan sonra sevgiliyle “evlenme” iznini alır ve mesnevinin sonunda büyük bir düğün sahnesiyle bir “anlık” değil daimî olarak sevgiliye kavuşur.

3.1.3. Uzlete Çekilme/Sefere Çıkma/Uzaklaşma/Sevgiliden Uzaklaşma/Sürgün Edilme

Uzlet, tasavvufî bir terim olarak “günaha girmemek, daha çok ve daha ihlâslı ibâdet etmek için toplumdan ayrılıp ıssız ve kimsesiz yerlere çekilmek, tek başına yaşamak” (Uludağ, 1991, s. 498), *Güncel Türkçe Sözlük*’te⁶⁴ ise “toplum yaşayışından kaçıp tek başına

⁶⁴ Bkz. sozluk.gov.tr

yaşama” şeklinde tanımlanır. Realist aşk mesnevilerinde âşıkların kimi zaman bu şekilde uzlete çekildikleri görülür. Bu metinler tasavvufî bir bakış açısıyla okunduğu zaman âşık ve sevgilinin ilişkisi ve kavuşması gibi pek çok unsur tasavvufî birer sembol gibi yorumlanabilir. Bu nedenle uzlete çekilmek metinlere hangi bakış açısıyla yaklaşıldığıyla ilgilidir.

Fürkat-nâme’de âşık sevgiliden beklediğini bulamadığı ve onun rakiple beraber olduğunu düşündüğü için uzlete çekilme kararını kendisi alır. Âşık daha önce aşk derdine düştükten sonra ibadeti ve ilmi bıraktığını söylediği için bu uzlete çekilme tasavvufî bir amaçla değil, kendi başına ve yalnız kalmaya çalışma şeklinde yorumlanmalıdır. Âşık, sevgiliye rakip konusunda yaptığı tüm uyarılara karşın ondan istediği cevabı alamayınca umudunu kaybeder ve uzlete çekilerek bu durumu “canı cefadan kurtarmak” (924) şeklinde tanımlar. Uzlete sonbahar mevsimi geldiğinde girdiğini söyler ve bunun daha önce de yaşadığı bir durum olduğunu şu şekilde ifade eder:

Güzin itdüm yine ‘uzlet makâmın
Hudâ ala garîbün intikâmın (926)

Bir süre yalnız kalmaya karar veren âşık, aslında sevgiliden uzak kalmak ister. Âşığın “uzlet” anlayışı sevgiliden ve onun cefasından uzak olmak ve intikamını Allah’ın almasını umarak eylemsizliğe geçmektir. Yukarıda değinildiği gibi mevsimin de sonbahara dönmesi eve ve iç mekanlara kapanmayı gerektirir ve bahar gelene kadar âşığın yaşamı bu şekilde devam eder.

Heves-nâme’de uzlet bir fikir olarak yer alır. Sevgiliye kırılan yaşlı kadın, ona olan tavrını uzlet etmeyi düşünerek göstermek ister, ancak bu düşünce eyleme geçmeden aralarında barışın sağlanmasıyla son bulur.

Realist aşk mesnevilerinde âşıklar, ya çevrelerindeki insanlar tarafından “sefere” çıkmaya yönlendirilirler ya da kendileri bu kararı almak zorunda kalırlar. Bazen de sevgili tarafından zorunlu olarak sürgüne gönderilirler. Sevgililer ise aileleri tarafından âşıkla kurdukları münasebet nedeniyle ya eve hapsedilir ya da şehirden uzaklaştırılırlar. Bu gidişler mesnevilerde mekânın değişmesini ve âşığın yeni maceralara yol almasını sağlar.

Fürkat-nâme’de âşık ilk yolculuğunu bir dostunun tavsiyesiyle yapar ve Acem diyarından İznik’e gelir. Bu yolculuk fikri bir sabah vakti yanına gelen dostu tarafından verilir. Dostu

bu seferin nedenini ilim konusunda (ma‘kûl ve ilm-i nücûm) tahsil hayatlarına devam edemeyecekleri, eğer bu şehirde kalırlarsa ilmin zevkini alacakları şeklinde açıklar. “Bir yâra müsâhib”, yani bir şeyhe intisap etmek için gitmenin uygun olduğunu söyler. Er ya da geç sefer etmenin hayırlı olacağını şöyle belirtir:

Gel imdi gidelüm eylenmegil hîç
Mübârekdür sefer ger ir vü ger giç (121)

Âşık da dostunun bu sözlerine uyarak İznik’e gelmeyi kabul eder. Âşığın ikinci yolculuğu sevgili tarafından sürgün edilmesiyle gerçekleşir. Âşığın yazdığı mektupla kendisine olan aşkını itiraf etmesinden sonra sinirlenen sevgili, onu bir “köle” olarak görür ve kendisine uygun bulmaz. Bunun üzerine de âşığın sürgüne gitmesini ister:

Digil kim turmasun şehrümde ayruk
Görünmesün gözüme bunda ayruk

Ve ger ni sürdürürem çâr u nâ-çâr
Olur bî- ‘izzet ü bî-hürmet ü hâr (497- 498)

Sevgilinin bu talebi, âşık tarafından sevgilinin isteğine âşığın itaat etmesi gerektiği şeklinde yorumlanır ve âşık yola çıkar. Bu yolda söylediği iki gazel vardır. Bunlardan ilki “sürdiler” redifli bir gazeldir ve âşık sevgiliden ve şehirden ayrılmanın üzüntüsünü derinden yaşar. İkincisi ise “elvedâ” redifli bir gazeldir ve âşık bu şekilde sevgiliyle vedalaşır. Âşığın sürgünden dönüşü de sevgilinin kabulü ve davetiyle mümkün olur. Sabah rüzgarı aracılığıyla sevgilinin rakibi yanından gönderdiğini öğrenen âşık, ona bir mektup gönderir ve karşılığında gelen mektupla sevgiliden şehre dönme iznini alır.

Heves-nâme’de âşık, sevgili Kâğıd-hâne’den ayrıldıktan sonra kendisini kaybeder ve bir süre çevresinden uzaklaşır. Hatta ölmek ve dostları tarafından da bulunmamak ister. Dostlarının onu bulması sonucunda onlarla daha önce meclis kurdukları mekâna döner. Bu kısa süreli uzaklaşma, âşığın ne kadar âşık olduğunu da okuyucuya kanıtlamanın bir yoludur.

Nâlân u Handân’da âşık ve sevgili zaman zaman ayrı düşerler. İlk olarak sevgili velisi, yani yengesi Şemse Bânû tarafından âşıktan uzaklaştırılır. Şemse Bânû’nun amacı Handân’ın iyi bir eğitim alarak aşk hikâyeleri okumasına engel olmaktır. Bu nedenle

Handân'ı aslında doğmuş olduğu muhite yani “yaz yaylası”na geri götürür. Bundan sonra Handân ve ailesi Saray şehrine geri dönmezler. Nâlân ise Handân'ı aramak için yollara düşer ve bu süreci “gurbet” günleri olarak yorumlar. Meyhanede geçirilen geceden sonra Handân'ın yaptığı taşkınlıklar nedeniyle Handân evine dönemez ve Nâlân da Saray şehrine yeniden dönmek için yola çıkar. Nâlân, Saray şehrinde sonra Frengistan'a gidecektir. Ancak dostunun onu bulmasıyla Handân'ın yanına geri döner. Eserdeki son ayrılık yine zorunlu nedenlerle gerçekleşir. Şemse Bânû'nun kendisini evlendirmek istemesi üzerine Nâlân yeniden yollara düşer ve Saray şehrine döner. Arkasından gelen Handân'la beraber olurlar ve şehirde geçirdikleri bu günler beraber geçirdikleri son günlerdir. Nâlân için asıl ayrılık hikâyesinin sonunda ortaya çıkar. O, kendisini arayan annesinin haberini alınca “evi”ni hatırlar ve aşk peşinde geçirdiği günlerin tamamı artık “gurbet” günleridir.

Şâh u Gedâ'da âşık, Şâh tarafından şehirden sürgün edilir. Şâh, rakip tarafından dolduruşa getirilir, rakip Gedâ'nın ona olan aşkının herkes tarafından bilindiğini söyler. Sevgilinin âşığı sürgün edişi bu açıdan *Fürkat-nâme*'ye benzer. Şâh bir mektupla Gedâ'dan bir iki yıl şehre gelmemesini ve adını anmamasını ister. Gedâ, Şâh'ın sözünü dinler ve şehirden ayrılmaya karar verir. Bu ayrılıktan duyduğu üzüntüyü bir gazelle dile getirir. “Ayrıldım” redifli bu gazel *Fürkat-nâme*'de şehirden ayrılırken âşığın okuduğu gazelleri çağırıştırır. Âşık, sevgiliden ayrılmanın ve gurbete düşmenin acısını bu gazelde dile getirir.

Ebkâr-ı Efkar'da da aradığı gibi bir güzel bulamayan âşık sefere çıkmaya karar verir:

Kılmayup bir yeri makar gönlüm

Didi yâ sabr u yâ sefer gönlüm (247)

Bu yolculuk İstanbul'dan Edirne'yedir ve Edirne âşık için gurbettir. Hatta bu şehre geldiği için pişmanlık duyar ve vatanını özlediğini söyler:

Nola cânunda olsa hubb-ı vatan

Görmek ümmîdini ko gitdi giden (311)

Günlerini meclislerde istediği gibi bir güzel arayarak geçiren âşık geceleri ise gurbetle yüzleşir:

Gurbetin andı eyledi nâle

Dîdeden dökdi bagrı pergâle (709)

Âşık, sevgiliyle yine kendi yaşadığı şehir olan İstanbul’da karşılaştığı için bu yolculuğun ona katkısı gördüğü rüyadır. Bunun dışında hikâyede tasvir değeri taşıyan mekânlar ve güzeller olduğu için de Edirne bölümleri önemlidir. Bu yolculuk *Fürkat-nâme* ve *Şâh u Gedâ*’daki gibi sevgili tarafından şart koşulan bir sürgün değildir. Âşığın herhangi bir şeyin farkına varmasını veya gözünün açılmasını sağlamaz.

Macerâ-yı Mâh’ta “uzlet” olarak tanımlanan Manisa’dan ayrılma aslında bir sürgündür. Bu sürgünün nedenini âşık, şehzâdenin meclisindeki görevini layığıyla yerine getirememesi olarak açıklar:

Olıcak bendesi hizmetde kâsır

Olur mı hiç ana sultân bâsır (344)

Acısı artan ve rüyasındaki güzelle kavuşma ümidi kalmayan âşık hemen “ayrılık yolu”na çıkmaya karar verir. Diğer mesnevilerdeki gibi etrafındaki kişiler onu “sefer etme”ye teşvik etmez, o bu kararı kendisi alır:

Gel ey dil âteş-i fûrkat zarardur

Bu derde çâre sabr ü yâ seferdür (351)

Bu da durumun aslında bir “sürgün” olabileceğini düşündürür. Ardından âşığın şehzâdeye kendi âşık olduğu güzeli sunmak istemesi de kendisini affettirme çabasından kaynaklıdır. Bu sürgün şehzâdenin “kullarını” savaşa çağırmasıyla son bulur. Âşık yine de Mısır’da ayrılırken diğer mesnevilerdeki gibi bir ayrılık gazeli söyler.

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde diğer mesnevilerdeki gibi sevgilinin bir kusur işlemesi üzerine uzaklaştırılması ya da âşığın istediği gibi bir güzel bulamadığı için başka bir şehre güzel aramaya gitmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Sevgilinin İstanbul’a gittiğini bir çocuktan öğrenen âşık, onun peşinden gitmek zorunda olduğunu düşünür:

Virdi bir tıfl râzdân haber

Nidügin muktezâ-yı ‘azm-i sefer (777)

Bu yolculuk amacına ulaşır ve âşık sevgiliyi bularak aralarındaki yanlış anlamayı ortadan kaldırır. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta ana kahraman Gûyâ’nın havaların soğuk olduğu kış mevsiminde avdan geldikten sonra uzlete çekildiği söylenir.

Nice eyyâm o mâh-ı mihr-i şikâr

Oldı ‘uzlet-güzîn-i istikrâr (318)

Burada uzlet tasavvufi bir süreci değil, havaların soğuk olması nedeniyle kahramanın vaktini evinde geçirdiği günleri ifade eder.

3.1.5. Oyunlar

Realist aşk mesnevilerinde oyunlara genelde âşıkların günlerini nasıl geçirdikleri anlatılırken yer verilir. Ancak bazı mesnevilerde oyunlar daha geniş bir yer tutar ve mesnevilerdeki bazı bölümlerin “ana” konusu şekline dönüşür. Örneğin; *Nâlân u Handân*’da serâ oyunu sevgilinin arkadaşlarıyla daima oynadığı bir oyundur ve âşık onunla iletişim kurup ona aşkını ispat etmek için serâ taşı toplar.

Doğaçlama şiir söylemek, beyit seçme ve fal açma gibi oyunlar ise kahramanların kendilerini ispatlama, aşklarını paylaşma ve duyurmalarının bir şeklidir. Beyit seçme, âşığın içinde bulunduğu duruma uygun bir beytin denk gelmesiyle âşığın aşkına olan inancı da pekiştirir.

Oyunlara ilk olarak âşıkların vakitlerini nasıl geçirdikleri anlatılırken değinilir. *Heves-nâme*’de âşık, asıl hikâyenin anlatıldığı “Âgâz-ı Dâstân” bölümünün başında arkadaşlarıyla tavla ve satranç oynadığını söyler (b. 637).

Şâh u Gedâ’daki satrancın kullanımı diğer mesnevilerdekinden daha farklıdır. Bu durum sevgilinin adının Şâh olmasıyla ilgilidir. Satranç oyunu bu mesnevide oyunla ilgili bazı kuralların da bilinmesini gerekli kılar, âşığın sevgiliye olan aşkının bir kanıtı olarak yer alır. Âşık, bir yerde satranç oynayanları görür ve Şâh adının devamlı anılması onun ilgisini çeker. Âşık onları seyrederken aslında eğlenmektedir. Âşık, sevgiliyi Şâh’ın yerine koyar ve satrancın kuralı gereği Şâh’ın yanında duran veziri kıskanır. Onun Şâh’ın yanında neden durduğunu sorar. Bu duruma bir çözüm olarak iki tane kalenin şâh taşının yerine konmasını ister. Anlatıcı âşığın bu hâlinin Şâh’ın adını anmak için bahane olduğunu belirtir.

Mâcerâ-yı Mâh’ta satranç oyunu, Şehzâde Selim’in Şehzâde Bayezid’le iletişim kurarken kullandığı bir benzetme unsurudur. Satrancın özünde stratejik bir savaş oyunu olduğu düşünüldüğünde burada “tevriye”li bir kullanım görülür. Şehzâde Selim, Bâyezid’de “bir oyun salayım sana gelirsen” (b. 852) der ve ardından “eğer üzerine at salarsa kendi oyunuyla mat olacağını” söyler (b. 853). Satrancı icat eden Leclâc’a telmihte bulunarak

kendisini onun gibi görenin oyununun Hallâc'ın pamuğu dağıttığı gibi dağılacağını söyler. Şehzâde, aracı bir asker göndermesini de yine satranca benzetme yaparak anlatır:

Revân oldu sana çü piyâde

Seni mât etmege bes bir piyâde (856)

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde ana kahraman Gûyâ, babasının vefatından sonra günlerini serserilikle geçirir. Bu günlerde dostlarıyla neler yaptığı anlatılırken ortaya satranç ve tavlâ geldiği söylenir:

Geldi şetranc ü nerd meydâne

Her biri oldu mîr-i ferzâne (261)

Burada, oyunların insanları meşgul etme işlevinden de bahsedilir:

‘Âdet üzre yine bu hayl-i fodul

Oldılar lu‘b ü lehv ile meşgul (262)

Miskete benzeyen serâ oyununun renkli taşlarla oynandığı *Nâlân u Handân*’da belirtilir. “Gûy u çevgân”la arasında paralellik kurulur; sanki parmağın sopa misketin de top olduğu söylenir ve âşıkların başları da bu toplara benzetilir. Oyunun bir “oyun alanında” oynandığı söylenir. Güzeller bu oyunu oynarken birbirlerine naz yaparlar. Nâlân, sevgiliyi etkilemek için onun sevdiği oyun için taş toplamaya gider. Bu taşları özenle seçer ve rengarenk taşları şehre getirir. Kayadan renkli taşlar düzer. Nâlân bu taşları hediye olarak sevgiliye vereceği için onları parlatır:

Cilâlar virüp eyler şöyle tezyîn

Görinür her biri câm-ı cihân-bîn (670)

Taşlar o kadar parlaktır ki güneşin ışığıyla kıyaslanır. Âşık, taşları sevgilinin ayağına saçar, güzeller kapışırken sevgili utanır ve evine kaçır. Bu oyun, âşığın sevgiliyle bağ kurması ve ona olan aşkını gösterebilmesi için önemlidir. Aynı zamanda bu oyunu oynarken sevgilinin güzelliğinin herkes tarafından görülmesi de mümkün olur. Âşık tarafından “serâ” redifli bir gazel de söylenir (b. 682- b. 688). Bu gazelde âşık, sevgili oyun oynarken onu seyretmeyi diler.

Heves-nâme'de âşığın şairlik yeteneğini ortaya koymak için önerdiği yöntem sevgiliyle aralarında bir oyuna dönüşür. Âşık, sevgilinin meclisine konuk olduğu anda bir “tercî-i bend” söylediği ve bu şiiri daha önceden hazırlamadığını, o anda doğaçlama bir şekilde söylediğini iddia ettiği için sevgili de “şairlerin yalanı çoktur” (b. 2776) diyerek ondan şüphe duyar. Âşık da kendisini kanıtlamak ister. Sevgiliye, istediği bir tavırda ve tarzda bir şiiri, o anda söyleyebileceğini söyler. Sevgili ve etrafındaki güzeller de sevgilinin elbisesi için bir gazel söylemesine karar verirler. Böylece âşık istenilen konuda bir gazel söyler ve şairlik gücünü de kanıtlar.

Nâlân u Handân'da Handân, âşıktan *Husrev u Şîrîn*'in kitabını istedikten sonra fal tutar ve kitabı açınca gördüğü resme bakar. Bu resimde Ferhâd dağın içindedir ve Şîrîn'e bakar. Şîrîn de o baktıkça kendinden geçer. Bu resim sevgilinin “aşk” işini anlamasını ve âşığın da âşıklığını anlamasını sağlar. Âşık tarafından nakşedilen bu resim, sevgilinin aynı zamanda onun çalışkanlığına olan hayranlığını da ortaya koyar:

Okuyup yazı yazmadan yumuş el
Kılup tahsil ta‘tîle mübeddel (996)

Fal açma, *Nâlân u Handân*'da bir bölümde daha yer alır. Nâlân, güzellerle otururken şiirlerle ve beyitlerle dolu bir cönk getirilir. Güzellerin her biri gönülden bir fal tutar ve hâllerini bildiren birer matla açarlar. Yedi matla açtıkları için yedi kişi oldukları ortaya çıkar. Bu matla beyitlerinin hepsi aşkla ilgilidir. Sonunda âşık da Allah'ı anarak falını açar ve şu matla çıkar:

Beni kahr-ile bu devrân ayırmışdur diyârumdan
Dirîgâ hasretâ derdâ ki düşdüm ayru yârumdan (1522)

Yine *Nâlân u Handân*'da Nâlân evlendirilmekten kurtulmak için bir bahane olarak fal açtığını ve bu işin ertelenmesi gerektiğini söyler:

Eyitdi eyledüm dilden tefe'ül
Gerekdür irteye sabra tahammül (2340)

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta fal baktırma, aşk hastasına şifa bulmak için başvuru olan bir yöntemdir. Dâye, Tûtî'ye çare ararken ona ilim ehli ve nefes sahibi birisine onun için fal baktırır ve büyüdü dualar okutur:

Merd-i sâhib-nefes bir ehl-i fûnûn
Tâli‘e bakdı okudı efsûn (709)

3.1.6. Sevgilinin Soyunması ve Yüzmesi

Sevgilinin soyunması, onun güzelliğini ortaya koyan ve âşıkın da bu güzelliğe tanık olmasını sağlayan bir sahnedir ve realist aşk mesnevilerinden bazılarında tekrarlanan bir motiftir.

Nâlân u Handân’da âşık, sevgiliyle birlikte ırmağa yüzmeye gider. Bunun nedeni havanın çok sıcak olmasıyla açıklanır. Bu eğlenceye Nâlân’ın dostu aracı olur ve o da onlarla beraber yüzer. Suyu girmeden önce sevgili kıyafetlerini izin alarak çıkarır. Suyu giren üç arkadaş kıyafetlerini çıkardıklarında aralarından “utanma” kalkar. Suda birbirlerine su serperler ve keyifli vakit geçirirler. Bu günün sonunda Nâlân da Handân’ın gönlüne girer, sevgili âşığa lütuflarda bulunur.

Şâh u Gedâ’da havanın ısınması ve bahçede düzenlenen meclis sahnesinin ardından Şâh, denize girmek ister. Bu bölüm, hikâyenin konu bütünlüğüyle ilgisi olmayan, yalnızca Şâh’ın güzelliğini anlatmak ve hikâyeye renk katmak için eklenen bir bölümdür. Gedâ bu olanlardan habersizdir ve Şâh’tan uzaktadır. Şâh, dostlarıyla birlikte gider, kıyafetlerini çıkarır ve siyah bir peştemale sarınır. Denizde yüzüşüyle gökyüzündeki parlak güneşe, inciye, suya konmuş güle benzetilir. Ardından dostlarıyla bir gemiye biner ve gezinti yapar. Şâh’ın geçirdiği bu güzel gün onun kendisini denizin ve karanın Şâh’ı gibi hissetmesini sağlar (b. 1609).

Ebkâr-ı Efkâr’daki yüzme sahnesi diğer mesnevilerdeki gibi sevgilinin yüzmesi şeklinde değildir. Önce güzeller Tunca Nehri’nde yüzerler ve âşık da onları seyreder. Bu meclise âşığı da davet ederler ve o da kabul eder ancak onlarla beraber yüzmez. Güzeller tek tek kıyafetlerini çıkarırlar. Peştemallerini giyerler. Onları seyreden âşık da gördüklerinden çok etkilenir ve içinde bulunduğu durumu şöyle anlatır:

Suverün ‘aksi toldı çeşm- terüm
Tunca’nun ‘aynı oldı dîdelerüm (389)

Mâcerâ-yı Mâh'ta da sevgilinin soyunmasına bir bölümde yer verilir. Bu sahne diğer mesnevilerdeki gibi tesadüfî değildir. Sevgili planlı bir şekilde âşıkla hamama gitmek ister. Bunun nedenini de açıklar; âşığın vücudunu seyretmesi ve onun güzelliklerini görmesidir. Hamamda sevgilinin “binlerce” âşığı daha vardır. Sevgili işve ve nazla soyunur, üzerine peştamal giyer. Onu gören çavuşlardan biri karpuzu kesecekken elini keser. Hz. Yûsuf kıssasına telmihle sevgilinin güzelliği ve ona âşık olanların hâli anlatılmış olur.

3.2. MECLİS VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ

Meclis, eğlence amaçlı kurulan çoğunlukla şarap içilen, çeşitli yiyeceklerle süslenen, sazların çalındığı ve şarkıların söylendiği bir ortamdır. Realist aşk mesnevilerinde sık sık kurulan bu meclislerde âşıklar dostlarıyla bir araya gelirler ve çeşitli sohbetler ederler. Sevgililer de kendi meclislerini kurarlar ve onlar da yanlarındaki “güzellerle” aynı şekilde eğlenirler. Bunun yanında meclis âşığın ve sevgilinin kavuşmasını da sağlar. Âşık ve sevgili bu meclislerde bir araya gelip eğlenirler.

Fürkat-nâme'de yalnızca âşık ve sevgili bir araya geldiğinde meclis kurulur. Âşık burada divanındaki şiirlerinden sevgiliye okur:

Pes andan meşgul olduk ‘ıyşa iy yâr
Biraz-dem okudum dîvân-ı eş‘âr (1260)

Buradan meclis ortamında yiyip içmenin yanında şiirler okunduğu da ortaya çıkar. Bunun dışında meclis ortamında pek çok konuda sohbet de edilir:

Biraz sâ‘at geçenki mâ-cerâdan
Hikâyet eyledük çûn ü çerâdan (1261)

Meclisteki eğlencenin sağlayıcısı şarkı söyleyenler, müzik yapanlar ve dans edenlerdir. Mutrîb ezgisine başlar, çeng ve çegâne çalınmaya başlanır. Def, ney ve tanbur mecliste müzik yapmak için kullanılan diğer çalgılardır. Mecliste şarkı söyleyen “gûyende”ler “gösterişli şiirler” okurlar.

Heves-nâme ise meclis kültürü açısından oldukça geniş bir malzeme sunar. Meclis, yani yeme içme ve eğlence âşığı teselli etmek için bir araç olarak görülür. *Heves-nâme*'de aşk

derdine düşen ve acı çeken âşığı teselli etmek için dostları eğlenmeyi önerirler. Âşık ve dostları gittikleri bahçede bir meclis kurduklarını söylerler. Bu meclis yiyecek ve içeceklerle doludur. Şarabın etkisiyle âşığın dostları başlarından geçen aşk hikâyelerini anlatmaya başlarlar. Âşık, dostlarına o gün çeşitli şekillerde eğlenmek istediği söyler ve bu eğlencenin içeriğini sıralar. Önce biraz yürüyerek bahçeleri gezmeyi, bu sırada kadehleri ellerinde içmeye devam etmeyi önerir. Bu gezinti sırasında bahçeleri, ırmağı yani doğal güzellikleri seyrederek. Sevgilinin meclisi de âşığın meclisi gibi *Heves-nâme*'de sıkça konu edilir. Sevgili, buraya eğlenmek için geldiğinden çadırının bulunduğu alan “işret yeri” (b. 1074) ve “işret sarayı” (b. 1400) şeklinde tanımlanır. Sevgiliyi gördükten, onun meclisini ve etrafındakileri kışkırdıktan sonra âşık, kendisi de yeniden bir meclis kurarak eğlenmek ister. Bu fikir dostlarından gelir ve sevgili gibi bir meclis kurmak “yâre taklîd” (b. 970) olarak görülür. Âşık, sevgilinin meclisine ilk kez gittiğinde orayı detaylı bir şekilde tasvir eder, süslenmiş bir güzele benzetir (b. 2518).

Nâlân u Handân'da da meclis sahneleri yer alır. Nâlân, Handân ve Şâmî'nin birlikte yüzdükten sonra mevsim baharken gittikleri meclis, ardından kış mevsiminde evde düzenlenen meclis, meyhaneye gittikleri gece ve Nâlân'ın şehirden uzaklaşarak Saray şehrine döndüğünde tanıştığı biriyle gittiği meyhane bu meclis sahnelerinin başlıcalarıdır. Üç arkadaş bahar mevsiminde havaların sıcak olması nedeniyle bahçelerde gezerken bir meclise katılırlar. Bu meclis açık havadadır ve şarap içen Nâlân ve Handân diz dize ve el ele otururlar. Üç arkadaşın gece gittikleri meyhâne sazlarla ve içkilerle dolu, sofrasında da yemekler olan bir ortama sahiptir. Bu meclisin meyhânede olmasından ötürü farklı bir özelliği daha vardır. Burada servis yapan meyhaneci çıraklarıdır ve güzellikleriyle konukların ilgilerini çekerler. Nâlân'ın yeni tanıştığı kişiyle katıldığı mecliste de şarap sunulup bir süre yenilip içildikten sonra şarap etkisini gösterir ve konukların “ikişer ikişer yatağa girdiği” söylenir (b. 2153).

Şâh u Gedâ'da diğer mesnevilere kıyasla meclis eğlenceleri sınırlıdır. Hatta yalnızca Şâh'ın dostlarıyla beraber eğlendiği bir meclis ortamı söz konusudur. Baharın gelişiyle bahçelere giden Şâh ve arkadaşları bir gün dolaşmaya çıkarlar ve bir yerde otururlar. Burada sofra kurulmuştur, şarap içilir ve meclisin eğlence unsurları da yer alır. Gece olunca meclis canlanır ve sohbet de koyulaşır. Bu meclisin diğer meclislerden farkı hikâyeler anlatılmasıdır. Bu hikâyeler güzellerin âşıklarıyla ilgilidir.

Ebkâr-ı Efkar'da meclis sahneleri canlı ve detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Âşığın kendisine uygun bir güzel bulmak için gittiği Edirne'de ilk gözlemlediği meclisten önce bahar tasviri yapılması diğer mesnevilerde de sıkça görülen bir durumdur. Âşık, şehirde gördüğü güzelleri de tasvir etmek ister. Bu tasvirde güzellerin şarap içtiğini söyler. Ancak burada detaylı bir meclis tasviri yapmaz, güzelleri ön plana çıkarır. Ardından Tunca Nehri'nin kenarındaki meclislere geçer ve burada “Evsâf-ı Meclîs” başlıklı bir bölümle bu meclisi tasvir eder. Bu meclislerin göze çarpan ilk özellikleri içlerinin güzellerle dolu olması ve yenilip içilerek eğlenilmesidir. Sâkî, şarabı getirip “çeng”in sesi mecliste yükselince eğlence başlar. Güzeller şarap içince gülümseyerek söze girer ve hikâyeler anlatırlar. *Ebkâr-ı Efkar*'da âşık çeşitli meclisler gezdiği için farklı sahnelere de tanık olur ancak bu meclislerde meclisin asıl unsurları hiç değişmez.

Mâcerâ-yı Mâh'ta da birden fazla meclis sahnesi vardır. İlk meclis âşığın dostuyla buluştuğu zaman gittikleri gül bahçesinin içindeki bir meyhânedir. Âşık gittiklerinde “bezm âletleri”nin hazır olduğunu söyler. Diğer meclis sevgilinin meclisidir. Bu meclis “meyhâne”ye benzetilir. Diğer önemli meclis sahnesi ise Şehzâde Selim'in savaştan sonra düzenlediği meclistir. Bu meclis “bisât-ı meclis-i şâh” şeklinde tanımlanır. Burada çeng ve üd çalınır, mutrîbler şarkı söyler, sâkî şarap dağıtır, meclis insanlarla doludur. Bunların kimisi bir saz çalar, kimisi dansçıdır. Sonunda meclisteki herkes sarhoş olup kendinden geçer.

Heft-hân'daki çerçeve hikâyede bir meclis sahnesi yoktur, ancak âşık ve ona hikâyeler anlatacak yedi arkadaşının bir araya gelmesi zabıta korkusundan “gizlice” gerçekleştirilir.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta meclis sahnesine birkaç kez yer verilir. Âşığın babası olan Hâce, Bursa'ya geldikten sonra burada ilim ehliyle dost olup yeme içme meclisleri düzenlemeye başlar. Bu durum şehrin ilim ehli ve önde gelen insanların bu tür meclislerde bir araya geldiğini gösterir. Âşık ise ilk olarak davetli gittiği Mudanya'da beş gece meclislere katılır. Bunlardan birisini ev sahibi Hâce başlatır ve kendisi de katılır. Bu meclisteki sofraya detaylı bir şekilde tasvir edilir. Âşık bu mecliste sarhoş olur, hatta şarkılara ve söylenen şiiirlere eşlik eder.

3.2.1. Meclis Âdetleri

Fürkat-nâme'de sevgili, başkalarının ayıplamayacağını bilse bu şekilde hep sohbet edeceklerini söyleyerek âşığa karşı meylini gösterir ve “yiyip içelim” diyerek meclisteki eğlenceyi başlatır. Sevgilinin bu hitabıyla eğlence başlar, bu da meclisin kurucusu veya en yüksek mertebelisi gelmeden ve buyurmadan başlanmadığını gösterir.

Heves-nâme'de sevgili çadırının kurulduğu alana geldikten sonra meclisi kurar ve meclisin başına oturur. Onun bu şekilde başa geçmesi “mîr-i meclîs” olması şeklinde ifade edilir (b. 889). Onun işaretleriyle mumlar yakılır ve mecliste yeme içmeye ve eğlenceye başlanır:

İşâret eyledi ol mâh-ı tâbân

Ki yir yir yakdılar şem'-i firâvân (1092)

Sevgilinin meclisinde onun gelmesiyle ve emriyle mecliste içkinin dağıtılmasının başlandığı görülür:

Çü geldi meclîse ol mâh-peyker

Buyurdı sâkîye devr ide sâgar (2361)

Eğlence, sazın ele alınması ve şarap kadehinin ortaya gelmesi, yeme içmenin ardından sâzendelerin sazı eline almasıyla başlar. *Heves-nâme*'de kadınların ve erkeklerin bir arada olduğu bir meclis ortamı vardır ve bu ortamda kadınların bir tarafta erkeklerin de bir tarafta oturdukları söylenir. *Mâcerâ-yı Mâh*'ta da sevgilinin meclise gelmesi meclisteki eğlencesinin başlamasını sağlar, meclis âletleri ortaya çıkar, şarap gelir. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta ev sahibi olan ve meclisleri düzenleyen Hâce'nin meclise gelerek “Harem-i hass”ı şerefliendirdiği ve âşığın meclisine gelerek “mahdûm” (efendi) olduğu ve yeme içmeyi başlattığı söylenir (b. 437-438).

Heves-nâme'de sevgili, kadehin içindeki şarabı eteğine döker ve böylece meclistekiler ellerindeki sazları bırakarak meclisi dağıtırlar. Bu da mecliste yaşanan olumsuz olayların eğlenceyi bitirdiğini gösterir. Sevgilinin meclisin başında olması ve onsuz eğlencenin devam etmemesi de eğlencenin bitmesinin diğer nedeni olabilir. *Mâcerâ-yı Mâh*'ta mecliste hoş olmayan konuların konuşulması “şarabın tadının acıması” şeklinde ifade edilir ve sürâhî ortadan kalkınca meclisin de sona erdiği anlaşılr:

O dem çünkim götürdi ayagı ol
Hemân ben dahı tutdum hâneme yol (271)

Kadeh kaldırma *Nâlân u Handân*’da görülen bir meclis âdetidir. Üç arkadaşın meyhaneye gitmesiyle meyhaneci onları karşılar ve onların misafir olarak gelmelerinden dolayı mutlu olduğunu belirten bir konuşma yapar. Ardından onlar için kadeh kaldırır:

İçeyin ‘aşkunuza nûş olsun
İçesiz bezmünüz pür-cûş olsun (2035)

Yine *Nâlân u Handân*’da bir kadeh kaldırma sahnesi vardır. Bu sahne diğer mesnevilerde görülmeyen orijinal bir sahnedir. Sevgili, ava gidildiğinde âşık için kadeh kaldırır, “aşkına ey gönlü perişan” (b. 2276) der.

Üç Arûs ve Üç Dâmât’ta da kadeh kaldırma sahnesine yer verilir. Âşık ve sevgilinin bir araya geldiği mecliste âşık şarabı “bâ-‘aşk-ı Tûtî-i ra’nâ” (b. 590) diyerek içer ve sevgiliye kadeh kaldırmış olur.

Mecliste hikâye anlatılması da bir meclis geleneğidir. *Heves-nâme*’de âşığın bir dostu hikâye anlatacağını söyler ve bunun için “bahşış” ister.

Şâh u Gedâ’da hikâye talebi meclisin başı tarafından gelir. Şâh dostlarına şöyle seslenir:

Her birinüz birer hikâyet idün
‘Âşıkâne birer rivâyet idün

Ol hikâyat şu şart ile ammâ
Başunuzdan geçen kaziyye ola (1423- 1424)

Ebkâr-ı Efkâr’da da mecliste şarap içen güzellerin hikâye anlatmaya başlamalarından bahsedilir:

Başlayup her birisi destana
Okur efsûnlar ile efsâne (436)

Heft-hân’da, çerçeve hikâyede detaylı bir meclis tasviri yoktur, ancak âşığı teselli etmek için anlatılan hikâyelerin dostlar tarafından toplanan bir mecliste anlatıldığı belirtilir. Bu meclis, âşığın etrafındaki kalabalık dağıldıktan sonra yakın arkadaşları tarafından kurulur. Meclisin gece kurulmasının nedeni, “zabıta” korkusuyla açıklanır. Bundan sonra

da meclistekilerin sessiz olması bu korkuyu doğrular. Meclisteki dostları sırayla yedi tane hikâye anlatırlar. Bu hikâyelerin diğer mesnevilerde anlatılan hikâyelerden farkı, daha uzun olmaları ve aslında mesnevinin içeriğini oluşturmalarıdır. Çerçeve hikâyede ise her biri anlatıldıktan sonra âşığı teskin eder.

3.2.2. Meclisteki Eğlence Unsurları

Sâkî, mutrîb, sâzende, çengî, gûyende gibi kişiler meclisin vazgeçilmez ve değişmez unsurlarıdır. Meclisteki çalgılar da meclisteki bu kişilerin kullandıkları aletlerdir ve “bezm âletleri” (*Heves-nâme* b. 1023, *Mâcerâ-yı Mâh* b. 164/b. 399) şeklinde ifade edilir.

Sâkî, mecliste daima şarabı ortaya getiren ve sunandır. *Heves-nâme*’de meclis sahnelerinin fazla olması sâkînin de sıkça mesnevîde yer bulmasına neden olur. Sâkî’nin görevi *Heves-nâme*’de şöyle ifade edilir:

Yine sâkî getürdi ortaya mey
Yürütdi sagarı kızdı reg ü pey (2028)

Mâcerâ-yı Mâh’ta da sâkî meclise kadehi getirir (b. 400). *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta da sâkînin kadehi getirmesiyle mecliste yeme içme başlar (b. 483).

Sâkî, divan şiirinde özellikle gazellerde âşığın sık sık seslendiği ve şiirlerine konu ettiği bir unsurdur. *Heves-nâme*’de âşık, sâkîye bir gazelinde seslenerek altın kadehe saf şarabı doldurmasını söyler (b. 1739). Yine *Heves-nâme*’de sâkî, fiziksel özellikleriyle de tasvir edilir. “Gümüş baldırlı” olarak tanıtılır:

Gümiş bileklü sâkîler açâ sâk
Kadeh devr ide hoş-vakt ola ‘uşşâk

Yine devr itdi sâkîler otağı
Yine yürütdiler altun ayağı (2711)

Aynı benzetme *Ebkâr-ı Efkâr*’da da vardır. Bu kez boyunun uzun olduğu da eklenir:

Sâkî-i ser-kadd ü sîmîn-sâk

Aluban gül gibi eline ayak (429)

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta da sâkînin başına külah örttüğü, gerdanına düşen kâküllerin de kıvrım kıvrım olduğu söylenir (b. 447).

Sâkî, meclise gelen misafirlere de şarap sunar. Örneğin, *Heves-nâme*'de yaşlı kadına sevgilinin meclisinde sâkî tarafından şarap sunulur, ancak kadın kırgın olduğu için bunu kabul etmez (b. 2316).

Nâlân u Handân'da sâkî meclise gelen Nâlân'a "safa geldiği" için hemen şarap sunar. Bu aslında meclise geleni karşılama ve hoş geldin deme şeklidir:

Gelicek istdiler Nâlân'a ikrâm

Safâ geldi diyü sâkî sunar câm (2150)

Sâkînin görevi içki dağıtmaktır, içenleri sarhoş eden ise şaraptır ancak dağıtıcı o olduğu için insanların yükünü hafiflettiği de söylenir. Aynı zamanda bardakların dolu ve boş olduğunu da o kontrol eder:

Yükin yitürdi sâkî bir niçenün

Tehî kodı yirin tolu içenün (1841)

Nâlân u Handân'da sâkî, faydalarını anlatarak şarabı sunmaya başlar. Kış ayında düzenlenen bir meclis olduğu için şarabın insanın içini ısıttığını belirtir.

Sâkî, mecliste âşıkların sık sık seslendikleri ve içlerini döktükleri biridir. Bunun en güzel örneği *Ebkâr-Efkâr*'da görülür. Asıl hikâyenin anlatıldığı "Âgâz-ı Dâstân" bölümüne âşık "sâkî"ye seslenerek başlar. Ona şarabın nerede olduğunu sorar ve içindeki ateşi artırmak ister. Âşığın sâkîden bir isteği daha vardır; içtiği şarabın kendisini sarhoş etmesini ancak sabahında sersemlik ve baş ağrısı (humâr) bırakmamasını ister.

Mutrîb, sâkîden sonra, meclis ortamının vazgeçilmez unsudur. Hem müzik aleti çalan hem de gazel, şarkı vb. okuyan kimse anlamına gelen mutrîb, mecliste şarap içip neşeleri yerine gelenlerin neşesini daha da artırır. *Ebkâr-Efkâr*'da âşık ondan bir gazel söylemesini ister. Bu gazel virane gönülleri mutlu edecektir. Mutrîbin dili ve dudakları bülbulünkine benzetilir.

Heves-nâme'de mutrîblerin mecliste neler yaptığı şu şekilde anlatılır:

Yüritdi yine sâkîler piyâle

Çagırdı yine mutrîbler yelâle (2075)

Yine mutrîb sürûd âgâz kıldı

Elini ağzına dem-sâz kıldı

Yine seyr eyledi nâzûk hevâlar

Küdûretler gidüp geldi safâlar (2363-2364)

Mutrîb, *Mâcerâ-yı Mâh*'ta mecliste sâkîden sonra adı geçen kişidir ve sazının sesinin yüksekliğiyle konu edilir (b. 406). Şehzâde Selim'in meclisindeki mutrîbler de sesleriyle bülbüle benzetilirler.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta ana kahraman olan Gûyâ'nın sünnetinde mutrîbin eğlenceye yer aldığı belirtilir (b. 147).

Meclisin vazgeçilmez unsurları sâzendeler sazı çalarken güzeller de sema ederek eğlenmektedir. Sevgilinin meclisinde bir "sâzende" vardır ve âşığın bir gazelini söyler. Sevgilinin meclisi de bu eğlenceye katılır ve karşılıklı söylenen gazellerle eğlence devam eder. Sâzende, aynı zamanda âşığın arkadaşıdır. Âşık, bu dostunu tasvir eder, onun her tarzda çaldığını ve şarkılarının cana "vâveylâ" verdiğini söyler. Bu dostu, âşık ne derde uğrasa onun acısını paylaşan biridir.

Heves-nâme'de çenginin tasviri için özel bir bölüm ayrılmıştır. "Hasb-i Hâl-i Çengî" başlıklı bu bölümde "dilber" olarak tanımlanan çengî güzelliğiyle dikkat çeker. Sesinin güzelliği vurgulanan çengî, eline "çeng"ini aldığı anda mecliste eğlencenin arttığı, onun meclisi süslediği anlatılır (b. 2842- b. 2845). Bu çengî âşığı o kadar hayran bırakır ki âşık kendi cinsine meyletmenin şaşılacak bir şey olmadığını düşünür:

'Aceb mi cân ana meyl itse haylî

Ki her cinsün olur cinsine meyli (b. 2852)

Nâlân u Handân'da erganûn denen (org) bir çalgıdan bahsedilir:

İrişdiler çü deyr-i pür-füsûna

Kulag urup oturlar erganûna (2017)

Ebkâr-Efkâr'da da çeng ve ergânun bir arada mecliste yer alır:

Geh kılur nâle erganun ile çeng

Geh güler câm-ı erguvânî-reng (282)

Mâcerâ-yı Mâh'ta mecliste ney çalındığı söylenir, aynı zamanda “ûd ve çeng”in de çalındığı ve bunların ruhun gıdası olduğu belirtilir. Ûd, *Mâcerâ-yı Mâh*'ta önemli bir çalgıdır çünkü âşık ûd çalar ve şehzâdenin meclisinde görevlidir. Âşığın görevine yeniden getirildiği haberi ona şehzâdenin bir askeri tarafından iletilir. Bu asker âşığa sazını nasıl çalması, hangi makamları tercih etmesi gerektiği gibi tavsiyelerde bulunur.

Nevâlar eyle gâhî gâh ‘uşşâk
Gehî göster sıfâhân⁶⁵ ü geh ı‘râk⁶⁶

Gehî âgâz edesin germ-hoşnûd
Ola şâyed ki andan şâh hoşnûd

Muhayyerle⁶⁷ karâr etme nevâda
Katı mâhir durur şeh her hevâda (671)

Mâcerâ-yı Mâh'ta Şehzâde Selim'in meclisinde ûd ve çeng çalındığı “kulaklarının burulması” şeklinde ifade edilir (1035). *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta mecliste bir neyzen olduğu ve meclise kemânî ve tanbûrî gibi çalgıların geldiği söylenir (b. 450).

Heves-nâme'de mugannî, nazik havalarla meclisteki görevini yerine getirir (b. 1102). Nâlân u Handân'da meclisteki çalgıcıların ellerinde çeng ve ney olduğu söylenir:

Mugannîler elinde çeng-ile ney
Figân u nâleler eyler pey-â-pey (2148)

Mâcerâ-yı Mâh'ta Şehzâde Selim'in meclisinde dans edenlerin yani “rakkâs”ların olduğu ve bunların dönerek dans ettiği anlatılır (b. 1044).

⁶⁵ Mûsikîmizin, XIII. yüzyılda meydana getirilen en eski birleşik makamlarından biri. Bkz. <http://lugatim.com/s/isfahan>

⁶⁶ 1. Mûsikîmizin altı yedi asırlık birleşik makamlarından biri. 2. Mûsikîmizde orta sekizlide acem aşîran ve hüseyinî aşîran perdeleri arasında yer alan, portenin birinci aralığında bakıye diyezi konarak gösterilen fa sesi, irak perdesi. Bkz. <http://lugatim.com/s/irak>

⁶⁷ 1. Mûsikîmizde hüseyinî beşlisinin tizi ve uşşâk dörtlüsünden meydana gelen, inici bir seyir tâkip edip düğâh perdesinde (la) karar kılan, en eski ve en çok kullanılan basit makamlardan biri. 2. Mûsikîmizde tiz sekizlideki “la” sesi, muhayyer perdesi. Bkz. <http://lugatim.com/s/muhayyer>

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta âşığın davetli olarak geldiği meclise şehrin seçkin kişilerinin katıldığı söylenir ve bunların kimisinin “hânende” (şarkıcı), kiminin “rakkâs” (dansçı) olduğu belirtilir:

Geldiler âb-ı rûy-ı belde havâs

Kimi hânende vü kimi rakkâs (439)

3.3. YEME İÇME

3.3.1. Yiyecekler

Mesnevilerde kahramanların günlük hayatlarında neler yedikleri, kaç öğün beslendikleri ya da sevdikleri yiyeceklerin neler olduğu gibi bilgilere yer verilmez. Yiyecekler genellikle meclis ortamının bir unsuru olarak, meclis ortamı tasvir edilirken anlatılır.

Heves-nâme'de âşık ve dostları baharın gelişyle açık havada bir eğlence yerine giderler. Sofra mezelerle ve yiyeceklerle donatılmıştır:

Şeker nukl ile idüp bezmi memlû

Kebâb itdük firâvân kebg ü tîhû (732)

Bu sofralarda içkinin yanında genelde mezeler yer alırken kebab olarak da avlanan kuşlar sunulur. Bahar mevsimiyle uyumlu olarak çimenlikte açan çiçeklerin bu meclisi hazırladığı şeklinde bir benzetmeyle meclis tasvir edilir. Kuşları kebab yapmak için gülün ateş yakıp dalları kebab şişi olarak getirdiği söylenir:

Kebâb itmeğe kuşlardan firâvân

Gül od yakmış getürmüş sîh-i agsân (723)

Yine gül meclise bir tür macunlu tatlı olan “cevâriş” getirir. Sevgilinin meclisindeki mezeler “renkli ve sade” olarak tanımlanır ve çok çeşitli olduğu söylenir (b. 929). Sevgilinin meclisine “keklik ve çil” kebabları getirilir. Âşık, sevgilinin meclisine ilk kez gittiği zaman dikkatini meclisin çeşitli yiyeceklerle süslenmiş olması çeker. Ortada çok fazla yemeğin olduğunu, her köşede parlak bir mumun yandığını gözlemler. Ortadaki ikramları ve yiyecekleri sıralar. Bu yiyecekleri sevgilinin güzellik unsurları olarak görür ve bir yandan da aslında sevgiliyi bu yiyecekleri sıralayarak över. Bürümcük kasesi ve

kuruyemiş kabının hazır olduğu, incik ve balığın iştah açtığı söylenir. Meclis “nazik gıdalar”la süslenmiştir ve çorbalar da mecliste yer alır. Köknar reçinesi ve şekerli meyveler ve yemişler de sofradadır. Siyah zeytinler, turunç, nar, elma, nar çiçeği, peynir, mumbar ve fındık gibi yiyeceklerin adları burada sıralanır. Sofrada yine kebaplar vardır ve bunlar kuşlardan yapılmıştır:

Dil-i müştâk idi her mürğ-ı biryân
Kebâb itmişdi anı nâr-ı hicrân (2531)

Bu bölümde, yiyeceklerin doğrudan tasviri yerine sevgilinin güzellik unsurlarına benzetilerek tanıtılması, şiirselliği ön plana çıkarma kaygısındandır. Şair yalnızca yiyecekleri tasvir etmek istemez, belki de tasvir etmeye değer bulmaz bu nedenle sevgilinin dudağına, dişine, benine, gerdanına, kıyafetlerine benzeterek yer verir. Asıl önemli olan ve tasvir edilmek istenen sevgilinin güzelliğidir.

Yiyecekler kimi zaman da benzetme unsuru olarak kullanılır. Sevgilinin ağzı “taze fıstık” ve gözleri “badem”e benzetilir (b. 932).

Nâlân u Handân’da meclislerdeki sofraların yemeklerle dolu olduğu söylenir ancak detaylı bir sofrata tasviri yapılmaz. *Şâh u Gedâ*’daki meclis sahnesinde kuş ve balık kebaplarının sofraya geldiği anlatılır:

Mürğ u mâhi o bezme oldı kebâb
Sâgar-ı gülden içdiler mey-i nâb (1372)

Ebkâr-ı Efkâr’da meclisin tasvir edildiği bölümde güzellerin ortaya rengarenk yemekler getirdiği söylenir. Bu yemekler “âb-ı hayât”a şeker ve bal katılarak pişirilen bir yemek, taze yahni, kuş kebapları ve keklik kebabı şeklindedir.

Ebkâr-ı Efkâr’da güzelleri tasvir ederken benzetme yoluyla da yiyeceklere yer verilir. İncir, helva, haşhaş, bal, armut, nar, şeftali, badem, kiraz, akide şeker, üzüm gibi yiyecekler kullanılır. *Mâcerâ-yı Mâh*’ta, dilber dudağı tatlısı bir benzetme unsuru olarak sevgilinin dudağı için kullanılır:

Görüp hayrân olurdum geh lebini
Yemişdüm sanasın dil-ber lebini (483)

Âşık, şehzâdeyle sevgilinin (Ramazan) kavuşmalarını hayal ederken yine sevgilinin dudaklarını bir tatlı olan “senbûse”ye benzetir:

Şehâ ol mâ diye geh bûsesini
Gehî ol lebleri senbûsesini (704)

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde avlanan hayvanların (türrâc ve güvercin) deniz kenarında yeşillik bir yerde kebab yapıldığı söylenir. Âşığın misafir olarak gittiği Mudanya’da düzenlenen eğlencede de sofraya yine aynı kuşların kebablarının ve balıkların geldiği, bunun yanında badem ve fıstık içinin şarabın yanında meze olduğu anlatılır. Âşık ve sevgilinin ilk kez bir araya geldiği mecliste şarabın yanına meze olarak “badem ve şeker” geldiği söylenir (b. 587).

3.3.2. İçecekler

İçecekler, mesnevilerde meclis ortamının bir unsuru olarak yer alır ve çeşitli işlevleri vurgulanır. İçecekler çok çeşitli değildir, *Mâcerâ-yı Mâh*’ta âşık sevgiliyle beraber geçirdiği günleri özetlerken kahve içtiklerini de söyler: “Gehî kahve içerdük gâh bâde” (b. 482). *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta da “âdet olduğu üzre” söze başlamadan kahve içildiği söylenir (b. 255). Bunun dışında mecliste sunulan içki, genellikle şaraptır. Rengi, tadı, yapılışı, sunuluşu gibi pek çok özelliği dile getirilirken içenlerin üzerinde bıraktığı etkiden de sıkça bahsedilir. Şarap, içenleri rahatlatır ve keyiflendirir. Bu nedenle mecliste eğlenceyi sağlayan ve sürdüren bir unsur olarak pek çok özelliğiyle sıkça kullanılır.

Mâcerâ-yı Mâh’ta âşık tarafından Şehzâde Selim’e sunulmak üzere yazılan “şarâb” redifli kaside dikkat çekicidir. Oğuz (2017), kendisine bu redifle kaside yazılan başka bir padişah tespit edilemediğini, ancak Ahmedî’nin şarap içilmesini teşvik eden şiirleri olduğunu, Sultan Selim’in de içkiye düşkünlüğü bilindiği için bu redif tercihinin haklı nedenleri olduğunu belirtir (s. 24). Âşık, bu kasideyi Mısır dönüşü kendisini affettirmek için şehzâdeye yazmış olsa da kendisi buna farklı bir gerekçe bulur. Kulu gezip dolaştıktan sonra şehzâdesine hediye vermesinin gerektiğini düşünür. 33 beyitlik bu kasidede şarap övülür ve her türlü özelliğine değinilir: İçenleri neşelendirmesi, sakinleştirmesi, ölüyü diriltmesi, içenlere can vermesi, büyülemesi, kederi yok etmesi,

meclisin daimisi olması, mecliste devretmesi, cesaret vermesi, bazen ağlatıp bazen güldürmesi.

Heves-nâme'de şarap “yâkût-ı seyyâl” (733) olarak tanımlanır, “güvercin kanı”na benzetilir (b. 1094). Meclise gelmesiyle birlikte şarap, “sıfat-ı bâde” başlıklı bir bölümle uzun uzun tasvir edilir, insanların üzerindeki etkisi, meclisteki önemi ve nasıl yapıldığı anlatılır. Mesnevîde şu ifadeler de şarap için kullanılır: “Bint-i kermi” (b. 1099), “mey-i sâfi” (b. 1423), “hamr” (b. 2039), “câm-ı lâle-reng” (b. 2040), “duhter-i rez” (b. 2043), “dûst-kâmî” (b. 2366). *Nâlân u Handân*'da “la'l ter” (b. 1882), Şâh u Gedâ'da “mey-i hamra” (b. 1412), “mey-i nâb” (b. 1417), *Ebkâr-ı Efkâr*'da “âb-ı âteş-gûn” (b. 187), “gevher-i Bedehşân” (b. 188), “mey-i gül-gûn” (b. 437), “şarâb-ı telh-âmîz” (b. 438), *Mâcerâ-yı Mâh*'ta “câm-ı mufassâ” ifadeleri kullanılır. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta “la'l-i müzâb” (b. 588) olarak tanımlanır, şarap kadehin yaralanmasından dökülen bir kana benzetilir (b. 484).

Şarap ve şarap içmek benzetme yoluyla da sıkça mesnevîlerde kullanılır. *Heves-nâme*'de gönlünü bir küpe benzeten âşık, şevk şarabını içince gücünün ve aklının tamamen elden gittiğini söyler (b. 899). Sevgilinin kırmızı dudağı da birkaç yıllık bir şaraba benzetilir (b. 933). Âşık yine gönlünü “saf bir şaraba” (b. 934) benzetir. *Mâcerâ-yı Mâh*'ta sevgili insanları sarhoş etmesiyle şaraba benzetilir (b. 1073).

Heves-nâme'de şarabın, yapılma şekline atıfta bulunularak, günlerini sıkılmanın şiddetiyle geçirdiği, ancak pişmediği ve hâlâ ham olduğu söylenir:

Geçürmüş şiddet-i ‘asr ile eyyâm
Velîkin puhte olmamış dahî hâm (739)

Mâcerâ-yı Mâh'ta şarabın renginin kırmızılığının nasıl verildiği anlatılır:

Pây-mâl eyleyüben âl ile rengin etdi
Bezm-i ‘işretde bugün lâle-i nu‘mânı şarâb (734)

Mecliste mezeler ve kebaplardan sonra ortaya içki gelir. *Heves-nâme*'de meclisi çiçeklerin hazırlaması sahnesinde lale, kadehlerin dibine güzel koku koyar. Şaraba çiçek koymak daha sonraki bir meclis tasvirinde de görülür. Sevgilinin meclisinde, güzeller mecliste gül, reyhan ve sümbül dağıtırlar ve şaraba “nesrin ve nergis” döktükleri söylenir (b. 1098).

Heves-nâme'de şarabın sunulma şekliyle ilgili de bilgi verilir. Örneğin, testide getirilir ve kadehlere doldurulur:

Olup birden ikiden sâde-rûlar

Tolup sâgar boşalurdı sebûlar (432)

Gümüş ve altın sürahiyle de sunulur:

Komış yir yir gümüş altun surâhî

İçinde içmeğe bezm ehli râhı (725)

Şarap, sürahide getirildiği için *Heves-nâme*'de gümüş sürahiye bir tasvir bölümü ayrılmıştır. Bu bölümde sürahiden kadehe şarap konulması “kadehin ağzına dil sokmak” (b. 2712) şeklinde tasvir edilir. Sâkîlerin sürahiyi tutup içinden şarap dökmeleri “boğazını sıkmaları ve canını azar azar çıkarmaları” şeklinde ifade edilir (b. 2719). Sürahi, içinin şarap dolu olması nedeniyle de “pür-günâh” (b. 2716) olarak tanımlanır.

Şarap, *Heves-nâme*'de misafirlere sunulan bir içkidir ve yalnızca erkek kahramanlar değil, mecliste eğlenen kadın kahramanlar tarafından da içilir. Sevgilinin çadırını gözlemleyen âşık, onun ikinci vaktine kadar yanındaki güzellerle içtiğini söyler:

Şuna dek ol sanemlerle mey içdi

Ki ikindü oldu öyle vakti geçdi (1019)

Yaşlı kadın âşığın meclisine geldiğinde ona da sâkî tarafından şarap sunulur:

Bu esnâda dutup sâkî piyâle

Safâ geldün diyü kıldı havâle (1544)

Sevgilinin elinde tuttuğu kadehi “altınla süslenmiş”tir (b. 1020) ve sevgili şarabını bu şekilde içer. Dostun meclisindeki bir arkadaşı da eline altın renkli bir kadeh almıştır (b. 1116).

Nâlân u Handân'da şarabın kıvamından ve yapısından bahsedilerek suya benzediği söylenir:

Suludur lîk sudan sâdedür bu

Hicâba yer komayan bâdedür bu (1884)

Bir kış meclisinde sunulduğu için “akar od” şeklinde tanımlanır ve “mînâ” içinde sunulduğu söylenir (b. 1882).

Şâh u Gedâ'da şarabın gül kadehinden içildiği söylenir (b. 1372). Bu benzetme bahar mevsiminde açan gülleri çağrıştırırken diğer taraftan şarabın rengini alan kadehin kırmızı olduğunu da gösterir.

Mâcerâ-yı Mâh'ta şarabın sürâhide getirildiği ve kadehlerin yanında olduğu söylenir:

Surâhînün pür olmuş idi varı

Çekerdi ayag ile intizârî (165)

Yine aynı mesnevinin başka bir meclis sahnesinde sâkînin kadehi meclise sürdüğü söylenir ve şarabın sürâhîyle getirildiği belirtilir (b. 400).

Şarabın içenlerin üzerinde bıraktığı etki ise çok çeşitlidir. *Fürkat-nâme*'de meclis sahnesi sınırlı olduğu için yalnızca âşık ve sevgili ilk kez bir araya geldiğinde şarap içilir. Bu mecliste, meclisin tüm unsurları yer alır ve içki sâkî tarafından sunulur. Burada şarabın içenleri neşelendirme etkisi görülür. La'l rengi kadehleri sâkîler sundukça içenlerin kederi gider ve gönlü ferahlar. Âşık da hem şarabın etkisi hem de sevgiliye kavuşmanın rahatlığıyla ağlamaya başlar, sevgilinin ayağına başını koyar ve bir gazel söyler. Şarap, *Heves-nâme*'de âşığı o kadar etkilemiştir ki o gençlik döneminde şarabın kendisini nasıl neşelendirdiğini şöyle anlatır:

Hususâ meyden ola başda neşve

İde bir lâle-ruh sad-gûne 'işve (895)

Heves-nâme'de sevgili, şarap ona tesir ettikçe neşelenir (b. 1744). Yine meclise şarap gelince ortamın ısındığı, gamın azalıp neşenin arttığı söylenir (b. 2081).

Şarap, içenlerin damarlarına girdikten sonra onları etkiler ve kendilerini iyi hissetmelerine neden olur. *Heves-nâme*'de insanları rahatlatarak konuşmalarını sağlaması şöyle ifade edilir:

Tamarlarına girdi itdi te'sîr

Kamuya râzını söyletdi bir bir (1904)

Ebkâr-ı Efkâr'da içenleri "tatlı dilli" bir hâle getirdiği söylenir (b. 438). Şarap aradan utanmayı kaldırır. Yine *Ebkâr-ı Efkâr*'da şöyle denir:

Kelleler şem' gibi olup germ

Çâk olmuş mey ile perde-i şerm (443)

Mâcerâ-yı Mâh'ta şarabın utanmayı ortadan kaldırdığı ve böylece insanların dertlerini rahatça konuşabildikleri söylenir:

Hicâbı ref' ede ol aramuzdan

Şikâyet eyleyevüz yaramuzdan (156)

Şarabın utanmayı ortadan kaldırdığı *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta da belirtilir:

Şîşeden câma akdî la'î-i müzâb

Geldi sahbâ vü ref' olındı hicâb (588)

Heves-nâme'de şarap, aynı zamanda mecliste devridaimi sağlar. Şarabın bir iki kere dönmesi gönüllerin ısınması için yeterlidir (b. 1114). Şarap, yaşlı genç fark etmeksizin herkesi hoş tutar. Meclisteki insanlar da onu el üstünde tutarlar. Şarap gelince meclistikilerin kalbinden hileyi riyâyı giderir, nasılı ve niçini unutturur. Meclise gelmesiyle “akik taşını kehribara, Sühâ yıldızını da parlak Süheyl yıldızına döndürür” (b.747).

Şarabın etkisi çok güçlüdür, *Heves-nâme*'de savaş meydanına girse ünlü ve efsanevi savaş kahramanları Rüstem ve İsfendiyâr gibi bin tanesini yıkacağı söylenir (b. 2743)

Şarap sohbetin koyulaşmasını ve meclisteki insanların içlerini dökmelerini de sağlar. Bu da hikâyede önemli bir işlevi daha olduğunu gösterir. Rahatlatıcı etkisi kahramanların davranışlarına yansır. Örneğin, âşığın meclisteki dostları yaşadıkları aşk hikâyelerini anlatmaya başlarlar. *Heves-nâme*'de mecliste çok fazla içki içildiği ve şarabın onların güzel vakit geçirmelerini sağladığı söylenir:

Felek elden koyunca zer piyâle

Bular elden komadılar piyâle

Çü hoş-vakt eyledi anları bâde

Turup seyr ide gitdiler piyâde (1011-1012)

Aynı şekilde *Ebkâr-ı Efkâr*'da da şarap içen güzeller hikâyeler anlatmaya başlarlar (b. 436).

Şarap, tadı itibariyle “acı” olarak tanımlanır. *Heves-nâme*'de onu içen sevgili etkilenecek etrafa mestane bakışlar atar:

Mey-i telh eylemiş şîrîn eserler
İder etrafa mestâne nazarlar (1043)

Tadının acılığına *Ebkâr-ı Efkâr*'da güzellerin dudaklarının tatlılığıyla tezat yapılarak şöyle değinilir:

İçilirdü şarâb-ı telh-âmîz
Gonçe-lebler olurdu şekker-rîz (438)

Şarabın insanlara keyif verme özelliğinin yanında, dertlenen âşıkları teskin etmek gibi bir özelliği daha vardır. *Heves-nâme*'de âşık meclisteki eğlenceye rağmen aşk acısını unutamaz ve sürekli şarap içer:

Boşaldukça elümde câm-ı gül-gûn
Sirişkünden olurdu yine pür-hûn (1016)

Şarap, aynı zamanda insanların içlerini serinletmek için içtikleri bir içecektir. *Heves-nâme*'de yaşlı kadın kendisine sunulan şarabı bu amaçla içer:

İdüp bezm ehli ile 'ışk u meşki
Ter itdi bâde ile magz-ı huşkî (1546)

Kadın şarabı içtikten sonra yüzünün sarılığı gider, yüzü renklenir ve gözü alevlenir. Aynı zamanda gönlü açılır ve neşelenir.

Nâlân u Handân'da şarap meclis ortamında sunulan bir içkidir. İçenleri keyiflendirmesi ve ortamı ısıtmasıyla öne çıkar:

Yine keyfiyyetin açmaga bâde
Dimâgı virdi gitdükçe fesâda (2039)

Ziyâde oldı çün keyfiyyet-i mey
Od itdi meclisi germiyyet-i mey (2053)

Bu ortamı ısıtma özelliğinin yanında “içi ısıtma” özelliği de vardır. *Ebkâr-ı Efkâr*'da âşık sâkîden şarabı getirmesini ister bunun nedeni zaten içinde yanan ateşi artırmak olarak açıklar. *Mâcerâ-yı Mâh*'ta şarap içen âşık onun nasıl keyif verdiğini ve ısıttığını gözlemlediklerini söyler (b. 167). *Nâlân u Handân*'da şarabın bu özelliği vurgulanır. Kış

ayında düzenlenen bir meclis olduğu için bir iki kadeh içmenin kürk giymek kadar ısıttığı sâkî tarafından şöyle söylenir:

Didi devr-i şitâdur iç mey-i nâb

Bir iki câm olur semmûr u sincâb (1879)

Şâh u Gedâ'da dertleri defetmek için sürahinin “cevşenini” giydiği söylenir. Kadeh de gamla savaşmak için hazırdır. Şarap kedere galip gelir ve ortaya keyif çıkar:

Gün gibi başa çıktı keyfiyyet

Sohbet ehline viridi germiyyet (1415)

Ardından şarabın ortadan utanmayı kaldırdığı da vurgulanır. İçenlerin dilleri de bülbül gibi açılır. Bunu yanında şarap fiziksel olarak da insanlara etki eder. İçenlerin yanaklarının gül gibi kızardığı söylenir.

Bir diğer özelliği içenleri “diri” kılmasıdır. *Ebkâr-ı Efkar*'da âşık, sâkîden şarabı getirmesini isterken bir kadeh şarapla “ölü olan kendisinin yeniden canlanmasını” diler.

Ebkâr-ı Efkar'da şarabın farklı bir özelliği daha görülür. Şarap içen güzellerin aralarında fiziksel mesafe kalkar ve samimiyetleri artar:

Gözlerini biri birinün öper

Tâze bâdâma kaplayup şekker

Öpüşüp birbiriyle her dil-ber

Biribirine cân yidürürler (439-440)

3.4. AVLANMA

Avlanma, mesnevilerde ilk aşamada beslenmek için gıda temini amaçlı yapılan bir aktivitedir. Ancak aynı zamanda kahramanın gücünü kanıtladığı bir alandır. Bazı mesnevilerde doğrudan sahneleme tekniğiyle kullanılırken bazı mesnevilerde yalnızca benzetme amaçlı kullanılmıştır.

Nâlân u Handân'da, Nâlân günlerinin nasıl geçtiğini anlatırken bazen ava gittiklerini de söyler ancak bu av sahnesiyle ilgili detaylı bir bilgi verilmez:

Gehî şeh-bâz-ile azm-i şikâra

Geh iderlerdi bezm u ‘îşe çâre (1675)

Nâlân’ın Saray şehrinde katıldığı meclisi basan kişinin avdan döndüğü, aradığını bulamadığı ve “avın günü” olmadığı şöyle anlatılır:

O yana seyr idüp mîr-i cihân-gîr

Bulımaz istedükçe sayd u nahcîr

Güni olmamagın sayd u şikârun

Gice zevkine can atar nigârun (2158- 2159)

Handân bir sabah ava gitmek ister. Şah-bâzın (iri ve beyaz doğan kuşu) uçup kanat açmasıyla yıldızların çil kuşu gibi dağılması Handân’da bu isteği uyandırır ve bu günün “avın günü” olduğunu söyler. Bir koluna şah-bâzı alır ve atına biner. Ava çıkılan mekân “sahra”dır. Burası vahşi ceylanlar, âhûlar sülünler, keklikler ve çil kuşlarıyla doludur. Handân’ın avlanma şekli de detaylı bir şekilde anlatılır. Doğan kuşunu salar ve o bu hayvanları avlar. Bu avın sonunda o kadar çok hayvan öldürülmüştür ki “kana boyanmadık bir yer kalmadığı” (b. 2250) söylenir. Bu av sırasında Handân yine kuşunu salar ve onu kumruları avlamaya gönderir. Kumrulardan birisi avlanınca eşini bulamayıp yalnız kalan kumrunun hâli Nâlân’ı çok etkiler. Bu sahne, Nâlân’ın zamanın intikam alacağını düşünmesinden dolayı da onu üzer.

Üç Arûs ve Üç Dâmât’ta, ana kahraman Gûyâ’nın iki kez ava çıktığı, bu avda hangi hayvanları avladığı gibi detaylar verilir. İlk av, kış mevsimine denk gelir. Tavşan, tilki, sırtlan avlarlar. Bu avın sonunda Gûyâ farklı bir macerayla karşılaşır. Karşına çıkan hırsızlar onun avına el koymak isterler, ancak Gûyâ onlarla çarpışır ve karşısındaki beş kişiyi de öldürerek avladıklarını atının tergisine asar. Bu avda, bir de dişi bir geyik avladığı söylenir. İkinci av, ilkbahar mevsimine denk gelir. Bu sefer keklik, sülün, turna, üveyik, güvercin, turaç gibi kuşları avlar. Atlarının eyerleri ağzına kadar avla dolar. Mevsim uygun olduğu için avı eve götürmek yerine, su kenarında yeşillik bir yerde pişirip yerler. Bu avın sonunda da bir olay olur. Kervanı kabadayılar tarafından vurulan biri yardım ister ve Gûyâ kabadayıları da yenerek “kahraman” unvanını almayı garantiler. Bu av sahneleri Gûyâ’nın açık arazide ve farklı tipte insanlarla karşılaşmasına, bu karşılaşmalar sonucunda da gücünü, yardımseverliğini ve kararlılığını ortaya koyarak

kendisini ispatlamasına imkân tanımıştır. Artık olgunlaşan kahraman “âşık” olmak için hazır bir noktaya gelmiştir.

Heves-nâme’de de doğrudan bir av sahnesi olmasa da “doğan, ördek ve kazın avlanmak için yaratıldığı”nın söylenmesi, “güzellerin de âşıklar” için olduğunu örneklemek için kullanılır (b. 1188- b. 1189). *Mâcerâ-yı Mâh*’ta bir benzetme unsuru olarak “av”lanmaya yer verilir. Âşık “şarâb”ın gücünü tasvir etmek için şarap kadehini şahın elindeki bir doğan kuşuna benzetir ve “tâ Mısır’da salınan bir kekliği avlayacağını” (b. 737) söyler. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta rakibin sevgiliye mücevherle süslü bir halhal göndermesi, kadınlar tarafından sevgilinin bir av gibi tuzağa düşürülmesi olarak görülür ve sevgili de bunun bir tuzak olduğunu anlar (b. 816).

3.5. GİYİM KUŞAM

Realist aşk mesnevilerinde giyim kuşamla ilgili bilgilere genellikle âşığın, sevgilinin ve güzellerin tasvirlerinde yer verilir. Bazı sahnelerde ise olayın bir parçası olarak-tasvir amacının dışında- şair tarafından kullanılır. Yüzme ve hamam sahneleri bu kullanıma örnektir. Bazen de yalnızca benzetme amaçlı kullanılır. Örneğin, *Nâlân u Handân*’da gece siyah şal giymiş bir Hristiyan’a benzetilir:

Meger bir şeb bu şâm-ı zulmet-âsâ

Kara şâlin giyüp mânend-i tersâ (2006)

Ebkâr-Efkâr’da şair “sebeb-i telif” bölümünde şiir bir güzele ve anlam da kıyafetlere benzetilir. Güzele çeşit çeşit, farklı kumaşlarda (münakkaş, atlas, eksûn) giysiler gerektiği söylenir. Bu güzele yeni kaftanlar giydirmek, onu eskilerle bırakmamak gerektiği söylenerek kıyafetlerin benzetme amacıyla kullanımı örneklenir (b. 121- b. 123).

Kıyafetler, süs eşyaları, ayakkabılar, kumaş türleri, kürk çeşitleri gibi pek çok detaylı tasvire bu mesnevilerde yer verilir. Bunun nedeni giyim kuşam unsurlarının tasvir değeri taşımasıdır. Âşığın güzele baktığında ilk gördüğü onun fiziki güzelliği ve giyim kuşamıdır. Bunun yanında, “realist” bir bakış açısının sonucu olarak da giyim kuşam hakkında çok fazla detay verilmiştir.

3.5.1. Kadınların Kıyafetleri ve Süs Eşyaları

Realist aşk mesnevilerinde kadınların kıyafetleriyle ilgili erkeklere göre daha detaylı tasvirler bulunur. Bunun nedeni, kadınların kıyafetlerinin tasvir edilmeye daha uygun olmasındandır. Ancak sevgilinin kadın olduğu mesneviler *Heves-nâme* ve *Üç Arûs ve Üç Dâmât* ile sınırlıdır. *Ebkâr-ı Efkâr*'da da âşığın gezdiği meclislerden birisi “kadın” meclisidir ve burada kadınların giyim kuşamıyla ilgili bilgi verilir.

Heves-nâme'de ilk olarak gemiden inen kadınlar âşığın dikkatini çeker. Bu kadınların hepsi süslüdür ve hepsinin kaftanı altın sırmalı bir kumaştandır: “Kamunun hil'ati zer-beft dîbâ” (b. 834). Ardından âşık, sevgiliyi fark eder ve onun kıyafetlerini tasvir eder. Yeşil-mavi renkli ve altınla süslenmiş bir kaftan giydiğini söyler:

Geyerdi ol meh-i ferhunde-dîdâr
Kabâ-yı sebz zer-keş âsmân-vâr (841)

Sevgilinin güzelliğini övmek isteyen âşık, onun yeşil ve ipekli kumaştan yapılan kaftanının tasvir edilemez kadar güzel olduğunu ve güzelin de adeta bir gonca gibi bu kaftana sığmadığını söyler (b. 844). Ardından bu yeşil kaftanla ilgili daha detaylı bir tasvir yapar. Kaftan baştan ayağa altın düğmelerle süslüdür, bunu yeşilliği yaban güllü goncalarının donatmasına benzetir (b. 845). Sevgilinin belinde sırmadan bir kemer ayaklarında altın yaldızlı ayakkabılar vardır. Ayakkabının nalçası da yine altın yaldızlıdır. Sevgili bu altından ayakkabılarıyla yere basınca zemin onun hayranı olur ve “nal keser” (b. 855). Sevgili çadırından çıkarken de âşık onu gözlemler ve üzerinden yeşil kaftanını çıkardığını görür. Sevgili Frenk tarzı atlas kumaştan kırmızı bir elbise giyer. Bu görünüşüyle âşık onu narçiçeğine benzetir (b. 1038). Sevgilinin bu elbisesinin bacakları dizlerine kadar açıktır. Sevgilinin başında bir “üskûf” (başlık) olduğu söylenir. Âşık bir gece yarısı sevgiliyi uzaktan seyretmeye gittiğinde onun üzerinde bir gömlek olduğunu, bu gömleğin renginin ise kırmızı olduğunu söyler (b. 1992), bu gömleğin üzerine de altın benekli bir kaftan giymiştir, bu kaftan yarım bir kaftandır ve sevgilinin belinden aşağısını örter:

Hemîn üstinde bir pîrâheni var
Boyanmış al renge lâle-kirdâr

Semen üstine gülden zîver itmiş
Şafak güyâ ki mâhı der-ber itmiş (1992- 1993)

Galat idüp sanır çeşm-i siyeh-hâl
Ki geymiş ol sanem pîrahen-i âl

Bilinden aşaga örtünmüş ol cân
Benek altunlu bir mahbûb kaftân

Visâlin itmiş ol câme tevakku‘
Ayagina düşüp eyler tazarru‘

Bilinde yukaru pîrâhen ancak
Semen pûşîş idinmiş gülden ancak (1998- 2001)

Üzerinde kırmızı bir iç gömlek, altında ise altın benekli bir “mahbûb” kaftanı olduğu söylenen sevgili güzelliğiyle âşığı etkiler. Âşık, sevgiliyi son kez eğlence yerinden ayrılırken görür ve buradaki kıyafetlerini de tasvir eder. Bu kıyafet adeta bir yas kıyafetidir. Rengi siyah bir kire benzetilir Sevgili yüzüne de siyah bir peçe çekmiştir (b. Çenesinin üzerinde de kırmızı bir baş örtüsü vardır:

Geyüp üstine bir hazz-ı siyâhî
Muhâk itmiş gam ol tâbende mâhı

Bu yüzde dahı var remz-i pinhân
Olur zulmet içinde âb-ı hayvân

Çeküp ruhsârına müşgîn nikâbı
Bırakmış tîre ebre âftâbı

Dahı bağlanmış ol pâkîze manzar
Zenehdân üstine bir al mi‘cer

Belî gizlense gün müşğîn tutukda

Şafak peydâ olur gird-i ufukda (b. 3293- b. 3297)

Heves-nâme'de yaşlı kadının giyimiyle ilgili de bir tasvir yapılır. Kaftanı parça parça, gömleğinin cebi ise yırtıktır (b. 2513).

Âşığın sevgiliye doğaçlama şiir söyleme gücünü kanıtlaması için söylemesi istenilen gazel sevgilinin elbisesi hakkındadır. Gazelde sevgilinin “nil renkli” bir elbise giydiği söylenir. Bu elbisenin rengi “süsen çiçeğine” de benzetilir (b. 2806).

Ebkâr-ı Efkâr'daki kadın meclisinde kadınların fiziksel güzellikleri anlatıldıktan sonra kıyafetleri tasvir edilir. Eteklerinin çekilmiş olduğu, terlik giydikleri gibi bilgiler verilir. Ardından detaylara geçilir. Elbisenin “dîbâ”dan iç gömleğin ise “vâlâ” (ince kumaş) olduğu söylenir:

Câme dîbâ vü pîrehen vâlâ

Ser ü pâ yir cevâhir-i vâlâ (584)

Kadınların “çenber”lerinin ucu yeni ay gibi bir işlemeyle çevrelenmiştir. Kadınların bazılarının “burka” (peçe) taktıkları, güzelliklerinin onun altından bile belli olduğu söylenir.

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta Melek-sîmâ adlı kahramanın giyimi kuşamı hakkında detaylı bir tasvir yapılarak bazen yeşil elbise giydiği, bazen altın iplikli atlas kumaştan ve süslü elbiseler giydiği söylenir (b. 845- b. 846). Düğün günü kızların çeyizlik elbiselerini giydikleri (b. 1124), altın ve süsler taktıkları ve hepsinin “tek renk” olduğu söylenir (b. 1132).

Mesnevîlerde kıyafetler kadar takılar da dikkat çekicidir. *Heves-nâme*'de sevgilinin kulağının ve boynunun incilerle dolu olduğu söylenir:

Kulağı boynı olmuş dürr ile pür

Nice sarp asılası kopdı ol dür (1061)

Parmaklarında altın yüzükler ve bileğinde altın bilezik vardır (b. 1067). Âşık, sevgilinin meclisine gittiğinde onun kulağında altın halka küpeler, güzel boynunda lal ve mücevherler olduğunu söyler (b. 2551). *Ebkâr-ı Efkâr*'da da kadınların baştan ayağa

mücevherler taktıkları söylenir (b. 584). Elleri ise “mercan” gibi hep kınalıdır. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*’ta sevgiliye aşkını ispat etmek ve onu etkilemek isteyen rakip ona mücevherle süslü bir halhal gönderir (b. 816). Âşığın annesi sevgiliye hediye olarak mücevherler getirir. Eşsiz inci ve mücevherle süslü halhal, lal ve elmasla süslü altın kemer, göğse takılan iri inciler, değerli zümrüt yüzük, saf yakuttan ve firuzeden yüzükler hediye olarak sevgiliye verilir.

Kıyafetler mesnevilerde benzetme unsuru olarak da kullanılır. Örneğin *Heves-nâme*’de âşık bir gazelinde bir kemer olup sevgilinin belini sarmak ister (b. 1809).

3.5.2. Erkeklerin Kıyafetleri

Mesnevilerde erkek güzelleri âşıkların gözünden tasvir edilir ve bu tasvirler ilk aşamada onların fiziksel özellikleriyle ilgilidir. Güzeller divan şiirinin klasik güzel anlayışı çerçevesinde, aynı benzetme unsurları ve aynı mazmunlarla tasvir edilirler. Örneğin, *Fürkat-nâme*’de Mustafa, âşık tarafından ilk kez görüldüğünde selvi boyu, elma şeklindeki gerdanı, güneş gibi yüzü ve şeker gibi tatlı dudaklarıyla dikkat çeker ve âşık tarafından fiziksel özellikleriyle tanıtılır. Yalnızca âşığa sevgiliden mektup getiren devlet görevlisinin kıyafetiyle ilgili küçük bir detay verilir, başında devlet külahı bulunduğu söylenir. Bu kişiyle ilgili verilen bilgiler de onun uğurlu bir haber getirmesine bağlı olarak dilinin tatlı, görünüşünün parlak ve aydınlık olması gibi fiziksel görünüşüyle ilgilidir.

Heves-nâme’de, âşık dostlarıyla gittikleri bahçede etrafı gezmeyi onlara teklif ederken kendi durumunu da anlatır. Burada kendi kıyafetlerinden şöyle bahseder: “Küleğ geç ser girân u pîrehen çâk” (b. 812). Âşığın başında külahı ve üzerinde de gömleği olduğu anlaşılır.

Nâlân u Handân’da Nâlân, Handân ve arkadaşları Şâmî’nin eğlenmek için gittikleri meyhanede Handân’ın bir “muğbeçe”yi (meyhaneci çırağı) beğenip onu soymaya çalıştığı sahnede bu gencin üzerinde “câme” ve “pîrâhen” olduğu söylenir. Bu da dönemin günlük erkek kıyafetlerinde bir iç gömleğin üzerine ince bir dış elbise giyildiğini gösterir. *Nâlân u Handân*’da erkeklerin kıyafetlerinin detaylı bir şekilde anlatıldığı asıl sahne yüzmeye gittikleri zamandır çünkü sevgili soyunurken âşık onu dikkatli bir şekilde seyrederek ve tasvir eder. Sevgili soyunmaya altın kemerden başlar. Ardından düğmelerini

bir bir çözer. Sonra kaftanını çıkarır ve üzerinde yalnızca iç gömleği kalır. Suyu girmek için de beline “lacivert” renkli bir peştamal sarar. Kıyafetler Şemse Bânû’nun kızı Hümâ’yı Nâlân’la evlendirmek için göndereceği hediyelerin anlatıldığı sahnede de detaylı bir şekilde tasvir edilir çünkü Nâlân’a gönderilen hediyeler çeşitli kumaşlardan kıyafetlerden oluşur:

Urur bir niçe hârâyile dîbâ

Nah u atlasdan u kemhadan a‘lâ (2325)

Hârâ⁶⁸, dîbâ⁶⁹, nah⁷⁰, atlas⁷¹ ve kemhâ⁷² şeklinde sıralanan değerli kumaşlar “câme”lerin yani giysilerin kumaşlarını belirtmek için kullanılmıştır. Nâlân’a bu değerli kumaşlardan yapılmış kıyafetleri getirenler ondan eski ve kaba elbiselerini çıkarıp bu ipekten ve yeni kıyafetleri giymesini söylerler:

Didiler çıkar egnünden palâsun

Bugünden gey harîr u ter libâsun (2331)

Bir meclis sahnesinde Handân’ın arada tekellüf olmaması için kuşağının düğmesini açtığı söylenir.

Şâh u Gedâ’da Şâh’ın denizde yüzdüğü bölümde kıyafetlerini çıkardığı zaman bu kıyafetler tasvir edilir. Şâh önce kuşağını çözer, ardından yeşil renkli câmesini çıkarır ve siyah bir peştamal kuşanır. Yine Şâh’ın kıyafetleriyle ilgili bir tasvire yer verilir. Bu tasvir Gedâ’nın sonradan rüya olduğunu belirttiği kavuşma sahnesinde yer alır. Şâh “gonca” gibi giyinmiş olarak tanımlanır. Detayları sonradan verilir. Dışına yeşil içine ise gül rengi giymiştir ve bu nedenle goncaya benzer.

Ebkâr-ı Efkâr erkeklerin giyim kuşamları açısından oldukça zengin bir mesnevidir. Âşık gezdiği meclisleri tasvir ettiği için buradaki güzelleri de detaylı bir şekilde anlatır. Bu

⁶⁸ Düz renkli, üzerinde mermer damarlarına benzeyen dalgalar bulunan sof cinsinden menevişli eski bir kumaş çeşidi. Bkz. <http://lugatim.com/s/HÂRÂ-HÂRE>

⁶⁹ Eskiden çok makbul tutulan, genellikle desenli, ağır dokuma ipekli kumaş, bir nevi canfes. Bkz. <http://lugatim.com/s/diba>

⁷⁰ Değerli kumaşlardan yapılan bir çeşit halı, kilim. Bkz. Devellioğlu, F. (2007) *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

⁷¹ İpekten sık dokunmuş, yüzü parlak, dâima düz renkli, üstünde motif bulunmayan, sertçe, tüysüz, makbul bir kumaş çeşidi. Bkz. <http://lugatim.com/s/atlas>

⁷² Düz veya desenli dokunan makbul eski bir ipek kumaş çeşidi, havsız kadife. Bkz. <http://lugatim.com/s/kemha>

meclislerin her birinin bir özelliği vardır ve giyim kuşamlarında da bu özellikler ve farklılıklar yansıtılır. Bu nedenle giyim kuşamla ilgili de geniş tasvirler yer alır. Âşık ilk gittiği meclisteki güzellerin kıyafetlerinin renklerine vurgu yapar. “Erguvânî” (parlak morumsu pembe), “âsumânî” (açık mavi) ve gonçe gül-gûnî (kırmızı) renklerde kıyafetler giydiklerini vurgular. Âşık, Tunca Nehri’nin kenarındaki güzellerin “mavi gömlek” giydiklerini, ardından kemerlerini çözdüklerini, sonra “perniyân”⁷³ ve “kemhâ”⁷⁴ kumaşlarından dikilen elbiselerinin düğmelerini çözdüklerini, güzellerin her birinin “câme”lerini çıkardıklarını anlatır. Başka bir güzelin gömleğini çıkarıp “hil’at”iyle kaldığını söyler. Nehre giren güzellerin ise “fûte” yani peştamal giydikleri anlatılır. Başka bir meclise giden âşık, oradaki güzellerin “altun üskûf” taktıklarını söyler. Yeniçerilerin kafalarına taktıkları yarısı arkaya sarkan bu başlığın “altın rengi” olduğu belirtilir. Bu güzellerin bellerinde gümüş kemerler vardır. “Benek altınlı” giyen bu güzellerin “câme”leri taze gül gibidir yani gül desenlidir, çünkü taze güllerin “benek” gibi olduğu söylenir. Bu renkli “câme”deki düğmeler de sanki yaban gülü goncası gibidir:

Çekik gözlü güzellerin olduğu meclisi tasvir eden âşık, bu güzellerin kıyafetlerini şöyle anlatır:

Kuşanup mû-miyâna sîm kemer

Bir kılun üstine donanmışlar

Benek altınlılarla her cânân

San ki tâvûsdur urur cevân

Hey nice câme gülşen-i terdür

Tâze güller ana beneklerdür

Câme-i zer-nigâr-ı u kadd-i latîf

San ki altun ile yazılmış elif

⁷³ İşlemeli, kıymetli bir ipekli kumaş çeşidi, nakışlı atlas ve bu kumaştan dikilmiş elbise. Bkz.

<http://lugatim.com/s/perniyan>

⁷⁴ Düz veya desenli dokunan makbul eski bir ipek kumaş çeşidi, havsız kadife. Bkz.

<http://lugatim.com/s/kemha>

Gülşen-i tâze câme-i rengîn

Tügmeler anda gonçe-i nesrîn (462- 464)

Güzellerin bazıları açık mavi işlemeli giyerken bazıları da su gibi mavi (âsumânî), bazıları güneş gibi sarı (lîmunî), bazıları turuncu (nârencî), bazıları mor (sûsenî), bazıları kırmızı (gül-gûnî) işlemeli giyinmişlerdir. Sarı renkli (şemsî) sarık takmışlardır. Taylesân'ın (sarığın sırta uzanan kısmı) katlarının “karanfil” olduğu söylenir:

Kimi mâ'î geyerdî âb gibi

Kimi lîmûnî âfitâb gibi

Kimi nârencî kimi lîmunî

Sûsenî kimi kimi gül-gûnî (466- 467)

Bu güzellerin çizmeler giydikleri, bunların topuklarının (ayak sesi yapan yer, çivi) ise “cevherler”den olduğu belirtilir. Bu çivilerin kimisi yeni aya, kimisi ise yıldızlara benzetilir. Kimisinin “altın telli kumaş” giydiği ve hançerine altın işlemeli ve gümüş kılıf taktığı söylenir. Dervişlerinin meclisine giden âşık buradakilerin kendilerine özgü kıyafetlerini de tasvir eder. Kırmızı çuha (yünden dokunmuş ince kumaş) giyen bu dervişler, başlarına yalnızca bir takke, bu takkeye de siyah bir kuş tüyü takmışlardır. Yine her biri rengarenk “câme”ler giymişlerdir. Bu güzellerin boyunlarında ip takılıdır. Ardından tüccarların meclisine gelen âşık onları da tasvir eder:

Kimi sarı külâh ile bir mâh

Gül-i nesrîn gonçesi ne külâh (525)

Külehün dâmenini nice kamer

Ak u bârîk mikremeyle sarar (529)

Neftî çakşırla mest-i lîmunî

Zînet itmiş o serv-i mevzûnı (531)

Kimisi sarı külâh takmıştır, kaşlarının üzerindeki bu sarı külâh yeni ayın üzerindeki güneşe benzetilir. Bu güzeller külâhın altını beyaz ve ince bir bezle sarar. Neftî renkli

pantolonların (çakşır⁷⁵) ayakları da sarı renkli “mest”le süslenmiştir. Hristiyan güzellerin meclisine giden âşık, onların siyah renkli “fırengî” (Frenk tarzında) giydiklerini söyler. Sevgiliyi Ayasofya’da gördüğü zaman onun da kıyafetlerini şöyle tasvir eder:

Câme mâ’î vü pûstîn sincâb
Şîr-mâhî gibi miyâne-i âb

Gül nihâliydi ol yüzü gül-ter
Geymiş üstine erguvânîler (930- 931)

Kaftanı mavi olan sevgilinin kürkü sincaptandır.⁷⁶ Kıyafeti ise “erguvan” rengidir. Sevgilinin muhitine gittiğinde de onun kıyafetlerini tasvir eder ve renkli renkli bir elbise giydiğini söyler:

Gine geymiş libâs-ı gûn-â-gûn
Hoş donanmış o gülbün-i mevzûn (1011)

Bu tasvirler dışında âşık bir kez kendi ve bir kez de sevgilinin gece kıyafetinden bahseder. Kendisi, gece çok ağladığı için “pirâhen”inin yani iç gömleğinin göz yaşından ıslandığını belirtir (b. 716). Bir gece de sevgiliyi görmeye gittiğinde onun yatağından “gömlek”le çıktığını söyler (b. 1145). Hâfız ve müezzinlerin beyaz sarık taktıkları belirtilir (b. 902).

Üç Arûs ve Üç Dâmât’ta sevgili bir maşuk yani erkek güzeli olmadığı için erkeklerin kıyafetleriyle ilgili detaylı tasvirlerle yer verilmez. Ancak bu mesnevide de “tebdil-i kıyafet” sahneleri vardır. İlki âşığın sevgilinin köyüne giderken tanınmamak için kılık değiştirmesidir. İkincisi, âşığın rakiple konuşmak, onu tanımak için “tebdil” yani farklı bir kişi olarak kendisini tanıttırmasıdır.

⁷⁵ Erkeklerin iç donu üzerine giydikleri, belden uçkurulu, diz kapağının altında birden darlaşıp bacağı saran, bâzan paçalarına birlikte giyilen bir mest dikilmiş olan, çuhadan yapılmış üst giyeceği, bir tür pantolon. Bkz. <http://lugatim.com/s/çakşır>

⁷⁶ Bu hayvanın postundan elde edilen kurşunî renkli kürke de “sincap” denir. Bkz. <http://lugatim.com/s/sincap>

3.6. ŞEHİRLER VE MİMARİ

“Gerçek” şehirlerde geçen realist aşk mesnevilerinde mekân unsurunun realist öğelerle desteklendiği ikinci bölümde ortaya konmuştur. Bunun yanında şehirler, şehir hayatı ve mimarisi kahramanların sosyal hayatını da şekillendirir.

Fürkat-nâme’deki hikâyenin başladığı ilk şehir adı verilmeyen ve “Acem mülkü” şeklinde anılan bir şehirdir. Halilî’nin Diyarbakırlı olduğu düşünüldüğünde İznik’e göç etmeden önce bu şehirde yaşadığı düşünülebilir ancak bu şehirdeki yaşamıyla ilgili herhangi bir bilgi verilmez. Asıl hikâye âşığın İznik’e göç etmesiyle başladığı için İznik, âşığın bu mesnevide hayatının geçtiği şehirdir. Bir yıllık İstanbul sürgünü araya girse de âşık İstanbul’da yalnızca kapalı bir mekânda yaşamış izlenimi uyandırır ve buradaki sosyal hayatıyla ilgili bilgi vermez. İstanbul’da günleri sevgiliyi düşünmekle ve onun hasretiyle geçer. Âşık olmadan önce İznik’te gurbet günlerinin nasıl geçtiğini kısaca anlatır. Gurbette olmanın verdiği hüznün ve yalnızlıkla bazen bahçelere, bazen göl kenarına bazen de pazara giderek vakit geçirir. İznik’e beraber geldiği arkadaşının kim olduğu, kime intisap ettikleri, nerede kaldığı gibi detaylar vermeyen âşık, Mustafa’ya âşık olduktan sonra da yalnızca birkaç kişiyle iletişim kurar. Âşığın neden İznik’e gelmeyi tercih ettiği de ayrı bir sorudur. İntisap ettiği kişi hakkında bilgi vermeyen âşık, bu kişi nedeniyle bu şehri tercih etmiş olabilir. Bunun yanında İznik, Osmanlı’nın önemli şehirlerinden biridir. Osmanlı tarafından kuşatıldıktan ve ele geçirildikten sonra İznik gittikçe gelişir, önemli bir kültür ve ilim merkezi hâline gelir. Ahmet Güneş, bu süreci şöyle anlatır: “Yıldırım Bayezid’in oğlu Mûsâ Çelebi ve Bedreddin Simâvî bir süre burada ikamet etmiştir. Ayrıca Şeyh Kutbüddin İznikî ile Eşrefoğlu Rûmî gibi tarikat erbabının burada bulunması İznik’in bir ilim ve kültür merkezi olma özelliğini desteklemiştir” (TDV İslam Ansiklopedisi, 2001, s. 545). Güneş, İstanbul’un fethinden sonra ise şehrin ilim ve kültür merkezi olma özelliğini giderek kaybettiğini ve çini imalatıyla ön plana çıktığını söyler (s. 545). İznik’in tasvir edildiği bölümde şehrin mimarisiyle ilgili bilgi verilmez. Bu şehrin en önemli özelliği sevgilinin yani Mustafa’nın burada yaşıyor olmasıdır. İstanbul ise âşığın sevgili onu sürdükten sonra gittiği şehir olarak eserde yer alır. Yazılış tarihi 1471 yılı olan *Fürkat-nâme*’de İstanbul, Osmanlı tarafından alınalı henüz on sekiz yıl olmuştur ve şehrin mimarisinde Bizans mimarisinin etkileri baskındır. İstanbul, hem başkent hem de bir ilim ve kültür merkezi olması

nedeniyle âşık tarafından tercih edilmiş olmalıdır. Âşık İstanbul'a geldiği an şehri seyretmeye başlar. Şehirle ilgili ilgi çekici ve detaylı tasvirler yapar. İlk olarak şehrin doğal güzelliklerini tasvir eder. Şehrin deniz kenarında ve gül bahçeleriyle dolu olmasının yanında mimarisiyle ilgili tasvirler de dikkat çeker. Binaların çatılarının altından olması ve şehrin her yerinde mermer kullanılması ve şehrin nakışlı çinilerle süslü olması gibi detaylar âşığın dikkatini çeker. Ancak İstanbul âşık için yalnızca sürgün günlerini tamamladığı bir şehirdir, sevgilinin bu şehirde bulunmaması âşığın çevresiyle ilgilenmemesine ve içine kapanmasına neden olur. Bu bir yıllık sürgünde âşığın zamanını hücrelerinde geçirdiği tahmin edilebilir.

Heves-nâme, mekân unsurunun bilinçli bir şekilde tasarlandığı ve detaylandırıldığı bir mesnevidir ve asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde yapılan mekân tasvirleri kadar hikâyeye geçilmeden önce yapılan tasvirler de oldukça önemlidir. Zaten “ben anlatıcının” kullanıldığı bu mesnevîde, şairin ve âşığın aynı kişi olması hikâyeden önceki bu tasvirlerle hikâyeye arasında bağlantı kurar. Giriş kısmında yer alan bu tasvirlerin ilki İstanbul şehriyle ilgilidir ve başlığı “Vasf-ı Hıttâ-ı İslâmbol” şeklindedir. İstanbul'un en önemli özelliği padişahın tahtının burada bulunması, yani başkent olmasıdır. Şehrin bu manevi ve siyasi özelliği vurgulandıktan sonra, fiziki özellikleri tasvir edilir. Deniz kenarında bir şehir olması, denizin şehrin etrafını dolanması vurgulanır ve gönül açan, ruhu rahatlatan bir havası olduğu söylenir. Etrafı surlarla çevrilidir, surların dışında derin hendekler vardır. Bu hendeklerden sonrası da laleler ve güllerle kaplıdır. Güzelliğiyle dünyada benzeri olmayan bir şehir olarak tanımlanan İstanbul'da cennete benzeyen yerler olduğu, buraların meyve bahçeleriyle selvi ve şimşad ağaçlarıyla dolu olduğu söylenir. Ardından, genel tasviri yapılan bu şehrin yeni bir bölümle önemli mekânları tasvir edilir. İlk olarak “Hasb-i Hâli İskele” bölümüyle ticaret limanı ve köprü tanıtılır. Mahşer günü gibi kalabalık olan bu iskelenin önemli olmasının nedeni ticaret hayatının buradan sürdürülüyor olmasıdır. Her gün gelen devlet adamlarının buradaki durumları soruşturduğu, bu devlet adamlarının sabahtan gelip sultanın malını korudukları söylenir. Bu tasvire şehrin önemli bir ticaret merkezi olduğunu göstermek ve büyüklüğünü kanıtlamak için ilk olarak yer verilmiştir. Ardından “Sıfat-ı Belde-i Tayyibe-i Galata” başlıklı bir bölümle şehrin eğlence merkezi Galata tanıtılır. Galata'nın iskelenin karşısında yer aldığı söylenir. Mimarisiyle ilgili tasvirlerle yer verilir. Kemerleri, Satürn'ün halkalarına benzetilir. Dükkanlarının süslü ve altından olduğu söylenir.

Burasının bir “yeme içme, eğlenme” yeri olduğu ve Frenk güzelleriyle süslü olduğu söylendikten sonra Galata ve İstanbul arasında kişileştirme ve hikâyeleştirme yoluyla bir kıyaslama yapılır. Galata, İstanbul’un rütbesinin büyüklüğünü ve değerini kıskanır. Ona seslenerek büyüklenmemesini söyler. İstanbul da her kulesinden bayrak diker ve hendek kazar. Burçlardan saflar tertip eder ve Galata’nın karşısına durur. “Ne haddinedir” diyerek Galata’nın denize giden yolunu keser. Sonuç olarak, Galata’nın denizin hemen kıyısında olmadığı anlatılır. Ardından yeni bir bölümle İstanbul’un vasıfları yeniden sıralanır ancak bu sefer şehrin kadim bir şehir olduğu vurgulanır ve şehrin mimarisıyla ilgili şöyle bir detay verilir:

İçi kat kat binâdur gonceâsâ

Miyân-ı lâle denlû yok tehi câ (141)

Şehirde boş alan olmadığı ve her tarafın binalarla dolu olduğu söylenerek İstanbul’un nüfusuna da dikkat çekilir. Ardından “sarây-ı humâyûn” un tasvirine geçilir. İstanbul’un pek çok güzelliğinin ve özelliğinin yanında padişahın tahtının bulunduğu şehir, yani başkent olması en önemli özelliğidir. İlk olarak padişahın sarayının gösterişli mimarisine dikkat çekilir. Saray deniz kenarındadır, zemini mermerdendir. Kubbelidir, pencereleri yüksektir ve her oda aydınlıktır. Şair, sarayı tasvir ederken kendi şiirine benzetir ve her beytin (kapının) kendi şiiri gibi renkli olduğunu, kapıların ve duvarların da nakışlarla süslü olduğunu söyler. Ardından sultanın saraydaki makamını tasvir eder. Tacı ve tahtı yüksek ve yüce olan sultanın makamının çatısı altındandır, zemini renklidir. Serâ-perdeyle duvarı süslenmiştir. Son olarak sarayın havuzlarının ve çeşmelerinin suyu övülür ve buradan hamamın tasvirine geçilir. Hamam, sarayın ortasındadır ve dünyada benzeri görülmemiş bir hamam olarak tanımlanır. Bu hamamın binası gönül açan bir ferahlığa sahiptir, suyu ve havası tatlı ve ılıktır. Süslü zemini mermerdendir, kili mis kokuludur. Suyu kevser suyu gibidir, sıvası safrandan ve güzel kokuludur. Külhanında sandal ve ud yakılır. Kapısı her zaman gelenlere açıktır. Tepesinden duman yükselir. Sohbeti sıcaktır, lülesi ve kurnası yeşim taşındandır. Bu hamama girenler rahatlar ve sevinir. Öyle bir hamamdır ki bulutlar peştamal, güneş ve ay da tastır. Kubbesi felekler gibi yüksektir. Sultan ne zaman buraya yıkanmaya gelse şerefle karşılanır. Sultan yanında birkaç güzel tellakla buraya gelir. Bu tellaklar çok güzellerdir, onların güzelliği karşısında şadırvanların ağzının sulandığı söylenir. Her bir güzelin baldırını taze ve nemli gören bu şadırvanlar onların ayaklarını öperler. Bu hamam tasviri hem hamamın mimari

özelliklerini hem işlevini hem de sultanın burada zaman geçirdiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Böylece, hamam kültürüne dair önemli bilgilere ulaşılır. Bu saray hamamından sonra etrafındaki bahçeler tasvir edilir. Bu bahçelerde yer yer köşkler vardır. Sultanın kasrı bu bahçelerin içinde yer alır. Ardından sultanın kasrının tasvirine başlanır. Bahsi geçen köşklere biri sırça bir saraydır. Çok süslü “zer-kârî” bir halıyla kaplıdır. Sofalar yer yer dörtlü şeklindedir. Kapısı ve duvarı nakışlarla süslüdür, baş köşede büyük bir taht vardır. Önünde şadırvan vardır ve suyu çok tatlıdır. Sultanın kasrıyla ilgili başka bir bilgi verilmeden İstanbul’un en önemli simgelerinden biri olan Ayasofya’nın tasvirine geçilir. Ayasofya, İstanbul’da geçen diğer mesnevilerde de tasvir edilmiştir ancak bu mesnevilerde konunun geçtiği bir mekân olarak yer alır. *Heves-nâme*’de ise asıl hikâyenin anlatıldığı bölüme gelmeden tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Ayasofya, İstanbul’un simge yapılarından. Önce mimari özellikleri tanıtılır, ardından burada nasıl ibadet edildiği gibi manevi değerine yönelik bilgiler verilir. “Ferhunde mabed” olarak tanımlanan Ayasofya’nın çatısı altınla kaplıdır ve duvarları düzgündür. Sahnı yüksektir ve temeli dayanıklıdır. Sıvası altın yaldızlı ve ince sırla yapılmıştır. Tabakaları İsa’nın meskeni ve menzildir. Bu şekilde caminin önceden kilise olarak kullanıldığına da vurgu yapılır. Kubbesi çok yüksektir, feleklerden yücedir. Kemerleri renklidir, kimi yeşil kimi sumak renkli mermerdendir. Sütunlar feleklerin eksenine benzetilir. Zemininin mermeri aynadan parlak olarak tanımlanır. Zemindeki mermerler dalgalıdır. Derininde sayısız ibadet ehlinin bulunduğu, kiminin rükuda kiminin kıyamda olduğu yani ibadet ettiği söylenir. Adının Ayasofya olduğu, önemi ve işlevi şu beyitle belirtilir:

Ayasofya adı cây-ı ‘ibâdet

Mâkâm u menzil-i erbâb-ı tâ‘at (224)

Bu caminin kutsallığı vurgulandıktan sonra minberin de buranın tacı ve tahtı olduğu belirtilir. Minberin önünde cuma günü hâfızların oturduğu, nice ayetler okudukları bu güzel okumalarının mihraba tesir ettiği söylenir. Ayasofya tasvirinden sonra Yedi Kule tasviri başlar. Şehrin bir köşesinde denize ve karaya bakan ve surların üzerinde olduğu belirtilen Yedi Kule’nin altında on iki tane kale burcu vardır. Bu kulelerin içinin malla dolu olduğu ve bu malları mücevher ve altınların oluşturduğu söylenir. Bu zenginlik karşısında Karun’un hazinesinin utançtan yere geçtiği, Perviz’in hazinesinin kederlendiği söylenir.

Mesnevideki en geniş tasvir edilen camii Fatih Cami'idir. Ayasofya'dan sonra tasvir edilmesine karşın daha detaylı bir şekilde ele alınmasının nedeni Osmanlı'nın İstanbul'u aldıktan sonra "kendi" eserini ortaya koymuş olmasıdır. Yani Fatih Cami'i, Sultan Mehmet'ten sonraki İstanbul'un eseridir. Bu tasvirin başında Fatih Sultan Mehmet ve onun İstanbul'u fethi hakkında bir giriş yapılır. Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesinin ardından buna şükretmek için şehirde yer yer eserler bıraktığı söylenir. Bu camiyi de Allah'ın rızası için yaptırdığı belirtilir ve caminin tasvirine geçilir. Bu tasvire önce "genel" mimari özellikleri anlatılarak başlanır. Caminin dış yapısı, dışarıdan görünüşü gibi detaylar verilir. Cami, dünyaya benzetilerek "kat kat" olduğu söylenir. Kubbesinin yüksek olduğu ve başında güneşten gibi parlak bir altın kaplama olduğu belirtilir. Kemerleri işlemelidir, kapısı ve duvarları süslü, sahnı gönlü cezbedicidir. Pencerelerinin camları Hatâyî ve Rûmî tarzında tezhip süslemeleriyle doludur. Kapıların ve pencerelerin kanatları "kündekârî" (ince marangozluk süslemesi) ile süslenmiştir. Caminin mimarisi ile ilgili verilen bu detayların yanında içine ait unsurlar da tasvir edilir. Mihrabı kemerlidir ve içindeki taş girintilidir, "mukarnas" (merdiven şeklinde kubbeli) şeklinde işlenmiştir. Minberi, içi yontulmuş beyaz bir mermerdendir. Mahfili yüksektir, içi hafızların toplanma yeridir. İçi altın ve gümüşten çeşitli işlemlerle donatılmıştır. Caminin aydınlatmasında kullanılan kandiller, Mushaflar, yere döşenmiş halılar tasvir edilir. Ardından caminin dışına çıkılır. Avlusu çok geniştir, mermerle döşenmiştir. Ortada su akan bir şadırvan vardır. Bu havuzun çevresi de ağaçlarla ve çiçeklerle süslüdür. Son olarak caminin iki yüksek minaresi olduğu söylenir ve tasvir burada biter. Bu tasvirden sonra, "Sıfat-ı Semâniye" başlığıyla Fatih Külliyesi içindeki medresenin tasvirine geçilir. Bu medresenin caminin yapımı tamamlandıktan sonra yapımına geçildiği belirtilir. Sekiz medreseden oluşan bu medreselerin her birinde bir "ulu müderris" olduğu söylenir. Bu müderrislerden dördüyle ilgili bilgi verilir. Medreselerin mimari yapısıyla ilgili camiler kadar bilgi verilmez yalnızca bahçelerinin çimenlik olduğu belirtilir. Ardından "imâret" in tasvirine geçilir. Burayı da yine Sultan Mehmed'in inşa ettirdiği söylenir. Aşevi'nin özelliğine uygun olarak buranın nasıl kullanıldığı ve ne kadar kalabalık olduğu belirtilir. Sonra, "dârü's-şifâ"nın tasvirine geçilir. Burası da mimari özellikleriyle değil işleviyle ön plana çıkar. Doktorların burada hastaları tedavi ettiği vurgulanır. Bu mimari tasvirlerin ardından iki tane önemli kabir tasvirine yer verilir. İlki, Ebû Eyyûb-ı Ensârî'nin yani Eyüp Sultan'ın kabridir. Buranın nasıl yapıldığı anlatılır. Sultan Mehmed, İstanbul'u fethedip

şehri kâfirlerden temizleyince Eyüp Sultan'ın toprağının bilinmesini ister ve mezarının üzerine bir türbe yapar. Onun ruhu için hayır yapar, gece gündüz üzerinde ibadet edilen bir yer olmasını ister. Buranın bir ziyaretgâh ve hâcetgâh olmasını, halkın kurbanını ve adaklarını burada fakirlere dağıtma imkanı bulmasını ister. Bu sırada konu Akşemseddin'e gelir. Onun, Sultan Mehmed'i fethine nasıl inandırdığı anlatılır. Ardından onun da vefat etmesiyle Sultan Mehmed'in ona da bir türbe yaptırdığı, bu türbenin de yanında medrese, cami ve zaviye olduğu anlatılır. Bu türbenin mimarisiyle ilgili bilgi verilmez, zaten bu türbe İstanbul'da değil Göynük'te bulunur. Bu nedenle şair Eyüp Sultan'ın türbesini anlatırken, İstanbul'un fethinde önemli bir isim olan Akşemseddin'i de anmak ve Sultan Mehmed'in bıraktığı eserleri sıralamak ister. Ardından Sultan Mehmed'in mezarını tasvir edeceği bölüme başlar. Bölümün başında sultanı tanıtır. Onun otuz bir yıl padişah olarak tahtta kaldığını, savaşlarını ve savaşçı kişiliğini anlatır. Onun vefatından sonra tahta Şah Bâyezid'in geçtiğini, sultanın kabrini de onun yaptırdığını söyler. Kabrin etrafı çiçeklerle doludur. Türbe yüksektir ve kandillerle süslüdür. Mezarı süslemek için üzerine kırmızı bir kumaş örtüldüğü, başına bir sarık onun yanına da bir kılıç konulduğu söylenir. Asıl hikâyeden önceki son tasvir devletin ileri gelenlerinin yaptırdıkları mimari eserlere ayrılır. Bunlar kat kat köşkler, saraylar, tekkeler ve hoş binalardır. Bu binaların içi güzellerle doludur. Buralarda eğlenceler düzenlenir. Bu köşkerin sahipleri irfan sahibi insanlardır. Burada Cafer Çelebi araya girerek kendisini bu kişilerle kıyaslar:

Kamusı ehl-i irfân âdemîdür

Ki Ca'fer anların kemden kemidür (413)

Kendisini bu irfan sahibi kişilerden değersiz gören Cafer Çelebi, bu kadar yazmasına rağmen anlattıklarının yetersiz kaldığını söyleyerek tasvirine son verir.

Heves-nâme'de dış mekân tasvirlerinin ve mimari detayların yanında günlük hayatta kullanılan iç mekânlarla ilgili de tasvirlerle yer verilir. Sevgilinin çadırının kuruluşu detaylı bir şekilde anlatılır. Bu çadırın "yüksek" bir çadır olduğundan, ipliği ve direklerinden bahsedilir. Çadırı kazığa bağlayan ipin "altın"dan olduğu söylenir. Çadır, nakışlı bir keçedendir. Kurulduktan sonra içinde buhur yakılıp her tarafa tütsü kabı konulur. Çadırın yanına, yarım mil kadar uzağına da bir mutfak kurulur. Bu mutfakta sürekli odun yandığı söylenir.

Nâlân u Handân’da asıl olaylar Saray⁷⁷ şehrinde geçer. Günümüzdeki Saraybosna şehri olduğu değerlendirilen bu şehirle ilgili detaylı mimari tasvirler yapılmaz. *Heves-nâme*’yle kıyaslandığında şehir tasvirleri ve mimari açıdan *Nâlân u Handân* zayıf kalır. Burada *Heves-nâme*’deki olayların Osmanlı Devleti’nin başkentinde geçiyor olmasının da etkisi büyüktür. İstanbul pek çok açıdan tasvir değeri olan bir şehirdir. Saray şehri ise 16. yüzyılda İstanbul’la kıyaslanamayacak kadar küçük bir şehirdir. Her ne kadar şehir tasvirleri sınırlı olsa da *Nâlân u Handân* mekân kullanımı açısından zengindir. Kahramanlar sık sık yolculuk yaparlar, açık ve kapalı mekânlarda bulunurlar. İlk olarak Mûyî, “Sebeb-i Nazm” bölümünde bu ırmağın kenarında oturduğunu söyler:

Su yanında varup bir sebze-zâra
Oturup suya eylerdüm nezâre (b. 231)

Bu su kenarı, daha sonra Saray şehri tasvirinde şehrin ortasından geçtiği söylenen nehirdir. Bu nehir daha sonra âşîğın sevgiliye oyununda kullanması için taş toplamaya gittiği ve takip ettiği nehirdir ve Saraybosna’nın içinden geçen Miljacka Nehri olmalıdır. Bu nehrin üzerinde yedi tane köprü olduğu bunlardan birinin de İshak Beyzâde Îsâ Bey tarafından 15. yüzyılda yaptırılan Hünkâr Köprüsü⁷⁸ olduğu bilinmektedir. Büyüklüğüyle Ceyhun Nehri⁷⁹’ne benzetilir. Gece gündüz çağlayarak aktığı söylenir.

Saray şehri tasvirine, diğer realist aşk mesnevilerinin başında olduğu gibi, bir bölüm ayrılmıştır. Bu tasvirde şehrin güzelliğiyle cennete benzediği söylenir. Etrafında dağlar olduğu, düzlük kısımlarda da meyve dolu ağaçlar olduğu anlatılır. Şehrin adı geçen tek mimari eseri ortasındaki çardak ve yanındaki çeşmedir.

Var ortasında bir çâr-tâk-ı ‘âlî
Yiridür ferş olsa tâk-ı ‘âlî

Yanında cân-fezâ bir çeşmesi var
Tagılup sû-be-sû akmakda her bâr (383- 384)

⁷⁷ Saray şehri “2.3.5. Mekân” bölümünde detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

⁷⁸ Detaylı bilgi için bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hunkar-koprusu>

⁷⁹ Orta Asya’nın en büyük iki nehrinden biri. Bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/amuderya>

Bu çeşme başı, insanların durak noktasıdır. Yer yer sarhoş olanlar kadehleri elde yiyip içerler.

Frengistan ve yazlık yayla da mesnevide kullanılan mekânlardır ancak bu mekânların tasvirlerine ve mimari özelliklerine yer verilmez. Yalnızca yazlık yaylada Nâlân'ın yerleştiği köşkle ilgili iç mekân tasvirleri yapılır:

Müheyya kıldılar bir kasr-ı 'âlî
İç evden taşra bir hoş yirde hâlî

İçini nakş-ile tezyin iderler
Nigâristân-ı nakş-ı çîn iderler

Sulandı vü süpürüldi döşendi
Ne yüzden kim dilediyse kendi

Konuldu kâselerle yir yirin gül
Kimi reyhân tolu kimi sünbül

Sanasın kasr-idi çerh-i mu'allâ
Meh-i nev kâse vü güller süreyyâ

Niçe kasr eylediler anı gülşen
Ki ola bülbül-i nâlâna mesken

Hem anda eyleye etfâle ta'lîm
Bula anlarla ta'zîm-ile tekrîm (1644- 1650)

Şâh u Gedâ'da İstanbul tasvirleri önemli bir yer tutar. “Sebeb-i telif” bölümünde sonra İstanbul'un tasvir edildiği bölüm başlar. Bu bölümden sonra Ayasofya ve en son At Meydanı'nın tasviri bölümüne yer verilir. İstanbul'un en önemli özelliği Osmanlı Hanedanı'nın tahtının burada olmasıdır. Ardından şehrin coğrafi özellikleri hakkında bilgi verilir. Denizin şehrin içinden geçtiği ancak dizine çıkmadığı söylenir. Şehre iki denizin sığındığı bunlardan birinin Akdeniz diğerinin Karadeniz olduğu belirtilir. Şehrin

etrafında surların olduğu, şehrin bir tarafında yedi kulesinin olduğu, şehrin gözünün kapıları olduğu gibi detaylar verilir. Ardından şehrin içinin sanki beyitlerle süslü bir divan gibi olduğu, bu beyitlerde kimsenin bir kusur bulamayacağı söylenir. Şehrin kubbeli mimarisine vurgu yapılır. Bu kubbeler kurşundandır, içi de kat kat binalarla doludur. Ayasofya tasvirine öncelikle manevi gücünden bahsedilerek başlanır. Ardından her köşesinin beyaz mermerden olduğu, iki minaresi olduğu, sekiz kapısı olduğu, içinde kandiller yandığı gibi detaylardan sonra mimarisi edilir. Büyük kubbesinin yuvarlak olduğu, içinde sumak rengi sütunlar olduğu, kürsülerinin ve minberinin yüksekliği, mahfil ve mahfildeki hâfızlar anlatılır. Şair bu kısmı daha uzatmadığını, ancak binde birini anlattığını söyler.

At Meydanı ise tasvir edilen diğer mekânlardan farklı olarak güzellerin toplanma yeridir. İnsanlar her sokaktan gelerek burada toplanırlar. At Meydanı'ndan bakınca Akdeniz adalarının görüldüğü söylenir. Burada ağaçlar, çeşmeler, taştan sütunlar, olduğu söylenir ve sonra güzelleri tasvir edilir. Bu tasvirler *Heves-nâme*'de olduğu gibi eserin başında farklı bir bölüm gibi görünse de şair mekânı hikâyenin içine dahil eder. Asıl hikâye bu şehirde geçeceği için bu tasvirler anlam kazanır. Hikâyenin içinde ayrıca bir mekân tasviri yapmamasının nedeni de hikâyeye başlamadan önce yaptığı bu tasvirlerdir.

Ebkâr-ı Efkâr'da da olaylar diğer mesnevilerdeki gibi “gerçek” şehirlerde geçer. Bunlardan ilki Edirne diğeri ise İstanbul'dur. Mesafe olarak da birbirine yakın olan bu iki şehirden âşığın memleketi olanı İstanbul'dur. Edirne ise âşığın “sefer” etmek için gittiği bir şehirdir. Bu şehri seçme nedenini açıklamaz ancak Edirne, Osmanlı Devleti'nin İstanbul'dan önceki başkentidir ve İstanbul gibi “büyük” bir şehirdir. Doğal güzellikleri ile de ön plana çıkar ve farklı kesimlerden insanın yaşadığı, eski bir başkent olan bu şehir âşığın kendisine göre bir güzel arama kurgusu için de uygundur. Âşık şehre geldiğinde ilk olarak şehri süsleyen binlerce dosttan bahseder. Bunlar şehirde yaşayan güzellerdir ve sonra gezdiği meclislerde bu güzelleri detaylı bir şekilde tasvir eder. Şehirde gezinen âşık ilk olarak Tunca Nehri'nin kenarına gider. Buradan şehirden tarafa baktığında Câmî-i Şâh'ı (Şâh Melek Camii) görür. Burasıyla ilgili mimari bir tasvir yapılmaz. Asıl önemli görülen mekân Yeni Cami'dir. Burası şehir merkezindedir. Dört duvarı ve köşeleri düzgündür, kubbeleri altın nakışlı ve gümüş yaldızlıdır. Sütunların tamamı mermerdendir, kubbeleri birbirine bağlıdır. Havuzu daima su doludur, kubbesi yüksektir. Mahfilinin merdivenleri, camları, halısı, kapısı övülür. Mahfilinin gül

ağacından yapıldığı söylenir, mihrabının kemeri yeni aya benzetilir. Bu cami Ayasofya kadar ihtişamlı olmasa da Edirne'nin en önemli camiidir ve yine âşık için önemli özelliklerinden biri içinin “güzel”lerle dolu olmasıdır. Tasvir edilen bir diğer mekân Edirne'deki Sarayönü'dür. Burada aslında Edirne Sarayı⁸⁰ tasvir edilir. Mesnevideki asıl önemli şehir İstanbul'dur ve mekân olarak da Ayasofya Cami'i ön plana çıkar. İstanbul'a dönen âşık bu şehri tasvir eder. İstanbul'un en önemli özelliği *Heves-nâme* ve *Şâh u Gedâ*'da vurgulandığı gibi Osmanlı padişahının tahtının burada bulunması, yani buranın başkent olmasıdır. Diğer mesnevilerle ortak olan bir özellik yüksek bir yerden bakınca adaların görülmesidir. Bu mesnevide de yedi kuleden bahsedilir. Padişahın sarayı da deniz kenarında olmasıyla tasvirin içinde yer bulur. Diğer mesnevilerdeki gibi yine At Meydanı ön plana çıkar. Burası güzel ve geniş bir alan olarak tanımlanır (b. 877). Ardından Ayasofya tasviri başlar. Kubbesinin içinin meleklerle dolu olduğu (melek tasvirleri), direklerinin mermerden olduğu, kemerli mimarisi, zemininin mermer döşeli olduğu gibi detaylar verilir:

Kubbesi birdür içi tolu melek
Nite kim tûp-ı âfitâb-ı felek

Mermer-i sâfdan direkleri var
Hûb u mevzun çü kâmet-i dildâr (884- 885)

Yüksekliğini gökyüzüyle denk görür ve zemininin mermerden, beyaz, hoş ve Akdeniz gibi dalgalı ve şeffaf olduğunu söyler.

Şâh u Gedâ'daki gibi içerisinde kandiller yandığı ve minberinin yüksek olduğu söylenir. Ayasofya, kalabalık bir cemaati olduğu için de önemlidir. Etrafında çarşı ve çeşmeler vardır. Güllerle dolu yeşillik bir alan bulunur. Bu mesnevide diğer mesnevilerden farklı olarak önemli bir olay bu mekânda gerçekleşir. Tasvir edilen çeşmelerin başında oturan güzellerden birisi sevgilidir ve âşıkla sevgili ilk kez burada karşılaşırlar. Ayrıca âşığın Ayasofya'nın içine girerek dua etmesi, Ayasofya'ya seslenmesi (b. 908) de yine mekân hikâyenin içine dahil etme çabasıdır. Bu nedenle *Ebkâr-ı Efkar*'daki mekân kullanımını diğer mesnevilere göre daha başarılıdır.

⁸⁰ Bu tasvirle ilgili detaylara “2.5.5. Mekân” bölümünde yer verilmiştir.

Mâcerâ-yı Mâh'ta da olaylar diğer mesnevilerdeki gibi gerçek şehirlerde geçer. Âşığın asıl yaşadığı ve sürgün döneminden sonra geri döndüğü şehir Manisa'dır. Manisa bir şehzâde şehridir ve Osmanlı Devleti'nin önemli şehirlerindendir. Bu şehir önce doğal güzellikleriyle tasvir edilir. İçinden bir akarsu geçtiği söylenir. Asıl önemli olan şehzâdenin sarayıdır. Bu sarayın zemini ve tavanının nakışlarla süslü ve kemerlerinin yüksek olduğu söylenir:

Serây-ı husrev ü dârâ idi ol

O şâh-ı 'âleme me'vâ idi ol (635)

Sarayın kubbelerinin yüksekliği anlatılır. Saray aynı zamanda güzellerle doludur ve halk şöyle tanıtılır:

Behişt-âsâ o şehri-pür-letâfet

Kamu haklı olupdur pür-zarâfet (644)

Saray, Şâh'ın evi ve aynı zamanda insanların onun huzuruna çıktıkları yerdir. Bu nedenle saraydan "dergâh-ı şâh" olarak da bahsedilir (b. 1101- b. 1113- b. 1208) Sarayın ardından şehrin camisi de tasvir edilir:

Olupdur kubbesi san burç-ı keyvân

Tulû' eylerdi andan şems-i tâbân

Anun her câmı dönmiş gökde aya

Nitekim kubbesi tâk-ı semâyâ

Erişüp her menâre âsumâna

Çıkan muhtâc olurdu rîsmâna (646- 648)

Bu mesnevide diğer mesnevilerdeki İstanbul tasvirleri kadar detaylı bir tasvir yer almaz. Manisa şehri şehzâde şehri olması nedeniyle önemlidir. Şehrin güzelliği tasvir edilir. Kahire ve Karaman şehirlerinin de adları anılır ancak tasvirleri yapılmaz.

Heft-hân'da âşık İstanbul'da yaşar. Burası âşığın yaşadığı ve eğitim aldığı şehirdir. Şehir, cennete benzetilir ve yedi iklimin şâhının tahtının burada olduğu vurgulanır. Dostları âşığı iyileştirmek için çözüm ararlarken İstanbul'daki türbelerin, mezarlık ve mesire yerlerinin de bahsi geçer:

Karac' Ahmed mezarına bârî
Götürün bir gece bu bîmârî (520)

Def' olursa bu za'f ile yere kan
Sarı Sâltuk Babaya bir kurbân (523)

Çün ki bir sebz hatta 'âşıkdur,
Buna çâre hemân Hızırlıkdur (525)

Taşradandur bu cevri bî-dâdı
Gök-sûya koyalum o nâ-şâdı (529)

Ak babanun içürseler âbın
Tîg-ı bürrân gibi keser tâbın (533)

Ara hikâyelerin geçtiği şehirler ise oldukça çeşitli ve birbirinden farklıdır.

Üç Arûs ve Üç Dâmât mekân ve şehir kullanımı açısından oldukça zengin bir mesnevidir. İstanbul, Bursa ve Mudanya adı anılan ve olayların geçtiği şehirlerdir. İstanbul olayların başlangıç noktasıdır. Hâce'nin ve eşi Bânû'nun uzun yıllardır yaşadıkları şehirdir. Şehirdeki veba salgını nedeniyle İstanbul için olumsuz bir tablo çizilir. Diğer mesnevilerdeki gibi övülmez, detaylı tasvir edilmez. Hatta çift yeniden çocuk sahibi olduktan sonra Bânû bu şehri bir zindan olarak gördüğünü söyler (b. 94). Bu nedenle Bursa'ya göç etme kararı alırlar. Taşınma süreci detaylı bir şekilde anlatılırken ev halkının uğurlanışının ise Üsküdar'dan olduğu söylenir:

Der-'akab Üsküdar'a gecdi harem
Oldı teşyî'-i mahremân hemdem (114)

Ancak kahramanların yolu hikâyenin ortalarında yeniden İstanbul'a düşer. Şehir şöyle tasvir edilir:

Gerçi bu şehir Yûsufistân'dur

Bâg-ı ârâm şâh-ı hûbândur

Bunda dûşîzegân-ı tâk-ı Hürrem
Gıpta-fermâ-yı sûr-ı kasr-ı aram

Kâf u kâşâne her serâ ekser
Nice Tûtî vü ‘Andelîb’e makar (749- 751)

İstanbul’la ilgili semt ve cadde isimleri gibi detaylar da verilir. Kahramanlardan Tûtî ve Andelîb’in şehri ve denizi seyrettiği, Vefâ tarafına gittikleri (b. 744- b. 745), Hâher’in köşkünün Divan Caddesi’nde olduğu söylenir.

Bursa şehri ise İstanbul’a göre daha yaşanılabilir bir şehir olmalıdır. Şehirle ilgili şöyle bir tasvir yapılır:

Bursa kim reşk-i bâg-ı cennetdür
Menşe-i devlet ü sa‘âdetdür

Bursa’dur burç-ı evliyâ’ull’âh
Bulınur nice merdüm-i âgâh

Bursa’dur âb-u rûy-ı milket-i Rûm
Menba’-ı hâss-ı cûybâr-ı ‘ulûm

Bursa’ya kim ki bakdı rağbetle
Oldı manzûr-ı ‘ayn-ı ‘izzetle (106- 109)

Mudanya, sevgilinin yaşadığı yerdir. Bursa’dan atlı ya da yayan olarak gidilmesi kolay olduğu için âşık bu iki şehir arasında sık sık gidip gelir. Mesnevide, diğer mesnevilerdeki gibi cami veya saray tasvirine yer verilmez. Ancak şehir ve semt isimlerinin yanında köy ve ova gibi belirli mekân adlarına da yer verilir:

Akçeler Karyesi’n geçüp gitdi
Mihâlic Deşti’n arzu itdi

Çatalagıl Karaagaç diyerek
Gördiler lüce sahilin giderek (285- 286)

İtdiler bîd sâyesinde makar
Bir leb-i cûybâr-ı Nîlüfer (331)

3.7. HASTALIKLAR VE TEDAVİ YÖNTEMLERİ

Aşk mesnevilerinde en büyük hastalık “aşk”tır. Âşıklık hâlleri psikolojik ve fizyolojik olarak âşığı hasta eder. Âşıklar genellikle yaptıkları işleri unuturlar, yemeden içmeden kesilirler ve hayattan zevk alamaz hâle gelirler. Bu hastalığın tek çözümü ise sevgiliye kavuşmaktır.

Fürkat-nâme’de âşık duygularını çok yoğun yaşar ve bu duygularını gazellere aracılığıyla paylaşır. Âşık olduğunu gönlü kabul ettiği andan itibaren kendisi “hasts” olarak tanımlar:

Halîlî haste vü âşüfte hâlî
Cihânda bî-ser ü bî-pâ kılan dil (288)

Âşık, Allah’ya yalvardığı “Münâcât” başlıklı bölümde yaşadığı acıları detaylı bir şekilde anlatarak ne kadar acı çektiğini ortaya koyar (b. 295- 298)

Heves-nâme’de âşık sevgiliyi görüp ona âşık olduktan sonra çok kısa bir süre acı çeker. Bu iki günlük zaman diliminde bile yaşadıklarını şöyle anlatır:

İki gündür ki olup zâr u hayrân
Başumdan gitdi sabr u hûş u sâ mân (1926)

Âşık, asıl aşk acısını sevgiliyle kavuşup ayrıldıktan, yani sevgili gittikten sonra yaşar:

Dimâgum mâlihulyalarla toldı
Okımak yazmak işi âhir oldu

Yile virdüm ne kim var ise evrâk
Hazân-dîde şecer tutmaya yaprak

Elüme almadum ayruk kalem ben
Kalem ref' olmagın divânelerden (3328- 3330)

Nâlân u Handân'da, âşık ilk defa sevgiliyi gördükten ve ona âşık olduktan sonra acılar içinde kalır:

Cihânı terk idüp geçmiş özinden
Gözi yaşı gibi çıkmış gözinden

Karanu gicede hâli müşevveş
Kara bagrına urmuş 'aşk âteş (529-530)

Nâlân'ın ruhsal olarak çektiği acılara fiziksel acılar da eşlik etmeye devam eder:

Gözinden geldi yaş yirine kanı
Çeker zırnîha reng-i erguvânı

Kalup hayretde özge hâle vardı
Gehî benzi sarardı geh kızardı (770- 771)

Nâlân'ın bekleyişi ve çektiği acılar "Fîrâk-ı Nâlân ve Sıfat-ı Aşk" başlıklı bir bölümde anlatılır. Fiziksel olarak geldiği durum şöyle tasvir edilir:

Fîrâk-ı yâr-ile benzi sararmış
Yanup 'aşk odına bağı kararmış

Bükülmüş kâmeti dönmiş kemâna
Belâ oklarına olmuş nişâne

Gözinden hûn-ı dil olmuş revâne
İçer su diyü anı kana kana

Gözi yaşında gûyâ yüzi zerdür
Ya su yüzinde bitmiş nîlûferdür

Elif kaddini lâm iden elemdür

Büküp kâf itmek-içün kûh-ı Kâfi (b. 1166- b. 1170)

Âşığın asıl aşk acısı çektiği günler sevgili göç ettikten sonra başlar. Sevgiliden ayrı düşmenin acısıyla sürekli inler ve ağlar (b. 1330).

Şâh u Gedâ'da hem Gedâ hem de Şâh hastalıkla sınanırlar. Gedâ'nın hastalığı aşkından ve hasretindendir. O da âşık olduktan sonra klasik şiirdeki âşıklar gibi özellikler gösterir. Dostlarının tedavi olması için götürdükleri azizden aşkını daha da artırmasını ister. Aşk hastalığının psikolojik belirtilerinin yanında fiziksel belirtileri de çok kısa sürede ortaya çıkar. Kederden hilal gibi inceldiği, yüzünün üzerine kanlı göz yaşı gibi düştüğü söylenir. Gedâ'nın asıl hastalığı sonbaharın gelişinin tasvir edildiği bölümle ele alınır. Doğanın sonbahardaki dönüşümü, çiçeklerin ve ağaçların sararıp solması adeta bir hastalığı çağırıştırır. Gedâ da doğa gibi hastadır, onun hastalığının nedeni ise sevgiliden ayrı kalmaktır. Bu hastalık nedeniyle oldukça zayıflamıştır:

Pây-mâl oldu derde dal gibi

Gamdan inceldi bir hilâl gibi

Onmaduk oldu bağı başı gibi

Düşdi yüz üzre kanlu yaşı gibi

Derd ile aglayup Gedâ-yı cihân

Şâh dir Şâh işidür hemân

Terk idüp cümleten ehibbâsın

Kıldı eğlence 'ışk-ı sevdâsın (691- 694)

Artık sağlığından ümidi kalmadığı için etrafındakilere Şâh'ı bir kez görebilmek için yalvarır. Birisi aracı olur ve Şâh yoldan geçecek diye Gedâ'yı bekletir. Şâh'ın uzaktan geldiği görülür, Şâh dikkatle âşığına bakar ve ona bir lütufta bulunur; atıyla neredeyse çiğneyecek kadar ona yaklaşır. Bu yakınlaşma anı ise Gedâ'nın hemen iyileşmesini sağlar. Şâh, bu lütfun âşığına bir yıl yeteceğini söyler. Gedâ'nın fiziksel olarak yaşadığı değişimi rakip de ona seslenirken vurgular:

Sararup berk-i kâha dönmişsin
İncelüp bir kiyâha dönmişsin (b. 888)

Şâh'ın hastalığının ise ne olduğu tam olarak açıklanmaz. Bir gün ansızın kazayla hasta olduğu söylenir, nedeni olarak Gedâ'nın âhının tutması gösterilir. Hatta anlatıcı bu durumu ibret verici olarak görür ve okuyucuya özlü bir sözle mesaj verir:

Şâh'a itdi Gedâ'nun âhı eser
Kimsenin âhın alma eyle hazer (993)

Şâh'ın hastalığının belirtileri fizikseldir. Şah, sıcak rüzgârdan solan taze bir güle benzetilir, kırmızı bir gül gibi olan rengi de solar. Gedâ'ya Şâh'ın hastalığını bildirmeye giden kişi onun durumuyla ilgili bilgi de verir. Ateşi olduğunu, yüzünün kızardığını, çok zayıfladığını, vücudunun acılar içinde olduğu, ateşin onu çok yıprattığını ve titrediğini anlatır. Bu hastalığın nedeni olarak gösterilen Gedâ'nın dua etmesiyle Şâh iyileşir. Ancak bu dua canıgönülden edilen bir duadır ve hemen o anda Şâh'ın iyileştiği belirtilir. Bu iyileşme anı da detaylandırılır. Şâh'ın Hilal ay gibiyken dolunaya döndüğü, yeniden gül gibi olduğu, güzelliğine yeniden kavuştuğu söylenir.

Ebkâr-ı Efkâr'da âşığın hastalığı iki şekilde ele alınabilir. İlki kendisine uygun bir güzel bulmadan önceki “âşk” arayışında düştüğünü belirttiği hastalıktır. Sevgilisi olmadığı için fiziksel olarak da yorgun ve hastadır:

Kâmetüm dönmiş idi dülâba
Gözlerümün sirişki seyl-âba

Ayagum almış idi bâde-i nâb
Eylemişdi fakîri mest ü harâb (240- 241)

Âşığın vücudu çarka, gözlerinin yaşı ise sele döner. Aşkından şarap içer ve şarap onu kararsızlaştırır, serseri gibi dolaşır. Bu hâlini “girdaba düşmek” şeklinde tanımlar. Çaresininse “eşsiz inci”ye yani sevgiliye kavuşmak olduğunu düşünür. Başka bir bölümde de aşk hastalığının çaresinin şarap içmek olduğunu söyler:

Haste-i ‘ışka la‘l-i nâb gerek
Mey-zede âdeme şarâb gerek (324)

İkincisi ise âşık olduktan sonra sevgiliye kavuşmak için duyduğu aşk ve özleminden kaynaklı hastalıktır. Rüyasında gördüğü güzele âşık olduktan sonraki âşıklık hâlini şöyle tanımlar:

Ne ‘aceb mihnete giriftârum
Ki ne dil görünür ne dildârum (796)

Bu süreç onun için çok zor geçer çünkü rüyasında gördüğü, gerçekte var olup olmadığını bilmediği bir güzele âşık olmuştur. Bu dönemdeki fiziksel ve psikolojik durumunu “gözlerinin kararıp duramaması”, “kararsız olup oturamamak” şeklinde ifade eder. Göğsünü dövmekten “kebûd kebûd” (b. 845) olduğunu, ahının dumanının kirlendiğini, nereye ayak bassa oranın sıcak bir tava gibi kendisine göründüğünü söyleyerek yaşadığı zorlukları anlatır. Âşığın hüznü ve hastalıklı ruh hâline fiziksel acılar da eşlik eder:

Kararup gözlerüm turamaz idüm
Bî-karâr olup oturamaz idüm

Sîne döginmeden kebûd kebûd
Dûd-ı âhum duhan-ı kîr-âlûd (844- 845)

Âşık, sevgiliyle gerçekte karşılaştığında da fiziksel tepkiler verir. Vücudu yanar, içi ateş dolar, bağırmaya başlar ve sonunda bayılıp yere düşer. Onun hâlini görenlerin hastalığıyla ilgili çeşitli yorumları vardır. Onun “ölüm oku”na uğradığını düşünürler ve bu hâlin nedeninin “aşk” olduğunu söyleyenler olur. Sevgiliyi yeniden görmek isteyen âşık hâlini şöyle anlatır:

Hâr ile hâre çün makâm oldı
İstirâhat bana harâm oldı

Hîç ârâm u râhatum yog idi
Zerrece istirâhatum yog idi

Eyler idüm gidüp huzûr u karâr
Der ü dîvâr ile figân ile zâr (1132- 1134)

Mâcerâ-yı Mâh'taki âşığın da *Ebkâr-ı Efkar*'daki âşık gibi “âşık olmak için kendine uygun bir güzel” aradığı bir süreç vardır. Âşık bu süreçte geceleri gözüne uyku girmediğini, zayıfladığını, dünyadan el çektiğini, canından usandığını, daima kederli olduğunu anlatır (b. 86-90). Durumunu şöyle özetler:

Bu vech ile dem-â-dem aglar idüm
Yüregüm nâr-ı gamla taglar idüm (b. 94)

Rüyasındaki hayalî sevgiliyle yaşadığı aşktan sonra onun bir daha rüyasına gelmeyeceğini, yani onu bir daha görmeyeceğini anlayan âşık yine yıkılır. İlk olarak “fûrkat” redifli, ayrılığın verdiği acıyı anlatan bir gazel söyler. Ardından, âhının ateşinin dünyayı yaktığını, gözyaşlarının denize döndüğünü, aklının gittiğini, sanki canının bedeninden çıkmış olduğunu, rüsva ve adı kötüye çıkmış bir şekilde gezdiğini, daima inlediğini anlatır. Âşığın yaralı gönlünü tedavi şekli sevgiliye kavuşmaktır. Onunla kavuştuğu günleri anarak bunu belirtir:

Geceden subha dek hem-dem olurdu
Dil-i mecruhuma merhem olurdu (281)

Mâcerâ-yı Mâh'ta âşık, henüz rüyasına giren hayalî sevgiliyi görmeden önce zaten bir güzel arayışındadır ve bu arayış onu çok yormuştur. Sürekli ağlamaktadır ve yüreği gam ateşiyle dağlanmıştır. Sevgilinin rüyasına bir daha girmemesi üzerine de yine kendisini kaybeder. Aklını kaybetmiştir, sanki canı bedeninden çıkmıştır. Daima rezil ve kötü namlı biri olarak gezmektedir. Onu görenler deli veya âşık olduğunu düşünmektedir ve ona acımaktadır:

Kimisi der idi mecnûn ancak
Veyâhud ‘ışk ile magbûn ancak

Kaçan kim sorsalar derdümü bana
Cevâbum âh ile zâr idi ana

Ta‘accüb eyler idi görse a‘vâm
Acırdı hâlûme a‘râb ü a‘câm (296- 298)

Şehzâde'nin emriyle Manisa'ya dönmek zorunda kalan âşık, sevgilisinden ayrılırken mantıklı düşünmeye çalışır. Emre uyması gerektiğini söyleyerek sevgiliyi teselli eder ve üzüntüsünü şöyle dile getirir:

Gam ile gussa idi bana hem-râh
Nedîmüm olmuş idi zâr ile âh (596)

Bu ayrılık acısı, diğer mesnevilerdeki âşıklar kadar âşığı üzmez. Onun diğer âşıklardan farkı “âşıklık” rolünü bırakarak şehzâdenin kulu rolüne geri dönmesidir.

Gurbette olmak da âşıkları âşk gibi hasta eden bir konudur. Nâlân u Handân'da anlatıcı Nâlân'ın durumunu şöyle anlatır:

Garîbe hastelikdür kâr-ı düşvâr
Kimesne olmasun gurbetde bî-mâr (2647)

Heft-hân'da âşık zaten aşk derdine düşmüş bir kahraman olduğundan onun nasıl âşık olduğu ve âşık olduktan sonra nasıl bir değişime uğradığı gözlemlenemez. Ancak aşkın onu ne hâle düşürdüğü ve onda nasıl etkilere neden olduğu detaylı bir şekilde tasvir edilir. Âşığın bu hâli hastalık olarak tanımlanır:

Derd-i 'ışkıyle haste-hâl olmuş
Bâr-ı mihnetle bî-mecâl olmuş (496)

Yok yüzinde hayât âsârı
Meger âh ile çeşm-i hûn-bârı (498)

Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisi hastalıklar ve tedavi yöntemleri açısından oldukça detaylı bir malzeme sunar. Pınar Çelik Önal (2022), “Üç Arûs ve Üç Dâmât Mesnevisinde Hastalıklar ve Tedavi Yöntemleri” başlıklı çalışmasında mesnevideki hastalıkları “Veba, gebelik/gebe kalma çabası, baş ağrısı, keder ve aşk, sarhoşluk, nazar” şeklinde ele alır ve bunlara uygulanan tedavi yöntemlerini inceler. Bu mesnevide de diğer mesnevilerdeki gibi en önemli hastalık “aşk”tır. Ancak bunun yanında, konuya dahil edilen ve kurgusal olarak da önemli rollere sahip hastalıklar vardır. Bunlardan ilki mesnevinin başında yer alan veba salgınıdır. Bu salgın, Gûyâ'nın mucize bir bebek olarak

dünyaya gelişini sağlar. Bânû'nun yaşı gereği gebe kalması bir mucizedir ve bu mucizeyi sağlamak için de çeşitli yöntemlere başvurulur. Diğer hastalık Gûyâ'nın babası Hâce'nin tutulduğu hastalıktır. Belirtiler baş ağrısıyla başlar ve sonunda Hâce bu hastalıktan ölür. Aşkın kahramanlar üzerinde ortaya çıkardığı belirtiler de fiziksel ve psikolojik olarak ikiye ayrılır. Bu mesnevide daha çok fiziksel etkiler gözlemlenir. Bunlardan ilki bayılmadır. İki kahraman da aşklarının yoğunluğuyla bayılırlar ve hasta düşerler. Tûtî bayıldığında onu ayıltmak için gül suyu ve sandal tütsüsü kullanılır:

Rûyın ol gül-âbile yudılar

Sadrına kurs-ı sandalı kodılar (475)

Dâyesi ona çözüm olması için dualar okutur ve muska yazdırır:

Merd-i sâhib-nefes bir ehl-i fûnûn

Tâli'e bakdı okudı efsûn

Da'vet olındı yazdı nüsha debîr

Vakt-i zâ'irce eyledi te'sîr (709-710)

3.8. MESLEKLER

Âşıkların meslekleri, “günlük yaşam” bölümünde ele alınmıştı. Âşıkların meslekleri dışında farklı meslekten kahramanlar da realist aşk mesnevilerinde görülür. Sâkî, mugannî, sâzende, mutrîb ve çengî gibi meclis ortamının unsurları da bu işi “meslek” olarak yapmalarına karşın klasik Türk edebiyatında sıkça kullanılan, geleneksel öğeler hâline dönüşmüşlerdir. Diğer meslek sahibi kahramanlar ise aşağıda ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Fürkat-nâme'deki haberci tipi âşığın sevgiliden sevinçli bir haber almasını sağlayan kişi olması nedeniyle olumlu sıfatlarla tanıtılmıştır. Bunun yanında diğer mesnevilerde görülen ve âşıkla sevgili arasında haber, mektup vs. getirip götürən habercilerden farklıdır. Başında “devlet külâhı” olduğu için habercinin bu işi bir meslek olarak yerine getirdiği düşünülür.

Nâlân u Handân'da Şâmî adlı kahraman, Nâlân'ın ve Handân'ın arkadaşı ve Handân'la aralarında haber getirip götürken kişi olarak ön plana çıkar ancak asıl işi Şemse Bânû'nun güvendiği bir adamı olmasıdır. O, Bânû'nun haber taşıyıcısıdır ve işini çok iyi yaptığı söylenir (b. 1695). Meyhaneci ve çırakları da diğer meslek sahibi kişilerdendir. Meyhaneci "pîr-i mugân" olarak anılır ve o misafirlerini karşılayıp onlara en iyi şekilde hizmet etmek amacını taşır. Ancak meyhanede Handân'ın yaptığı taşkınlıkları hemen velisi olan Şemse Bânû'ya iletmeyi de görevi olarak görür.

Şâh u Gedâ'da farklı birkaç meslekten kahraman yer alır. Bunlardan ilki ve hikâyede de etkili olanı tüccardır. Gedâ'nın şehirde gezinerek Şâh'ı aradığı bir gün karşısına çıkar. Eğer bir hayır duası ederse ona sevgiliyi gösterebileceğini söyler. Gedâ da ona dua eder ve tüccar onu satılık bir köleymiş gibi pazara götürür. Bu şekilde pazara gelen Şâh'ı Gedâ'nın görmesini sağlar. Diğer bir meslek sahibi kahraman da bahçıvandır. Şâh, baharın gelmesiyle birlikte bahçeye gittiği bir gün onu gül toplarken görür. Onun çiçekleri koparması Şâh'ı çok etkiler ve üzer. Bu durumu bir zalimlik olarak görür ve bahçıvana çeşitli nasihatlerde bulunarak bu işten vazgeçmesini söyler. Buna gerekçe olarak âlemdeki bütün sebzelerin (sebzevât) Allah'ın adını anmaları gösterilir. Buna engel olana şeytan demenin uygun olacağını söyler. Bu bölüm, Şâh'ın hassasiyetini göstermesi açısından önemlidir. Ancak bahçıvan hiç konuşmaz, temsili bir kahraman olarak Şâh'ın düşüncelerini aktarabilmek için yer verilir.

Ebkâr-ı Efkar'da âşık çeşitli meclisler gezdiği için bunlardan birisi de meslek sahiplerinin meclisleridir. Bu kişilerin tüccar olduğu söylenir hatta adlarına bile yer verilir. Onların "yolunu şaşırmış kimseler" olduğu söylenir ve âşık onların mesleğiyle ilişki kurarak şöyle der:

Eylese her birisi 'arza-i mâl

İde humm-ı sipihri mâl-a-mâl (520)

Âşık, Edirne'de şehir merkezinde gezerken gördüğü erkek güzellerinin tasvirine yer verir, ancak bu güzellerin en önemli özellikleri meslekleridir. Her birini mesleğiyle ilgili birkaç beyitle tasvir eder. Bu güzeller aslında meslek sahiplerinin oğullarıdır. Beyitlerin başına örneğin "vasf-ı püser-i 'attâr" şeklinde başlıklarla bu durumu bildirir. Sıralanan meslekler şunlardır: Attar, meyveci (mîve-fürûş), aşçı, şerbetçi, ipekçi (gazzâz), nalbant, gümüşçü (sîm-keş), çalgılara yay yapan sanatkâr (kemân-ger), terzi (hayyât), ayakkabıcı (kefş-

dûz). Bu meslekler, Edirne’deki şehir pazarında hangi meslek gruplarının yer aldığını göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanında dönemin sosyal hayatına da ışık tutar.

Meslekler söz konusu olduğunda camilerde görev alan din adamlarını da unutmamak gerekir. Özellikle cami tasvirlerinde müezzinlere ayrı bir önem verilir. Onlar genellikle seslerinin güzelliğiyle yer alırlar. *Ebkâr-ı Efkâr*’da âşık Yeni Cami’deki müezzinleri şöyle över:

Her mü’ezzin çü bülbül-i gûyâ
Eyleyüp zümre-i enâma salâ (628)

Çârgâh okuyup hezârâsâ
Eylediler hezâr dürlü nevâ (630)

Mâcerâ-yı Mâh’ta da Sultan Cami’in müezzinlerinin hoş nağmelerle ruhun gıdası olduğu, cana kuvvet verdiği söylenir. Onların sesini duyanların çok etkilenip feryat ettiği anlatılır.

Mâcerâ-yı Mâh’ta âşık, diğer mesnevilerdeki gibi bir şair ve ilim adamı olduğunu belirtmez. O mesleğinin “ûdî” olduğunu açıkça söyler ve bu görevini yeniden kazanma yolculuğunda başarılı olarak müzisyenlerin en yüksek rütbelisi konumuyla ödüllendirilir.

Üç Arûs ve Üç Dâmât’ta âşık diğer mesnevilerdeki âşıklar gibi şairle özdeşleşen bir kahraman değildir. Âşığın mesleği belli değildir ancak iyi bir eğitim almıştır. Babası vefat ettikten sonra ondan kalan malların ve çiftliklerin idaresiyle ilgilenir. Âşığın babası ise “reis-i defterdâr”dır. Bu meslekten çok para biriktirdiği ve bir köşeye çekildiği söylenir. Bu köşeye çekilme “emeklilik” gibi algılanır. Ancak Bursa’ya taşınmadan önce sadrazamdan izin ister ve onun izniyle göç edebilir. Bursa’ya da memur olarak gittiği söylenir:

Çünkü oldu Burusa’ya me’mûr
Hâce’nün oldu hâtırı mesrur (105)

Hâce Bursa günlerinden önce kendisine bir “saray” yaptırır. Ardından etrafı gezerek çiftlikler yaptırır ve “çiftçi” olur (b. 131). İlim ehli kişilerle arkadaş olan Hâce’nin eğlence meclisleri kurmaya başladığı söylenir (b. 135).

3.9. ULAŞIM ARAÇLARI

Realist aşk mesnevilerinde ulaşım aracı olarak at, gemi ve tahtirevan kullanıldığı görülür. Şehirlerarası yolculuk yaparken veya şehir içinde gezerken de bu araçlar kullanılır.

Fürkat-nâme'de âşık İznik'e nasıl geldiğini anlatmaz ancak yolcuğun sıkıntılı geçtiğini söyler. İstanbul'a giderken ise bir iki gün yol sıkıntısı çektiğini, ardından deniz kenarına varınca bir gemiyle yolculuğuna devam ettiğini anlatır. Bu gemi bir yelkenlidir:

Çü keştî-bân düzetdi bâd-bânı

Revâne oldı bu keştî revânî (527)

Gemi yolculuğu iki gün sürer ve âşık üçüncü gün İstanbul'a geldiğini belirtir.

Heves-nâme'de âşık ve dostları Kâğıd-hâne'ye eğlenmeye gittiklerinde çıktıkları gezinti sırasında nehirde bir geminin yaklaştığını görürler. Bu gemi, “ak kanatlı bir kara kuş” (b. 818) şeklinde tanımlanır. Ardından “sıfat-ı keştî” başlıklı bir bölümle detaylı bir şekilde tasvir edilir. Yelkenleriyle ön plana çıkar ve geminin çok hızlı olduğu söylenir. Gemi, dudağının kuru ve eteğinin ıslak olması nedeniyle âşıklara benzetilir. Geminin demiri olması da âşık gibi kendisini “perkend perkend” etmesine bağlanır. Geminin “suya cariyeye olduğu, rüzgârın da onun hizmetkârı” (b. 830) olduğu söylenir. Ancak en önemli özelliği taşıdığı yolculardır. Bu gemiden inen güzeller ve özellikle bu güzellerden biri âşığın dikkatini çeker ve o anda âşık olur. . *Şâh u Gedâ*'da gemiye Şâh'ın denizde yüzdüğü bölümde yer verilir. Amaç bir yerden bir yere gitmek değil gezinti yapmaktır. Bu gemi içinde Şâh bulunduğu için bir incisinin sedefine benzetilir (b. 1604). Gemi, *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât*'ta da sıkça kullanılan bir ulaşım aracıdır. İstanbul'dan taşınılırken iki şekilde yolculuk yapılır. Eşyalar gemiye yükletilir ve Mudanya'ya ulaşır. İnsanlar, yani ev halkı ise kara yoluyla Üsküdar üzerinden Bursa'ya gider. Daha sonra İstanbul'a giden Bânû'nun dönüşte gemiyle Mudanya'ya geldiği ve gelirken bir gemi hediye de getirdiği belirtilir (b. 1021).

Heves-nâme'de kullanılan diğer bir ulaşım aracı “at”lardır. Âşık, dostlarının eğlence talebini kabul eder ve hızlıca ata binip yola çıktıklarını söyler:

Hemân lahza süvâr olduk şitâbân

Biraz geçdük dih u kûh u beyâbân (683)

Sevgili, gemiyle geldiği Kâğıd-hâne'den atla ayrılır. Sevgilinin atı âşık tarafından detaylı bir şekilde tasvir edilir. Bu at boz renklidir ve Burak'a benzetilir

Mâcerâ-yı Mâh'ta at bir ulaşım ve gezinti aracı olarak kullanılır. Âşık, sevgiliyle şehirde geçirdiği günlerde ata bindiklerini şöyle ifade eder: “Giderdük geh süvâr ü geh piyâde” (b. 482). Âşık Mısır'dan Manisa'ya dönerken izlediği güzergâhı anlatır ama atla mı yoksa yayan mı gittiğini belirtmez.

Av sahnesinde Handân'ın ava atıyla gittiği söylenir. Bu atı yanındaki adamlarının hazırladığı Handân'ın da üzenkiye basarak bindiği söylenir (b. 2241).

Şâh u Gedâ'da Şâh'ın şehir içinde atını kullandığı bilinir. Gedâ'yı iyileştirmek için onu görmeye gelirken atının üzerindedir (b. 1641). Gedâ'nın da bir atı vardır. Bu at zayıflığıyla tasvir edilir. Gedâ, Şâh'ın evine atıyla gider ancak atı orada ölüverir. Bu duruma şaşırان ve ağlamaya bahane arayan Gedâ atının arkasından ağıt yakar. *Üç Arûs ve Üç Dâmât*'ta düğün alayının çeyizleri, kumaş toplarını yüz katırın taşıdığı söylenir (b. 1089). Gûyâ'nın ava çıkarken daima at sürdüğü belirtilir. Gedâ ve dostu Hemdem Bursa ve Mudanya arasında gidip gelirken de atlarıyla yolculuk yaparlar.

Ebkâr-ı Efkâr'da âşık iki kez Edirne ve İstanbul arasında yolculuk yapar. Bunlardan ilkinde İstanbul'dan Edirne'ye giderken nasıl gittiğiyle ilgili bilgi vermez. İkincisinde yani İstanbul'a dönüşünde ise zaten rüyasında gördüğü güzelden ötürü acılar içindeyken bu yolcuğuna karar verir ve yayan gittiğini şöyle belirtir:

Götürüp ayagı tutup yolu

Ârzû eyledüm Sitanbul'ı (849)

Edirne ve İstanbul şehirlerini arasındaki mesafe yakın olduğu için yürümeye elverişlidir. Âşık bu yolu hızlı bir şekilde alır, çektiği sıkıntıların gözüne görünmediğini şöyle ifade eder:

Yir idüm zahmı gam yimezdüm hîç

Ayagum acıdı dimezdüm hîç (853)

Tahtirevan da sıklıkla kullanılan bir ulaşım aracıdır. *Heves-nâme*'de âşık ve dostları Kâğıd-hâne'ye eğlenmeye gittiklerinde karşılarındaki gül bahçesine eğlenmeye gelenlerin tahtirevanlarla geldikleri belirtilir, her bir tahtirevanın “beş on kişi” taşıdığı

söylenir. *Nâlân u Handân*'da Saray şehrinde yazlık yaylaya tahtirevanla gidildiği söylenir:

Hemânâ bir seher bağladı mahmil

Yola gün gibi çıkdı aldı menzil (1262)

Üç Arûs ve Üç Dâmât'ta İstanbul'dan Bursa'ya taşınan ev halkının altın işlemeli tahtirevanlarla yolculuk yaptıkları belirtilir. Kadınların ise arkalarında develerin üstünde geldiği söylenir. Mahfe adlı, deve veya atların üzerine konan ve sepete benzeyen bir araçla yolculuk yapılır. Bânû, Bursa'dan Mudanya'ya bu şekilde yolculuk yapar. Gelinler Bursa'ya getirilirken de tahtirevan kullanılır (b. 1107).

3.10. İNANIŞ, GELENEK VE ÂDETLER

Realist aşk mesnevilerinde âşıkların da güzellerin de “dindar” bir profilde olmadıkları görülür. Dinî ibadet hayatlarında yer almaz. Her ne kadar bu mesnevileri tasavvufî bir düzlemde okumak isteyen araştırmacılar bu aşkı sembolik olarak yorumlasalar da bu metinlerin “gerçek”le ve “hayat”la olan bağı bunların öncelikli olarak “beşerî” aşkı anlatan metinler olarak okunması gerektiğini ortaya koymuştur. Âşıklar zor durumda kaldıkları zamanlarda Allah'a dua ederler ve bazı mesnevilerin sonunda ortaya çıkan “hâtif” veya “ak sakallı bilge” gibi tipler onları bu beşerî aşktan uzaklaştırarak “doğru” yola döndürür. Ancak bu durum hikâyenin sonunda gerçekleşir ve aslında âşığın yaşadığı beşerî aşkın sonucu şeklindedir. Bu son, âşığın macerasını ve tüm hikâyede yaşadıklarını değiştirmez. Dolayısıyla bu “son”u değil “yolculuğu” esas almak gerekir.

Âşıklar genelde bir sevgili bulmak, sevgiliye kavuşmak ya da sevgiliye duydukları aşkın artması için dua ederler. *Mâcerâ-yı Mâh*'ta âşık ay gibi bir güzele âşık olmak için dua eder (b. 99). Âşık aynı şekilde Mısır'a gittiğinde de unutamadığı sevgilisine kavuşmak için Allah'a yalvardığını şöyle anlatır:

Tazarru' eyler idüm hakka her gâh

Ederdüm bir dem içre niçe bin âh (359)

Nâlân u Handân'da âşık, çektiği acılardan bunılır ve Allah'a dua ederek ayrılık acısı çekmemeyi diler:

Didi ey Lâ-yenâm u Hayy u Bâkî
Bana çekdürme bu denlü firâkı

Yine görinsün ol hurşîd pâye
Şeb-i hicrinde müştâkum ziyâyâ (544- 545)

Bu mesnevilerde günlük yaşamın etkisi yoğun olduğu ve gözlemlenebildiği için gelenekler ve âdetler de sıkça hikâyelere yansımıştır. Gelenek ve görenek *TDV İslam Ansiklopesi*⁸¹’nde şöyle tanımlanır: “Toplumda genel kabul gören, sürekli veya baskın tatbikatı bulunan sosyal davranış biçimleri ve dildeki yerleşik kullanımlar anlamında bir terim”. Âdet ise “Toplum nazarında genel kabul görmüş ve öteden beri tekrarlanarak yerleşmiş bulunan uygulama anlamında bir terim” şeklinde ifade edilir. *Güncel Türkçe Sözlük*⁸²’te ise gelenek “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” şeklinde tanımlanırken görenek “Bir şeyi eskiden beri görüldüğü gibi yapma alışkanlığı, âdet” şeklinde tanımlanır. Dolayısıyla görenek ve âdet aslında aynı anlama gelen ifadelerdir. Gelenek ise göreneğe göre toplumda yaptırım gücü daha fazla olan bir ifadedir. Bu noktada düğün, nişan, söz gibi evlilik sürecindeki adımlar birer gelenektir. Ancak bunların uygulanışındaki çeşitlilikler de görenek yani âdetlerdir. Yine toplum hayatında alışlagelen misafire yiyecek ve içecek sunma gibi olaylar ise âdettir. Realist aşk mesnevilerinde meclis sahnelerinin fazla olması bu meclis kültürünü gözler önüne serdiği gibi bazı âdetleri de ortaya koymuştur. *Heves-nâme*’nin meclis bölümlerinde gelen misafire içecek sunma âdeti görülür. *Ebkâr-ı Efkâr*’da âşık, gezdiği meclislerden birinde güzeller tarafından fark edilir ve meclise davet edilir:

Olunup da‘vet ol yanaya hemîn
Yel gibi geçdüm anı ben miskîn (396)

Bu daveti kabul eden âşık geldiği yerde “ikram”la ve “hoş geldin”le karşılanır:

⁸¹ Bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/>

⁸² Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

‘İzzet idüp fakîre sebze-i ter
Yüzümüz başa geldünüz didiler (398)

Realist aşk mesnevilerinde sosyal hayatla ilgili pek çok detaya ulaşıldığı gibi “evlilik”le ilgili bazı âdetler de görülür. *Nâlân u Handân*’da Şemse Bânû’nun kızını Nâlân’la evlendirmek için yaptıkları da halkın evlenme sürecindeki geleneklerine ışık tutar. Birbirine uygun olduğu düşünülen kişilerin bir aracı vasıtasıyla birbirinden haberdar edilmesi buna örnektir. Şemse Bânû, Nâlân’ın kendi kızına uygun olduğunu bir aracıyla ona iletir. Düğünden önce hediye gönderme geleneği de bu mesnevide görülür. Şemse Bânû, Nâlân’a çeşitli ve değerli kumaşlardan kaftanlar, elbiseler göndererek damadını ödüllendirmek ister.

Üç Arûs ve Üç Dâmât sonu üç tane düğünle biten bir mesnevi olduğu için düğünlerle ilgili geleneklere ve âdetlere sıkça yer verilmiştir. İlk nikah, hikâyeye rakip tipler olarak giren iki kahramanın nikâhıdır. Arabulucular sayesinde ailelerinin ikna edilmesi sonucu konuşulan maddi yükümlülüklerin de tamamlanmasıyla nikah kıyılır. Bu nikaha büyük bir ziyafet ve davet de eşlik eder. Asıl gelenek ve adetlerin işleyişi ise diğer kahramanların düğünlerinde görülür. Bu süreci arabuluculuk, kız isteme, nikah kıyma, eğlenceler, çeyiz ve kız alma ve düğün şeklinde sıralamak mümkündür. Bunlara yakından bakıldığında kendi içinde de farklı detaylar barındırdığı görülür. İlk olarak âşğın annesi hayırlı işe girmek için amacını farklı göstererek sevgilinin evine gider. Mudanya zaten denizle İstanbul’a ulaşımın sağlandığı yer olduğu için buradan geçiyormuş gibi davranır. Bu sırada kadınlara hediyeler vererek onların gönlünü kazanır. Kadınlara asıl amacının oğluna uygun bir kız bulmak olduğunu söyler. Sonunda sevgilinin annesi durumdan haberdar edilir ve sıra babasını haberdar etmeye gelir. Durumdan en son haberdar olan baba, duyduklarından incinir ama o da etrafındakilerin tavsiyelerini alarak sonunda evliliği onaylar. Diğer yandan Bânû, kendi yakınlarına sevgili (Tûtî) ve onun soyu hakkında bilgi vererek onlardan da onay alır. Beraber Mudanya’ya giderek kız isteme merasimini gerçekleştirirler. Bu isteğe Hâce de olumlu cevap verir ve düşüncesini kız isteme merasimlerinde “klişe” bir onay cümlesi olan şu ifadeyle bildirir:

Hâce didi ki hazret-i eşrâf
Gördiler müstehak olur mu hilâf (1046)

Kararı gençlere bırakır ve o gün, kız isteme merasiminde nikah da kıyılır. Nikah sırasında mihre karar verilir. Bir kısmı önceden, bin filorisi de sonra verilmek üzere anlaşılır:

Heb müselleme mu‘accel-i meşhûd
Bin filori mu‘accel-i mev‘ûd (1050)

Ertesi gün şan ve şeref sahibi kimseler nikahı tebrik etmeye gelirler. Böylece nikah kısmı tamamlanır. Ardından eğlenceler başlar, günlerce ve gecelerce, otuz üç gün ve gece sürer. Bu eğlencelerde hokkabazlar, gölge oyuncular, güreşçiler, ateşle oynayanlar yer alırlar. Bu şekilde düğün eğlencesi kısmı da sonra erer ve düğün alayının düzenlenerek gelinlerin alınmaya gidilmesi anlatılır. Burada da pek çok adetin uygulandığı görülür. Kadınlar ve erkekler süslenmiş, güzel giyinmiştir. Bursa’dan Mudanya’ya kadar yürüdükleri söylenir. Arkalarında da siyah süvariler yer alır. Şehrin önde gelen âlimleri de derecelerine göre dizilirler. Sırmalı kumaşlarla süslü yedi tahtirevan ve dört yüz tane de kadınların oturdukları araba olduğu söylenir. Bir yandan da ney ve zurna sesleri alaya eşlik eder. Alay, Mudanya’da karşılaşılır. Çeyiz taşıyıcıları da hazırlanmıştır. Gelinle beraber onlar da Bursa’ya gidecektir. Gelen konuklara ikramlarda bulunulur ve gelinler alınarak Bursa’ya doğru yola çıkılır. Gelin, memleketinden ayrıldığı için ağlar. Dâye önden gelerek çeyizlerle gelin odasını süsler. Tûtî, Andelîb’i azat eder. Gelin tahtirevandan iner ve “gelin tahtı”na oturur. O sırada üçüncü nikah da kıyılır. Gûyâ’nın arkadaşı Hemdem, Andelîb’le nikahlanır. Bânû, Andelîb’in çeyizini ortaya çıkarır. Tûtî ve Andelîb çeyizlik elbiselerini giyerler. Üç tane gelin odası hazırlanır. Beşinci günün sonunda düğünün sona erdiği söylenir. Büyük bir ziyafet verilir. Yatsı namazından sonra dua edilir. Gelinler ve damatlar gelin odalarında muratlarına ererler.

Sıralanan bu olayların her biri bir düğün adetlerini yansıtır niteliktedir. “Mihir”den nikaha, davetten eğlenceye, alaydan gelin odasına kadar her bir aşama günümüzde dahi uygulanan adetlerin o dönemde nasıl uygulandığını gösterir. Bu bağlamda *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât* mesnevisi araştırmacılara büyük bir malzeme sunar.

Üç Arûs ve *Üç Dâmât*’ta sünnet düğününe de yer verilir. Ana kahraman olan Gûyâ’nın büyüüyüşü anlatılırken yedi yaşına geldiğinde sünnet edildiği belirtilir. Bunun için bir düğün yapılır, çalgıcıların geldiği bir eğlence de düzenlenir (b. 147). Sünnetten sonra birkaç gün davet verildiği, halka ve seçkinlere yemekler yedirilerek düğünün tamamlandığı söylenir.

Yas tutmak ve bunun yapılış şekilleri de toplumlarda farklılık gösterebilir. *Şâh u Gedâ*'da Gedâ çok üzüldüğü için ölen atının arkasından ağıt yakar. Bu ağıtta doğrudan atına seslenir:

İy cihân içre Döldül- sâni
Yalunuz mı kodun bu giryânı (1307)

Yalnız kaldığı için üzülen Gedâ'nın aslında atı için söylediği bu sözlerin bir ucunun da sevgiliye dokunduğu belirtilir.

Mâcerâ-yı Mâh'taki savaş sahnelerinde savaşla ilgili bazı âdetler de görülür. Şehzâde'nin savaştan önce Mevlânâ'nın türbesini ziyaret eder. Kendisi için savaşanlara savaşın sonunda hediyeler verir:

Gelüp şâhun önine niçe merdân
Kimi hil'at alurdu kimi ihsân

Verülürdi kimine mansıb ü câh
Kimini mîr ederdi himmet-i şâh (921-913)

Ödül ve hediye olarak giyecek ve takıların hediye olarak verilmesi de bir âdettir ve mesnevilerde sıkça görülür. *Nâlân u Handân*'da Şemse Bânû yeğeni Handân'ı bulana "iyi bir hil'at" vereceğini söyler.

Salar her yana yola niçe eşhâs
Getüren ala didi hil'at-ı hâs (2389)

Mâcerâ-yı Mâh'ta da Şehzâde Selim, kullarına hediye olarak kıyafetler verir, aynı şekilde Ramazan yani sevgili Mısır'dan geldiği için ona da hediye olarak "hilat"ler hazırlanmıştır. *Üç Arûs* ve *Üç Dâmât*'ta Hâce, Bursa'ya taşınır taşınmaz halka ikramlarda bulunur ve onlara yün ve ferâce hediye eder (b. 126). Bânû, misafir olarak gittiği eve bir sandıkla eşine az rastlanan hediyeler götürür (b. 956). Yine Bânû, Melek-sîmâ adlı kahramanın annesini Püser adlı kahramanla evlenmeye ikna etmek için üzerlerine düşen maddi yükümlülükleri bilinen ve taahhüt edilenler (müeccel-i malûm) ile resmi ve peşin olarak ödenecekler (muaccel-i mersûm) şeklinde ikiye ayırır ve detaylı bir şekilde anlatır. Kırmızı, siyah ve saf yakut küpe, altın kemer, binlerce dinar, ev, ipekli kumaştan kaftan,

on tane altın işlemeli kadife hazırlanmıştır. Bu belirlenen hediyelerin gelmesiyle Melek-sîmâ'nın babası akdi onaylar. Bânû, kendi oğlu Gûyâ'yı evlendirmek için de İstanbul'dan dönerken bir gemi dolusu hediye sevgilinin evine getirir. Sevgilinin “mücevherlere boğulduğu” (b. 1023) söylenir.



SONUÇ

Bu tez, birbiriyle bağlantısı olduğu düşünülen ve edebiyat araştırmacıları tarafından çeşitli açılardan aynı başlık altında ele alınan mesnevilerin hangi “üst başlık” altında değerlendirilmesi gerektiği sorunsalıyla ortaya çıkmıştır. 15. yüzyılda *Fürkat-nâme*’yle başlayan ve *Heves-nâme*’yle devam eden mesnevilerde “ben anlatıcı/kahraman anlatıcı/ 1. tekil şahıs anlatıcı”nın ilerleyen yüzyıllarda da kullanıldığı görülür. Ancak konuyu yalnızca anlatıcı kullanımına indirgemek tasnif açısından doğru sonuçlar vermeyebilir, çünkü şairin kendisini âşıkla özdeşleştirdiği ve kendi yaşadığını iddia ettiği bir macerayı hâkim/tanrısal anlatıcı kullanarak anlattığı mesneviler de vardır.

Bir gelenek edebiyatı olan klasik Türk edebiyatı, belli kurallar çerçevesinde eserler yazmayı şairlerine dikte ederken “nazım biçimi” geleneğini kırmak şairlerin imkânı dahilinde değildir. Buna karşın yenilik arayışında olan şairler, konularda değişiklik yapmak açısından daha özgürlerdir. Yenilik arayışında olmayan şairler Farsçadan serbest çeviri yoluyla tercüme eserler meydana getirmeyi veya sıklıkla ele alınmış konularda eserler vermeyi tercih edebilirler. Bu “tarz” eserler yazmak istemeyen şairler ise daha farklı konular ararken “kendi” dünyalarına dönerek orijinal eserler ortaya koyma yolunu seçerler. İşte bu çalışmada ele alınan eserlerin ortak noktalarından biri, şairlerin bulundukları orijinallik iddiasıdır. Şairler kendi başlarından geçtiğini iddia ettikleri bir aşk macerasını okuyucuya “orijinal” bir eser olarak sunmayı keşfetmişlerdir. Bunun yanında bazı mesnevilerde anlatıcı hâkim/tanrısal anlatıcı olsa da bunlarda da şairin âşıkla kendisini özdeşleştirdiği görülür. Yalnızca *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevisinde bu iki durum da görülmez, ancak bu mesnevi de kişiler, zaman ve mekân unsurları açısından “realist aşk mesnevileri” başlığı altında değerlendirilmeye uygundur.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde mesnevi nazım biçimi ve mesnevilerin tasnif edilişi konusunda özellikle durulmuştur. Yapılan tasnifler “aşk mesnevileri”nin de alt başlıklara ayrılabilceğini, bazı mesnevilerin ise “sergüzeşt veya hasbihâl” türleri altında değerlendirilmesinden aşk mesnevilerinin altında ele alınması gerektiğini göstermiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde şairlerin iddialarını ortaya koydukları “sebeb-i telif” ve “hâtime” bölümleri incelenmiştir. Şairler, eserlerinin “sebeb-i telif” bölümlerinde

birbirlerine atıfta bulunmazlar. Yalnızca Atâyî, Yahyâ'nın üslubunu takip ettiğini belirtir. Şairlerin orijinal bir eser ortaya koymayı amaçlarken diğer şairleri ve eserlerini referans almamaları beklenen bir sonuçtur. “Sebeb-i telif” ve “hâtime” bölümlerinin incelenmesi sonucunda hikâyenin anlatıcısı kendisi olan şairlerin kurguda “sebeb-i telif” bölümlerini eserlerinin başlangıç noktası olarak gördüklerini ortaya çıkarmıştır

İkinci bölüm, detaylı bir tahkiye yapısı incelemesidir. Mesnevilerin özetleri, kurgu ve motifler, kişiler, zaman, mekân, anlatıcı gibi unsurlar ele alınırken bu unsurların aslında ne kadar “realist” bir şekilde kurgulandığı da ortaya konmuştur. Bölümün sonunda pek çok unsur açısından tablolarla karşılaştırılan eserlerin birbirleriyle ve klasik aşk mesnevileriyle olan bağları daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kurgu ve motifler karşılaştırması göstermiştir ki realist aşk mesnevileri, alt grubu olduğu aşk mesnevileriyle pek çok ortak motife sahiptir. Realist aşk mesnevilerinde kişiler, özellikle âşık ve sevgili bağlamında klasik Türk şiirindeki (gazellerdeki) tiplere benzer özellikler göstermelerine karşın kendilerine özgü pek çok özelliklere de sahiptirler. Zaman unsuru, masalsı özelliklerden tamamen arındırılmıştır, vaka zamanı eserin yazıldığı dönemle uyumludur, zaman geçişleri gerçekçidir. Mekân unsuru bu mesnevilerde tamamen gerçekçi kurgulanmıştır. Aşk mesnevilerine kıyasla olayların gerçek şehirlerde geçmesi ve şehirlerle ilgili yapılan detaylı tasvirler atmosfer oluşturmak açısından başarılıdır. Aşk ise bu mesnevilerde “duygu” olarak klasik aşk mesnevilerinden farklı yaşanmaz. Bu mesnevilerdeki kahramanlar âşık olduktan sonra klasik Türk şiirindeki (gazellerdeki) âşık tipine benzerler ve onunla aynı yolda ilerlerler. Mesnevilerin sonlarında genelde kısa süreli bir kavuşma olur, bazı mesnevilerde bu üzeri kapalı bir şekilde tasavvufi simgelerle anlatılır. Dügünle sona eren tek mesnevi *Üç Arûs ve Üç Dâmât* mesnevisidir.

Üçüncü bölüm ise bu mesnevilerin gerek şairleri gerekse tarafımızca iddia edildiği gibi realist olduklarının bir kanıtı niteliğindedir. Şair, kendi dünyasına döndüğü ve kendi dünyasını eserine yansıttığı zaman kişiler, zaman ve mekân unsurlarıyla da zenginleşen hikâye sosyal hayat açısından oldukça geniş bir malzeme sunar. Klasik Türk edebiyatında sosyal hayat çalışmaları genellikle divanlar üzerinden yapıldığı için çoğu unsurun aslında benzetme amaçlı kullanıldığı görülür. Realist aşk mesnevilerinde ise sosyal hayat canlı ve gerçekçi bir şekilde, kahramanların hayatlarının bir parçası olarak eserlere yansır. Bu bölümde yeri geldikçe eserlerde birbirine benzer olan noktalar da gösterilmiştir. Âşıkların

günlerini geçirme şekilleri ve âşık olduktan sonra sevgiliye kavuşmak için yaşadıkları maceralar günlük yaşamlarını ortaya koyar. Mesnevilerin tamamında klasik aşk mesnevilerinde olduğu gibi “meclis” ortamı büyük bir öneme sahiptir. Meclis, âşığın günlük hayatının doğal bir parçasıdır. Bu meclislerin kendilerine özgü eğlence unsurları ve âdetleri de eserlere yansır. Yeme içme kültürü, giyim kuşam, avlanma, şehirler ve mimari, hastalıklar ve tedavi yöntemleri, meslekler, ulaşım araçları, inanış, gelenek ve âdetler mesnevilerden yansıyan diğer sosyal hayata ait unsurlardır. Bunlar dönemin sosyal hayatına ışık tutması açısından da oldukça önemlidir.

Sonuç olarak, realist aşk mesnevisi olarak tanımlanan ve bu başlığın altına dahil edilen eserlerin aralarında “gerçeği”, “gerçekçi” bir şekilde anlatmak açısından bir bağ olduğu görülmüştür. Eserler örneklem olarak belirlendiği için yeni eserlerin bu gruba dahil edilmesi mümkündür. Bu çalışmada “realist” özellikler ön plana alınarak bir okuma önerisi sunulmuştur, mesnevi edebiyatını tasnif etmek gibi bir amaç taşınmamıştır. Ortaya konan sonuçların edebiyat tarihi, kültür tarihi ve mesnevi edebiyatı açısından anlamlı olması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Açıl, B. (2018). *Klasik Türk edebiyatında alegori*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Aruçi, M. (2009). Saraybosna. *TDV İslam ansiklopedisi* içinde (C.36, s.128- 132). Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/saraybosna>
- Atay, H. (2003). *Heves-nâme’de aşk oyunu: Tâcî-zâde Câfer Çelebi’nin özgünlük ideali*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Avşar. Z. (2001). Türkî-i basiti yeniden tartışmak. *Bilig*, 18, 127-141.
- Aykanat, T. (2012). Geleneksel anlatı formları olarak mesnevîler ve klâsik aşk mesnevîlerinin motif yapısı. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/4, 883-906.
- Aynur, H. (2012). Türkî-i basît. *TDV İslam ansiklopedisi* içinde (C. 41, s. 555-556). Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/turki-i-basit>
- Aytaç, G. (2016). *Genel edebiyat bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Babacan, İ. (2010). *Klasik Türk şiirinin sonbaharı Sebki Hindi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Babacan, İ. (2011). Vukû-yi gûyî veya klasik Türk şiirinde gerçekçi anlatım. *ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, Sayı 1, 213-224.
- Belli, H. (2015). Taşlıcalı Yahya Bey’in Şah u Gedâ mesnevisinde çevresel ve olgusal boyutuyla mekân tasvirleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 14, 29-46.
- Boratav, P. N. (2015). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Büyükkavas Kuran, Ş. (2006). Mesneviden romana uzanan sebep-i telif yolu üst kurmacaya mı çıkar? *Turkish Studies Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1/2, 172-201.
- Çavuş, M. F. (2019). *15. Yüzyıl klasik Türk şiirinin poetikası*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Çelebioğlu, Â. (2018). *Türk mesnevî edebiyatı sultan II. Murad devri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çelik Önal, P. (2015). *Ali Şîr Nevâî'nin Osmanlı edebiyatı üzerine etkisi ve bu etkiye bir örnek olarak Ferhâd u Şîrîn mesnevîsi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çelik Önal, P. (2022). Üç Arûs ve Üç Dâmât mesnevisinde hastalıklar ve tedavi yöntemleri. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 10, 99-113.

Çetin, N. (2005). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

Çiçekler, M. (2004). Mesnevi. *TDV İslam ansiklopedisi* içinde (C. 29, s. 320-322). Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mesnevi#1>

Çiftçi, A. (2022). *Birinci ağızdan aşk mesnevilerinde duygusal ifade tarzları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Coşkun, M. (2011). Klasik Türk şairinin poetikası üzerine. *Bilig*, 56, 57-80.

Demirel, Ş. (2009). XVII. yüzyıl klasik Türk şiirinin anlam boyutunda meydana gelen üslup hareketleri: klasik üslup-sebk-i hindî-hikemî tarz-mahallileşme. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/2, 279-306.

Durmuş, T. I. (2010). Türkî dilce söyle sen: Türk yazı dilini oluşturan kilometre taşları. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilimi Araştırmaları Festschrift In Honor of Walter G. ANDREWS*, 34/1, 211-224.

Ekici, M. (2007). Araştırma yöntemleri. Ö. Oğuz (Edt.). *Türk halk edebiyatı el kitabı* içinde (s. 43-94). Ankara: Grafiker Yayınları.

Elçin, Ş. (1969). Kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri. *Hacettepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 1, Sayı 1, 74-106.

Erbay, E. (1997) *Eskiler ve yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünun neslinin divan edebiyatına bakışı*. Erzurum: Akademik Araştırmalar.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gökalp, H. (2009). *Eski Türk edebiyatında manzum sergüzeşt-nâmeler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Gökalp, H. (2009). *Mûyî Nâlân u Handân*. Adana: Karahan Kitabevi.

Gökalp, H. (2009). Tecride gizlenen anlatıcı ve divan şiiri anlatıcı tiplorisindeki yeni tipler. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı 20, 65-186.

Güleryüz, A. (2006). Sebk-i Irâkî ile Sebk-i Hindî arasında geçiş dönemi üslûbu: mekteb-i vukû. *Sözde ve anlamda farklılaşma: Sebk-i Hindî, 29 Nisan 2005, bildiriler*. İstanbul: Turkuaz Yay., 102-107.

Gürsoy, A. (2013). Nevizâde Atâyî'nin Heft-Hân mesnevisinden bir hikâye. *Prof. Dr. F. Tulga Ocak'a armağan (287-309) içinde*. Ankara.

Holbrook, V. (1996). Alegorinin ölümü, Hüsn ü Aşk'ın özgünlüğü. *Defter*, Sayı 27, Bahar, 65-80.

Horata, O. (2007). Nedim'den Süruri'ye mahallî/folklorik söylem: klasik estetikte çözülüşün şok dalgaları. *Türk edebiyatı tarihi*. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2, 463-484.

İlgin, İ. (2019). Mahallîleşme: millî bir şuur mu? Yoksa bir üslup takipçiliği mi? *Uluslararası marmara fen ve sosyal bilimler kongresi sosyal bilimler bildiriler kitabı 26-28 Nisan Kocaeli*, 801-808.

İğci A. ve Güler, A. (2014). Osmanlı İmparatorluğu XVII. yüzyılında Rumelili edebî şahsiyetler. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9/6, 545-581.

İpekten, H. (2015). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İsen, M. (haz.) (1994). *Künhü'l ahbâr'ın tezkire kısmı*. Ankara: AKM Yay.

Karacan, T. (1974). *Nev'izâde Atâyî Heft-hân mesnevisi (inceleme-metin)*. Ankara: Sevinç Matbaası.

Kartal, A. (2001). Türkçe mesnevilerin tertip özellikleri, *Bilig*, 19, 69-119.

Kartal, A. (2014). *Doğu'nun uzun hikayesi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Kekeç, İ. (2017). Türk edebiyatında mesnevi roman ilişkisine dair görüşler üzerine bir değerlendirme. *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature] Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, Yıl 3, 186-194.

Kuru, S. S. (2009). Mesnevi biçiminde aşk hali: birinci tekil şahıs anlatılar olarak *Fürkat-nâme*, *Heves-nâme* üzerinden bir değerlendirme. H. Aynur (Haz.). *Eski Türk edebiyatı çalışmaları 4 nazımdan nesire edebî türler içinde* (s. 169-183). İstanbul: Turkuaz Yayınları.

Kut, G. (1977). Fürkat-nâme. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 25, 333-353.

Kutlar, F.S. (2005). *Mâcerâ-yı Mâh*. Ankara: Öncü Kitap.

Kutlar Oğuz, F.S. (2017). *Mâcerâ-yı Mâh*. Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195589/udi-macera-yi-mah.html>

Kütük, T. ve Turan L. (2011). Mesnevilerin sebep-i telif ve hâtıme bölümlerini Türk edebiyatı tarihi kaynağı olarak okumak. H. Aynur (Haz.). *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI Mesnevi: Hikâyenin Şiiri* içinde (s. 221-240). İstanbul: Turkuaz Yayınları.

Levend, A. S. (1984). *Türk edebiyatı tarihi I. cilt giriş*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Macit, M. (2007). Mesneviler. O. Horata ve diğerleri (Edt.) *Türk edebiyatı tarihi içinde* (C. 2, s. 55- 72). Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mazıoğlu, H. (1992). Divan edebiyatında hikâye. *Doğumunun yüzüncü yılında Ömer Seyfettin içinde* (s. 19-36) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Menderes, C. (2011). Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine. *Bilig*, 56, 57-80.

Mermer, A. (2009). Türkî-i basîte yeniden bakış. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/5, Summer, 262-278.

Mum, C. (2018). Sebk-i Hindî. *Türk edebiyatı tarihi içinde* (C. 2, 392- 415), Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Okay, O. (2009). *Poetika dersleri*. Ankara: Hece Yayınları.

Önal, S. (2007). Sebeb-i teliflerdeki ortak ve farklı temalar, *TAED*, 35, 105-124.

Önal Kılıç, S. (2020). *Üç Arûs ve Üç Dâmât*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.

Öztekin, Ö. (2006). *XVIII. yüzyıl divan şiirinde toplumsal hayatın izleri: divanlardan yansıyan görüntüler*. Ankara: Ürün Yayınları.

Özyıldırım, A. E. (2009). Sergüzeşt-nâmeler üzerine hasbihâl veya hasbihâlin sergüzeşti. H. Aynur (Haz.). *Eski Türk edebiyatı çalışmaları 4 nazımdan nesire edebî türler* içinde (s. 135-163). İstanbul: Turkuaz Yayınları.

Özyıldırım, A. E. (2017). *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkar'ı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sağlam, A. (2016). *Taşlıcalı Yahyâ Bey ve hamsesi*. Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Diyarbakır.

Sağlam, H. (2020). Motif ve mazmun üzerine bir karşılaştırma. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 101, 358-371.

Sazyek, H. (2000). Poetika kavramı ve yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözler, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 577, 10-22.

Sungur, N. (2006). *Heves-nâme*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şen, F. M. (2007). Eski Türk edebiyatında sosyal hayat çalışmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5, Sayı 9, 467-506.

Taşkın, G. (2013). On altıncı yüzyıla ait otobiyografik bir eser: Arz-ı Hâl ü Sergüzeşt-i Gilanî. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/4, 1339-1350.

Tavukçu, O.K. (2008). *Halîlî and his Fûrkat-nâme*. Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

Tekin, M. (2003). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tezcan, N. (2016). Osmanlı-Türk edebiyatında aşk mesnevilerini şövalye aşkı bağlamında okumak. *Divan edebiyatına yeniden bakış* içinde (s. 11-38). İstanbul: YKY Yayınları.

Tezcan, N. (2016). Sebeb-i teliflere göre mesnevi edebiyatının tarihsel dönüşümü, *Divan edebiyatına yeniden bakış* içinde (s. 69-99). İstanbul: YKY Yayınları.

Tezcan, S. (2010). Divan şiirinde Türkçe kaygısı. *Bilig*, 54, 255-267.

Thompson, Stith.(1966). *Motif-Index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, fables, mediaeval romances, exempla, Fabliaux, jest-books and local legends*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.

Toska, Z. (2007). 19. yüzyılda yaşamış bir paşazadenin sergüzeşti: Mehmet Rıfat ve efsâne-i ibret. A. Külahlıoğlu İslam ve diğer (Edt.). *Edebiyat ve dil yazıları, Mustafa İsen'e armağan* içinde (s. 511-543). Ankara: Grafiker Yayınları,

Türkdoğan, M. G. (2012). Mesnevilerde poetika. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2, 179-188.

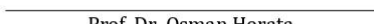
Uludağ, S. (1991). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Maarifet Yayınları.

Ünver, İ (1986). Mesnevi. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi Türk şiiri özel sayısı- II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üzgör, T. (1990). *Türkçe dîvan dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yoldaş, K. (1993). *Taşlıcalı Yahya Bey Şâh u Gedâ (İnceleme-Metin)*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Malatya.

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 26/12/2022
Tez Başlığı : Klasik Türk Edebiyatında Realist Aşk Mesnevileri Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 594 sayfalık kısmına ilişkin, 25/12/2022 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9'dur. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç 4- ☒ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 26.12.2022 Adı Soyadı: Pınar Çelik Önal Öğrenci No: N14244159 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Eski Türk Edebiyatı Statüsü: ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR.  Prof. Dr. Osman Horata



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 26/12/2022

Thesis Title : *Realist Love Masnavis in Classical Turkish Literature*

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 25/12/2022 for the total of 594 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 9 %.

Filtering options applied:

1. ☒ Approval and Declaration sections excluded
2. ☒ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☐ Quotes excluded
4. ☒ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

26.12.2022

Name Surname: Pınar Çelik Önal
Student No: N14244159
Department: Turkish Language and Literature
Program: Old Turkish Literature
Status: ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Osman Horata

EK 2: ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 26/12/2022
Tez Başlığı: Klasik Türk Edebiyatında Realist Aşk Mesnevileri Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
26.12.2022
Adı Soyadı: Pınar Çelik Önal Öğrenci No: N14244159 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Eski Türk Edebiyatı Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Prof. Dr. Osman Horata Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 26/12/2022

Thesis Title: *Realist Love Masnavis in Classical Turkish Literature*

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

26.12.2022

Name Surname: Pınar Çelik Önal

Student No: N14244159

Department: Turkish Language and Literature

Program: Old Turkish Literature

Status: ☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Prof. Dr. Osman Horata