

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI**

**14 VE 15. YÜZYIL ANADOLU SAHASI TÜRKÇE
MESNEVÎLERDE SEBEB-İ TE'LÎF: KURGU VE MUHTEVA**

Nazım TAŞAN

DOKTORA TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Kenan MERMER

NİSAN - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

14 VE 15. YÜZYIL ANADOLU SAHASI TÜRKÇE
MESNEVÎLERDE SEBEB-İ TE'LÎF: KURGU VE MUHTEVA

DOKTORA TEZİ

Nazım TAŞAN

Enstitü Anabilim Dalı: İslam Tarihi ve Sanatları

“Bu tez 26/04/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Ali YILMAZ	Başarılı
Prof. Dr. Zülfikar GÜNGÖR	Başarılı
Prof. Dr. Sezai KÜÇÜK	Başarılı
Doç. Dr. Kenan MERMER	Başarılı
Doç. Dr. Ahmet YEŞİL	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğerk bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Nazım TAŞAN

26/04/2024

ÖN SÖZ

Bu çalışmayı hazırlarken birçok kişiden yardım gördüm. Baskısı bulunmayan kimi eserlerin temininde bana destek veren Meryem Dilara Can'a ve Samet Sazak'a teşekkür ederim. Tez boyunca bilgi ve tecrübelerine başvurduğum Hüseyin Aydoğan, Halil İbrahim Doğramacı, Kenan Özçelik, Yağız Yalçınkaya, Süleyman Solmaz, Halil Işılak, İdris Türk, Halil İbrahim Karaöz ve Yasin Bostan'a teşekkür ederim. Sebeb-i telifler üzerine çalışmam konusunda beni teşvik eden ve fahriye muhtevasına yoğunlaşmamı tavsiye eden Sadık Yazar'a, tezde bulunan tartışmalar hakkında kendisiyle konuşabildiğim ve ondan istifade ettiğim Fatih İbiş'e yine burada teşekkür etmek isterim. Farsça ve mesnevi literatürü ile ilgili birikiminden yararlandığım Ahmet Yeşil'e, üslup ve yöneme dair önerilerinden faydalandığım Sezai Küçük'e, tez hakkındaki tenkitlerini benimle paylaşan ve kaynakçayı geliştirmem için katkı sağlayan Vildan Coşkun'a çok teşekkür ederim. Tezi büyük bir dikkatle okuyup tashihlerde bulunan Ali Yılmaz, Yılmaz Şentürk ve Zülfikar Güngör'e müteşekkir olduğumu belirtmeliyim. Hem yüksek lisans hem de doktora danışmanım olan Kenan Mermer, yaklaşık on yıla tekabül eden bu iki akademik merhale boyunca sabır ve anlayışla beni daima destekledi ve yetişmem için gayret sarf etti. Kendisine hususen teşekkür etmek isterim. Ve elbette, tez sürecimde büyük bir özveri ile beni destekleyen başta eşime ve aileme çok teşekkür ederim.

Nazım TAŞAN

26/04/2024

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
ÇEVİRİ YAZI ALFABESİ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SEBEB-İ TELİF ve KURGU	12
1.1. Sebeb-i Telif ve Şairin Gayesi.....	12
1.1.1. Kurgu ve Gerçek Bağlamında Sebeb-i Telif	14
1.1.1.1. Geleneksel Sebep.....	25
1.1.1.2. Gerçek Sebep	38
1.1.2. Şair yahut Müellifin Gayesi.....	44
1.1.2.1. Estetik Gaye.....	50
1.1.2.2. Pratik Gaye	54
1.1.2.3. Uhrevi Gaye.....	59
1.2. Sebeb-i Telifte Kurgu	61
1.2.1. Sebeb-i Telifin Kurgulanma Nedenleri	74
1.2.1.1. Gelenek	75
1.2.1.2. Estetik Algı	84
1.2.1.3. Mecazın İmkânı	88
2. BÖLÜM: MUHTEVA	96
2.1. Sebeb-i Telifin Muhtevası	96
2.1.1. Zaman: Gece, Seher, Bahar	98
2.1.2. Mekân: Kûşe-yi uzlet, Bezm, Yolculuk	101
2.1.3. Üslup: Diyalog ve Monolog	103
2.1.4. Sebeb-i Telif Kalıpları	105
2.1.4.1. Yedigâr yahut Hoş Sada.....	105
2.1.4.2. Fahriye ve Tevazu.....	110
2.1.4.3. Poetika: Övgü, Eleştiri ve Mana Vurgusu	129
2.1.4.4. Himaye: Tazallüm, İthaf ve Sipariş	151
2.1.4.5. Tercüme: Nazire, Meydan Okuma ve Yerlileştirme	163

2.1.4.6. Nasihat: Ümmete Hizmet, Rızâ-yı Bârî ve Şefâat-i Resûl	171
2.1.4.7. Şöhret: Hüner Gösterme ve Sanat Yapma	175
2.1.4.8. Dostların Talebi ve Büyüklerin İsteği.....	178
2.1.4.9. Hatiften Gelen Ses ve Rüya.....	183
2.1.4.10. Tecdit, Tevsi, Nazmetme ve İkmal	192
2.1.4.11. Teatral Sunum ve Eğlendirme.....	197
2.1.4.12. Sergüzeşt.....	206
SONUÇ	208
KAYNAKÇA.....	212
EK	223
ÖZ GEÇMİŞ	227

KISALTMALAR

Akt. / akt.	: Aktaran
a.s.	: Aleyhisselam
Bk. / bk.	: Bakınız
bs.	: Basım, baskı
c.	: Cilt
Ed. / ed.	: Editör
Haz. / haz.	: Hazırlayan
Hz.	: Hazreti
m.	: Miladi
md.	: Madde
nr.	: Numarası
Nşr. / nşr.	: Neşreden
ö.	: Ölümü
s.	: Sayfa
ts.	: Tarihsiz
t.t.	: Telif tarihi
vb.	: Ve benzeri
y.t.	: Yıkılış tarihi

ÇEVİRİ YAZI ALFABESİ

Çeviri Yazı Alfabetesi Tablosu	
ء	ʾ
آ	Ā, ā
ث	Ṣ, ṣ
ح	Ḥ, ḥ
خ	Ḫ, ḫ
ذ	Ḍ, ḏ
ص	Ṣ, ṣ
ض	Ḍ, ḏ, Ḑ, ḑ
ط	Ṭ, ṭ
ظ	Ẓ, ẓ
ع	ʿ
غ	Ġ, ġ
ق	Ḳ, ḳ
گ	G, g, Ğ, ğ
اڭ	ŋ
ي	ī
و	ū

ÖZET

Başlık: 14 ve 15. Yüzyıl Anadolu Sahası Türkçe Mesnevîlerde Sebeb-i Te'lif: Kurgu ve Muhteva

Yazar: Nazım TAŞAN

Danışman: Doç. Dr. Kenan MERMER

Kabul Tarihi: 26/04/2024

Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 222 (ana kısım) + 4 (ek)

Bu tez, mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerini incelemeyi amaçlar. 14 ve 15. yüzyıllarda Anadolu sahasında Türkçe olarak kaleme alınmış eserler tetkik edilmiştir. Buna göre Gülşehrî'nin 1317'de yazdığı *Mantıku't-ı tayr* ile Hamdullah Hamdî'nin 1499'da kaleme aldığı *Leylâ vü Mecnûn* isimli eseri ve bu ikisi arasındaki mesneviler çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Toplam 24 mesnevi tetkik edilmiştir. Sebeb-i telif kavramı, genellikle müstakil bir başlık altında yazılan ve eserin telif nedenini açıklayan bölüm için kullanılır. Mürettep mesnevilerde ana hikâyenin öncesinde tevhid, naat, münacat ve ithaf manzumelerinin yazılması bir gelenek olmuştur. Sebeb-i telif de bu giriş bölümünün bir parçası olarak mesnevîde yer alır. Çalışma, literatür taraması ve dokümantasyon yöntemlerine ek olarak nitel analiz ile mesnevîlerdeki ilgili muhtevanın incelenmesine dayanır. Eserin neden yazıldığı sorusuna sebeb-i telif metinlerinin verdiği cevaplar ve bu cevapların gerçek sebep ile ilişkisi araştırılmıştır. Bütün bir mesnevi literatüründe tek tip sebeb-i telif yazıcılığı olmaması nedeniyle farklı sonuçlara ulaşılmıştır. En dikkat çekici olan ise sebeb-i teliflerde tahkiye kullanılması ve şairlerin kurmaca anlatılar oluşturmasıdır. Tez, birinci bölümünde bu bakımdan söz konusu kurgusal yapıyı merkezine almış ve sebeb-i telif yazıcılığını çeşitli yönlerden analiz etmeye ve yorumlamaya çalışmıştır. Ayrıca sebeb-i telif muhtevası ikinci bölümde müstakil olarak incelenmiştir. Şairlerin eser yazmakla umdukları beklentileri haricinde poetik görüşlerini de sebeb-i telif metinlerinde dile getirdikleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Mesnevi, Sebeb-i Telif, Kurgu

ABSTRACT

Title of Thesis: Sabab-i Ta'lif (Reason for Writing) in 14th and 15th Century
Anatolian Turkish Masnavi: Fiction and Content

Author of Thesis: Nazım TAŞAN

Supervisor: Assoc. Prof. Kenan MERMER

Accepted Day: 26/04/2024

Number of Pages: vi (pre text) + 222
(main body) + 4 (add)

This thesis aims to analyze the *sabab-i talif* sections of masnavi. Works written in Turkish in the Anatolian field in the 14th and 15th centuries were analyzed. Accordingly, Gülşehri's *Mantıku't-ṭayr* written in 1317 and Hamdullah Hamdî's *Leylā vü Mecnūn* written in 1499 and the masnavi in between were included in the scope of the study. The concept of reason for composition is generally used for the section written under a separate title and explaining the reason for the composition of the work. In the complete masnavi, it has been a tradition to write tawhīd, na'at and munājāt before the main story. The reason for composition is also included in the masnavi as part of this introduction. The study is based on qualitative analysis of the relevant content in the masnavi in addition to literature review and documentation methods. The answers given by the texts to the question of why the work was written and the relationship between these answers and the real reason were analyzed. Since there is no uniform sabab-i talif writing in the entire masnavi literature, different conclusions were reached. The most striking one is the use of narrative in the sabab-i talif texts and the poets' creation of fictional narratives. In the first chapter, the thesis focuses on this fictional structure in this respect and tries to understand and interpret the writing of sabab-i talif from various aspects. In addition, the content of the sabab-i talif is analyzed separately in the second chapter. It was found that the poets expressed their poetic views in the sabab-i talif texts in addition to the expectations they hoped for by writing a work.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Masnavi, Sabab-i Talif, Fiction

GİRİŞ

Âmil Çelebioğlu, *Türk Edebiyatında Mesnevi (XV.yy'a kadar)* isimli kitabında, klasik Türk şairlerinin üç grupta incelenebileceğini dile getirir. Bunlar; divan şairi, mesnevi şairi ve mensur eserlerde şiiri bulunan müelliflerdir. Eski şiir denildiğinde akla, evvela gazel nazım biçimi gelir. Onu, medih muhtevasıyla özdeşleşen kaside takip eder. Meşhur beyit ve dörtlükler zihinlerde yer tutmuş, dilden dile aktarılmıştır. Bu şiirler, büyük oranda divanlarda yazılı olarak toplanmış ve korunmuştur. Yekûn itibarıyla, klasik şiir mirasının çoğunluğunu divanlar oluşturur. “Divan Edebiyatı” isimlendirmesinin söz konusu hacme matuf olduğu malumdur. Beyitlerle kurulan şiir yapısı, şairin zihnindeki manayı çoğunlukla iki mısra içine sığdırmaya çalışmasına neden olmuştur. Gazel ve kasidede şair, meramını en etkileyici biçimde sunmaya çalışır. O, dinleyicinin dikkatini çekmek ve onu usandırmadan maharetini sergilemek için hem lafız hem de manayı gayetle yoğun ve vurucu kurgulamaya gayret eder. Kendinin ve şiirinin diğer şiir ve şairler arasında tebarüz etmesini istediği için kısıtlı alanlara büyük manalar, parlak sanatlar sığdırmaya çalışır. Bunu yaparken söz sanatlarından ve mazmunlardan yararlanır. Şiiri vasıtasıyla dinleyeni; kimi zaman âşık, maşuk ve rakibin bulunduğu meyhanede kimi zaman kûşe-yi uzlette kimi zaman yârin kapısının eşiğinde kimi zaman da bâğ u bostanda dolaştırır. Şair, âşğın durumunu resmetmek üzere birçok hikâyeye telmihte bulunur. Bazı gazeller, bütün bir geleneğin özetini sunabilecek denli ustaca yazılmıştır. Bir şey anlatmak merkezinde ele alındığında gazelin –ve daha alt birimi olan beytin hatta mısranın- bir çeşit tümevarımla parçadan hareketle bütünü tasvir ettiği söylenebilir. Seçilen parça, geneli şamil olmak durumundadır. Bir yönüyle beklenenin de bu olduğu Koca Ragıp Paşa'nın, “Eger maksûd eserse mısra-ı berceste kâfidir/ Aceb hayretteyim ben Sedd-i İskender husûsunda” beytinden anlaşılmaktadır. Sözün özünü söylemek, kelamı uzatmaktan yeğ görülmüştür. Parçadan bütünü gösterebilmek, kabiliyet ve ustalık isteyen, başarması zor bir meziyettir. Şiiriyetin diğer elemanlarını mükemmel kullanmanın yanında şairin manayı derinleştirebilmesi, gazelin okuyucuya, her karşılaşmada farklı bir veçhesini sunmasını sağlar. Diğer taraftan, bütünden parçayı görebilmenin, kişiye vereceği etki göz ardı edilmemelidir. Uzun anlatılar, başkaca bir işlevi yerine getirir ve okuyucuya ayrı bir haz vadeder. Çelebioğlu'nun tasnifinde ikinci grupta yer alan mesnevi şairi, bu yoldan giden kişidir. Haddizatında uzun anlatmak ile

sözü uzatmak farklı şeylerdir. Uzun anlatmak bir anlamda meseleyi açmak, demektir. Gazelde bir kelimeyle, belki o kelimeyi dahi tevriyeli olarak iki manaya bölüştürerek, kapalı bir şekilde işaret edilen hikâye, mesnevinin bütününe yayılır. Keçecizâde İzzet Molla'nın, "Tüketti sanma hezârân hikâyet-i aşkı/ O kıssadan dahi söylenmedik neler kaldı" beyti bu noktada hatırlanmalıdır: Hezârân kelimesi ile hem gül ü bülbül hikâyesine hem de aşk hikâyesi anlatan binlerce yazara telmihte bulunulmuştur. Bir kelime ile âdetâ bütün bir mesnevi geleneği beyte dâhil edilmiştir. Kısıtlı alana derin ve geniş manalar sığdırma uğraşı, şaire öz söyleme yeteneği kazandırmıştır. Peki, bir şeyin özünü vermek o şeyin bütünü de aktarmak manasına gelebilir mi? Gerçekten mesnevi geleneğinin tamamı beytin muhtevasına girebilmiş midir? Aynı beyit "Ondan dahi söylenmedik neler kaldı" diyerek aslında giremediğine dikkat çeker. Gül ve bülbülün hikâyesi, beyitte yalnızca bir istiare olarak yer almıştır. Şiirde mevzu, aşkına karşılık bulamayan âşık ise gül ü bülbül anlamlı bir tercih olacaktır. Aşk için kendinden geçen âşık konu edildiğinde şem ü pervane, dininden dönen âşık hikâye edildiğinde Şeyh-i San'ân, aşk yolunda aklını yitiren âşık anlatıldığında ise Leylâ ile Mecnûn hâle mutabık mazmunu karşılayacaktır. Aşk vadisinde her hikâye ayrı bir köşeyi tutar. Birinde dikkat çekilmeyen husus, diğesinde tebellür eder. Aynı hikâye dahi farklı şairlerin dilinde başka türlü ifade edilir. Öyleyse kendisine telmihle gazele dâhil edilen, aslında hikâyenin tamamı değil yalnız bir yönüdür, denilebilir. Gazel için zenginlik olan telmih, o hikâye için indirgemeci bir özelliğe sahiptir. Yeniden düşünüldüğünde bir kelimeyle beyte dâhil edilen bütün bir mesnevi geleneği değil, o geleneğin ürünlerinin/müelliflerinin sayıca fazlalığıdır. Binlerce kişinin, aşk hikâyesini (gül ü bülbül) anlatarak tüketemeyeceği ifade edilmiştir. Gazelin az kelimeyle çoğu anlatma çabası ona takdire şayan bir derinlik kazandırsa da Koca Ragıp Paşa'nın iddia ettiği gibi *Sedd-i İskenderi*'yi zait kılmaya gerektir. Bilakis gazele/beyte/mısraya o zenginliği katan bütün bir hikâye geleneğidir. Klasik şiirin iki temel ürünü olan divan ve mesneviler uzunluk-kısalık, açıklık-kapalılık bakımından değerlendirildiğinde biri diğerini boşa çıkarmaz; aksine ikisi birbirini tamamlar. Gazelde seçtiği manaya odaklanan şair, mesnevide hikâyeyi bütünüyle ele alır, ayrıntıları titizlikle işler ve kıssadan yalnız bir hisse değil birçok hisse alınabileceğini gösterir.

Husrev ü Şirîn müellifi Şeyhî, mesnevi ve gazel karşılaştırmasını ev ve şehir benzetmesi üzerinden yapar. O, şiire heves eden kişinin gazel yazabileceğini ama mesnevi kaleme

almasının zor olacağını belirtir. Bir evi düzgün yapmak ayrı bir şey, bir şehri baştan sona inşa etmek ayrı şeydir. Şeyhî'nin dikkat çektiği husus, sadece mesnevinin uzunluğu değil, onun da gazel kadar titizlik ve ustalık isteyen bir uğraş olduğudur. O, yazılan eserin her bir beytinin mamur ve mecmu olmasını bekler. Barındırdığı sözlük anlamı itibarıyla ev teşbihine uygun olan beyti kurmak her ne kadar birikim ve ustalık istese de sayısı on binleri bulan beyitte bir mesnevi kurgulamak aynı birikim ve ustalığa ek olarak sabır, titizlik ve sebat gerektirir. Genellikle beş ila on üç beyit arasında yazılan gazele kıyasla mesnevi hakikaten de şehir mesabesinde sayılabilir.

İkişer anlamına gelen Arapça meşnen / مثنئ kelimesinden türeyen *mesnevi* terimi öncelikle bir nazım biçimini ifade eder. Aynı kafiyenin yalnızca iki mısradaki kullanılması, beyitlerinin kendi içinde aa, bb, cc... şeklinde ikişerli kafiyelenişi nedeniyle bu nazım biçimine mesnevi denmiştir. Gazelden farklı olarak şair, mesnevisinde matlada kullandığı kafiyeyi sürdürmek zorunda değildir. Onun her beyti kendi içinde kafiyelenir. Bu nedenle uzun anlatılarda şairler mesneviyi tercih etmişlerdir. Kafiyenin ilk beyte bağlı olmaması, şaire kolaylık sunmakla birlikte metnin uzunluğu nedeniyle şiir, tekdüzelik tehlikesiyle yüz yüze gelir. Bu sebeple mesnevi şairi, aynı zamanda iyi bir hikâyeci olmak durumundadır. Metnini kurgulamalı, okuyucunun dikkatini diri tutmalı, şiirini yeknesaklıktan olabildiğince uzaklaştırmalıdır. Mesnevilerin hem okuyucuya hem de dinleyiciye hitap etmesi münasebetiyle şairler, bu hususa özellikle gayret göstermişlerdir. Anlatılan uzun hikâyeye başlıklarla bölünmüş bazen aralara nasihatler ve farklı hikâyeler eklenmiş bazen gazellerle, terkiib ve terciibentlerle akış, sıradanlıktan kurtarılmaya çalışılmıştır. Gazel ile mesnevinin ayrıştığı temel özelliklerden biri de şudur: Konu bütünlüğü ve önceki beytin sonraki beyte bağlanması gibi kurgusal beklentiler, gazelde bulunmaz. Matla ve makta arasındaki beyitler sıralama olarak değiştirilse bile bu, çoğu zaman şiirin anlaşılmasını zorlaştırmaz. Mesnevide ise mana açık ve takip edilebilir olmalıdır. Uzun hikâyeye benzetmesi doğru noktaya temas eder. Mesnevinin şiirden çok hikâyeye olduğu söylenebilir. Elbette Batı edebiyatlarından devşirilen hikâyeden tamamen farklı olarak mesnevi, nesir değil bir nazım biçimidir. Sahip olduğu olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman gibi hususiyetler nedeniyle şiir olmasına rağmen hikâyeye ve romana yaklaşan bir tarafı vardır.

Mesnevi, iki farklı manayı karşılayan bir terim olarak kullanılır. Yukarıda geçtiği

şekliyle o, öncelikle bir nazım biçimini ifade eder. Klasik şiirde nazım biçimleri beyit sayısına ve kafiye kullanımına göre değişiklik arz eder. İlk anlamı itibarıyla mesnevi; gazel, rubai, müfred ve muhammes gibi teknik bir terimi karşılar. Onun, edebiyatımıza Fars'tan intikal ettiği kabul edilir. Menşei ise aruzun da ait olduğu Arap şiirine uzanır. Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi Türk Edebiyatında Mesnevî* isimli kapsamlı çalışmasında mesnevi nazım biçiminin Arap şiirinin ilk örneklerinden olan *recezden*, önce *urcûzeye*, oradan da *müzdevice* evrilerek ortaya çıktığını ve geliştiğini söyler. Bu çalışmaya konu olan mesnevi terimi ise aynı nazım biçiminde kaleme alınmış müstakil eserleri ifade eder. *Ḳutadḡu Bilig* ile Türkçe macerası başlayan, Anadolu'da Yunus Emre'nin *Risāletü'n-nuşhiyye*'si ve Gülşehrî'nin *Mantıḡu't-tayr*'ı ile bilinen ilk önemli örnekleri kaleme alınan mesnevi geleneği bir telif türünü tanımlar. Bir konu etrafında bir veya birden çok hikâyenin anlatıldığı, belirli bir tertibe göre yazılan manzum eserlere mesnevi denir. Mevlânâ'nın *Meşnevî-i Ma'nevî*'si bu türden eserler arasında şüphesiz en bilinenidir. Öyle ki mesnevi denince ıstılah manaları değil doğrudan bu eser akla gelir. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü 'Aşk*'ı, Yazıcıoğlu Muhammed'in *Muḡammediyye*'si ve Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-necâl*'ı da yine edebiyata ilgili yahut ilgisiz olsun Anadolu'da herkesin bildiği meşhur mesnevilerdendir. Mevlânâ örneğinde eserin adının aynı kelimeyi içermesi, onun mesnevi ile özdeşleşmesini sağlamıştır. Yoksa aynı şöhreti yakalamış hatta belki daha da yaygın bir şekilde okunmuş, rağbet görmüş başka mesneviler de vardır. Zaman içinde belli başlı ortak özellikler kazanan mesnevi türü, konu bakımından çok geniş bir alana yayılır. Yalnız edebî eserlerin değil tıp, gazavat, menakıp, sergüzeşt gibi farklı mevzularda eserlerin de mesnevi olarak kaleme alındığı bilinmektedir. Esasında konu bütünlüğü olan teliflerde nesir yerine nazım tercih edildiğinde yazarların yöneleceği başka bir telif türü de bulunmaz. Bu nedenle çeşitli konularda geniş bir mesnevi literatürü ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın Konusu

Muhteva bakımından bir tasnif yapılacak olsa dinî-ahlaki-tasavvufî mesneviler, aşk konulu mesneviler ve tarihî-destani mesneviler olmak üzere üç ana başlık belirlenebilir. Öte yandan her mesneviyi tek bir konu ile sınırlandırmak mümkün değildir. Söz gelimi *İskender-nâme*, ilk bakışta tarihî-destani olarak sınıflandırılrsa da içeriğinde hatırı sayılır

oranda dinî-tasavvufî muhteva bulunur. Nitekim müellif Ahmedî, “Her ne söz kim iderem ben saña naql/ Ma‘ni-i Kur‘ândur u yâ rây-ı ‘akl” (*İskender-nâme*, 8281) beytiyle buna dikkat çeker. Benzer bir durum Şeyhî’nin *Husrev ü Şîrîn*’i için de geçerlidir. Eser evvelemirde aşk konulu bir mesnevi olarak addedilse de hem destani hem de dinî yönleri haizdir. Tertip itibarıyla tevhid, naat, münacat ve mi‘râciye gibi edebî türler ile başlayan mesnevilerin daima dinî bir veçhe barındırdığı görülür. Kıssa-yı Yusuf konulu mesneviler, *Kur‘ân-ı Kerîm* kaynaklı bir hikâyeye anlatmalarına rağmen zaman içinde aşk konulu mesnevilerin hususiyetlerini kazanmıştır. Ayrıca klasik şiirin çokanlamlılığı gözetilen yapısı, aşk konulu mesnevilerin tasavvufla ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla üstteki tasnifin, bir anlamda, mesnevilerdeki ağırlıklı konulara işaret ettiği söylenebilir. Bu çalışma, mesnevilerin sebep-i telif bölümüne odaklanır. Eserin neden yazıldığına dair malumatın verildiği söz konusu bölüm, mesnevi tertibinde hususi başlıklandırma ile yer alır. Şuara, besmele-hamdele-salvele geleneğinin bir yansıması olarak eserin başına eklediği dinî manzumelerin ve onu sunduğu devlet büyüğü için kaleme aldığı methiyelerin akabinde, hikâyeye geçmeden önce telif nedenini açıklamaya gayret gösterir. Bunu yaparken birkaç beyitle doğrudan meramını anlatmak yerine müellifler, kendi içinde ayrı bir hikâyeye barındıran kurgusal metinler yazmayı tercih etmişlerdir. Sebeb-i telifler, eriştikleri bu formla beraber üzerinde durulması gereken iki özellik kazanır. Bunlar, metnin barındırdığı kurgusal yapı ve birinden diğerine tekrar eden sebep-i telif kalıplarıdır. Çalışma, kurgu ve muhteva başlıklı iki bölüm altında bu iki hususu inceler.

Araştırmanın Önemi

Sebeb-i telifler üzerine müstakil olarak yoğunlaşan irili ufaklı çalışmalar yapılmıştır. Bunların ekseriyetle makale ve tebliğ ebadında olduğu görülür. Örnek vermek gerekirse Sevdâ Önal’ın “Sebeb-i Teliflerdeki Ortak ve Farklı Temalar” ve Gönül Ayan’ın “Anadolu Sahasında Yazılan Bazı Yusuf u Züleyha Mesnevilerinde Sebeb-i Telifler” başlıklı makaleleri; Rıfat Kütük ve Lokman Turan’ın “Mesnevîlerin Sebeb-i Telif ve Hâtîme Bölümlerini Türk Edebiyatı Tarihi Kaynağı Olarak Okumak” ve Nuran Tezcan’ın “Sebeb-i Telifte Poetika: Kutsal Yolculuk Egzotik Uzaklık” başlıklı tebliğleri hatırlanabilir. Yakın dönemde sebep-i telifle ilgili çalışmalara rağbet artmıştır. 2022 yılında “Sebeb-i Telif: Osmanlı Müelliflerinin Açık ve Örtük Yazma Nedenleri” başlıklı

bir sempozyum düzenlenmiştir. Genel olarak Osmanlı Dönemi telifatını konu edinse de edebî eserlere mahsus oturumların düzenlendiği program, konunun akademik çevrelerin dikkatine sunulması açısından katkı sağlamıştır. Bunların dışında, sebep-i telifi farklı yönlerden ele alan güncel çalışmalar da yapılmaktadır. Hanifi Vural'ın “Sebeb-i Teliflerin Özgünlükleri ve Üç Ayrı Sebeb-i Telifin Üç Ayrı Hikâyesi” makalesi ile Ahmet İçli'nin “Sebeb-i Teliflerin Önemi ve Analizlerine Dair” adlı çalışması bu minvalde değerlendirilebilir. Kurgu merkezli bir inceleme olarak Şeyma Büyükkavas Kuran'ın “Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar?” isimli makalesi yine burada anılabilir. Farklı telif türlerinde bulunan sebep-i telif bölümlerini inceleyen çalışmalar arasında Abdülkadir Özcan'ın “Osmanlı Kroniklerinde Sebeb-i Telifler Üzerine” ve Gökhan Alp'in “Kurgudan Gerçekliğe: Edebiyatımızda ve Bir Numune Olarak İnşa Mecmualarında Sebeb-i Teliflere Dair” adlı makaleleri zikredilebilir. Kitap ebadında ise bu zamana değin yalnızca Hasan Kavruk tarafından müstakil bir çalışma yapılmıştır: *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Telif (Eser Yazma Sebebi)* başlığını taşıyan eser, örnekler üzerinden geleneğin barındırdığı zenginliği göz önüne serer. Hasan Kavruk, sebep-i telif bölümü bulunan ve bulunmayan mesneviler olarak iki kısma ayırdığı çalışmasında, doğrudan mesnevi metinlerine atıfla eser yazma nedenlerinin çeşitliliğini vurgulamıştır. Bütün bir geleneği kapsamaması ve nicel anlamda doyurucu miktarda örneği sunması bakımından takdiri hak eden çalışma, eser ve müellifler hakkında kısa açıklamalar yapmakla ve sebep-i telif metinlerinin içeriğini paylaşmakla iktifa etmiş; tahkiye unsurları, kurgusal zemin, şairin gayesi gibi teorik mevzularla ilgilenmemiştir. Bu bakımdan eserin, daha ziyade antolojik bir yapıda olduğu söylenebilir. “14 ve 15. Yüzyıl Anadolu Sahası Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Telif: Kurgu ve Muhteva” başlıklı bu tez çalışması ise sebep-i teliflerin hem kurgusal yönüne hem de içeriğine yoğunlaşır. Mesnevilerin tek tek hangi nedenle yazıldığından çok bu metinlerin iç âmillerini, şuaranın gayesini, geleneğin, estetik algının ve mecazın anlatıdaki etkisini, sebep-i teliflerin klişe anlatı biçimi ve temalarını merkezine alan çalışma, günümüze ulaşan mesneviler üzerinde düşünsel bir faaliyet içerir. Kaynak metinlerin Latin alfabesine aktarımı ile ikincil literatürün gelişmesi için şartlar hazırlanmış ve teorik çalışmaların önü açılmıştır. Bu bağlamda, tezin mesnevi literatürünün başat konularından olan sebep-i telif mevzusunu yorum sahasında tartışmaya açmasının önem arz ettiği ifade edilebilir.

Araştırmanın Amacı

Türkçe mesnevinin ilk ve önemli eserlerinden olan *Ḳutadḡu Bilig*, Balasagunlu Yusuf Has Hacıp tarafından 1069'da Kaşgar'da tamamlanmıştır. Anadolu'da ise bu nazım biçimi ile yazılan öncü eserler 14. yüzyılın başlarına denk gelir. Yunus Emre'nin *Risâletü'n-Nuşhiyye*'si (1307) edebî yönüyle öne çıkan ilk mesnevi sayılabilir. Gülşehrî'nin *Manıḡku't-tayr*'ı (1317) ise tertip hususiyetlerine riayet eden ilk büyük mesnevi olma özelliğini taşır. Tabii olarak, sebep-i telife odaklanan bu çalışmanın kapsamı Gülşehrî'nin eseriyle başlar. Onu takiben sırasıyla Âşık Paşa'nın *Ġarib-nâme*'si (1330), Hoca Mes'ûd'un *Süheyl ü Nev-bahâr*'ı (1350), Yusuf-ı Meddah'ın *Ḳıṣṣa-i Yūsuf*'u (1366), Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn*'i (1367), Şeyhoḡlu Mustafa'nın *Hurşîd-nâme*'si (1387), Ahmedî'nin *İskender-nâme*'si (1390) ve Muhammed'in *İşk-nâme*'si (1398) 14. yüzyılda yazılmış ve tezin inceleme alanına dâhil edilmiş mesnevilerdir. Telif tarihi net olarak bilinmeyen fakat bu yüzyıla ait olduḡu düşünölen Süle Fakih ve Şeyyad Hamza'nın *Yūsuf ve Zeliḡâ* mesnevileri ve Ahmed Fakih'in *Kitâbu evşâfi mesâcidi's-şerîfe*'si de çalışmanın kapsamı içine alınmıştır. 15. yüzyıl eserlerinden ise Ahmedî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'i (1403), Ahmed-i Dâ'î'nin *Çeng-nâme*'si (1405), Tutmacı'nın *Gül ü Husrev*'i (1406), Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-necâf*'ı (1410), Abdölvâsî Çelebi'nin *Halîl-nâme*'si (1414), Şeyhî'nin *Har-nâme* ve *Husrev ü Şîrîn*'i (1420'ler), Yazıcıoḡlu Muhammed'in *Muḡammediyye*'si (1449), Halîlî'nin *Furḡat-nâme*'si (1471), Cem Sultan'ın *Cemşîd ü Hurşîd*'i (1478), Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'si (1493) ve Hamdullah Hamdî'nin *Yūsuf ve Zeliḡâ*'sı (1491) ile *Leylâ vü Mecnün*'u (1499) yine sebep-i telifleri incelenen mesnevilerdir. Erken dönemi kapsaması bakımından listede yer alan eserlerin “kurucu” işlevini yerine getirdiḡi söylenebilir. Zira bu dönemde yazılan eserler, sonraki yıllarda telif edilen mesnevilere örnek teşkil eder. 14 ve 15. yüzyılın dikkat çekici bir özelliḡi, tercüme eserlerin bu zaman aralıḡında çoḡunlukta bulunmasıdır. Ayrıca geleneḡin henüz şekillendiḡi dönem olması hasebiyle, mezkûr telifatın tertip hususiyetlerinde ve mesnevi kurgusunda çeşitlilik görülür. Belirtilmelidir ki söz konusu yüzyıllarda kaleme alınan mesneviler bunlardan ibaret deḡildir. Âmil Çelebioḡlu, *Türk Edebiyatında Mesnevi (XV.yy'a kadar)* isimli çalışmasında irili ufaklı birçok eser zikreder. Yakın dönemde hazırlanmış edebiyat tarihleri de çok sayıda mesnevi hakkında bilgi verir. Ahmet Atillâ Şentürk ve Ahmet Kartal'ın *Eski Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışması bu bağlamda zikredilebilir.

Burada geneli yansıtacağı düşünülen eserlere (yirmi dört mesnevi) öncelik verilmiş, tezin barındırdığı konular hakkında yeterli miktarda örneğe, mevcut liste üzerinden ulaşılmıştır. Çalışma, bu kurucu eserler şahitliğinde sebab-i telif geleneğinin anlaşılmasına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Beylikler döneminde ve Osmanlı'nın kuruluş ve yükselme yıllarında mesnevi kaleme alan müelliflerin, hangi gayelerle ve beklentilerle eser yazdığını tespit etmek ve otobiyografik öğeler içerdiği düşünülen sebab-i telif metinlerinin fiktif yapısını irdelemek, tezin bir diğer hedefi olarak sayılabilir. Osmanlı Devleti her ne kadar 14. yüzyılın başında kurulmuşsa da Anadolu'da hâlihazırda bulunan beyliklerin bazıları 15. yüzyılın sonuna kadar varlığını korumuştur. Bu bakımdan listedeki eserlerin ekseriyeti Osmanlı himayesinde yazılmış olmakla beraber kimi mesneviler Germiyanogulları (y.t. 1390), Aydınoğulları (y.t. 1425) ve Candaroğulları (y.t. 1461) beylerine ithaf edilmiştir. Ayrıca herhangi bir devlet büyüğüne sunulmayan mesneviler de vardır. Çalışmada yeri geldiğinde eserin hangi sultana takdim edildiği belirtilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Doğrudan belirli bir nazım biçimi ile kaleme alınan eserler ve bu eserlerin küçük bir bölümüne odaklanan çalışmada, literatür taraması ve dokümantasyon yöntemleri kullanılmıştır. Öncelikle yukarıda listesi verilen mesneviler tespit edilmiş, diliçi çevirileri yapılan çalışmalar arasında ilmî sıhhati yüksek olan versiyonlar üzerinden metin analizi yapılmıştır. Birden fazla neşri bulunan mesnevilerde hangisinin tercih edileceği hususunda metnin güvenilirliği merkeze alınmıştır. Gülşehrî ve Âşık Paşa'nın mesnevilerinde Kemal Yavuz'un, *Süheyl ü Nev-bahâr*'da Cem Dilçin'in, Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn*'inde Özlem Güneş'in, *İskender-nâme*'de Nalan Kutsal ile Yaşar Akdoğan'ın ve *İşk-nâme*'de Sedit Yüksel'in çeviriyazılarına başvurulmuştur. Şeyhoğlu'nun *Hurşîd-nâme*'sinde Hüseyin Ayan neşri, Ahmet Atillâ Şentürk'ün işaret ettiği kimi problemlerine rağmen tek çalışma olması nedeniyle kullanılmıştır. Sadık Yazar tarafından Yusuf-ı Meddah'a ait olduğu tespit edilen *Kıssa-i Yûsuf* mesnevisi, onu Kadı Darîr'e nispetle yayına hazırlayan Leyla Karahan'ın neşri üzerinden okunmuştur. 14. yüzyılın aynı konulu diğer iki mesnevisini kaleme alan Süle Fakih ve Şeyyad Hamza'nın eserleri, sırasıyla Kâzım Köktekin ve İbrahim Taş neşirlerinden mütalaa edilmiştir. Son olarak Ahmed Fakih'in *Kitâbu evşâf*ı Ozan Kolbaş yayınından

incelenmiştir. 15. yüzyıl eserlerine gelince Ahmedî'nin *Cemşid ü Hurşid*'i Mehmet Akalın'ın, *Çeng-nâme* Gönül Alpay Tekin'in, *Gül ü Husrev* Maşallah Kızıлтаş'ın, *Vesiletü'n-necât* M. Fatih Köksal'ın, *Halil-nâme* Ayhan Güldaş'ın, Şeyhî'nin mesnevileri Faruk Kadri Timurtaş'ın, *Muhammediyye* Âmil Çelebioğlu'nun, *Fürkat-nâme* Orhan Kemal Tavukçu'nun, Cem Sultan'ın *Cemşid ü Hurşid*'i Adnan İnce'nin, *Heves-nâme* Necati Sungur'un ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf ve Zelihâ*'sı ile *Leylâ vü Mecnûn*'u sırasıyla Zehra Öztürk ve Güler Doğan Âverbek'in neşirlerinden tetkik edilmiştir. Eserlerin künyelerinin tamamına kaynakçadan erişilebilir. Sebeb-i telif, her ne kadar mesnevi tertibinde belirli bir bölüm için kullanılıyorsa da müellifin eseri neden yazdığına dair bilgiler her zaman bu başlık altında yer almaz. Bazı mesnevilerde müstakil bir sebep-i telif bulunmamasına karşın aynı gayeye matuf beyitlerin yer aldığı söylenebilir. Bazılarında da muhteva, sebep-i telif başlığından taşar ve farklı bölümlerde konu edilir. Müelliflerin bu türden seçimlerde, özgür davrandığı görülür. Bu nedenle listede bulunan eserlerin tamamı taranmış ve ilgili muhteva tespit edilmiştir. Hangi mesnevide ne gibi kurgusal hususiyetlerin bulunduğu hangisinde müellifin doğrudan konuşmayı tercih ettiği saptanmaya çalışılmıştır. Sebeb-i teliflerde tekrar eden temalar önce dar bir kapsamı ifade edecek şekilde sınıflandırılmış, sonrasında birbiriyle irtibat hâlinde bulunanlar gruplanmıştır. Çalışma ekseriyetle ana kaynaklardan elde edilen muhteva üzerine inşa edilmiş olmakla birlikte kısıtlı sayıda olan ikincil literatürden de anlamlandırma ve yorumlama aşamasında faydalanılmıştır.

Birçok sebep-i telifin özeti ve kısa parçaları çalışma boyunca paylaşılmıştır fakat okuyucu, en azından bir örneği kamilen görmek isteyebilir. Bu ihtiyaca binaen tezin sonuna Cem Sultan'ın *Cemşid ü Hurşid* mesnevisinin sebep-i telif metni eklenmiştir. Tabii olarak bu metnin bütün bir literatürün hususiyetini barındırması beklenemez. Yine de onun genel hatlarıyla okuyucuya fikir vereceği söylenebilir. Ayrıca metnin yanı sıra çalışmanın perspektifini yansıtan küçük açıklamalar da yapılmıştır (Bk. Ek).

Yazımda ve Noktalamada Takip Edilen Usul

Yazar isimleri günümüz imlası ile, eser isimleri tam transkripsiyonlu ve italik olarak yazılmıştır. Örnek: Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşid-nâme*.

Alıntılar, ayrı paragrafta verildiğinde 11 punto, iki yana yaslı ve soldan ve sağdan 1cm girintili yazılmıştır. Paragraf içinde geçtiği yerlerde yalnızca 11 puntoya düşürülmüştür.

Örnek:

Fahriye bölümünde şair, öncelikle kendi sanatını överek değerini ortaya koyarken, bazen de daha iyi şartlara sahip olursa üretkenliğinin artacağından söz eder. Dolayısıyla şairin, övdüğü kişiden maddi ya da manevi bir şey umması doğal sayılmaktadır.

Beyit iktibaslarında hangi kaynaktan alındıysa ondaki imla korunmaya çalışılmıştır. Bu sebeple alıntı beyitlerde kısmi yahut tam transkripsiyon kullanımında bir çeşitlilik görülür. Hatalı okunduğu düşünülen yerlerde doğrudan tashih yapılarak alınması dışında kaynak metne müdahalede bulunulmamıştır.

Dipnot ve kaynakça yazımında İSNAD Atıf Sistemi kullanılmış olmakla beraber mesnevilerden alınan beyitlerde her defasında neşre atıf yapılmamıştır. Tercih edilen yayınlar literatür özetinde zikredilmiştir. Beyit alıntılarında yalnızca mesnevinin adı, müellifin ismi ve beyit numarası verilmiştir. Aynı mesneviden uzunca bir özet yapıldığında ilkinde mesnevi ve yazar adı belirtilirken takip eden alıntılarda yalnızca beyit numarası zikredilmiştir.

Beyitlerin günümüz Türkçesi ile yeniden ifade edildiği yerlerde kimi zaman italik yazmakla iktifa edilmiş kimi zaman da metin tırnak (") içine alınmıştır. Örnek: “Bir ulu nesne nazm eyle kim onun/ Ola Keşşâfdan hep intihâbı” (Abdülvâsî Çelebi, *Halil-nâme*, 3627). *İçinde Keşşaf'tan seçkilere yer verdiği yüce bir kitap nazm eyle.*

Metin içinde, kaynak mesnevilere atfen (dipnot belirtmeksizin) kullanılan kelime ve terkipler italik yazılmıştır. Aynı şekilde bazı kelime, ifade ve kavramlar bağlam içinde özel bir gönderme ile kullanılmışsa italik yazılmıştır. Örnek: “Gelenek içinde kabul görmüş ve sufi şairlerce şiirlerine eklenmiş olan fahriye beyitleri *şiire mahsus* bir tavrı gösterir. Nitekim yazdığı eserin bir mislinin daha olmadığını ima eden, *şekerden tatluraç* sözler söyleyen, diğer müellifleri yetersiz gören şairin aynı eser içinde okuyucudan özür dilediği, hataları ve günahları karşısında acizliğini itiraf ettiği de bir gerçektir.”

Ayetler, dipnotta “Sure adı, sure sırası/ayet numarası.” biçiminde gösterilmiş ve

kullanılan meallerde Diyanet İşleri Başkanlığı'nın *Kur'ân Yolu Meali* tercih edilmiştir. Nispet eki (ﻥ) bulunan kelimelerde TDK'nin belirlediği yazım kuralına riayet edilmiştir. İyelik eki ile karışan veya karışma ihtimali olan kelimelerde düzeltme işareti eklenmiştir. Örnek: ahlaki, mesnevi, mecazi, uhrevi, itibari; hayalî, dinî, edebî vb. Arapça ve Farsça kimi kalıp ifadelerde ise doğrudan nispet ekleri şapkalı yazılmıştır. Örnek: arş u kürsî, kenz-i mahfi.

Kullanılan terimler ilk defa geçtiğinde italik ve tam transkripsiyonlu olarak yazılmıştır. Eğer sözlük anlamı veriliyorsa (Arapça ve Farsça kelimelerde) yazımı eski alfabe ile de gösterilmiştir. Terimler sonraki kullanımlarda TDK'ye uygun bir şekilde imla edilmiştir. Örnek: “Arapça bağırmaq, yüksek ve gür ses çıkarmak manasındaki hetefe / هتف kökünden türeyen *hātif*, bağırان, çağırان, seslenen anlamına gelmektedir; konuşanı görmeksizin duyulan sesi ifade eder. Hatif, eski Arap kültüründe ve bazı tasavvufi menkıbelerde gaipten gelen ses anlamında kullanılmıştır.”

İlgili konuya dair kavramların yazımında, TDK'de imlası verilmişse ona bağlı kalınmıştır. Diğer durumlarda; Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin çekme harfleri şapka ile gösterilmiş ve yazımda (ع) ayn ve (ء) hemze harflerinin gösterimine dikkat edilmiştir. Misal olarak mana, mürit ve muhip gibi kavramlar TDK'ye uygun yazılırken me'ânî, zâr u giryân gibi kavram ve terkipler TDK'de bulunmamaları nedeniyle örnekteki hâlleriyle yazılmıştır. Kimi zaman da feryâd u figân gibi kalıp ifadelerin eski kullanımları TDK'de imlası bulunduğu hâlde (feryat ve figan) metne uygunluğu bakımından korunmuştur.

Kubbealtı Lugatı, Türk Dil Kurumu Sözlükleri (*Güncel Türkçe Sözlük*, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, *Derleme Sözlüğü*, *Tarama Sözlüğü*), *Kamusu'l-muhît Tercümesi* ve *Vankulu Lugatı* sözlükleri online olarak güvenilir (resmi yahut kurumsal) siteler üzerinden taranabildiği için, bu sözlüklere başvurulduğu durumlarda matbu nüshaya her zaman dipnot verilmemiştir.

1. BÖLÜM: SEBEB-İ TELİF ve KURGU

1.1. Sebeb-i Telif ve Şairin Gayesi

Birleştirmek manasındaki Arapça *ellefe* / ألف filinden türeyen *te'lif* / تاليف kelimesi, parçaların bir araya getirilip bir bütün oluşturmasını ifade eder.¹ Yaygın olarak telif, kitap demektir; eylemek, etmek ve yapmak fiilleriyle beraber kullanıldığında eser yazmak manasına gelir. *Ḳāmūšu'l-muḥîṭ Tercümesi*'nde Mütercim Âsım Efendi, “Ülfet ve imtizâc ettirmek ma'nâsınadır.” der.² Arapça'da bin sayısı için kullanılan elf / الف kelimesi de aynı kökten gelir ve telifin “bir şeyin sayısını bine çıkarmak” anlamı bulunur.³ Yazılan fikir ve edebî mahsüllerin müellif tarafından birbirine uyum içinde dizilmesi ve ayrı ayrı bulunan varakların toplanarak sayısı binlere ulaşan bir yekûn oluşturması; kelimenin kök anlamı ile kitap manası arasındaki ilişkiyi açıklar mahiyettedir. Tahirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*'nde bu hususu dikkate alarak “Müellifin, bahisleri biribirine ısındırmak suretiyle kitabına derc etmesi ve eserinde birçok malûmat vermesi, kitab yazmaya ‘te'lif’ denilmesine sebep olsa gerektir.” tanımlamasını yapar.⁴ Sebeb-i telif, Farsça bir terkip olup kitabın yazılış nedenini ifade eder. Erbâb-ı nazm u inşânın, şiir yahut nesir kaleme alan üdebanın, eser vermektan maksadı ne ise onu sebeb-i telif başlığıyla bildirmesi bir âdet olmuştur. Mesnevilerde bu terkinin haricinde sebeb-i nazm, sebeb-i tasnîf, der-beyân-ı te'lif-i kitâb, bâ'is-i tahrîr gibi farklı ibareler de kullanılmıştır.⁵ Mesnevi tertibinde genellikle giriş bölümünün son manzumesi sebeb-i telife ayrılır. Giriş bölümünde besmele, tahmid, tevhid, münacat, naat, miraç, mucizat, din büyüklerine övgü ve hâmîye medih manzumeleri yer alır. Müellif, hemen âgâz-ı dâstân (ana hikâyenin başlangıcı) öncesinde eserini hangi gaye ile yazdığını haber verir.

Naat ve münacat gibi belirli bir konu etrafında kaleme alınan manzumelerde nasıl ki

¹ Vankulu Mehmed Efendi, *te'lif* kelimesine, “İki nesneyi bir yere getirip cem' etmek.” karşılığını verir. Mustafa Koç - Eyüp Tanrıverdi, *Vankulu Mehmed Efendi: Vankulu Lugati*, 1. Bs (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2015), 2: 1466.

² Mustafa Koç - Eyüp Tanrıverdi, *Mütercim Âsım Efendi: El-Okyânûsu'l-Basît Fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muḥîṭ: Kâmûsu'l-Muḥîṭ Tercümesi*, 1. Bs (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013), 4: 3630.

³ “(ألف) فلان : صارت أمواله ألفاً”, İbrahim Mustafa v.dğr., *El-Mu'cemü'l-Vasît*, 5. Bs (Tahran: Müessesetü's-Sâdik li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1426), 24.

⁴ Kemal Edip Kürçüoğlu, *Tahir-ül Mevlevî: Edebiyat Lugati* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1994), 156.

⁵ Ahmet Kartal, çalışmasında çok sayıda terkip örneğine yer verir. Bk. Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi* (İstanbul : Doğu Kütüphanesi, 2013), 136.

zamanla bir usul ortaya çıkmışsa sebep-i telif için de şairlerin gözettiği bir yol husule gelmiştir. Şair, söyleyeceklerini perde arkasından yani dolaylı olarak dile getirir. Mesneviler, genel itibarla tahkiye için tercih edilmişse de neticede manzum eser olmak bakımından şiir biçiminin bir parçasıdır. Nazm ile söyleyişin sathında barındırdığı anlam uzantıları (mecaz, kinaye, mübalağa vb.) sözün boyanarak ifade bulmasını sağlar. Anlatılan hikâye şiirsel bir üslupla sunulur. Evvela vezne riayet eden ibare, edebî sanatları da havi olmak durumundadır. Bununla beraber, klasik şiirin doğasına uygun şekilde çokanlamlılık da şair tarafından gözetilir. Anlatılanın bir çerçeve içine sığdırılması ve oradan okuyucuya arz edilmesi icap eder. Şiir, zaman içinde kendi görgüsünü oluşturmuştur. Mesnevilerin bir tertip gözetilerek kaleme alınması bu görgü sebebiyledir. Benzer biçimde sebep-i telifler de bir usul benimsenerek yazılmıştır. Şairler kimi zaman arkadaşlarının etkisi ile kimi zaman hâmînin isteği ile eser yazmaya karar vermiş, hatiften gelen ses vasıtasıyla telife yönelmişlerdir. Bazen de gördükleri bir rüya sebebiyle mesnevi kaleme almaya karar vermişlerdir.⁶ İkinci bölümde ayrıntılı şekilde ele alınacak olan bu hikâyeler, birçok mesnevinin sebep-i telifinde birbirine benzer şekilde geçer. Anlatının tekrara düşmesi, bugünün yaklaşımı ile intihali akla getirirse de esasında geleneğe işaret eder. Sebeb-i telifini kaleme alırken şairler, evvelki mesnevilerde hangi tarzda bir üslup benimsenmişse; onu, kendi mesnevilerine nakletmekte beis görmemişler, âdetâ var olan sebep-i telif kalıplarından birini seçerek ufak değişikliklerle şahsileştirdikten sonra mesnevilerinde kullanmışlardır. Bu durum, şairin ileri sürdüğü telif nedeninin farklı veçheleri bulunduğunu gösterir. İşret meclisinde dostlarının kendisinden mesnevi yazmasını talep ettiğini söyleyen müellif, hakikaten anlattığı hadiseyi yaşamış mıdır, yoksa sebep-i telifini kurarken bu türden bir anlatıyı mı tercih etmiştir? Şair, bir başına mükedder ve mahzun otururken gerçekten hatiften gelen ses nedeniyle mi eser yazmaya karar vermiştir? Bu sorulara cevap vermek, aynı hikâyenin birden fazla mesnevide yer alması sebebiyle güçtür. Müellifin, söyleyeceklerini şiir formunda ifade ederek muğlaklaştırdığı gerçek (asıl telif nedeni), anlatıya tahkiyenin katılması ile biraz daha bulanıklaşır. Zira tahkiye, doğası gereği

⁶ Birçok sebep-i telif kalıbı arasında yaygın olması bakımından genelde bu telif nedenleri dikkat çeker. Konuyu kaleme alan diğer yazarlar da öncelikle bunlara vurgu yapar, yoksa çalışmada görüleceği üzere sebep-i telifler bundan ibaret değildir. “Şair bu bölümde eserini hangi amaçla kaleme aldığını anlatır. Şairi bu eseri yazmağa heveslendiren, ya gördüğü bir düş ya ”hâtif”den gelen bir ses ya arkadaşlarının önerisi ya da büyüklerden birinin isteğidir.” Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 103.

anlatılanı kurgusal zemine taşır. Söylenenlerin bir sıraya dizilmesi (editing) ve anlatıcının hikâyeyi maksadına göre şekillendirmesi (fiction), bu kurgusal yapıyı oluşturan iki etkidir. Şair, eser yazma sürecini geleneğe uygun bir biçimde, mevcut sebep-i telif anlatılarına benzeterek sunar. Dolayısıyla söylenen, gerçekte olanın yeni bir yorumuna dönüşür. Öte yandan bu usulün dışında kalan ve doğrudan telif nedenini açıklayan, hatta bunu mensur olarak yapan müellifler de bulunur. Manzum sebep-i telif yazdığı hâlde hikâyenin aslını anlatmayı tercih eden veya hususen bir başlık ayırmayıp eseri hakkında söyleyeceklerini mesnevinin muhtelif bölümlerine dağıtan müellifler de söz konusudur. Şairlerin yahut müelliflerin farklı tercihleri, meselenin birkaç yönden ele alınmasını gerekli kılar. O nedenle, bu bölümde, sebep-i telif muhtevasının gerçekte ilişkisi üzerinde durulacak; şiir ve tahkiye ile örülen gerçeğin, müellifin elinde ne gibi değişimlere uğradığı tartışılacaktır.

1.1.1. Kurgu ve Gerçek Bağlamında Sebeb-i Telif

Bu çalışmada sebep-i telif, hem ıstılah olarak ifade ettiği mesnevi tertibindeki yerine işaretle hem de terkihi oluşturan sözcüklerin lugat anlamları gözetilerek kullanılmaktadır. Bu şu demektir; mesnevilerde âgâz-ı dâstân öncesinde yer alan sebep-i telif başlıklı manzumeler ile şairin o eseri yazarken muradının ne olduğu konusu birtakım nüanslar barındırır. Yukarıda kısaca değinilen nazm ile ifadenin dönüştürücü etkisi ve tahkiyenin kurgusal boyutu, şairin meramını doğrudan konuşmak yerine dolaylı dile getirmesini sağlar. Sebeb-i telif başlığının bir usule göre tanzim edilmesi, eser yazma nedeninin açıkça söylenmesini güçleştirir. Zira, geleneğe eklemlenen şair, sebep-i telifte her zaman kendini gösteremez. Müellif, bürünmesi gereken şair/âşık tipinin gereğini yapmak durumunda hisseder. Onun seçtiği hikâye kalıbı ve öne sürdüğü telif nedenleri çoğu zaman diğer mesnevilerle benzeşir. Geleneğe sıkı sıkıya bağlılık, şairin gerçek dünyadaki şahsiyetinin ve mesnevi yazmaktan maksadının üzerini örten bir sis tabakası oluşturur. Bu mevzu ileride ayrıntılı olarak ele alınacağı için burada yalnızca sebep-i telifin kurgusal yönüne dikkat çekmek amacıyla mevzubahis edilmiştir (Bk. Mecazın İmkânı). Sebeb-i teliften beklenen şey; şairin mesneviyi neden yazdığı sorusuna bir yanıtla şayet, öncelikle bu kurgusal yönün hesaba katılması icap eder. Orhan Şaik Gökyay, Faruk Kadri Timurtaş'ın hazırladığı *Hüsrev ü Şîrin* neşri üzerine yazdığı tenkitte şunları söyler: “*Hüsrev ü Şîrin*'in ne sebeple yazıldığı hakkında

okuduğumuz mısraların bir özelliği olmamak gerektir. Mesnevi yazan başka şairlerde de bu türlü “sebeb-i telif”lere rastlamaktayız, bu bir gelenektir.”⁷ Gökyay, Şeyhî’nin mesnevisini neden yazdığı sualine, sebeb-i teliften cevap alınamayacağını öne sürer. Çıkarımını gelenekle temellendirir. Ona göre, *Husrev ü Şîrîn*’deki sebeb-i telif, gelenek icabı kaleme alınmıştır. Orada anlatılanlar, bir yönüyle işin gereği olarak söylenmiştir. Dolayısıyla gerçeği yansıtmamaktadır. Esasında Gökyay’ın “bu türlü” sebeb-i teliflerle kastettiği şey, şairlerin söyleyeceklerini kurgusal bir zeminde aktardığı metinler olmalarıdır. Şeyhî, eserini hatiften gelen sesle arasında geçen konuşmanın bir neticesi olarak kaleme aldığını ifade eder. Timurtaş, hazırladığı neşrin inceleme kısmında, telif sebebi başlığı ile, herhangi bir yorumda bulunmadan söz konusu konuşmanın bir özetini verir.⁸ Mesnevilerle mesaisi olmayan bir okuyucu, özeti okuduğunda şairi, hatiften gelen sesin ikna ettiğini düşünebilir. Oysa Şeyhî, bu kurguyu hâmi ve okuyucuya söyleyeceklerini aktarmak için bir paravan gibi kullanır. Gökyay’ın “bir özelliği olmamak gerektir” şeklinde dile getirdiği itiraz, naşirin bu noktaya dikkat çekmemesi ile ilgilidir. Diğer taraftan Timurtaş’ın tercihi de bütünüyle hatalı sayılmaz. Zira o, Şeyhî’nin telif nedeni olarak kaleme aldığı manzumeyi ihtisar etmiştir. Yani şairin metnine sadık kalmıştır. Nihayetinde eseri yazanla ilgili bir konuda onun açıklamasına güvenmek, oldukça anlaşılır bir durumdur. Burada iki yazarın sebeb-i teliften beklentisinin farklı olduğu görülür. Faruk Kadri Timurtaş, mesnevilerde müstakil başlıkla yer bulan sebeb-i telif bölümlerinin, bütünüyle eser yazma nedenini ifade ettiğini düşünmüş ve herhangi bir şerh düşmeden hikâyeyi nakletmiştir. Orhan Şaik Gökyay ise telifin gerçek sebebinin ne olduğunu önemsemiştir. Şairin gelenek icabı anlattığı kurguyu, eserin yazılış nedeni olarak kabul etmemiş ve mesnevinin, gaipten gelen bir sesin telkinleri neticesinde yazıldığını inandırıcı bulmamıştır. Onun bunu, yalnızca hikâyenin olağanüstülüğü sebebiyle değil başka mesnevilerde de benzeri anlatıların bulunması nedeniyle makul görmediği anlaşılmaktadır. Peki, hatiften gelen ses ile yapılan konuşma kurgusu, tamamen hikâyeden mi ibarettir? Onda, sebeb-i telif dair malumat yok mudur?

Derdi ile sırdaş olduğu bir zamanda *hâtif-i cân* şaire, “Neden böyle gönlün yaralı?” diye sorar. Ardından ona eser yazmasını tavsiye eder. Adını dirilt, dünyada ismi yaşayan

⁷ Orhan Şaik Gökyay, *Destursuz Bağa Girenler* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 46.

⁸ Faruk K. Timurtaş, *Şeyhî’nin Husrev ü Şîrîn’i (İnceleme-Metin)* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1980), 105.

kimse ölmemiş sayılır, der. Şairi, malın mülkün yoksa bile gönlün cevahir ve hazinelerle dolu; onları âleme saç, öyle bir mesnevi yaz ki artık söz ülkesinde senin ismin anılsın, diyerek mesnevi yazmaya teşvik eder. Şair, bu sözlere hak verse de etrafında güzel sözden anlayan kimse olmadığından yakınıdır. Ayrıca iyi bir eser kaleme alabilmek için kişinin rızık ve sağlık endişesi çekmemesi, yeterli vakte sahip olması ve kendini güvende hissetmesi gerektiğini söyler. Oysa kendisi hasta ve sahipsiz bir şekilde inleyip durmaktadır. Hatiften gelen ses, onu teskin eder; hüner sahibi padişahın, şairin yeteneğini fark edeceğini ve onu destekleyeceğini dile getirir.⁹ Himmet bulacağı düşüncesiyle hoşnut olan şair, mesnevisini yazmaya karar verir. Kısaca bu şekilde özetlenebilecek sebab-i telifte hatiften gelen sesin bir işlevi yerine getirdiği görülmektedir. Şairin âlemde bir ad sahibi olmak arzusunda olduğu, maddi sıkıntıdan kurtulmak ve refah bulmak istediği, yazdıklarının ilgi ile karşılanmasını umduğu ve padişahın *himayet* beklediği hatiften gelen ses aracılığı ile anlatılır. Diyaloğun kurgusu hayalî bir zemine otursa da konuşulanlar sebab-i telifle yakından ilgilidir. Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'i yazma nedeni olarak; onun mesnevi sayesinde şöhret bulmak ve hâminin teveccühünü kazanmak gayesinde olduğu söylenebilir. Bu durumda Gökyay'ın "bir özelliği olmamak gerektir" itirazı, sebab-i telifin tamamını değil hatiften gelen ses kurgusunu hedef almaktadır. Bu örnek, sebab-i teliflerde yer alan malumatın bütünüyle kurgusal yahut tamamıyla gerçek kabul edilmemesi gerektiğine işaret eder. Okuyucu, ayırıştırma faaliyeti yürütmek zarureti içindedir. O, şairin söylediği ve söylemek istediği arasında bir köprü kurmalıdır.

Nuran Tezcan, Evliya Çelebi'nin *Seyâhat-nâme*'sinde benimsediği üslup ve edebî yaklaşımı hakkında bir dizi önemli yazı kaleme alır.¹⁰ Büyük seyyahın gezdiği yerleri ve başından geçen macerayı anlatış biçimi, okuyucular tarafından, onun yazdıklarının gerçekte vaki olmadığını düşündürecek denli fantastik ve masalsı bulunmuştur. Özellikle *Seyâhat-nâme*'yi bilgi ve tanıklık beklentisiyle okuyan araştırmacıların, onda birçok zühul ve tarihsel hata ile karşılaşmaları, müellifin uydurma şeyler yazdığını düşüncelerine yol açmış; 17. yüzyılla ilgili malumat edinmek isteyenlerin, eserde yer

⁹ Daha ayrıntılı bir özet için bk. Nuran Tezcan, *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış: Seçilmiş ve Gözden Geçirilmiş Makaleler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 120-122.

¹⁰ Yazar, "Kurmacanın Gücü: Alıntı mı, Yanılgı mı, Kurmaca mı?" (s. 268-280); "Seyahatnâme'de Gerçekle Kurmacanın İnce Çizgisi: Evliyâ'nın Nil'in Kaynağını Görme Tutkusu" (s. 281-292) ve "Kıylden Kâle Getirmek: Evliyâ Çelebi'nin Kurmacalaştırmada Bir Yöntem Olarak Sözlü Kaynak Kullanması" (s. 293-298) başlıklı söz konusu makalelerini şu kitapta toplamıştır: Nuran Tezcan, *Seyyahın Kitabı: Evliyâ Çelebi Üzerine Makaleler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019).

alan bilgilere ne ölçüde güvenebilecekleri konusunda kimi güçlükler çekmesine neden olmuştur. Tezcan, Meşküre Eren ve Fahir İz gibi araştırmacıların, müellifin anlatımındaki bu neviden aşırılıkları “zaaf” olarak nitelendirdiklerini; şarkiyatçı A. D. Mordtmann ve Szekfu Gyula’nın Evliya Çelebi’yi “bir uydurmacı”, “büyük bir yalancı” ve “masal anlatıcısı” olarak tanımladıklarını aktarır.¹¹ Tezcan’ın kendisi ise *Seyāhat-nāme*’nin kurgusal boyutunu zenginlik addeder:

“...*Seyahatnâme*’yi bilgileri açısından ele alanlar, kurmaca yönünü uydurma olarak nitelemiş; edebiyat açısından ele alanlar kurmacayı bir sanat gücü olarak görmemişlerdir. Oysa *Seyahatnâme*’yi bir kayıt defteri olmanın ötesine taşıyan, esere anlatım dinamizmi katan onun kurmaca yönüdür. Bu kurmaca, eser boyunca alıntıların uyarlanmasıyla adaptasyona, yaşananların hikâyeleştirilmesinden, hikâyelerin yaşanmışlığa dönüştürülmesine, çeşitli durumlar karşısında insani tutum ve davranışlara değin geniş bir düzlemde kendini gösterir. Nesnel bilgi ile kurmaca, bir anlamda durağan olanla canlı olan bu eserde birbirini Evliyâ’nın kaleminde bütünlemiştir.”¹²

Evliya Çelebi, Bayezid-i Bistâmî ile ilgili anlatılan bir menkıbeyi ufak müdahalelerle Sultan İkinci Bayezid’e (Bayezid-i Velî) uyarlar. Ahmed Bîcân’ın *Dürr-i Mekkûn*’unda geçen rivayete göre Bayezid-i Bistâmî, riyazet çekip nefsinin zebun etmeye gayret ettiği hâlde canı uzun bir süredir kelle (yemeği) çekermiş. Bir gün nefsi iyice bastırıp serzenişte bulununca bir müridinden kelle getirmesini rica etmiş. Önüne konan tabak karşısında, “Ey nefis denen kelb! Gel murâdın ne ise gör.” buyurmuş. Hak Teala’nın kudretiyle ağzından bir kelb (köpek) çıkmış ve kelleyi yemiştir. Ardından ağzına tekrar dönmek istediği de Hz. Bistâmî, nefsinden kurtulduğu için sevinerek buna müsaade etmemiş. Ne var ki, bir *hitâb* gelip ona, Hak katında nefsiyle beraber Bayezid olduğunu bildirince Hz. Bistâmî ağzını açmaya mecbur kalmış.¹³ Evliya Çelebi’nin anlattığı varyantta ise İkinci Bayezid, nefsi ağzından çıkıp paça çorbasını içince onu öldürtmüş. Hatta Şeyhülislam’ın fetvasıyla Sultan’ın nefsinin cesedi, yıkanıp kefenlenmiş ve onun cenaze namazı kılınmış. Evliya Çelebi, babasının dahi *nefis cenazesine* katıldığını ve halk arasında İkinci Bayezid’in cenaze namazının iki kere kılındığının tevatürle meşhur olduğunu söyler. İlk bakışta isim benzerliği sebebiyle müellifin zühul eylediği akla gelse

¹¹ Fahir İz, “Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâmesi”, *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, VII (1979): 65 akt. Tezcan, *Seyyahın Kitabı*, 271.

¹² Tezcan, *Seyyahın Kitabı*, 269.

¹³ Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân, *Dürr-i Mekkûn: Saklı İnciler*, trc. Necdet Sakaoğlu (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), 33 akt. Tezcan, *Seyyahın Kitabı*, 273.

de Evliya Çelebi, iki menkıbeyi birbiri ile kıyaslar. Nuran Tezcan'a göre bu yapılan basit bir yanılığın ibaret olmayıp ustaca bir kurmacayı içermekte ve müellif bu yolla bir siyasetname örneği ortaya koymaktadır. Zira Evliya Çelebi, Bayezid-i Bistâmî'nin nefisini öldürmediği hâlde İkinci Bayezid'in öldürmesini doğru bulmaz. Padişahın nefisini katletmekle dünya işlerinden yüz çevirdiğini, *mesâlih-i müslimîn* ve *umûr-ı devlet-i mü'minîmî* terkettiğini ifade ederek onun siyasi başarısızlıklarının sebebinin bu hadiseye bağlar. Evliya Çelebi, aynı menkıbeyi eserinin üçüncü cildinde başka bir bağlamda tekrar anlatır. Bu defa hadiseyi İkinci Bayezid'in ne denli büyük bir veli olduğuna delil olması bakımından zikreder. Onun, hikâye nakliyle iktifa etmekten ziyade işittiklerini bir maksada binaen ve yeri geldiğinde aktardığı, onları yeniden yorumladığı söylenebilir. Nitekim Nuran Tezcan, başka örneklerle de desteklediği savında şuna dikkat çeker: Yazarın duyduğu, şahit olduğu veya yaşadığı hadiseleri kurmaca öğelerle besleyip bir anlatıya dönüştürmesinin arkasında onun uydurmacı yahut yalancı olması değil bilakis bunu edebî bir üsluba dönüştürmesi ve hikâyeleri bir gaye güderek anlatması yatmaktadır.¹⁴

Tezcan, Evliya Çelebi'nin Nil nehrinin kaynağını görmek için yaptığı seyahati teferruatla ele alır. Mısır Valisi Kethüda İbrahim Paşa'nın emri ve desteğiyle çıktığı yolculukta, müellifin sergüzeşti, birçok ülke ve şehir üzerinden devam eder. Meracü'l-bahreyn'de dua ile başladığı bu uzun seyahatte Evliya Çelebi, *Rum oğlanının* (beyaz adamın) bulunmadığı yerlere kadar gider ve yabancıları pişirip kebab eyleyen kavimlere rastlar. Orada fil, gergedan, zürafa gibi hayvanları görür. Gittiği yerlerde mihmandarlık edenler, ona çevredeki birçok yerin tehlikeli olduğunu bildirir ve onu gezmekten vazgeçirirler. Yol boyu yapılan ihtarlar yüzünden Evliya Çelebi'ye arız olan *havf u haşyet*, Cersinka şehrine varıp Nil'in kaynağına çok yaklaştığı hâlde oraya gidememesine neden olur. Fakat söz konusu bölgeden gelen biriyle konuşma fırsatı yakalar ve o Nil'in kaynağı hakkında ayrıntılı malumat edinir. Tezcan, bu seyahati yazıya geçirirken Evliya Çelebi'nin kurmaca ile gerçeği mezcettiğini düşünür. Ona göre yolculuğun başında Nil'in kaynağını görmek için dua etmesi ve seyahati sırasında karşılaştığı meşakkat, okuyucunun ilgisini diri tutar. Çelebi'nin bir hayal peşinde mücadele ettiği hâlde emeline ulaşamaması, metni derinleştiren, okuyucunun onunla empati kurmasını sağlayan bir öge olmakla birlikte, oldukça önem verdiği Nil'in

¹⁴ Buraya kadarki anlatılanlar, Tezcan'ın "Kurmacanın Gücü: Alıntı mı, Yanılığ mı, Kurmaca mı?" başlıklı makalesinin özeti mahiyetindedir. Bk. Tezcan, *Seyyahın Kitabı*, 268-280.

kaynağı mevzusunu da besler. Müellif, her ne kadar kendi gözleriyle şahit olamasa da oradan gelen birisinden bilgi alır. Tezcan, *Seyāhat-nāme*'de bu kurmaca ile verilen malumatın *eski Arap coğrafyacılarının Nil'in kaynağı tasavvurlarının birebir aktarımı* olduğunu dile getirir.¹⁵ Sanki Evliya Çelebi, kitaplardan aldığı bilgileri bir kurgu vasıtasıyla metnine taşımış; onu hikâyeleştirmiş gibidir.¹⁶ O, anlatmak istediklerini doğrudan aktarmak yerine onları yaşantıya çevirmiş, eserini edebî açıdan da değerli kılan büyümlü üslubunu inşa etmiştir.

Evliya Çelebi üzerinden gündeme gelen gerçek ile kurmacanın birlikteliği, esasında onunla başlamış ve ona has bir anlatım tarzı değildir. *Seyāhat-nāme*'nin popülerliği ve onun tarihsel veri bakımından yaygın biçimde kullanılması, ihtiva ettiği malumatın sorgulanmasına neden olmuştur. Oysa edebî beklenti ile okunduğunda metinde göze çarpan, müellifin uydurmacılığı değil yazarlık gücü olabilirdi. Benzer bir durum mesneviler için de geçerlidir.¹⁷ Anlatının muhtevası, ondan *bilgi* devşirmek gayesiyle ele alındığında müellifin maksadı ile okuyucunun garazı çatışma hâline girer. Şairin söylediği her mısraya, bu gerçek mi, bunlar hakikaten yaşandı mı sorusunu yöneltmek, bir yönüyle metnin vadetmediğini istemek anlamına gelir.¹⁸ Dahası bu tutum, edebiyatın varlık sahası için de pek münasip olmasa gerektir. Zira şair yahut münşi, zabıt katipliği yapmakla değil bir eser ortaya koymakla yükümlüdür. Anlatısını kurarken yaptığı seçimler, onun ne türden bir eser vazetmek istediği ile ilgili addedilmelidir. Gerçeği, ona sadık kalarak anlatmak bir seçenek olabileceği gibi onu değiştirmek, kurmaca ile süslemek de diğer bir seçenektir.¹⁹ Nitekim mesnevilerde ikisinin de müreccah olduğu,

¹⁵ Nil'in kaynağı mevzusu ile ilgili kısım, Tezcan'ın "Seyahatnâme'de Gerçekle Kurmacanın İnce Çizgisi: Evliyâ'nın Nil'in Kaynağını Görme Tutkusu" başlıklı makalesinden özetlenmiştir. Bk. Tezcan, *Seyyahın Kitabı*, 281-292.

¹⁶ "Yanıtlaması güç olan soru ise, onun ne ölçüde okuyucularını aldatmak kastı taşıdığıdır." Robert Dankoff, *Seyyah-ı Alem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, 3. Bs (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 174.

¹⁷ *Seyāhat-nāme* nevinden bir kitapla aşk konulu mesnevilerin kıyaslanması doğru olmayabilir. Neticede gezilerin kaleme alındığı bir eserin yeni bilgiler ihtiva etmesi, okuyucuya bilmediği dünyaları göstermesi beklenir. Öte yandan Evliya Çelebi ve mesnevi şairlerinin kurmacayı metne dâhil ediş biçimlerinin benzerliği, onların bu bağlamda bir araya gelmelerini sağlamıştır.

¹⁸ Molla Camî, şiirde anlatılanlara yalan yahut doğru şeklinde yaklaşamayacağını dile getirir: "Şiir, eski bilginlerin yerinde hayal unsurlarından meydana gelmiş bir sözdür ki; dinliyenleri bir şeye doğru yöneltmek, yahut bir şeyden tiksindirmek için mâna ve nükteleri onların hayalinde canlandırır. İsterse o söz kendiliğinden doğru olsun, isterse olmasın; dinliyen, ister o sözün doğruluğuna inansın, ister inanmasın." Bk. M. Nuri Gençosman, trc., *Molla Camî: Baharistan* (İstanbul: MEB Yayınları, 1990), 204.

¹⁹ Dursun Ali Tökel, şairin gerçekle ilişkisi hakkında benzer şeyleri söyler: "Şâir dediğimiz insan varlık karşısında sıradan insandan çok daha değişik bir konumdadır: Varlığın oluş ve seyri ona sürekli olarak, aslında tam da o olmayan başka bir maceranın keyfiyetini hatırlatır. Bu durumda varlık kendisi olmaktan çıkar ve şâirin kastetmek veya ifadelendirmek istediği kılığa büründürülür. Bu bir tercih meselesidir ve

şairlerin bu konuda tek bir yol izlemediği görülür. Herhangi bir kurguya başvurmadan doğrudan eseri neden kaleme aldığını yazan şairler bulunduğu gibi söyleyeceklerini bir hikâye etrafında toplayan, eserini konumlandığı yeri işaretleyip ona uygun bir sebep-i telif oluşturan şairler de vardır.

Cem Sultan, *Cemşid ü Hurşid*'in sebep-i telifinde *nesib* benzeri bir girişe yer verir. Baharın gelişiyile yeryüzü canlanmış, ağaçlar zümrüt rengine boyanmış ve bağ u gülzâr envaitürlü çiçekle süslenmiştir. Etrafın cennet gibi güzelleştiğini gören şair, gönlü ve canı belki gamdan kurtulur diye kendini gül bahçesine atar. Orada bir süre de olsa safa bulur fakat baharın güzelliği ona sevgilisini hatırlatır. Aşk derdi yüzünden yine ızdırıp çekmeye başlar. Sevgilisinin saçını, yanağını anarak bir nağme tutturur. O sırada hatiften gelen bir ses, ona “Ki iy miskin nice bir zâr olursın” (1059) diyerek seslenir. Neden kendine bunca eziyet ediyorsun, aşkının hiç azalmadığını, dildâra kavuşmak istediğini biliyorum fakat daima ağlayıp inlemektense aşka dair bir eser yazsan, seninle aynı durumda olan uşşak da okuyup faydalansa, der. Şairin güzel söz söylemeye güç yetirdiği hâlde sessiz kalmasını doğru bulmaz. “Düzetgil ‘aşk içinde bir kitâbı/ Ki cānlara şafâ vire hîţâbı” (1068). Şair, öyle bir kitap yazmalı ki gam çekip feryat eden âşıklar okuyunca şad olmalı, ona dua etmelidir. Çünkü bu dünyada kimse sonsuza dek yaşayamaz. Kişinin ardında iyi ad bırakması gerekir. Yazdığı hoş dâstân sayesinde okuyanlar onu anarlar ve ona her daim aferin derler. Şair, hatiften gelen sesin söylediklerinden hoşnut olur. “Çü hâtifden işitdüm bu hîţâbı/ Dil uzatdum dimege bu kitâbı” (1082). Şair, mezbur konuşma üzerine eserini yazmaya karar verir ve Selmân-ı Savecî'nin (ö. 1376) mesnevisini tercüme etmeye başlar. Kısaca özetlenen sebep-i telifte hatiften gelen sesin gerçekliğini sorgulamak abestir. Cem Sultan, kaside geleneğinden ödünç aldığı, baharın gelişiyile sevgilisinin arkasından ağıt yakan şair tipini eser yazması için ikna edecek bir *karaktere* ihtiyaç duymuştur. Hatiften gelen ses, bunu sağlayarak hem şairin söyleyeceklerini daha estetik ifade edebilmesi adına ona diyalog imkânı tanımış hem âşık ve şair birlikteliğinin korunmasını sağlamış hem de kökleri eski Arap şiirine dayanan gaip ile irtibat hâlindeki şair modelinin aktüel bir temsilini mümkün kılmıştır. Esere eklenen kurmaca yapıyı, alelade serpiştirilmiş yalan ve uydurmadan ibaret bir müdahale olarak değerlendirmek yanıltıcı olur. Bilakis kurmaca, şairin meramını ifadede yararlandığı kullanışlı bir enstrümandır.

şâir bu tercihinde olabildiğince özgürdür.” Dursun Ali Tökel, “Şâirin Korkusu, Şiirin Kurgusu: Divan Şiirinde Kurgu ve Anlam”, *Hece Dergisi (Türk Şiiri Özel Sayısı)*, 2001, 305.

Tâcîzâde Cafer Çelebi, sebep-i telifinde arkadaşlarıyla iştret eylediği bir gece *Heves-nâme*'yi yazmaya karar verdiğini anlatır.²⁰ Güzel sözden anlayan bezm ehli yârânla beraber *ebyât u eş'âr* okuyup erbâb-ı nazmın büyükleri hakkında sohbet ederlerken içlerinden kendisine candan yakın olan bir dostu, şairin *kuvvet-i tab'*ı ve *zihn-i pâkini* metheder. Gazel ve kasidelerinin insanlar tarafından beğenildiğini dile getirir. Ona göre şair, mesnevîde de mahir olmalıdır. Şayet el vurup bir güzel eser kaleme alsın insanlar içinde *kadr ü i'tibâr* bulur. Şirin'le Hüsrev'in hikâyesi artık eskimiştir, ona bir *kıssa-i nev* söylemek uygun düşer. Meclisteki diğer arkadaşları da bu sözlere hak verir. Tâcîzâde, güzel bir mesnevî yazma kudretinin kendinde olduğunu kabul eder lakin bu iş için tüm benliğini ortaya koymalıdır. Hâs u âma hitap edecek bir eser yazmak için ciddiyetle çok emek vermek icap eder. Üstelik o, ilimle meşgul olan fazilet sahibi bir kimsedir, şiire bunca gayret harç eylemesi ayıp karşılanır. “Ki fazl ehline şâ'irlik yaraşmaz/ Yed-i Mûsâ'ya sâhirlik yaraşmaz” (500). Hakikatte sebat isteyene türrehât söylemek ve *keşf-i makâmât* arzulanı *tahyîl-i makâlât* eylemek münasip değildir. Onun bu menfi cevabına rağmen arkadaşları taleplerinden vazgeçmez. Emeksiz iş yapılmayacağı doğrudur, irfan gayretinin şiirden üstün olduğu da açıktır ama bunlar onun için engel teşkil etmez. Cenab-ı Hak, lütufta bulunmuş ve ona gayetle mükemmel bir *tab' u fehîm ü idrâk* (yetenek ve kuvvetli anlayış) vermiştir. Şiirle iştigali, onu ilimden eksik kılmaz. Gece gündüz sebat eylemesine hacet yoktur, yalnız küçük bir uğraşla mesnevî yazabilir. Hem *efâzıldan* olduğu hâlde şiirle meşhur olmuş kimseler de vardır. Dünyada *ad u san* kazanmak gerekir; zira kişi ölünce ardında yalnız nâm u nişânı kalır. Dostları şaire, Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı örnek gösterirler. Onlar, Türk dilinde şöhret olmuş saygın kişilerdir. Tâcîzâde ise arkadaşlarıyla aynı görüşte değildir. Ona göre Şeyhî, her ne kadar üslup sahibi olabilmişse de şiirinde bilinmeyen kelimeleri (ğarîb elfâz) çok kullanır. Ahmed Paşa ise açık ve akıcı yazabilmiş ancak sözlerine derinlik katamamıştır. Bunlar bir yana ikisi de özgün olmayı başaramamış, kendilerine has bir mana yakalayamamışlardır. Yazdıkları, tercümeden öteye geçmez. Arkadaşları bu cevap karşısında da geri çekilmezler. Şairin nazm-ı pâke ve me'ânî bulmaya kuvveti olduğunu, fesâhat ve belâğatin onda nihayete erdiğini dile getirirler. Meziyetlerini kendine saklaması reva mıdır, insanlar bu kıymetli hazineden haberdar olmasın mı? Şairin dostları taleplerini yineler ve tatil günlerinde olsun onun belirli bir vakit ayırıp

²⁰ Bk. Necati Sungur, *Tâcîzâde Cafer Çelebi: Heves-nâme (İnceleme-Tenkitledi Metin)* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006).

eşsiz bir mesnevi kaleme almasını isterler. Tâcîzâde, ısrarlar karşısında artık inat etmez. Âşığın hâlini anlatan bir hikâye nazmetmeyi kabul eder.

Sebeb-i telifte anlatılan bu hadise ve bütün bu konuşulanlar, gerçekten yaşanmış mıdır?²¹ Şairin arkadaşlarıyla sohbet için toplanması muhal değildir. Bezm (sohbet meclisi) kurulduğu ve dostların şiir hakkında söyleştiği ihtimali oldukça sıradan, gündelik hayatın elverdiği olağan hadiselerden biridir. Şairlerin bu türden toplantılara katıldığı hakkında tezkirelerde bolca rivayet bulunur. Söz konusu meclislerde şuaranın yazdıkları şiirleri paylaştığı, poetik mevzuların tartışıldığı da bir vakıadır. Dolayısıyla şairin başından geçenler, hatiften gelen ses kurgusu gibi, görünür âlemin dışında kalan ve onun metafizik bir deneyim yaşadığını ifade eden sebeb-i teliflerden ayrışır. Diğer taraftan benzer anlatının birçok mesnevîde yer alması, dost meclisinde eser talep edilmesi hikâyesinin kurgusal boyutuna işaret eder. M. Fatih Köksal, bu tür sebeb-i teliflerin yaygınlaşarak kalıp anlatıya dönüştüğünü ve bunun mesnevi şairleri arasında bir gelenek hâlini aldığını dile getirir. Anlatılanların çoğu zaman gerçekte yaşanmadığına da dikkat çeker (Bk. Dostların Talebi ve Büyüklerin İsteği). Bu noktada şu iki soruyu sormak önem arz eder: 1. Şairler kurmacaya neden başvurmuştur? 2. Yaşanması gayet muhtemel olan gündelik bir hadisenin kurgulanmasından maksat nedir? Birinci sorunun cevabı “Sebeb-i Telifte Kurgu” başlığında birkaç yönden ele alınmıştır. *Heves-nâme* bağlamında ise kurmacanın, şaire fikrini söyleme imkânı sunduğu ve şairin gerçekte bağını koparmadan ötesini anlatmasına fırsat tanıdığı söylenebilir. Fakat bu, birinin diğeri için gerekli olması nedeniyle yapıldığını göstermez. Bilakis ikisi de aynı ölçüde değerlidir. Şair, hem kendisini yani şahsiyetini eserine aktarmayı hem de ideal benliğini sebeb-i telifine yansıtmayı arzular. Bu yanıt, ikinci soru ile de yakından ilgilidir. Tâcîzâde’nin ve diğer birçok şairin sebeb-i teliflerinde, dost meclisi kurgusunu kullanmalarının nedeni, gerçekte ilişkilerini korumak istemeleri olmalıdır. Bilindiği üzere klasik şiirin kendine mahsus bir evreni vardır. Orada âşık ve maşukun hâlleri, rakibin davranışları belirli çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Söz gelimi maşuku umursamayan, onun için hasta olup benzi sararmayan bir âşıktan bahsedilemeyeceği gibi âşığın peşinden koşan bir maşuktan da söz edilemez. Bu

²¹ Tâcîzâde Cafer Çelebi, mesnevisinde sebeb-i telif başlığına yer vermemiştir. Burada özetlenen kısım “Hasb-i hâl” başlığını taşır fakat içeriğin klasik bir sebeb-i telif kurgusu olduğu açıktır. Sonrasında gelen “Pend-dâden-i dil” ve “Mağbûl üftâden-i naşîhat-i dil” başlıklı manzumelerde de şair, konuyu devam ettirir.

muayyen dünyayı anlatan şuaranın da etrafını saran kimi duvarlar bulunur. Merkezinde - mecazi yahut hakiki olsun- aşkın yer aldığı klasik şiir evreninde şairler de birer âşıktan ibarettir. Kullandıkları mahlaslar bir yönüyle o evrende büründükleri ideal benliğin rumuzları olarak yorumlanabilir. Ezcümle tarifi ve tanımını belli olan âşık tipinin davranış ve fikriyatı gerçek hayattaki şair ile örtüşmez. Her şeyden önce şiiri hakkında düşünceleri bulunan şairin entelektüel tarafı ile âşık tipinin gözü maşuktan başka hiçbir şey görmeyen rindane tavrı arasında bir çatışma söz konusudur. Gerçekte maddi beklentileri olan, devlet hizmetine girme endişesi ve sanat çevrelerinde tanınır olma gayreti içinde bulunan şairin, mesnevisinde yalnız ama yalnız gam ve kederle örülü bir hâletiruhiyeye bürünmesi beklenir. Haddizatında şuara da çoğu zaman bu beklentiye riayet eder. Sebeb-i telifler ise şairlerin eserlerine şahsiyetlerini yansıtabildikleri bir alan olarak tebarüz eder ve şaire, aşk evreninin dışına çıkıp kendine kaçabilme yahut öznel bir alan açma fırsatı sunar. Yine de klasik şiirin evreni o denli güçlü bir hakimiyet alanına sahiptir ki şair, sebeb-i telifte dahi bütünüyle kendisi olamaz. İşte bu dilemma, müellifleri kurmaca ile gerçek arasına sıkıştıran temel unsurdur.

Klasik şiirin evreni, olarak ifade edilen şey, esasında bütün bir edebî üretimde karşılığı olan kurmaca evrendir. Çünkü herhangi bir şair de şair olmak bakımından eserinde, gerçekte olduğu kişiden başka bir benliğe bürünür. Olmayı arzuladığı ideal şair ile hakikatte sahip olduğu şahsiyeti her zaman örtüşmez. Şiirinde ne zaman kendinden söylediği ne zaman ideal şairin ağzından konuştuğu birbirine karışır. Bunu bir “zaaf” olarak değerlendirmek isabetli olmaz. Neticede edebî metni eşsiz kılan ve onu diğer metinlerden ayıran bu hususiyettir. İlmî hüviyetteki bir eserin başında yer alan ve telif nedenini konu alan bölümle mesnevilerdeki sebeb-i telif başlığı, kurmaca ile ilişkileri bakımından birbirinden ayrılır. Tâcîzâde'nin dostlarıyla gerçekte sohbet edip eserini o mecliste yazmaya karar verdiğini söylemek hem doğru hem yanlış olacaktır. Çünkü bizzat şair, bunun böyle anlaşılmasına müsaade eder. Oysa ilmî eser kaleme alan bir müellif için söylediğinin muğlak olması istenmeyen bir durumdur. Söz gelimi fikhi bir tartışma üzerine risale yazan bir fakihin, eserini ne amaçla oluşturduğunu açık ve net bir biçimde ifade etmesi beklenir. Şair ise böylesi bir yükümlülüğü üstlenmez. O, bilgiyi değil imayı belki bir manada maksudu önemser. Gerçek düşüncelerini, mesnevide büründüğü karakterin düşünceleri ile imtizaç ettirir. Metinde, şairin şahsiyeti veya ideal benliğinden birisi diğerini silecek kadar keskin biçimde resmedilmez. Hatta şair, çoğu

zaman hatiften gelen ses ve dost meclisi gibi kurgular ile düşüncelerini hayalî karakterlerin ağzından dile getirir. Cem Sultan, sebab-i telifinde kendini, vuslata eremediği için mahzun bir âşık (ideal benlik) olarak sunar. Onun mesnevi yazmakla dinleyenin gönlünü şad etmeyi arzuladığını, eseri sayesinde şöhret bulmayı amaçladığını ve eserini arkasında bırakacağı bir yadigâr olarak gördüğünü hatiften gelen ses vasıtasıyla öğreniriz. Tâcîzâde Cafer Çelebi, yukarıda bir kısmı özetlenen sebab-i telifinde, dostlarıyla sohbetinin seyrini, eserinin ne denli mühim olduğuna dikkat çekmek için ustalıkla kurgular. Dört bölüme ayrılabilir söz konusu konuşmanın başlangıcında, mutad olduğu üzere şair, *yârân* dilinden fahriye eyler. Burada onun kabiliyetli bir şair olduğu ve mesnevide de şüphesiz aynı yeteneği taşıdığı dile getirilir. Yine bu bölümde Hüsrev ile Şirin hikâyesinin artık eskidiği ve yeni bir kıssaya ihtiyaç duyulduğu vurgulanır. Şair, yenilik iddiasını hemen ilk bölümden gündeme getirir. Sohbetin ikinci bölümünde şairin, arkadaşlarının teklifini ilk reddedişi ve ilim adamına şiirin yakışmayacağını söylemesi yer alır. Burada ilim ve şiir kıyaslaması yapılır. Hakikatin kurmacadan değerli olduğu iddia edilir. Üçüncü bölümde ise bu defa dostlarının cevabı üzerinden şair, ilim ile şiirin çatışmayacağını ifade eder. İkisinin bir arada bulunabileceği üçüncü bir yol mümkündür. Nitekim Şeyhî ve Ahmed Paşa bunu başarabilmiştir. Fakat Tacîzâde için onların takipçisi olmak yeterli gelmez. O sebeple başlangıçta övdüğü bu iki şaire eleştiride bulunur. Onların orijinal bir eser ortaya koymadıklarını dile getirir. Bu noktada yenilik iddiasını tekrar ileri sürer ve dördüncü bölümde, bu yeniliğin ne olduğu ile ilgili bilgi verir. Nazm-ı pâk, me'ânî, belâgat ve fesâhat kavramları burada kilit rol oynar. Tâcîzâde, eserinin hem açık/temiz bir söyleyişe hem de belîğ oluşuna dikkat çeker. Yani onun eserinde, Şeyhî'nin *lafiz* hataları ve Ahmed Paşa'nın *ma'nâ* zayıflığı olmayacaktır. Bununla da kalmaz ve eserinin muhtevasının da özgün olmasını ister. Bu bölümün devamında şair, neden sergüzeştname türünde bir mesnevi kaleme aldığını açıklar: Başkaları tarafından zaten yazılmış bir aşk hikâyesini anlatmak istemez. O, içerik ve üslup bakımından eşsiz bir eser ortaya koymak hedefindedir. Tâcîzâde sebab-i telifinde, dost meclisi kurgusu ile gerçek şahsiyetinin düşüncelerini dile getirir. Onun, mesnevisini yazmak için oldukça geçerli gerekçeleri olduğunu bu sayede öğreniriz. Aynı zamanda bütün bu malumat aktarımı sırasında o, mesnevide büründüğü karakteri korumayı başarır.

1.1.1.1. Geleneksel Sebep

Yukarıda kurmaca ile gerçeğin bir yumak gibi iç içe geçmiş ve karmaşık bir yapıda bulunduğuna dikkat çekilmiştir fakat meselenin tek çırpıda çözülemeyecek olması, onun büsbütün içinden çıkılmaz bir hâlde olduğunu göstermez. Evveleminde metnin tek bir manaya işaret etmediği ve onda şairin birden fazla karakter adına farklı söylemlerde bulunduğu hesaba katılmalıdır. Gazelde yahut kasidede geçen mazmunları ve edebî sanatları tespit etmeye çalışırken şairin muradından kesinkes emin olunamayacağı müsellemidir. Mesnevinin ve hususen sebep-i telifin gazel ve kaside kadar yoğun olmasa da benzer bir durumda olduğu söylenebilir. Diğer nazım biçimlerinde de eser veren aynı şairin, alıştığı ve benimsediği sanatsal yaklaşımını -her ne kadar bu defa (yani sebep-i telifte) gerçekte daha yoğun bir biçimde etkileşim hâlinde bulunuyor olsa da yazdıklarının tamamında sergilemesi gayrikabil değildir. Şair, gazelinde kullandığı lafızlar ve onların dizilimi sayesinde kurduğu *me'ânî* yoğunluğunun bir benzerini, mesnevisinin sebep-i telifinde benimsediği üslubunda da uygular. Onun gerçekte neyi kastettiği ile birlikte neleri ima ettiği de şiiri zenginleştiren bir unsur olarak görülür. Ahmedî, *İskender-nâme*'sinde Gülşehrî'yi fahriye eylemesi sebebiyle gündeme getirir. Şairin *Mantıku't-tayr*'ında kendinden çokça söz etmesini eleştirir. Hâlbuki Ahmedî de söz konusu eleştiriye getirdiği bölümde kendisini övdüğü bir sırada Gülşehrî'den bahis açar:

“Aḥmedînüḡ ger sözin dinleyesin
Çarḡ esrârın kamu anlayasın
Öginüp dimez fülâne'd-dînenüḡ
Yâḡod ehl-i 'izzet u temkînenüḡ
Ben uluyam diyiben fikr eylemez
Adını her beytde zîkr eylemez
Ḥîştēn-bînlîk anuḡ behri degül

Aḥmedîdür şükr Gülşehrî degül” (*İskender-nâme*, 469; 473; 475-476)

Gülşehrî'nin aksine din büyüğü olmak veya kemalata erişmek gibi iddialarının bulunmadığını ifade eden Ahmedî; onun gibi, ben yüceyim, diyerek her beyitte adını zikretmediğini dile getirir. Gülşehrî gibi bencil/egoist olmadığını söyler. Yalnız bu beyitler hesaba katıldığında onun gerçekten de ciddi ve sert eleştirilerde bulunduğu düşünülebilir fakat hemen aynı yerde “Kendüye tāvüsveş 'aşık degül; Aḡa çün 'anḡâdur

ol lâıyık degül” (474) demesi, Ahmedî’nin yaptığının esasında bir ironi olduğuna işaret eder. O, tavus kuşu gibi kendine âşık olmadığını çünkü *Anka* olduğu için buna ihtiyaç duymadığını ifade eder. Bir yandan Gülşehrî’yi, böbürlenmesi nedeniyle tenkit ederken diğer taraftan kendisinin fahriyeye bile ihtiyaç duymayacak derecede yüksek bir seviyede bulunduğunu söyler. Ahmedî’nin yakaladığı üslupta hem hodbinliği eleştirdiği hem de aynısını kendisinin yaparak mizahi bir yaklaşım sergilediği görülür. Öyle ki metnine yedirdiği ironi sayesinde söylediğinin tam tersini de kasteder. Gülşehrî’nin çekinmeden kendinden bahsetmesi, Ahmedî’nin tabiatına uygun bir tutum olduğu için âdetâ onu bir örnek olarak öne sürer. Kendisine bu mevzuda gelebilecek eleştirileri bertaraf etmek adına Gülşehrî’nin tarzını uyguladığını ima etmiş olur. Bu ikinci mana, Gülşehrî’yi eleştirir gibi görünen Ahmedî’nin, aslında onun bir takipçisi olduğunu haber verir. Bağlam ve mesnevideki genel tavır düşünüldüğünde şair, selefini tenkit değil taltif etmiş görünür. Öte yandan başta verilen yumak örneği tekrar hatırlanacak olursa; burada, çözümlemenin tabloyu bir yere kadar resmettiğini söylemek icap eder. Zira övünmek, yalın anlamda eleştiriyi hak eden bir davranıştır. Bu bakımdan Ahmedî’nin Gülşehrî’yi eleştirmede de söylenemez. Ahlaki bir davranış olarak kişinin kendisini methetmesi, çağdaşları arasında gıpta ile bakılan bir konumda olduğunu ileri sürmesi, onun kibirli olduğuna delalet eder. Müslüman coğrafyada bunun zemmedilen bir tutum olduğu açıktır. Dolayısıyla etik merkezli bir yaklaşımda Ahmedî, Gülşehrî’yi tenkit etmiş olur. Aynı zamanda o, fahriyeyi bir üslup olarak kabul eder ve kendi mesnevisinde de uygular. Görüldüğü gibi bir mana diğerini büsbütün ortadan kaldırmaz. Şiir, sahip olduğu anlam kümesinde, birbiriyle zıt da olsa birçok manayı barındırmayı başarır.

Hasan Kavruk, müelliflerin sebab-i teliflerine çoğunlukla “meğer bir dem, meğer bir gün, meğer bir seher” gibi klişe ifadelerle başladıklarını söyler.²² Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*’de “Meger bir dem ki derd olmuşdı demsâz/ Göñüle hâtif-i cân virdi âvâz” (551) beytiyle sebab-i telifine girizgâh yapar. Yazıcıoğlu Muhammed, “Meger günlerde bir gün emr-i takdîr/ Oturmuştum Gelibolu’da sırrâ” (*Muhammediyye*, 32) diyerek eserini yazma nedenini kaleme alır. Cem Sultan da benzer şekilde “Der-sebeb-i nazm-ı kitâb” manzumesine şu beyitle başlar: “Meger bir dem bahâr olmuşdı ‘âlem/ Şükûfeyle zemîn olmuşdı hurrem” (1040). *Kubbealtı Lugatı*’nda meğer kelimesinin, önceden farkına

²² Hasan Kavruk, *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Te’lif (Eser Yazma Sebebi)* (Malatya: Özserhat Yayıncılık, 2003), 20.

varılmayıp sonradan anlaşılan bir durumu bildirdiği belirtilir. Farsça’da daha yoğun olarak şartlı cümlelerde (eğer, şayet) yer alan *meger*, ancak, yalnız, şu kadar ki anlamlarında istisna için de sıklıkla kullanılır.²³ Yukarıdaki örneklerde ise bu sözcük, sonradan fark etme ve gerekçelendirme manasıyla yer almıştır. Şeyhî, hatiften ses işittiğini anlatırken derdi ile sırdaş olduğu bir zamanda bu hadisenin gerçekleşmiş olabileceğini dile getirir. Hatiften ses duyduğuna göre şair kederli olmalıdır. Cem Sultan, etrafın çiçeklerle şenlendiği bir zamandan bahsederken mevsimin bahar olması gerektiğini ifade eder. Rûy-ı zeminin şükûfeyle iç açıcı bir görüntüye kavuşmasının nedeni baharın gelmesi olmalıdır. Yazıcıoğlu, emr-i takdir olarak yani Cenab-ı Hakk’ın izni sayesinde, Gelibolu’da uzlete çekildiğini söyler. Hasan Kavruk, bu klişe ifadelerin, çoğunlukla okuyucunun ilgisini yoğunlaştırmak için tercih edildiğini öne sürer fakat “meğer bir dem” kullanımının, muhatabın dikkatini çekmeye yönelik bir anlamı olduğunu söylemek güçtür.²⁴ Öte yandan bu kelimenin barındırdığı “varsayım” manası, anlatılan hadisenin kurgusal boyutuna da işaret eder. Müellif, sebep-i telifinde bahsettiği hadisenin ne zaman yaşandığına dair kuvvetle muhtemel olduğunu düşündüğü bir çıkarımda bulunur. Yazar, doğrudan, “bir dem, bir gün” gibi zaman bakımından belirsizlik barındırmasına rağmen hadisenin yaşanmış olduğuna vurgu yapan bir kullanımı tercih etmez. O, anlattığını kendi zihninde belirlediği hâliyle kayda geçirdiğini vurgular. Böylece bir yönüyle de olsa, sebep-i telifinde benimsediği gerçek ile kurmaca arasında gidip gelen üslubunu henüz ilk beytinde ortaya koymuş olur. Tâcîzâde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*’sinde ana hikâyenin başladığı âgâz-ı dâstan bölümüne “Meger bir dem ki rûz olmuşdu pîrûz/ Seherden âftâb-ı ‘âlem-efrûz” (624) beytiyle giriş yapar. Müellif, sergüzeştini yazdığını söylese de anlatılan hikâyenin yoğun kurmaca içerdiği açıktır. O, başından geçen gönül macerasını “mesnevi” tarzına uygun hâle getirerek yeniden anlatmış; hikâyenin gerçekte husule geldiği biçimini, çağının edebî beklentilerine göre tekrar kurgulamıştır. Bunu yaparken de söz konusu *kurgusal* sergüzeştini *meğer bir dem* ifadeleriyle kaleme almıştır. Örnekler dikkate alındığında bu kalıbın kurmaca sebep-i telifler için bir *emare* rütbesinde olduğu söylenebilir. Bütün bu türden manzumelerin, aynı klişe ifade ile başlamaması, genelleme yapmayı engellese de

"مگر ۱. برای بیان استثنا به کار می رود؛ جز: علم چیزی نیست مگر معرفت مجهولات. ۲. برای بیان تردید همراه با انحصار؛²³ شاید فقط؛ شاید تنها؛ تا فقط؛ نمی گذارم بروید مگر از روی نعلش من رد بشوید."

Hasan Anwari, *Farhang-i Fashorda-i Sohan*, 13. Bs (Tahran: Kütüphan-e-i Millî-i İnan, 1312), 2: 2274.

²⁴ Kavruk, *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Te'lif (Eser Yazma Sebebi)*, 20.

kalıbın anlamı ve kullanıldığı yerler söz konusu intibayı güçlendirir. Kurmacayı işaret eden bir diğer unsur dost meclisi hikâyelerinde, yârânın/şairin arkadaşlarının kim olduğunun söylenmemesidir. Devlet erkânından şaire iletilen taleplerde bu hadise, genellikle isimler üzerinden anlatılır. Çünkü şairin, hâmîden sipariş alması, onun için bir gurur vesilesi olduğu gibi, eserine karşılık alacağı *in‘âm* için de bir belge niteliği taşır. Öte yandan dost meclisi kurgusunda, şairden mesnevi yazmasını isteyen ahababın kimler olduğu müphem bırakılır. Bu durum, sohbet meclisinin gerçekte yaşanmışsa dahi sebep-i telifte bir işleve binaen yer aldığını gösterir. Yârân, tıpkı hatiften gelen ses gibi, şairin, gönlünden geçenleri, diyalog vasıtasıyla aktarabilmesi adına sebep-i telife dâhil edilir.

Kimi tercüme mesnevilerde orijinal metindeki sebep-i telifin de çevrildiği görülmektedir. Adnan İnce, Selmân-ı Savecî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'ini tercüme eden Ahmedî ve Abdî'nin aynı hikâyeyi kullandıklarını dile getirir:

“Selmân, Ahmedî ve Abdî’de eserlerin yazılış sebebi aynıdır: Devrin padişahı kendilerine, *Hüsrev ü Şirin*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Vâmık u Azrâ* gibi hikâyelerin artık eskidiğini, tadı kalmadığını belirterek yeni bir eser yazmalarını söylemiş, onlar da padişahın buyruğu üzerine bu emri yerine getirmek için eserlerini yazmışlardır.”²⁵

Farklı yüzyıllarda ve farklı padişahlar adına yazılan bu üç mesnevinin aynı sebep-i telifi öne sürmeleri câlib-i dikkattir. Üstelik 1361’de Sâvecî’nin *Cemşîd ü Hurşîd*’i yeni bir hikâye olarak nitelemesinin; 1403’te Ahmedî ve 1558’de Abdî tarafından aynıyla tekrar edilmesi bu tavrın içerikten bağımsız olarak sergilendiğini düşündürür. İlk eser ile sonuncusu arasında iki asır gibi uzun bir süre olmasına rağmen aynı hikâyenin “yeni” olduğu gerekçesiyle yazılması ilginçtir. Söylemin sıhhati bir yana, çeviride esas olan; erek metnin dâstân bölümünün, aktarılmasıdır. Ana hikâye dışındaki kısımlar, mütercim şair ve tercümesi ile ilgili olduğu için bütün manzumeler çevrilse dahi eserin telif nedeni ve hatimesinin kendine mahsus olması beklenir. Bu örnekte ise şairlerin, sebep-i telifi tıpkı ana hikâye gibi kurgusal bir metin olarak gördükleri ve tercümelerine dâhil ettikleri anlaşılmaktadır. Bunu yaparken padişahların kendilerinden eser talep ettiğini aktarmaları ise meseleyi daha karmaşık bir hâle getirir. Çünkü şairin, padişahın haberi olmaksızın onun adına kurmaca bir diyalog oluşturması pek mümkün görünmemektedir. Bu noktada, padişah tarafından şaire bir talepte bulunulduğu fakat bunun sebep-i telifte anlatıldığı gibi gerçekleşmediği akla gelmektedir. Belki padişahın bizzat istemeyip bir

²⁵ Adnan İnce, *Cem Sultan: Cemşid ü Hurşid* (Ankara : Türk Dil Kurumu, 2000), XIV.

aracı vasıtasıyla tercüme talep etmiş olduğu ve şairin de sebep-i telifinde hadiseyi doğrudan anlatmak yerine orijinal metindeki kurguyu kullanmayı tercih ettiği varsayılabilir.²⁶ Vakıanın nedeni ne olursa olsun, mezkûr örnek, sebep-i telifte kurgu hikâyelerin anlatıldığını ve bunun okuyucular tarafından da bilindiğini açıkça göstermektedir.

Geleneksel sebep-i telif yazıcılığında kurmacanın varlığı, yalnız tahkiyede değil kimi zaman şairin tercih ettiği söylemde de kendini gösterir. Şuara mesnevisinde, asıl eser yazma nedenini söylemek yerine herkesçe tekrar edilen bir sebep-i telif öne sürebilir. Halil İnalçık, Aziz Esterâbâdî'nin *Bezm ü Rezm* adlı eserinin yazılış nedeni hakkında şunları söyler:

“Eretna hânedanından sultânlık tahtını gasp eden Kadı Burhâneddîn, siyasî tertiplerini haklı göstermek üzere İran'dan münşî Azîz Esterâbâdî'yi yanına çağırarak Bazm u Razm adlı eseri yazdırtmış, onda Eretna sultânlarının işret meclislerinde geçen sefâhet ve rezâletleri vurgulamıştır.”²⁷

Buna göre eserin propaganda gayesi ile yazdırıldığı anlaşılmaktadır. Oysa sebep-i telifini oldukça ayrıntılı bir şekilde kaleme alan Esterâbâdî, bundan söz etmez. Timur'un Bağdat'ı işgal etmesiyle Gıyaseddin Sultan Ahmed'le birlikte kaçmak zorunda kalan Esterâbâdî, bir sıra olay sonrası Meşhed'e sığınır. Orada alıkonup Hille'ye götürülür. Timur'un oğlu Mirân Şah'ın ordusuyla hareket etmek mecburiyetinde kalır. Mardin'den geçerken bir fırsatını bulup Sivas'a giderek Eretna Beyliği'ne intisap eder. Kadı Burhaneddin, Esterâbâdî'ye iyi ve cömert davranır, onu sohbet meclisine davet eder. Bir gün eski hükümdarlardan, meşhur kimselerden ve eserlerinden bahsedilirken Kadı Burhaneddin, müellife söz hakkı tanır. Söyledikleri hoşuna gitmiş olacak ki ondan eser yazmasını talep eder. Esterâbâdî, başlangıçta çekinse de bu teklifi reddetmenin asil olacaklarını düşünür. Eserini hangi amaçla yazdığını şöyle ifade eder:

“Cihan padişahlarının, Arap ve Acem büyüklerinin, mutluluk ışıklarının, büyüklük ve üstünlük parıltılarının kaynağı olan daha önce yerleşmiş güzel kural ve kaideleri öğrenip, onları kendilerine hayat düsturu, olgunluk ve kurtuluş rehberi yapmalarını, savaşa atılma ve eğlence düzenleme işinin yolunu bu eserden öğrenmelerini

²⁶ Gelenek başlığı altında verilen Nizâmî'nin sebep-i telifleri de bu hususta ilgi çekici bir kurgu barındırır. Sipariş olarak öne sürülen eserlerin tamamının padişah tarafından talep edildiğini düşünmek belki her zaman doğru olmayabilir (Bk. Gelenek).

²⁷ Halil İnalçık, *Has-bağçede 'Aş u Tarab: Nedimler Şâirler Mutribler*, 3. Bs (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 295.

istedim.”²⁸

Görüldüğü üzere müellif, eserini padişahlara yol göstermesi gayesiyle yazdığını dile getirir.²⁹ Bu yönüyle onun sebab-i telifi, *Kabusnâme*'yi hatırlatır. Keykâvus b. İskender, kendinden sonra tahta geçecek olan oğlu Gıylânşah'ı terbiyet etmek ve onu ehl-i saadetin yoluna iletmek için bir kitap yazmaya karar verir.³⁰ Kitabında, günlük yaşamda ve devlet yönetiminde karşılaşılan işlerle ilgili birçok nasihat dile getirir. Gerçekten de *Kabusnâme*'nin padişahlara rehber niteliğinde bilgiler vermesi nedeniyle rağbet gördüğü bilinmektedir. Nitekim Sultan İkinci Murad'ın bu eseri okuduğunu ve tercüme ettirmek istediğini Mercimek Ahmed'in çevirisinden öğreniyoruz.³¹ *Bezm ü Rezm* ise daha ziyade *Kadı Burhaneddin Tarihi* olarak anılmaktadır. İki eserin sebab-i teliflerinde benzer söylemlerin yer alması, muhtevalarının da yakın olacağını düşündürür fakat araştırmacılar birini *nasihatname* diye tavsif ederken diğerini *özel tarih* olarak tanımlamışlardır.³² Neticede iki yazar farklı usullerle de olsa geleceğin hükümdarlarına ders vermek gayesini gütmüştür. İnalçık'ın iddiasına tekrar dönülecek olursa sebab-i telifte Kadı Burhaneddin'in Eretna'ya hükmeden eski beylerin sefahetini göstermek için bu eseri yazdığına dair herhangi bir malumat bulunmaz. Üstelik Esterâbâdî, Kadı Burhaneddin'in işret meclislerini de anlatır.³³ Müellifin, müstakbel padişahlara örnek olması bakımından bu muhtevaya yer verdiği hesaba katıldığında, sebab-i telif hakkında yaygın kabul gören Kadı Burhaneddin'in kendi hayatını yazdığı düşüncesi oldukça makul bir zemine oturmaktadır. Peki, İnalçık'ın eserin propaganda amacıyla yazdırıldığını söylemesi mesnetsiz midir? Elbette değildir; eserde bu görüşü destekleyen

²⁸ Azîz b. Erdeşir Esterâbâdî, *Bezm u Rezm (Eğlence ve Savaş)*, trc. Mürsel Öztürk (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 40-41.

²⁹ Farsça aslı şu şekildedir:

"تا کافه سلاطین عالم و جمهور صناید عرب و عجم این قواعد خوب و قوانین محبوب را، که مطالع انوار سعادت و طلایع تباشر رفعت و سیادت است، دستور معایش و معاد و قانون صلاح و رشاد خود سازند، و در سلوک طریق رزم انگیزی و بزم افروزی اقتدا بدین مفاخر مرضی مآثر محمود کنند."

Azîz bin Erdeşir Esterâbâdî, *Bazm u Razm*, ed. Tevfik H. Sübhânî - Hüşeng Saedlû, 1. Bs (Tahran: Encümen-i Âsâr u Mefâhir-i Ferhengî, 1394), 31.

³⁰ Orhan Şaik Gökyay, trc., *Keykavus: Kabusnâme* (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2006), 23.

³¹ "...Kabusnâme'dir diye cevap verdi ve ayıttı ki hoş kitaptır ve içinde çok faideler ve nasihatler vardır..." Gökyay, *Keykavus: Kabusnâme*, 19.

³² Mürsel Öztürk'ün hazırladığı neşre yazdığı takrizde Fuad Köprülü, *Bezm u Rezm*'i "Sivas Sultanı, şair ve alim Kadı Burhaneddin Ahmed'e ait özel bir tarih" ifadeleriyle tanımlar. M. Fuad Köprülü, "Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü'nün Bezm ü Rezm'in Neşrine Yazdığı 'Başlangıç'", *Azîz b. Erdeşir Esterâbâdî: Bezm ü Rezm (Eğlence ve Savaş)*, trc. Mürsel Öztürk (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 1.

³³ Bk. Esterâbâdî, *Bezm u Rezm (Eğlence ve Savaş)*. "Sultan'ın Oğullarını Sünnet Ettirmesi, Sünnet Töreninin Tasviri, Eğlence ve İşret Meclisinin Düzenlenmesi" (s. 348-356); "Sultan'ın Kayseri'ye Gelmesi, Eğlence ve İşrete Oturması, O Sırada Şehzâdelerin Ölüm Haberinin Ulaşması" (s. 377-380); "Sultan'ın Eğlence Meclisi Düzenlemesi, Zevk ü Safaya (ayş ü işret) Oturması, Ülkenin ve Milletin İşlerini Düzene Koyması" (s. 394-397).

imalara da yer verilmiştir. Esterâbâdî, Celâyirîler Sultanı Gıyaseddin Ahmed'in başarısızlığını işrete düşkün olmasına bağlar. Benzer şekilde sabık Eretna beyi Ali Beg b. Muhammed b. Eretna'nın da içki ve eğlencede aşırıya kaçtığını söyler: "İçki ile beraber olmaktan savaşa ve mücadeleye vakit bulamıyor, güzellerle beraber olmaktan düşmanlarla karşılaşmayı ihmal ediyordu."³⁴ Buna mukabil Esterâbâdî, Kadı Burhaneddin'in ayş u nûş toplantılarından övgüyle bahseder. Bu meclisler, sultanın zaferlerinden sonra tertip edilir ve devlet işlerine engel teşkil etmez. Hem orada süfli ve ölçüsüz eğlenceden ziyade muvazeneli ilmî tartışmalar cereyan eder:

"İlmi eserlerin yayılmasında, akli ve nakli bilgilerin dağıtılmasında herbiri engin bir deniz ve parlak bir ay olan fazıl âlimlerin ve olgun nedimlerin varlığıyla meclisini süsledi. Gönül goncasının neş'e veren nefeslerinin nesimiyle açtığı, eğlence dalının, gönül okşayan hareketleriyle harekete geçtiği o toplantı ve tartışma meclislerinde bâzen konuştu, bâzen de dinledi. Konuşmalar boş laf ve şakalardan değil, ölçülü ciddi konuları içeriyordu. Tartışan taraflar önemli meseleleri ortaya getiriyorlar, mizahlar bile, düşündürücü ve ders verici fıkralardan meydana geliyordu."³⁵

Kendisi de içkiye düşkün olan müellifin³⁶ işreti doğrudan kötülemediği, yerinde ve usulünce yapıldığında hem yönetici hem de tebaa için istirahat fırsatı olduğunu düşündüğü söylenebilir. Bezm başlıklı bir kitap yazarken aksini iddia etmesi de nitekim pek münasip değildir. Dolayısıyla o işrete taraflı yaklaşır: Ahmed Celâyirî ve Ali Beg'in içki düşkünlüğünün onların sonunu hazırladığını iddia eder fakat Kadı Burhaneddin söz konusu olduğunda onun eğlenmesi abes teşkil etmez. İnalçık, eserde dikkat çeken bu hususu sebab-i telifle ilişkilendirir. Ona göre Eretna Beyi Kadı Burhaneddin, yazdırdığı eserde meşruiyetini kanıtlamak için müellifi böylesi bir söyleme yönlendirir. Burada okuyucunun karşısına iki ihtimal çıkar: Esterâbâdî, eserini propaganda gayesi ile mi yoksa didaktik bir maksatla mı yazmıştır? Bu soruya kadarki açıklamalardan herhâlde her iki cevabın da kendi içinde haklı yönleri olduğu görülmüştür. Müellif, örnek bir hükümdar saydığı Kadı Burhaneddin'in yaşamının, sonraki padişahlara misal teşkil edeceğini düşünmüş ve onu anlatmakla faydalı bir kitap kaleme alacağını varsaymıştır. Öte yandan eserinin muhtevası ve anlatmayı seçtiği şeyler, İnalçık'a onun propaganda

³⁴ Esterâbâdî, *Bezm u Rezm (Eğlence ve Savaş)*, 99.

³⁵ Esterâbâdî, *Bezm u Rezm (Eğlence ve Savaş)*, 395.

³⁶ Mürsel Öztürk, İbn Arabşâh'tan nakille, müellifin sarhoş olduğu bir sırada yüksek bir damdan düşerek vefat ettiğini bildirir. Bk. Mürsel Öztürk, "Azîz b. Erdeşir-i Esterâbâdî", *Azîz b. Erdeşir Esterâbâdî: Bezm ü Rezm (Eğlence ve Savaş)* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 5.

yaptığını düşündürmüştür. Zira, Esterâbâdî'den bu eseri yazmasını Kadı Burhaneddin talep etmiştir. Bazı müdahalelerde bulunması ve kendi yararına bir içerik oluşturması gayrikabil değildir. Nihayetinde, *Bezm ü Rezm* örneği, sebab-i telifte söylenenin haricinde telif nedenleri olabileceğine dikkat çeker.

Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*'inde, şöhret bulmayı amaçladığını ve padişahın takdirini kazanmayı arzuladığını ima eder. Sebeb-i teliften anlaşıldığı kadarıyla o, kendini sahipsiz ve çaresiz hissettiği bir dönemde hatiften gelen sesin teşvikiyle ümitlenir ve mesnevi yazarsa padişahın himmet edeceğini düşünür. Tezkire sahibi Sehî Bey'in naklettiğine göre ise Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*'i zaten padişahın isteğiyle kaleme almıştır. Onun zekâvetini, fetânetini ve pâk idrâkini gören Sultan İkinci Murad, Şeyhî'yi vezir yapmak ister fakat şairi kıskanan rakipleri evvela “Hamse-i Nizâmî gibi bir kitâb dimege irtikâb eylesin görelüm ba‘dehû vezîr idesin” derler. Bunun üzerine padişah, tercüme etmesi için Nizâmî'nin *Hamse*'sini Şeyhî'ye verir. O da, aralarından *Husrev ü Şîrîn*'i seçer. Bin beyit kadar çevirince *çâşnî için* padişaha sunar ve onun takdirini kazanır.³⁷ İleride yer verileceği üzere Tanpınar'ın naklettiği bir diğer rivayette, Şeyhî'nin rakipleri bu defa da tercümeyi beğenmezler, şairin eseri yanlış ve kötü çevirdiğini ileri sürerler. Padişah, tetkik etmesi için görevlendirdiği Sa'dî Çelebi'nin mesneviyi orijinal bulması neticesinde bu iddiaları göz ardı eder.³⁸ Rivayetler dikkate alındığında okuyucunun karşısına iki tablo çıkar. İlkinde (*Husrev ü Şîrîn*'in sebab-i telifinde) zaten yetenekli olan şairin, kendi çağında sözlerinin karşılık bulmadığından yakınması konu edilir. Şeyhî, öyle bir kavme denk geldim ki eşek bağırtısını Hz. İsa'nın nefesinden ayırt edemezler, diyerek zamaneyi oldukça sert bir biçimde eleştirir.³⁹ Onun sanatının kıymetini yalnızca padişah anlayabilir. Zaten mesnevi yazmak için emek vermesinin sebebi de sahip-hüner bir padişahın devrinde yaşamasıdır. Sebeb-i telif, kendini kanıtlamış bir şairin dilinden kaleme alınır. Sehî Bey'in naklinde ise Şeyhî, sanki henüz kabiliyeti bilinmeyen nevezur bir şair gibi sunulur. Ona verilen görevi yerine getirip imtihanı geçmesi beklenir. Oysa bu olay, şairin âhir ömründe cereyan etmiş olmalıdır; zira o, mesnevisini hitama erdiremeden vefat eder. Ayrıca Şeyhî, Sultan İkinci Murad'ın babası Sultan Çelebi Mehmet zamanında saray çevresinde şöhret

³⁷ Halûk İpekten v.dğr., *Sehî Beg: Heşt Bihişt* (Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2017), 69.

³⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hüsrev ü Şîrîn (Darülfünun Mezuniyet Tezi, 1923)* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 98.

³⁹ “Hudâ bir kavme uğrattı yolunu/ Ki sağdan fark idemezler solumu; Sorarsan yig görür ehl âdeminden/ Hımâr âvâzesin ‘İsâ deminden” (Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*, 593-594).

bulmuştur. Onun şiire hâkimiyeti, bilinmeyen bir hadise değildir. Bir diğer husus; mezkûr rivayet ile sebep-i telifte, şairin maddi ve manevi durumunun farklılık arz etmesidir. Şair kendini *garîb ü haste vü zâr* diye nitelerken Sehî Bey'in naklinde padişahın gözdesi olarak yer bulur. Vezir olma ihtimaline karşı siyasi rakipleri tarafından engellenmeye çalışılan o güçlü figür, sebep-i telifte bir başına ve mükedder olarak köşesine çekilmiş dertli şairden ibarettir. Peki, gerçekten öyle midir yoksa Şeyhî, gelenek icabı büründüğü âşık/şair tipinin bir gereği olarak hâlinden şikâyet edip sevgilinin/padişahın merhametini mi dilenmektedir? Orhan Şaik Gökyay'ın da dikkat çektiği gibi şair, diğer sebep-i teliflerde de benzeri bulunan bir tavrı takınır. Padişah karşısında kendini güçsüz ve yardıma muhtaç gösterir. Sehî Bey'in naklinde kimi kusurların bulunması Şeyhî'nin sebep-i telifini koşulsuz kabul etmeyi gerektirmez. Her ikisinin de bazı açıkları, realiteden kopuk yanları vardır. O hâlde gerçek, nasıl tayin edilebilir? Ayrıntılar bir kenara bırakıldığında her iki durumda da şairin, padişahın himmetini arzuladığı dikkat çeker. Eseri ister padişah sipariş etmiş olsun ister müellif kendi isteğiyle yazmış olsun, sarayın muhatap alındığı ve şairin hâmîden bir beklenti içinde bulunduğu açıktır. Bir diğer ortak yön, Şeyhî'nin mesnevi telifine özel bir anlam atfetmesidir. O, gazel ve mesnevi arasında bir kıyasa girişir ve esas şairliğin mesnevide ortaya çıkacağını savunur. Hatiften gelen sesin, şaire gazelde mahir olduğunu söylemesi, onun yeni bir nazım biçiminde de kendini göstermek telaşında bulunduğu işaret eder. Sehî Bey'in naklinde rakipleri tarafından dile getirilen talep de onun mesnevi yazması yönündedir. Şeyhî'nin şairliğini kanıtlaması gerekmeseydi de mesnevi yazarak bir iddia güttüğü anlaşılmaktadır. O, hatiften gelen ses vasıtasıyla “Mehekki naqd-i kavlüñ meşnevîdür” (567) der. Ona göre sözün kusurlusunu yahut kusursuzunu anlamak için ölçüt mesnevidir. Dolayısıyla Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*'i yazmakla aynı zamanda mertebesini de göstermiş olacaktır. Bu zaviyeden tekrar bakıldığında onun rakiplerinin “*Hamse-i Nizâmî* gibi bir kitâb” yazmasını istemeleri ilginçtir. Zira konu şairlik olunca gazel ve kasidenin makbul ve mergup olduğu yaygın bir kanaattir. Nitekim Latîfi'nin Ahmedî bahsinde yer verdiği meşhur rivayet bunu destekler: Ahmedî, *İskender-nâme*'sini asrının ayân u erkânına sunduğunda ona “Bu gûne nazm ile bir kitâbdan bir pâkçe kaşîde evlâ ve efđal idi” derler. Ahmedî, bu cevap karşısında içerler. Onunla oda arkadaşı olan Şeyhî, durumu öğrenince hemen o gece bir kaside

yazarak Ahmedî'ye verir ve eşraf takımına onu sunmasını söyler.⁴⁰ Nakilde geçen *bu gûne nazm* ile kastedilenin mesnevi olduğu açıktır. Çağının diğer şairlerinin gıpta ile bahsettiği o hacimli *İskender-nâme*'nin dahi bir kaside kadar hatta daha az kıymet gördüğü, rivayette konu edilir.⁴¹ Böylesi bir anlayışta, rakiplerinin Şeyhî'den mesnevi talep etmelerinin nedeni, herhâlde onun şairliğini ölçmekten ziyade telif faaliyetinde daha fazla zaman harcamasını sağlamak olmalıdır. Çünkü kaside ve gazel bir gecede yazılabilirken mesnevi onlara kıyasla oldukça uzun bir sürede telif edilir. Nihayetinde rakiplerin isteği ile şairin arzusu denk düşer. İki rivayetin imtizaç ettiği noktalar, sebab-i telifin gerçek nedenini bulma konusunda belki son sözü söylemeye yetmeyebilir ancak hiç değilse söylenenlerin/aktarılanların zayıf ve güçlü yanlarını bulmakta yardımcı olur. Yazıcıoğlu Muhammed, *Muhammediyye*'nin "Sebebü te'lifi'r-risâleti'l-Muhammediyye" (32-71) başlıklı bölümünde eserini iki nedenle yazdığını anlatır. İlkinde, halktan elini çekip zikirle meşgul olduğu bir dönemde Gelibolu'nun âşıkları, ondan Hz. Peygamber'le ilgili bir kitap kaleme almasını isterler. Müellif, daha evvel mevlid ve evsaf kitaplarının yazıldığını söyleyerek çekinceli davranır fakat dostları, hadis ve tefsire dayalı bir eser talep edince tekliflerini kabul eder. *Muhammediyye*'nin yazımında ikinci sebep Yazıcıoğlu'nun bir rüyasına dayanmaktadır. Buna göre müellif bir gece, Hz. Peygamber'i aşıpla saf tutmuş otururken görür. Yüzünde nikap vardır. Önlerindeki çini taslar su dolu olduğu hâlde kimse içmez. Yazıcıoğlu, meraklanıp yanındakine bunun sebebini sorar. O şahıs, peygamberi kastederek yüzünü kime göstereyim, güzelliğini gören aklını yitirir; kime şarap sunsun, içen bu mecliste sarhoş olur, diye cevap verir. Bunun üzerine müellif ağlayıp yakasını yırtar. Biçare hâlini gören Hz. Peygamber, ona teveccüh eder ve ondan kendini anlatan bir eser yazmasını ister. Zira onun evsafını cümle âlem işitmiştir ama kemalatı bilinmemektedir. Hz. Peygamber, bu görevi Yazıcıoğlu'na verir. Sebeb-i telifte anlatılan bu iki hadise aynı zamanda eserin iki yönüne dikkat çeker: Daha evvel kaleme alınan eserlerden başka olarak *Muhammediyye*, hadis ve tefsire bağlı kalacak ve Hz. Peygamber'in kemalatını anlatacaktır. Müellif "Hâtimetü'l-kitâb" (8766-8921) başlığında da sebab-i telifle ilgili

⁴⁰ Rıdvan Canım, *Latîfî - Tezkiretü's-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama* (Kültür Bakanlığı e-kitap arşivi, 2018), 120.

⁴¹ Tıpkı Sehî Bey'den gelen nakil gibi bu hikâyenin de bazı soru işaretlerini barındırdığı söylenebilir. Burada yeri geldiği ve genel kanaati desteklediği için kullanmayı uygun gördük. Yoksa mesnevi karşısında gazel ve kasidenin rağbet gören nazım biçimleri olduğunu yalnızca bu rivayetle delillendirmek kâfi değildir.

bir dizi olaya yer verir. O, kitabı yazma sürecinde gördüğü rüyalardan bahseder. Bunların ilkinde yine Hz. Peygamber'i görür ve onun vasfını yazarken kılı kırk yardığını dile getirir, yine de hatası varsa kendisini uyarmasını temenni eder. Peygamber, onun bu hassasiyetinden memnun olur. Yazıcıoğlu, bir diğer rüyasında Hz. Peygamber'i bu kez erenlerle birlikte otururken görür. Kendisi de elinde kitabı olduğu hâlde aralarında oturmaktadır. Hz. Peygamber, ona ders vereceğini buyurur. Müellif uyandığında şad olup şükreder. Kitabı hakkında niyazda bulunur. Son olarak Yazıcıoğlu, rüyasında şeyhi Hacı Bayram Veli'yi gördüğünü anlatır. Telif sürecinden önce vefat etmiş olan Şeyh Efendi, müridinden *müjdegânî* ister ve Cenâb-ı Hakk'ın ona ihsan kılıp bir kitap nasip eylediğini müjdeler. Bu kısımda Hacı Bayram Veli'nin ağzından mesnevi ile ilgili kimi teknik bilgilerin de bulunduğu birçok malumat dile getirilir.⁴² Şeyh Efendi, övgü dolu sözlerle müridinin eserinin nice hayırlara kapı açtığını ifade eder. Hatimede yer alan bu rüyalar, her ne kadar telifin öncesini anlatmasa da eser hakkında bilgi vermektedir. Tıpkı sebab-i telifteki hadiselerin, *Muhammediyye*'nin hadis ve tefsire dayandığını ve Hz. Peygamber'in kemalatını konu edindiğini vurgulamaları gibi bu üç rüya da farklı hususlara dikkat çeker. İlkinde, kitaptaki muhtevanın Hz. Peygamber'e sunulduğu ve ondan tasdik alındığı ifade edilir. İkincisinde, müellifin rüya âleminde bizzat peygamberden ders aldığı vurgulanır. Dolayısıyla eserdeki içeriğin bir kısmının kaynağının doğrudan Hz. Peygamber olduğu ima edilir. Müellifin, Hacı Bayram Veli'yi gördüğü rüyada ise bu kez kitabın faziletleri ve şiiiriyetinin üstünlüğü konu edilir. Dostların isteği ve rüyalar üzerinden anlatılan bütün bu hadiselerde Yazıcıoğlu sanki, gerçek sebab-i telifi değil de eserin gerekliliği ve önemini dile getirmek ister gibidir. Mesnevinin sonunda yer verdiği, kardeşi Ahmed Bîcân ile arasında geçen konuşma ise kitabın konumu hakkında mühim bir malumat içerir. Yazıcıoğlu, Arapça eseri *Meğâribü'z-zamân*'dan bahseder ve kardeşinden eserini Türkçe'ye tercüme etmesini istediğini anlatır. Ahmed Bîcân, *Envâru'l-âşîkîn*'de bu konuşmayı aynı şekilde nakleder. Eserinin Yazıcıoğlu'nun *Meğârib*'inden tercüme olduğunu dile getirir.⁴³ Bilindiği üzere Ahmed Bîcân'ın eseri mensurdur. Yazıcıoğlu,

⁴² “Senin de cümle âlem ilmîni Hak/ Sana verdi ona yazdın muhakkak; Cihan noldu nolisar söyledin sen/ Cihânın halkını pes toyladın sen; Meşâyih sırrını keşf eyledin sen/ Tamâmet kıl be kıl vasf eyledin sen; Husûsâ bir ‘aceb nazm üzre onu/ Getirdin kim alır gönlü ve cânı; Hurûf üzre gelir ebyâtı mergûb/ Ara yerlerde tercî‘-bend ile hûb; Yedi bahr üstüne nazmı musanna‘/ Sekiz uçmak gibi bezmi murassa‘” (*Muhammediyye*, 8797-8802).

⁴³ “Benüm bir arkadaşum var-ıdı. ‘Âlim ü ‘ârif, fâzıl ü kâmil, Tañrı’nuñ hâşî ve erenlerün serveri idi ve

manzum bir tercümenin de faydalı olacağını düşünmüş ve *Muhammediyye*'yi kaleme almıştır.⁴⁴ “Bi-hamdi'llâh bu bir iki karındaş/ Ki bu iki kitâbı eyledik fâş” (8888). Müellif, Arapça kaleme aldığı eserinde anlattıklarından, Türkçe bilen okuyucunun da istifade etmesini arzulamıştır. Üstelik kardeşine sipariş ettiği mensur çeviri ile iktifa etmemiş, mesnevi nazım biçiminde edebî değeri haiz bir versiyonun yazımını da kendi üstlenmiştir. *Muhammediyye*'nin sebab-i telifinin bu noktada *Megârib*'inki ile ortak bir paydada bulunduğu söylenebilir. Eser üzerine çalışan Mehmet Bilal Yamak, *Megâribü'z-zamân*'ın yazım nedeni hakkında şunları söyler:

“Müellif kitabı yazmaya Hz. Peygamber'in a.s. işâreti ile başladığını ifâde eder. Hz. Peygamber a.s., Hz. Allah'tan kitabın yazılışı için, müellif nâmına izin ve müjde dilemiştir. Bu manevî işâretin yanı sıra; tecrübe ettiği zamanda ilhâdin ziyâdeleştiğini, zenâdıkların neşv ü nemâ bulduğunu, kendilerini şeriat ehli addedenlerin şeriat ehli, hakikat ehli addedenlerin ise hakikat ehli olmadığını ifade eder. Bu mülâhazalar neticesinde de enbiyânın ahvâlinin zâhirini ve ahkâmını şeriata göre açıklayan, hakikatlerinin bâtınını ise âriflere ve muhakkiklere keşf olduğu hâliyle ortaya çıkararak bir eser te'lif etmenin lüzum ettiğini ifâde eder.”⁴⁵

Megâribü'z-zamân'da yer alan bu sebab-i telif, eserin bir ihtiyaca binaen yazıldığını gösterir. Müellifin, yaşadığı çağda gördüğü dinî çözümler ve hatalı din anlayışı karşısında çözüm sadedinde eserini kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Benzer bir gaye, *Envârü'l-âşîkîn*'de de çok kısa ifade bulur. Yazıcıoğlu, kardeşi Ahmed Bîcân'dan kitabını tercüme etmesini istediğinde ona, “Tâ kim bu bizüm ilüñ kavmi dañı ma'ârifden ve envâr-ı 'ilmden fâide görsünler.” der. Haddizatında mutasavvıf şairlerin irşad maksatlı eser kaleme alması nadirattan değildir. Hatta böyle olması hususen

dañı cihânuñ kuñbı şeyh Hâcî Bayrâm'ıñ sırrı idi. Ve dâim ben miskîn ve dervîş Ahmed-i Bîcân anı eydürdüm ki dünyânıñ beğâsı yok ve rûzigârıñ vefâsı yok. Bir yâdigâr düzüñ ki 'âlemlerde okunsun. Benüm sözüñ ile ol dañı Megâribü'z-Zamân adlı bir kitâb düzdü. 'Âlemlerde ne deñlü zâhir ve bâtın tefsîr ve tahkîk ve temsîl varısa; el-hâşıl on iki 'ilmüñ hâşılın bir yire cem' eyledi. Ve andan sonra baña eyitdi: “İy Ahmed-i Bîcân işde ben senüñ sözüñ ile cem' -i 'âlemüñ şerâyi' in ve hağâyıñın bir yire cem' eyledüm. İmdi sen dañı gel bu kitâb ki Megâribü'z-Zamân'dur bunı Türk diline döndergil. Tâ kim bu bizüm ilüñ kavmi dañı ma'ârifden ve envâr-ı 'ilmden fâide görsünler.” Ben miskîn dañı anıñ mübârek sözi ile işbu kitâb kim Envârü'l-âşîkîn'dür Gelibolu'da tamâm eyledüm.” Abdullah Uğur, *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân Efendi ve Envârü'l-âşîkîn Adlı Eseri (İnceleme-Metin)* (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019), 215.

⁴⁴ “Bu söz ile onu kıldı tamâm ol/ Gelibolu'da kıldı ihtimâm ol; Benim de bu kitâbım düzdü/ Gelip dür gibi cem' oldu dizildi; İki de Megârib'den çıktıtır/ Taşıp deryâ iki yüzden akıtır” (*Muhammediyye*, 8884-8886).

⁴⁵ Mehmet Bilal Yamak, “Felâsife ve Mütakellimîni Tahkîk Sahasına Taşımak: Yazıcızâde Muhammed Efendi'nin 'Megâribü'z-zamân' İsimli Yazma Eserinde Tasavvuf, Felsefe ve Kelâm” (Uluslararası 14. ve 15. Yüzyıl İslam Düşüncesinde Felsefe Kelam ve Tasavvuf Sempozyumu Bildirileri - II, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Yayınları, 2020), 282.

beklenir. Yine de bu üç eserin dil olarak ve mensur/manzum olma bakımından farklılığı, teliflerinde güdülen garazın başka başka olabileceğine işaret eder. Üçünün de halkı irşat ve onları iyiye, güzele yönlendirme gayesi güttüğü açıktır. Diğer taraftan *Megârib*'in bir savunma, karşı argüman üretme amacıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Çevirilerinin ise Ahmed Bîcân'ın ifadesiyle iki ayrı hedefi vardır: “Eger dürr-i meknûn isterseñ Envârü'l-‘Âşıkîn’i mü’tâla‘a eyle ve eger ecr-i ğayr-i memnûn isterseñ Muḥammediye’yi mü’tâla‘a eyle.”⁴⁶ Müellif kendi eserinin tasavvufi sırları ve remizleri içerdiğini dile getirir. Bu yönüyle *Envârü'l-‘âşıkîn*'in tasavvufî bir eser olarak görüldüğü söylenebilir.⁴⁷ *Muḥammediyye*'nin pratik faydayı öne alan, okuyucu ve dinleyicinin sevap kazanmasına ehemmiyet veren, onların dinî duygularını yükseltmeyi hedefleyen yapısı Ahmed Bîcân tarafından mezkûr cümle ile dile getirilir. Mehmet Bilal Yamak, her ne kadar bu eserlere kaynaklık etse de *Megârib*'in daha ilmî hüviyette kaleme alındığı ve halka hitap etmediği tespitini yapar. Elbette üç eserin dikkatlice incelenmesiyle bir yargıya varmak mümkün olacaktır. Sebeb-i teliflerden anlaşıldığı kadarıyla Yazıcızâde Kardeşlerin, tabiri caizse bir irşat projesi olarak farklı çevrelere hitaben farklı eserler kaleme aldıkları görülmektedir. *Muḥammediyye*, bu üçlü girişimin edebî ve halka dönük veçhesini temsil eder.

Geleneksel sebep başlığı altında toplanan örneklerden görüleceği üzere, gerçek sebep-i telifi tespit etmenin önünde tek engelin kurmaca muhteva olmadığı dikkat çeker. Şairin söylediklerinin bazen gerçeği temsil etmediği bazen de onu kısmen yansıttığı görülür. Dost meclisinde ondan eser talep edildiğini anlatan şairin gerçekte öyle bir sohbetle bulunup bulunmadığı bir soru işareti barındırırken, hikâye ettiği kurmacada söylediği telif nedenlerinin de nereye kadar asıl eser yazma sebebine tekabül ettiği bir muammadır. Tezkireler gibi bibliyografik eserlerden gelen malumatla şairin söylediklerini karşılaştırmak bir ölçüde araştırmacının işini kolaylaştırabilir. O hâlde bile, rivayetin söylentiden ibaret olabileceği hesaba katılmalı ve varsa kurmaca öğeler iyi tespit edilmelidir.

⁴⁶ Uğur, *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân Efendi ve Envârü'l-‘Âşıkîn Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*, 216.

⁴⁷ Mustafa İsmet Uzun, eserle ilgili yazdığı ansiklopedi maddesinde onun tasavvufî yönüne dikkat çeker. “Şeyhi Hacı Bayrâm-ı Veli'nin kendisini “ahvâl-i enbiyâ” üzerine “sâhib-i sır” kıldığını söyleyerek “ahvâl-i enbiyânın zâhirine muvâfık beyan”da bulunmak için, “Makâmât-ı evliyânın bâtınına mutâbık ayân oluna” diyerek eserinde tasavvufî yorumlara da yer verdiğini belirtmektedir ki bu Envârü'l-‘âşıkîn'a aynı zamanda tasavvufî bir eser hüviyeti kazandırmıştır.” Mustafa İsmet Uzun, “Envârü'l-‘âşıkîn”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1995, 11: 258.

1.1.1.2. Gerçek Sebep

Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* isimli meşhur neşrinde, *divan şiirinin hayattan kopuk olduğunu* iddia eder; şuaranın mey düşkünlüğünü ve dünyadan yüz çevirmiş hâlini eleştirir. “Divan Edebiyatı şairince dünyanın mihverı yalnız kendisidir. Bu şairlerden muhitini, içtimaî nizamdaki bozgunluğu, ihtiyaçları, umumî hayatı gören, hatta mahallî vak‘alara, velev şahsî olsun, bir ehemmiyet veren yok dense yeri vardır.”⁴⁸ Müellif, divan şairlerinin hayat karşısında takındıkları rindane tavrı gerçekçi bulmaz, onların eserlerinde büründükleri ideal benliği tenkit eder. “Muayyen kalıplarla ya bedbinliğini bir sarhoş neşesi halinde izhar eder, yahut tasavvufi bir azamet ve istiğna ile yine kendisini âleme mihver yapar, yoklukta bile hudutsuz bir varlık bulur, mistik ve yapmac[ı]k bir neşe ile avunur gider.”⁴⁹ Bu iddiaların bir klasik şiir uzmanı tarafından serdedilmesi, eserin hemen yayınlandığı günden itibaren, tepkiyle karşılanmış ve birçok araştırmacı, kitapla ilgili karşı görüşler kaleme almıştır. Sonraları müellifin kendisi de bu iddialarından vazgeçmiş, eseri yazdığına pişman olduğunu çeşitli vesilelerle dile getirmiştir. “Bu sözleri bir itiraf-ı zünûb olarak söyleyip şimdi hiç de o fikirde olmadığımı, hatta o zaman bile olmadığımı, onun bir tevehhüm sayfasından ibaret bulunduğunu belirttikten sonra asıl söze gelelim: Divan Edebiyatı Beyanındadır’ı yazdığımdan dolayı da beni ayıplamayın artık olmaz mı?”⁵⁰ Ayşe Yıldız, Gölpınarlı’ya yazılan reddiyelerle ilgili hazırladığı makalesinde, Orhan Şaik Gökyay ve Nurullah Ataç’ın yazılarının hissî tepkiler içerdiğini dile getirir. Gökyay, Gölpınarlı’nın, kitabını “yaranma” güdüsüyle, “amaçlı ve iktisadî kaygılarla” yazdığını ileri sürer. Nurullah Ataç ise sitemkâr bir tavrıla onun, kendinin de inanmadığı şeyleri kitabına dercettiğini söyler. Diğer taraftan Ayşe Yıldız, Hilmi Yavuz’un kaleme aldığı tenkitlerin, duygusallıktan uzak biçimde farklı bir perspektifi yansıttığına dikkat çeker. Yavuz’a göre, Gölpınarlı’nın eleştirileri, onun mazmunları gerçek zannetmesinden (yahut gönüllü olarak zannetmeyi tercih etmesinden) kaynaklanmaktadır. Zira kitabın sonuna eklediği divan şiirindeki sevgili tasviri Gölpınarlı’nın bu yanılığını gösterir. Oysa benzetmelerin gerçek dünyadaki hâlleriyle değiştirilmesi söz konusu olamaz. Yavuz,

⁴⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945), 38.

⁴⁹ Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, 38.

⁵⁰ Bk. Abdülbaki Gölpınarlı, “Divan Edebiyatı Müzesinin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Ocak 1976 akt. Ayşe Yıldız, “Abdülbaki Gölpınarlı”, *Abdülbaki Gölpınarlı*, ed. İsmail Hakkı Aksoyak (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013), 20.

divan şiirinin yaşamdan kopuk olduğunu iddia edenlerin *yazın'la yaşam arasında dolayimsız bir bağıntı* olduğunu varsaydıklarını dile getirir. Ona göre gerçekle kurgu arasında doğrudan değil dolaylı bir ilişki bulunmaktadır.⁵¹ Sebeb-i telif anlatılarının kurgusal boyutunun ele alındığı bu bölümün ilk başlığında, şiir ve tahkiyenin, doğası itibarıyla başka bir kanaldan konuştuğundan bahsedilmiştir. Hilmi Yavuz, Gölpınarlı'nın kitabıyla ortaya çıkan tartışmaları, yaşamın ve şiirin gerçeğinin farklı olması mevzusuna taşır. Şiirin, yaşamdan kopuk olması şaşırtıcı değil bilakis beklenen ve kabul edilmesi gereken bir husustur. Yavuz, meseleyi divan şiiri özelinden çıkararak yazın faaliyetinin tümü için geçerli bir tartışmaya çevirir.

Roman ve hikâye gibi mesneviye yakın sayılan modern türlerde de kurmaca ve gerçek ilişkisi, güncelliğini koruyan bir tartışma konusu olmuştur.⁵² Meşhur romancı ve teorisyen Miguel de Unamuno, edebî ürünler hakkında şu tespiti yapar: “Yazın sanatında gerçekçilik denilen şey kadar belirsiz daha başka bir şey yoktur.”⁵³ Ona göre, gerçeklik diye adlandırılan yani dış görünüşte olan şeyler, şiirsel ve yaratıcı sanatta bulunmaz. “Bir şiirdeki... ya da yaratılan bir eserdeki gerçekçilik, eleştirmenlerin gerçekçilik dedikleri şey değildir. Bir yaratıdaki gerçekçilik, içsel, yaratıcı ve irade gücüyle oluşturulmuş bir gerçekliktir.”⁵⁴ Oldukça realist görünen bir hikâye yahut romanda dahi okuyucuya bu intibayı uyandıran şey, yazarın, kendi içinde tutarlı bir evren kurmasından ibarettir. Yoksa gerçeğin eserde, olduğu gibi anlatıldığını iddia etmek pek mümkün değildir. Divan şiiri için öne sürülen yaşamdan kopuk olduğu iddiası, esasında bütün bir edebî üretim için geçerli sayılabilir. Bir romanda, bir hikâyede yer alan karakterin tamamıyla gerçek bir insanı yansıttığını söylemek güçtür. Nihayetinde o, yazarın hayal gücüyle oluşturduğu ve inandırıcı kılmak için onu kendi tanık olduğu kişilere benzettiği bir kurmacadan ibarettir. Gerçek olarak tanımlanan ve dış dünyada bulunan şeylerin, yazardan bağımsız bir varlığı mevcuttur. Yazar, onların yerine daha iyisini yahut daha kötüsünü getirme şansına sahip değildir. Oysa ortaya koyduğu eserde, bu gücü elinde bulundurur. Mesnevisinde, hikâyesinde, romanında ne türden bir

⁵¹ Ayşe Yıldız, “Abdülbaki Gölpınarlı’dan Hilmi Yavuz’a ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’”, *Türkbilgi*, 20 (2010): 330-332.

⁵² Bk. Aytaç Ören, “Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik”, *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/2 (t.y.): 156-162; Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)*, 2002, 111-129.

⁵³ Miguel de Unamuno, *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, trc. İnci Kut, 1. Bs (İstanbul: Can Yayınları, 2020), 13.

⁵⁴ Unamuno, *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, 14.

karaktere ihtiyaç duyuyorsa onu kurgunun içine dâhil eder. Eserde bulunan öğeler, bunlar ister dekor olsun ister hikâyeye yön veren karakterler olsun, müellifin tercihleriyle şekillenen birer kurmacadan ibarettir. Viladimir Nabokov, *Madam Bovary* romanının gerçekçiliğini tartıştığı bir sırada şunları itiraf eder: “Aslını isterseniz, bütün kurgu kurmacadır. Bütün sanat aldatmacadır. Bütün büyük yazarların dünyaları gibi Flaubert’in dünyası da kendi mantığı, kendi kuralları, kendi rastlantıları olan bir düş dünyasıdır.”⁵⁵ Mesnevi şairinin özgürlüğü, roman yazarının da sahip olduğu yaratıcılık hürriyetinden başka bir şey değildir. Onun da tıpkı diğer sanatkârlar gibi nasıl bir eser ortaya koymak istediğine karar verme hakkı vardır. Kimi araştırmacılar tarafından, onun muayyen bir evrende, daima aşkı konu alan ve anlatacaklarını mazmunlar üzerinden dile getiren bir yolu tercih etmesi, gerçekle bağının zayıf olduğuna işaret eden bir gösterge olarak yorumlanmıştır. Halbuki divan şiirine tepki olarak, görünür dünyayı anlatmayı tercih eden, soyut ifadeden kaçınan *Garip Akımı* şairlerinin yazdıklarının gerçekle *doğrudan* bir ilişkisi olduğunu varsaymak mümkün müdür? Yahut halkın sorunlarını görmezden gelmekle suçlanan divan şairinin, Marksist şairler gibi işveren-işçi, burjuva-proletarya merkezli bir söylem benimsememesi, onları müstağni görmek için yeterli midir? Şairin kendi çevresindeki hâkim edebî zevke göre şiir söylemesi, onun sanatı hakkında, sırf bu seçimi nedeniyle olumsuz kanaat bildirmeyi gerektirmez. Şair, kendi çağının imkânları nispetinde hassasiyetini ve haktan yana oluşunu eserine yansıtabilir. Ali Nihat Tarlan, klasik şiirin gerçekle münasebeti hakkında şunları söyler: “...Divân şairinde realite daima mevcuttur. Denebilir ki, eserinin ikinci planında hemen daima bunu görürüz. Ancak o realiteyi kendi ruhî veya fikrî hedefi uğrunda ve teferruatından, yani realitedeki değişikliklerinden mücerred, mutlak bir surette almıştır.”⁵⁶ Gerçeklik olarak addedilen şeyin dönemden döneme ve hatta bir sanatçıdan diğerine farklı tezahür ettiği anlaşılmaktadır. Divan şairinin realitesi, mecazla iç içe geçmiş, kendine mahsus bir zaviyenin manzarasını oluşturur. Bugünün binalarında o pencerenin bulunmaması, onun gerçekte olmadığını veyahut hayalî bir yanılsamadan ibaret olduğunu göstermese gerektir. Gelip geçici olandan ve gündelik meşgalelerden sarfınazar etmiş bir sanatsal anlayışın, değişen insan ve değişen dünya karşısında eskimiş olduğunu söylemek, belki onun yaşamdan kopuk olduğunu iddia etmekten daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Bu

⁵⁵ Viladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri (Cervantes/Çehov/Tolstoy/Turgenyev/Flaubert/Kafka)*, trc. Fatih Özgüven - Nihal Akbulut (İstanbul: Ada Yayınları, 1988), 32.

⁵⁶ Ali Nihat Tarlan, *Edebiyat Meseleleri* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), 60.

başlıkta birazdan örneklerle gösterilecek olan, gerçekte daha yoğun ilişki içindeki sebep-i teliflerde şairler, ideal benlikleriyle değil şahsiyetleriyle bulunurlar. Buna rağmen, bütünüyle kurmaca sebep-i telif yazan şairlerle benzer dertleri, onlarla benzer beklentileri dile getirirler. Eseriyle ünlenmek, kalıcılığa erişmek, hâmişden destek görmek veya herkesçe takdir edilen değerli bir mesnevi kaleme almak arzusu, tüm şairleri eser vermeye iten muharriklerdendir. Bugün, müelliflerin her eserde farklı bir sebep öne sürmeleri yahut diğer şairlerden başka bir saikle eser kaleme aldıklarını söylemeleri beklenebilir. Fakat mesnevi şairi, bu yoldan ilerlememiş, aynı kalıplarla aşağı yukarı aynı gayeleri tekrar etmiştir. Bu tavır, onun samimiyetsiz olduğuna mı işaret eder, aksine meselenin özüne odaklandığını ve şuarayı eser telifine iten koşulların evrensel kaidelerini merkezine aldığını mı ifade eder? Bu sorunun cevabı, klasik şiire nasıl yaklaşıldığı ve ondan ne umulduğuna göre değişecektir. Hüsnüniyet besleyen ve asırlarca cari olmuş bir edebî üretime değer atfeden kimselerin, onda anlamlı bir tavır yakalayabileceği gibi onu eskimiş sayanların münekkidâne bir duruş sergileyecekleri de tahmin edilebilir. Nihayetinde şiir, öznel değerlendirmelerin geçerli olduğu bir alandır. Sanatın diğer bölümlerinde olduğu gibi edebiyatta da zevkin terbiyesi önem arz eder. Kültürel atmosferini yitirmiş olan bir edebî hareketin, ona nüfuz edemeyen okuyucu tarafından göz ardı edilmesi şaşırtıcı bir netice olmayacaktır.

Süheyl ü Nevbahār müellifi Hoca Mes'ûd, sebep-i telifinde yeğeni İzzeddin'i mesnevi yazması için nasıl ikna etmeye çalıştığını anlatır. Bir gün elinde kalem, önünde kitap, melâlet içinde otururken oğlu gibi sevdiği yeğeni onu ziyarete gelir. Hoca Mes'ûd, ona nasihatlerde bulunur. Dünyanın gelip geçici olduğunu, ona tamah etmemek gerektiğini salık verir. Mal mülk sevdasına düşmektense vaktini okuyarak değerlendirmesini tavsiye eder. Kendisi de yeğenin elinde gördüğü Farsça bir mesneviyi merak edip alır ve okur. Eser hoşuna gider. Keşke Türkçe yazılsaydı da meşhur olsaydı, *hâs u âm* okuyup *delîm türlü ma'nî* bulsaydı, diye içinden geçirir. Hoca Mes'ûd, yaşadığı dönemde (14. asrın ortaları) herkesin Türkçe'ye meylettiğini dile getirir. Bu sebeple yeğeni İzzeddin'in mesneviyi tercüme etmesini ister. "Bir arada işişi yoğiken otur/ Dürişigör ü Türkî'ye hoş getir" (337). Bu sayede bir hoş hikâye yayılmış olur ve insanlar onu okuyup dua ederler. Ne var ki İzzeddin, sözün kıymet görmediğini düşünür. Dayısının teklifine rağbet etmez. Buna rağmen Hoca Mes'ûd, ısrar eder, onu teşvik eder ve tercümeyle başlaması için ikna eder. Bir şevk ile başladığı çeviride

İzzeddin, bin beyit kadar tamamlayınca zaten gönülsüz olduğu bu işe artık devam etmez. Kitabı dayısına verir, kalanını onun çevirmesini söyler. “Hikâyet başından hemîn biñ beyit/ Düzetdi didi kalanın sen eyit” (351). Hoca Mes‘ûd, yeğenin kabiliyetli olduğunu fakat terbiyet bulamadığını ifade eder. O, dayısı gibi zayi olmak istemediği için de okumaya meyletmemiştir. *Sûheyl ü Nevbahâr* mesnevisini tamamlama görevi bu şekilde Hoca Mes‘ûd’un kendisine kalmış olur. Klişe sayılamayacak hikâyesi nedeniyle sebep-i telifin, gerçek bir hadiseyi konu edindiği söylenebilir. Mes‘ûd bin Ahmed, şiirde hüner sahibi olduğunu düşündüğü yeğenini telife yönlendirmiş, mesnevi vasıtasıyla onun adını duyuracağını ve himaye göreceğini ummuştur. Başlarda İzzeddin de bu beklentiye inanmış fakat kısa bir zaman sonra tekrar ümitsizliğe düşmüş ve başladığı tercüme yarım bırakmıştır. Sebeb-i telif oldukça insani bir hikâyeye sahiptir. Yeğenine yardım etmek isteyen bir dayının uğraşını anlatır. Diğer taraftan bu özgün hikâyenin içerdiği temalar, diğer sebep-i teliflerle benzeşir. Hoca Mes‘ûd, dünyanın fena bulacağından bahsederek ilme yönelmek gerektiğini dile getirir (289-294). Kalıcı bir eser kaleme almak, öldükten sonra da hatırlanmayı, dualar sayesinde hayır kazanmayı temin edecektir (5625-5628). Mesnevi sayesinde, yazan için bir terbiyet ihtimali bulunur (347). O, eser vermektense maksadın hüner göstermek olduğunu dile getirir ve mesnevisinde fahriye muhtevasına da yer verir (360-361).

‘İşk-nâme müellifi Muhammed, “Kitâb Düzüldüğünün Sebebi” başlığını taşıyan bölümde eserini kaleme alma nedenini anlatır. Müellif, metnine dünyanın kimseye kalmayacağından bahsederek başlar. Kara toprağın yeryüzünde ne Kisrî, ne Hâkân-ı Ekber koyduğunu; İskender, Cemşid, Dârâ, Hüsrev gibi nice şahı bağrında yatırdığını dile getirir. “Çanı İsfendiyâr u Rüstem-i Zâl/ Yaturlar yerde nite ki çurı dal” (350). Cihan padişahı da olsa kimse cihandan muradını alamamıştır. Mal mülk peşinde koşmak yersizdir; zira bunlar dert ve sıkıntıdan başka bir şey getirmez. “Eger milk ü eger mâl ü eger genc/ Çamusı guşşadur hem miñnet ü renc” (362). Hoş olsun nahoş olsun her ömrün bir akıbeti vardır, *nîgû nâm* (iyi şöhrat) kazandıktan başka felekten kâminı alabilen olmaz. Müellif, dünyanın bu kötü hâlini görüp meyas olur. Kâbe’yi ziyaret etmek arzusuna kapılır. Yola koyulur, Mısır’a kadar gider. Orada bir dostu, ona nasihatlerde bulunur ve fani dünyada ecelden kaçmak madem mümkün değil, o hâlde ömrü hoş geçirmek icap eder, der. Müellife Mısır’ın güzelliklerini anlatır. Melaleti bir kenara koyup onun teferrüç etmesini salık verir. Beraber *‘azm-i sahrâ* eylerler, ehramları

gezerler. Şair gördüğü güzelliklerden etkilenip hoşnut olsa da üzüntüden kurtulamaz. “Dağıldı fikrüm ü cem^c oldu ğuşşa/ Ki bulmadum sevinmeklikde ğişşe; Yürürdüm her soğak içinde ğayrân/ İçüm od tolu gözüm baır-i ‘ummân” (397-398). Muhammed, Mısır sokaklarında dolaşırken kitap mezatına rast gelir. Satıcının ‘Acem rivayeti olduğunu söylediği bir eser ilgisini çeker, onu satın alır ve okur. Kitap eski olmasına rağmen hikâyesi yenidir. Dibacesi koptuğu için içinde yalnız hikâye kısmı kalmıştır. Müellif, eserin anlatımını beğenmez, onu edebî açıdan zayıf bulur. Üstelik Farsça değil Tatar dilinde kaleme alınmıştır. Diğer taraftan kitabın hikâyesi hoşuna gider. Okudukça sıkıntısı dağılır. “Oğıdum ğātırım oldu küşāde/ Ğam oldu çem ferāh oldu ziyāde” (409). Şair, hikâyenin hak ettiği edebî üslubu yakalayacağını düşünerek onu endişeden kurtaran bu eseri nazmetmeye karar verir. Sebeb-i telif, müellifin mesnevisini kaleme alma sürecini konu edinir. Anlatılanlar, hadisenin gerçekte cereyan ettiği gibi aktarıldığı intibaini uyandırır. Muhammed, her ne kadar sebeb-i telifinde kederli şair anlatısını benimsemişse de bunu diğer mesnevilerden farklı olarak âşık tipi ile birleştirmemiştir. Metinde onun daha ziyade ölüm kaygısı içinde, depresif bir hâletiruhiyede olduğu dikkat çeker. Dost ile sohbet ve ondan gelen talep kurgusu da bu eserde *şairi, telife teşvik* işlevinde yer almaz.⁵⁷ Kitabın bir mezatta ele geçmesi, unvan yaprağının kopmuş olması gibi bilgiler kurmaca bazı müdahaleler olduğunu akla getirir fakat genel itibarla bu sebeb-i telifin gerçek bir hikâyeye sahip olduğu söylenebilir. Tıpkı Hoca Mes^c üd gibi Muhammed’in de eserinden beklentisi diğer şairlerden farklı değildir. O, mesnevisinin okunması ve takdir edilmesini bekler (417; 449), kalıcı olmasını ümit eder (476; 540). Adının büyük şairlerle beraber anılmasını arzular (548).

Ğül ü Ğusrev müellifi Tutmacı, şiire yeteneği olduğu hâlde gençliğinde eser kaleme alamadığını söyler. Çünkü yenilik getirecek bir hikâye bulmayı ummuş fakat bunda başarılı olamamıştır. Yaşı ilerleyince hiç değilse bir tercüme yapmayı arzu etmiş ve bu gayeyle Feridüddin Attâr’ın mesnevisini Türkçe’ye çevirmiştir. Müellif, sebeb-i telifinde, kurgusal bir anlatıdan ziyade doğrudan düşüncelerini ve bulunduğu durumu anlatmayı tercih eder. Kendi zamanında Ahmedî ve Şeyhoğlu Mustafa’nın, mesnevi vadisinde iki önemli şair olduğunu dile getirir. Onların karşısında söz söyleme kuvvetini kendinde göremediğini itiraf eder. Tercümeyle giriştiği mesnevinin orijinalinde bulunan

⁵⁷ Sebeb-i telifin sonunda dostların isteği kurgusu başka türlü tekrar geçer. Şair, eserini yazdığını fakat kimseye göstermeye cesareti olmadığını dile getirir. Arkadaşlarının teşvikiyle mesnevisini duyurmayı seçer (535-538).

yoğun anlamı kendi diline hakkıyla aktaramadığını ve eserinin kusurları bulunabileceğini ifade eder. Tutmacı, bu bakımdan okuyucudan anlayış bekler. Eserine haksız eleştiri getirecek kimselerden Allah'a sığınır. Anlaşıldığı kadarıyla müellifin, büyük mesnevi şairi olmak gibi bir iddiası bulunmaz. O, eserinin herkesi etkileyerek mühim bir yer kazanacağı konusunda da mütevazı yaklaşımını korur. Şair Tutmacı'nın, ardında ses bırakmak ümidiyle eser yazdığı söylenebilir: "Çü senden sonra kıla bu nihāduñ/ Anuñla tā ebed añıla aduñ" (254).⁵⁸ Bu ve yukarıdaki örneklerde şuaranın, daima kurgusal sebep-i telif kaleme almadığı; meramını kimi zaman doğrudan dile getirmeyi tercih ettiği görülür. Buna mukabil her iki usulde de eser yazma nedenlerinin belli başlı temalar etrafında kümelenildiği bir dikkat olarak belirtilmelidir.

1.1.2. Şair yahut Müellifin Gayesi

Şairin/müellifin neden şiir yahut eser yazdığı sorusu, en temelde felsefi bir sorgulamadır. Doğası gereği hakikati arama faaliyetine ve yegâne gerçeğe ulaşma çabasına işaret eden bu soru, muhatabını tek bir cevap bulmaya zorlar. Örneğin şair söz konusu olduğunda "Neden?" sorusuyla onun en derinlerinde bulunan esas gayesinin ne olduğu aranır. Jean-Paul Sartre "Niçin yazıyoruz?" başlıklı denemesinde yazma eyleminin amacını bu minvalde tartışır:

"Herkesin kendine göre bir nedeni var: Şunun için sanat bir kaçıştır, öbürü içinse bir ele geçirme yolu. Ama insan keşifliğe, deliliğe, ölüme de sığınabilir; ele geçirme silahla da yapılabilir. Neden ille de yazmak, kaçış ve ele geçirmeleri yazı aracılığıyla yapmak? Çünkü, yazarların türlü amaçlarının ardında, hepsinde ortaklaşa bulunan, daha derin ve daha anlamlı bir seçim vardır."⁵⁹

Sartre, yazısı boyunca birtakım izahlar ve saptamalar eşliğinde bazı cevaplar öne sürer. Özünde yazma eyleminin neye tekabül ettiği ve yazanın, farkında olsun yahut olmasın, yazmakla neyi yapmış olduğu hakkında düşüncelerini dile getirir. Kâinatta olan şeyleri birbirine ilişkilendirerek düşünen, bir ağacı güneşle, bir nehri dağla aynı görünümün parçası hâline getiren insan zihni, gördüğü şeyler karşısında hayrete düşer. Dünyanın, onun tanık olduğu süre zarfında, zihninde yeni bir anlam edinmesi; varlığın, hem bu anlamlandırma faaliyetiyle mukayyet olmadığını yani ondan önce de var olduğunu ve daha sonra da var olacağını gösterir hem de dünyaya şahitlik eden insanın, kendi

⁵⁸ Bk. Kâzım Yoldaş, *Tutmacı'nın Gül ü Hüsrev'i (İnceleme- Metin)* (Doktora, İnönü Üniversitesi, 1998).

⁵⁹ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, trc. Bertan Onaran, 3. Bs (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 46.

faniliğini unutmasını sağlayacak bir güç kazanmasına sebebiyet verir. İnsan, tanık olmasıyla yeniden tanımladığı dünya karşısında hissettiği acizliği, bu yetisi sayesinde yenmeye çalışır. Bir dağın, bir çiçeğin, kuşun, rüzgârın kendi başına kaldığında anlam bulamayacağını, onların ancak bir insan vasıtasıyla anlamlı hâle gelebileceğini düşünür. Sartre, kendini önemli hissetmek adına insanın kurduğu bu düşünce biçiminin, onu sanatsal üretime yönlendirdiğini ifade eder.

“Tarlaların ya da denizin bulup ortaya çıkardığım şu görünüşünü, yüzdeki şu anlamı, aradaki bağları sıkılaştırarak, düzen olmayan yere düzen getirerek, nesnelere arasındaki başka başkalığa zihinsel bir birliktelik kazandırarak bir bez üstüne, bir yazıya dökersem, bu görünüşü, bu havayı yarattığımın bilincine varırım, yani yarattığım şeye oranla kendimi daha önemli hissederim.”⁶⁰

Anlaşıyor ki şahit olduğu *ecsâm* u *eşyân*ın aksine *nâtık* olan insanın; düşünme, idrak etme ve bildirebilme kabiliyeti, onu ayrıcalıklı bir konuma yükseltir. Bir şiir yazmak yahut hikâyeye anlatmak muhayyel de olsa bir dünya kurmak manasına gelir. Görünür dünyada olan varlıklar, var olmak bakımından o dünyanın bir ögesi olmakla birlikte orada yalın hâlde bulunurlar. Ancak insan, sade bir gün batımını bambaşka bir manaya yahut birden çok manaya büründürebilir. Resmettiği şeyler, artık onun gözüyle görüp zihniyle işlediği yeni şeylere dönüşür. İşte bu kuvvet, şairin diğer varlıklar arasından sıyrılmasını sağlar. Öte yandan insan, kendi yazdıklarını, başkasının onları okuduğu gibi okuyamaz. Tasarlayıp kâğıda geçirdiği düşünceler, nasıl ortaya konduğu kendince malum olan şeylerden ibarettir. Hâlihazırda anlamlandırılmış ve başka bir varlık alanında (şiir, hikâyeye vb.) vücut bulmuş olan bu yeni dünya, artık başka gözler tarafından anlaşılmaya ve yeniden anlamlandırılmaya açık hâle gelir. Fakat yazarın kendisi bundan mahrum kalır. Sartre, bu sebeple kişinin kendisi için yazamayacağını öne sürer. Okuma ile yazma eyleminin birbirine bağlı iki terim olduğunu dile getirir. Yazar, kendi yazdığını okuyamayacağına göre onu başkası için yazıyor demektir. Burada okuma ile kastedilen, başkası tarafından oluşturulmuş dünyaya yeni bir gözün tanık olmasıdır. Müellif, kendi eserini tasarladığı için onun bütün süreçlerine hâkimdir. Bu sebeple onun okuması, şahitlik ve anlamlandırma hususiyeti barındırmaz. Şairin etrafına bakıp kanaat edinmesi, zihninde bir evren kurması, onun yeni bir varlık sayılması için tek başına yeterli değildir. Yazı vasıtasıyla somut hâle gelen düşünceler, başka gözler tarafından tanık olduğunda ancak *nesne* rütbesine yükselir. Tıpkı

⁶⁰ Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 47.

şairin/müellifin dünyaya bakıp onu algılaması gibi onun kurduğu dünya da bir diğeri tarafından müşahede edilir. Bu noktada gerçek dünyanın sahip olduğu kalıcı olma durumunu, kurgulanan dünya da kazanır. Şairden önce var olan ve sonra da var olmaya devam edecek olan görünen âlem gibi, oluşturduğu edebî dünya onun varlığından bağımsız bir varlık kazanmış olur. Artık o ölse dahi kurduğu evren yaşamaya devam edecektir. Sartre, sanatsal üretimin bir varlık kazanması için okuyucuya ihtiyaç duymasının doğal sonucu olarak her edebî eserin bir *çağrı* olduğunu ileri sürer. “Yaratış ancak okumada bütünlendiğine, sanatçı başladığı işi bitirme görevini bir başkasına bırakmak zorunda olduğuna ve ancak okuyucunun bilinci aracılığıyla kendisini yapıtının önemli bir ögesi olarak yakalayabildiğine göre, her yazınsal yapıt bir çağrıdır.”⁶¹ Birbiri ardına sıralanan bu çıkarımlar neticesinde telifin maksadının, şairin okuyucu ile paylaşmak istediği mesaj olduğu anlaşılmaktadır.

Şairin neden şiir yazdığı, müellifin niçin bir telife soyunduğu sorusu, felsefi literatürdeki ifadesiyle tümel bir meseledir. Oysa mesnevilerin tek tek yahut bir telif türü olarak neden kaleme alındığı suali, daha özel yani tikel bir sorgulamayı konu edinir. Yine de bütün bir sanatsal üretimin parçası olması bakımından mesnevi telifinde de Sartre’ın yaklaşımı karşılık bulur. Şuaranın, eserlerini yadigâr olarak görmelerinin gerisinde, yukarıda özetlenen, yazınsal yapıtın bir nesneye yani bağımsız varlığa dönüşmesi yatar. Şair, bu sayede kendi faniliğini bir ölçüde yenmiş ve eseriyle kalıcılığı yakalamış olur. Peki gaye, yalnızca şairin kendini önemli görmek için eser vermesi ile sınırlandırılabilir mi? Edebî yapıtın, şair tarafından okura yöneltilen bir çağrı olması, sanatsal üretimin gayesinin çeşitliliğine işaret eder. Zira bütün eserlerin aynı çağrı için yazılmadığı, şuaranın birbirinden başka maksatlarla telife yöneldiği bilinen bir vakıadır. Yazma eylemi, özünde tek bir muharrike indirgenebilirse de özelde şiirin daha özelde mesnevinin hatta tek tek mesnevilerin farklı saiklerle kaleme alındığı açıktır. Sebeb-i teliflerde öne sürülen gayelerin çeşitliliği bunu destekler. Diğer taraftan eser yazma nedenlerinin kurgusal yönü ve şairin söylediği ile gerçektekinin kimi zaman çelişmesi gibi durumlar, asıl gayenin ne olduğu konusunda muğlak bir görünüm arz eder. Bu müphem manzara karşısında araştırmacı, şu iki yaklaşımı benimseyebilir: Metne bütünüyle güvenmek ve onda ifade bulan telif sebeplerini reel gaye kabul etmek bir seçenek olabileceği gibi araştırmacı bunun hilafına bir tutum da sergileyebilir. 16.

⁶¹ Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 55.

Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerine Göre “Şiirde Gaye” makalesinde Yavuz Bayram, şiirin amacı hakkında şunları söyler: Şair, yazdıkları ile (1.) sevgiliyi memnun etmek, onun gönlünü kazanmak ve rakiplerini üzmemek ister. O, (2.) şiirinin sevgili için bir mektup ve (3.) hediye olduğunu düşünür. Yazdıklarının (4.) kendinden sonra yadigâr olarak kalmasını, ona şöhret kazandırıp hayır dua getirmesini temenni eder. Aynı zamanda şiirini, (5.) hakikati anlatmak için bir fırsat olarak görür. Şiirin amacı (6.) *sihr-i helâl* eylemek ve (7.) mucizevi söz söylemektir.⁶² Bayram, bu gayeleri beyitler örneğinde temellendirir: “Şi’r ü inşâdan murâdı âşık-ı bî-çârenin/ Arz-ı ihlâs eylemektir yâre Bâkî ve’d-du‘â” (*Bâkî Dîvânı*, G. 3/5) beytinde şair dilinden, manzum ve mensur eserleri, çaresiz kalmış âşıkların sevgiliye ulaşmak ve onun dikkatini çekmek için yazdıklarını ifade eder.⁶³ “Aldım elime tâ ki yazam nâme-i elem/ İki büküldü kâğıd u kan ağladı kalem” (*Hayretî Dîvânı*, Mus. 19/1) beytiyle şairin esas amacının mektup yazmak olduğunu söyler.⁶⁴ “Suhandır sana lâyük bende tuhfe/ Metâ‘-ı cân u dil nakd-i muhakkar” (*Nev‘î Dîvânı*, K. 20/29) beytinde ise şairin, güzel sözden başka bir hediyesi olmadığı için şiir yazdığını dile getirir.⁶⁵ Bu üç gaye, diğerlerinden farklı olarak şiiri alelade bir konuma indirger. Edebî eserin bir yadigâr olarak görülmesi ve hakikati anlatmak (çağrı) amacını gütmesi, Sartre’ın da dikkat çektiği iki önemli muharriktir. Sihr-i helal ve mucizevî söz söyleme gayreti ise şiirin sanatsal yönüne dikkat çeken, yine öz sayılabilecek gayelerdendir. Peki, şairin sevgiliyi sevindirmek ve onun ilgisine mazhar olmak için şiir yazdığını söylemesi, amacının gerçekten de mektup yahut hediye olduğunu mu gösterir? Yoksa bunlar, şairin büründüğü ideal benliğin, şiir gereği söylediği serenat cümlelerinden mi ibarettir? Şiirde konu edilen sevgilinin, çoğu zaman hayalî bir karakter olduğu hesaba katılırsa ortada gerçek bir mektubun yahut tuhfenin olmadığını söylemek gayrikabil olmasa gerektir. Aşk anlatısının icap ettirdiği şekilde şairin, âşık dilinden konuşmasının doğal sonucu olarak, daima sevgiliye hitap etmesi, ona sitemde bulunması, onun gönlünü kazanmak için uğraşıp durması, şiirin gayesi olmaktan ziyade geleneğin bir özelliği, tarz-ı kadimin bir hususiyeti olarak addedilmelidir. Metne bütünüyle itimat etmek, bu yönüyle hatalı bazı yorumlara

⁶² Yavuz Bayram, “16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerine Göre ‘Şiirde Gâye’”, *Mavi Atlas* 1/3 (2014): 2-16.

⁶³ Sabahattin Küçük, *Bâkî Dîvânı*, 3. Bs (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015).

⁶⁴ Mehmet Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, *Hayretî: Dîvan* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2023).

⁶⁵ Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, *Nev‘î: Dîvan* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977).

sebebiyet verir. Şiirin gerçekten de âşık olunan kişi için yazıldığı durumlar elbette vardır ancak divan şairlerinin sevgili için şiir yazdıklarını söylemesi başka değişkenlerle birlikte değerlendirilmelidir. Öyleyse metinde sebab-i telif yahut gaye olarak yer bulan her unsuru, doğrudan eser yazma nedeni veya şairin amacı şeklinde almamak isabetli olacaktır.

Araştırmacıların yönelebileceği diğer bir yol, metne güvenmemek ve onun verdiği malumatın tamamen kurmacadan ibaret olduğunu varsaymak olabilir. Madem şair, gerçeği olduğu gibi anlatmak yerine onu kurmaca ile mezcetmeyi seçiyor ve kimi zaman da gerçeği gizleyerek başka şeyler söylüyor; o zaman araştırmacı, Fuzulî'nin meşhur beytindeki yargıya mutabık olarak şair sözünün bütünüyle yalan olduğunu düşünebilir. Bu kez de ortaya büyük bir belirsizlik yayılır ve yazarın maksadı, çözümlenemez bir muammaya dönüşür. Dilbilimci ve filozof Jacques Derrida, Nietzsche'nin el yazma notları arasında bulunan “Şemsiyemi unuttum.” cümlesi hakkında bir deneme kaleme alır.⁶⁶ Nietzsche'nin bu cümleyi yazarken ne demek yahut ne yapmak istediğinin kapalı olduğunu savunur. “Belki de bir alıntı. Bir yerden alınmış bir örnek olabilir ya da herhangi bir yerde işitilmiş olabilir. Belki de herhangi bir yere yazılacak bir ifade önerisi idi.”⁶⁷ Derrida, bu hâliyle cümlenin birçok ihtimali barındırdığını fakat gerçekte ne için söylendiğinin bilinemeyeceğini dile getirir. El yazısının Nietzsche'ye ait olup olmadığı, ona aitse dahi tırnak işaretiyle yazılması nedeniyle cümlenin aidiyetinin muallak kalacağını salık verir. Cümle, bir başkası tarafından yazılmış yahut söylenmiş olabilir. Şemsiye, bir metafor olarak birçok manaları barındırabileceği gibi yalnızca bir şemsiyeye işaret ediyor olabilir. Belki de gayet açık olan anlamıyla Nietzsche, şemsiyesini unuttuğunu yazmak istemiştir veyahut da bu cümle ile bambaşka ve derin manaları ifade etmeyi amaçlamıştır. Nihayetinde, Derrida bu el yazısı notun, hangi gaye ile kaydedildiğinin bilinemeyeceğini söyler.⁶⁸ Onun bütün bu muammayı dayandırdığı yer, metnin bağlamının olmamasıdır. Tek başına yazılan bu cümlenin, başında veya sonunda, onu anlamamızı sağlayacak herhangi bir ifade yer almaz. Sebeb-i telifler ise her ne kadar kurgusal da olsa bir kontekst barındırırlar. Onların kendine has yapısı, yukarıda geçtiği üzere müphemiyet içermekle beraber yine de şairin gayesi hakkında

⁶⁶ Jacques Derrida, *Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları*, trc. Ali Utku - Mukadder Erkan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021), 62-72.

⁶⁷ Derrida, *Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları*, 63.

⁶⁸ Sebeb-i telifler hakkındaki konuşmalarımız sırasında beni bu metinden haberdar eden Kelam Profesörü Fatih İbiş'e burada teşekkür etmek isterim.

birçok malumat verir. Şuaranın hangi eseri tam olarak hangi nedenle yazdığını tespit etmek güç olabilir fakat genel itibarıyla eser telif nedenlerinin neler olabileceği bilinmektedir. Dolayısıyla metne koşulsuz itimat etmek birtakım sorunlar doğurduğu gibi onu büsbütün güvenilmez addetmek de hatalı bir tercih olacaktır. Şairin söylemini, onun üslubunca değerlendirmek, şiirin hayatı dolaylı yansıttığını kabul etmek, geleneğin etkisini ve klasik şiirin sanat anlayışını hesaba katmak gibi hususlar göz önünde bulundurulmalıdır. Şiirden, vadetmediği bir netlik beklemek yerine, onun verdikleri ile iktifa etmek, belki şairin muradını anlayabilmek adına daha faydalı olabilecektir. Haddizatında “Şemsiyemi unuttum.” cümlesi bile barındırdığı tüm bilinmezliğe rağmen okuyucuya bazı bilgiler verir. Asgari düzeyde, Nietzsche’nin el yazma notları arasında böyle bir cümlenin bulunduğu, ona ait olsun ya da olmasın Nietzsche’nin bu cümle üzerine bir müddet düşündüğü, çünkü defterine onu not ettiği bilinmektedir. Hangi gaye ile yazdığı kesin olarak bilinemeyecek de olsa onun bu cümleye bir anlam atfettiği ileri sürülebilir. O, en azından diğer fragmanlarının arasına kaydedecek kadar “Şemsiyemi unuttum.” cümlesini anlamlı bulmuş olmalıdır. Benzer şekilde şuaranın sebab-i teliflerde sözünü ettiği birçok tema arasında onun gayesini açıklayan yeterince malumat bulunur.

Anlaşıyor ki sanatkârın gayesini tespit etmek için metni merkeze almakla beraber onu kimi değişkenlerle birlikte yorumlamak gerekir. Sebeb-i teliflerdeki muhteva, şair adına birçok gaye içerir. Bunların tamamını, şairin amacı olarak görmek yerine her eser için söz konusu olabilecek temel gayeleri belirlemek faydalı olacaktır. İkinci bölümde *telif merkezli* bir şekilde mezkûr muhteva ayrıntılı olarak ele alınacağı için burada *şairin zaviyesinden* genel bir çerçeve çıkarmak, mevzunun barındırdığı müphemiyeti bir nebze dağıtacak ve daha net bir tablo oluşmasını sağlayacaktır. Kenan Mermer, klasik şerh geleneği hakkındaki çalışmasında, *Gâyeler Prensibi* adı ile bir tasnife yer verir.⁶⁹ Tercüme yahut nazire mesnevilerle bir ölçüde yakın sayılabilecek şerh literatürü için yapılan bu sınıflandırma, kısmi değişikliklerle mesneviler için de kullanılabilir. Mermer, *Kasîde-i Bürde* şarihlerinin şu üç gayeye matuf olarak şerh yazdıklarını ifade eder: Bunlardan ilki olan (I.) *görünür* gaye, eserin ta‘lîmî yönüne dikkat çeker. Bir eseri şerh etmek, onun kapalı yönlerini açmak, metninde gizli bulunan manaları aşikâr eylemek, onun anlaşılmasız kısımlarını sarahate kavuşturmak amaçlarını güder. Bu yönüyle şerhin

⁶⁹ Kenan Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2018), 93.

didaktik bir veçhesi bulunur. Yazar, ikinci olarak şerhten maksadın (II.) *pratik* yönüne dikkat çeker. Şarihin de tıpkı şair gibi, eseri sayesinde himaye yahut caize umduğu söylenebilir. Ayrıca şuaranın şöhret arzusuna benzer şekilde şarihler de şerhleri vasıtasıyla bilinir ve tanınır olmayı istemişlerdir. Son olarak yazar, şerh telifinin (III.) *uhrevî* beklentilerle yapılabildiğine işaret eder. Hususen dinî muhtevalı eserlerde metafizik gaye, başat bir konumda yer alır. Mermer, tespit ettiği bu gayelerin keskin sınırları bulunmadığını, herhangi bir şerhte birinin yahut birden çoğunun *içkin* ve *girift* olarak yer alabileceğini dile getirir.

“Geleneğe eklenmek, yazdığı eserle bir ihsan, terfi almak, yalnızca hürmet görmek, ta‘lîmî faaliyette bulunmak, kapalı manaları açmak bir taraflıyla görünür gâyeyle; diğer taraflıyla ekonomik ve kültürel gâyeyle ilişki içindedir. Gâyeler prensibinde tabakalar, makâmı değil; ancak bir hâli, bir vasatı göstermek salâhiyetindedir.”⁷⁰

Şarihin hâmi tarafından himaye edilmesi, onun ve eserinin şöhret bulmasına neden olacağı gibi, bu tanınırlık sayesinde yazdıklarının daha çok insana ulaşacağı ve fayda sağlayacağı öngörülebilir. Dahası eserin geniş bir coğrafyaya yayılması, şarihin vefatından sonra da okunmasını ve ona hayır dua getirmesini sağlar. Yani şarihin himmet elde etmek gayesiyle şerh yapması, onun yalnızca ekonomik saiklerle eser verdiğini göstermez. Bu tasnifte yer alan ta‘lîmî gayenin, mesneviler için nispeten daha az önem arz ettiği görülür. Zira şerhin doğası gereği barındırdığı öğreticilik niteliği, özellikle aşk mesnevilerinde oldukça kısıtlı bir içerikle temsil edilir. *Muhammediyye*, *Vesiletü'n-necât* ve *Halîl-nâme* gibi dinî içerikli mesnevilerin didaktik yapısı akla gelse de şiirle ifadenin kapalılığı ve şairin bilgi vermek amacıyla olmaması, talim faaliyetinin geri planda kalmasına neden olur. Öte yandan mesnevilerin sanatsal yönü ve şuaranın hüner göstermek arzusu, estetik gayenin ta‘lîmî gayeye nazaran mesneviler için ehemmiyetini göz önüne serer. Kenan Mermer'in tasnifinde yer alan pratik gaye ile uhrevî gaye ise aynı şekilde mesneviler için de söz konusudur.

1.1.2.1. Estetik Gaye

Molla Câmî, şiiri ve şiirin hususiyetlerini güzel bir kıza benzetererek anlatır:

“Şiir bir güzel kızdır ki eğnine nazdan biçilmiş bir hil‘at geymiştir o hil‘at onun veznidir. O hil‘atın eteklerinin ucu ipekle, sırma ile işlenmiştir. O işleme onun

⁷⁰ Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*, 95.

kafiyesidir. O güzel kız ayaklarına altın halhal takmıştır. O halhal onun redifidir. Alnına miskten, anberden hoş bir ben kondurmuştur. O hal ondaki hayaldir. O güzel kızın yanağı ay gibi cilveler yapar. O cilveler teşbihler, istiarelerdir.”⁷¹

Câmî, kızın saçlarını, tecnis sanatına; dudaklarından dökülen sözleri, tarsî sanatına; yüzünü örten kâküllerini mecaza ve yüzünü ise hakikate teşbih eder. Sehî Bey, tezkiresinde yer verdiği şair Sıfâtî'nin şöyle bir beytini nakleder: “Olmayaydı la‘l-i dilber gibi şeker-bâr şî‘r/ Olmaz idi ‘âlem içre böyle kıymetdâr şî‘r”.⁷² *‘İşk-nâme* müellifi Muhammed, Mısır’da, kitap mezatında satın aldığı eseri yeni bir geline benzetir. Gülşehrî, Şeyh-i San‘ân hikâyesini huriye teşbih eder ve onu yeniden yazmakla ona yaraşır bir kıyafet giydirdiğini söyler. Şiirin yahut eserin, güzelliği yönünden kadına benzetildiği birçok örnek vardır. Yazdığı manzumeyi övmek isteyen şairler, yine onu güzellik unsurları bakımından klasik şiirde sıkça kullanılan kuşlar, çiçekler ve bahçelerle ilişkilendirerek anlatırlar. İyi bir gazel okumak rengârenk çiçeklerle bezenmiş bir bahçede gezmeye benzetilir. Hikâyesi evvelden anlatılan bir eseri yenileyen mesnevi şairleri, yaptıkları işi, kasr-ı harabî imar eylemek şeklinde tarif ederler. “Heves kıldum ki nazm idem bu bâbı/ ‘Îmâret eyleyem kasr-ı harabî” (Muhammed, *‘İşk-nâme*, 410). Yergi durumlarında da aksi yönde teşbihler yapılır. Abdülvâsî Çelebi, tercüme etmeye yanaşmadığı *Vîs ü Râmin* mesnevisini eski bostan olarak tavsif eder. “Nazar kıldum ol aşl-ı dâsitâna/ O Fârsî şî‘r ü eski bûsitâna” (*Halil-nâme*, 307). Kaleme alınan eser, eğer manzumsa estetik gayenin merkezde olduğu söylenebilir. Bütün bir nazire literatürü, şuaranın, örnek aldığı zemin şiirin dengini yahut daha güzelini yazmayı istemesiyle oluşmuştur. Hakeza tercüme mesnevilerin de tanzir maksadını güttüğü bilinmektedir. Klasik şiirde nazmetmek ve inci dizmek arasında kurulan münasebet birçok eserde çeşitli şekillerde ifade edilmiş, şiir ile ilgili teşbihlerde sıklıkla kullanılmıştır. Ahmed-i Dâ‘î, *Çeng-nâme*’de aynı mazmunu şu beyitlerle serdeder:

“Bu bir hoş dâsitândur nazma düzdüm
Me‘ânî bahrının ka‘rında yüzdüm
Me‘ânî kim denizdür fikr gâvvâş
Çıkardum ol denizden gevher-i hâs

⁷¹ Kılıslı Rıfat Bilge, trc., *Câmî: Baharistan* (İstanbul: Meral Yayınevi, 1970), 100 akt. Mücahit Kaçar, *Şairlerin İşıltısı: Ali Revnakî'nin Revnaku'ş-Şuarâ'sı - Molla Câmî'nin Poetikası* (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2016), 34.

⁷² İpekten v.dğr., *Sehî Beg: Heşt Bihîşt*, 158.

Dil elmâsiyle ma' nî gevherini

Delüp söz silkine düzdüm varım” (265-267)

Feridüddîn Attâr'dan aldığı hikâyeyi nazma döken şair, bahr-i me' ânînin derinliklerinde yüzdüğünü söyler. Zihninde tasarlayıp kurduğu şiirini denizden çıkarılmış inciye benzetir. O, düşünce dalgıcı ile girdiği mana denizinden topladığı bu incileri, dil yardımıyla delip söz ipine dizmiştir. *Cemşid ü Hurşid*'de benzer bir teşbih kuran Cem Sultan, Ahmed-i Dâ'î'nin *gevher-i hâs* diye nitelediği nazmı, *dürr-i meknûn* olarak tanımlar.⁷³ Aynı mazmuna atıfla Tutmacı '*ıkd-ı güher* ifadesini tercih ederken Yazıcıoğlu *dürr-i mesânî* tamlamasını kullanır.⁷⁴ Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*'de “Söz incü cân denizdür 'aql gâvvâş/ Ele cehd ile gelür gevher-i hâş” (576) beytinde, *bahr-i me'ânîye* atıfta bulunur. Ona göre söz incisinin membaı candır: “Velî söz gevherinün kâni cândur/ Anın cân bigi hükmi cavidândur” (563). Şeyhî, mesnevisinde zamaneden şikâyet ettiği kısımda “Güher har-mühreden olunmasa fark/ Niçün endîşe bahrine olam garğ” (600) diyerek estetik gayenin eser telifindeki önemine dikkat çeker. Şayet şairin söz incileri (güher), katır bonucuğu ile (har-mühre) bir tutulacaksa bunca sıkıntı çekmesine hacet yoktur. Fuzûlî, *Farsça Divanı*'nın dibacesinde mana denizi mazmununu farklı bir zaviyeden ele alır.

“O kudretli düzenleyici (nâzım), mülk âleminin suretleri ile melekût âleminin mânâlarının mazmununu bir araya getirip yaradılış zincirini öyle bir güzellik ve incelikle tanzim etmiş ki suret âleminin görebilen gözleri, onun ibaresinin güzelliğini mütalaa ederek hayret denizine batmışlardır.”

Allah, kâinatı yaratırken görünür dünya ile mana âleminin barındırdığı sırları bir araya getirmiştir. Kalp gözü açık olanlar, Cenâb-ı Hakk'ın bu yaratışındaki sanatı görmüş ve ona hayran olmuşlardır. Fuzûlî, mülk âleminde yaşadığı hâlde yalnızca bazı kimselere nasip olan bu müşahedenin, onları, derin bir sessizliğe ittiğini dile getirir. “Ve herkesin erişemeyeceği mânâ âlemine girip onun zevkine varanlar, o mazmunları görüp düşünüp inceledikçe bu kemâl karşısında lâl ve ebkem kalmışlardır.” Akıl, bu hayranlık duygusu ile baş edemezken gönül, onu idrak edebilecek güce sahiptir. “Gönül, ne büyük bir idrâk sahibidir ki daima mânâlar hazinesinden irfan cevherleri çıkarıp ibare ipine dizer.”⁷⁵ Mana denizi, mana âlemi veya hazinesi ile kastedilenin ilham olduğu anlaşılmaktadır.⁷⁶

⁷³ Cem Sultan, *Cemşid ü Hurşid*, 1085.

⁷⁴ Yazıcıoğlu Muhammed, *Muhammediyye*, 1865; Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 181.

⁷⁵ Akt. Tahir Üzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 27.

⁷⁶ Hoca Mes'ûd, denizden kastın hikmet ve marifet olduğunu söyler. Şairlerin teşbih unsurları ile ilgili

Çünkü şair, gönlüne gelenleri (cevher) yazar ve onları fikri (düşünce/gavvas) sayesinde ibare ipine dizer, yani nazma çeker. Fuzulî, ilhama tasavvufî bir keyfiyet kazandırarak âdeta şiirde anlatılanların *keşf* ile elde edildiğini ima eder. Bununla, nazmın estetik yönünü, Allah'ın yaratışındaki güzelliğe dayandırmış olur. Ahmedî de sözlerinin esasında ona ait olmadığını dile getirir. Kendinin ve kaleminin bir araç olduğunu söyler. Ney enstrümanından çıkan ses nasıl ki onun değilse kalemde dökülen inciler de başka bir yerden gelmektedir. “Dürr-i ma‘nî kim kalemde dökülür/ Bî-gümân ol bir dağı yerden gelür” (*İskender-nâme*, 7538). Sözü söyleyen h̄‘âr (hor, değersiz) olsa da sözün kendisi kutsaldır. Kalem görünüş olarak h̄‘ara (diken) benzese de hakikatte o yücedir.⁷⁷ Çünkü şair kendisine ilham olunan şeyleri söz ve kalem aracılığıyla kayda geçirir. Şuaranın, farklı yönlerini ele alarak, kendi özgün yaklaşımlarını sergiledikleri mazmun özünde aynıdır. Şair yani nâzım, ipe inci dizen kişidir.

Sebeb-i teliflerde yer alan muhtevanın çoğunluğu, mesnevilerin estetik gayelerle kaleme alındığına işaret eder. Fahriye beyitleri, müelliflerin, selef şairler hakkında dile getirdiği övgü ve yergiler, üslup ve poetikaya dair söylemler bu minvalde değerlendirilebilir. Gülşehrî, eserini “Kimse böyle tatlu söz söylemedi/ Kimse bundan yig kitâb eylemedi” (*Mantıku’l-tayr*, 4413) diyerek över. Şeyyad Hamza, “Nazm düzdüm bu sözi dün ü günü/ Gör ki ne şîrîn hikâyetdür bunı” (*Yûsuf ve Zelihâ*, 14) beytiyle eserini okuyucuya sunarken Süle Fakih, hikâyesinin takdimini “Geldük imdi bir hikâyet diyelüm/ Söz içinde şehd ü şekker yiyelüm” (*Yûsuf ve Zelihâ*, 1192) şeklinde gerçekleştirir. Halîlî, *Fürkat-nâme*'sinin hatimesine “Düzetdük çün bu zîbâ dâstânı/ Tamâm itdük bu nâzük bûstânı” (1207) beytiyle başlar.⁷⁸ Tâcîzâde'nin Şeyhî ve Ahmed Paşa hakkındaki eleştirileri, estetik merkezlidir.⁷⁹ Ahmedî'nin, Şeyhoğlu Mustafa'ya yönelttiği tenkit, yine aynı amaca binaen yapılmıştır.⁸⁰ Belâgat ve fesâhatle alakalı beyitlerin, şairlerin sıklıkla mevzubahis ettikleri bedâyi‘ u şanâyi‘ in de yine doğrudan estetikle ilgili olduğu açıktır. Haddizatında konu şiir olduğunda, şuaranın sanat endişesi daima göz önündedir.

farklı yaklaşımları olsa da çoğunlukla aynı benzetmeyi (deniz-dalgıç-inci) kullanmışlardır: “Benüm mezhebümde güherdür hüner/ Ki dükenmez ol gerçi devrân döner; Anuñ bigi güher kimesne bula/ Ki vara denizüñ dibine tala; Nedür ol deniz hikmet ü ma‘rifet/ Ki güher durur tolu ‘ummân-şifat” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 3976-3978).

⁷⁷ “Ahmedî h̄‘âr-ısa sözüdür ‘aziz/ Bahmañ aña sözlerini dinleñiz; Çünkü ma‘nide ‘aziz oldı kalem/ Şuretâ ger h̄‘âr olur-ısa ne gam” (*İskender-nâme*, 4539-7540).

⁷⁸ Bk. Orhan Kemâl Tavukçu, *Halîlî ve Fürkat-nâme’si (Giriş-İnceleme-Tenkitli Metin-Tıpkıbasım)* (Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2008).

⁷⁹ *Heves-nâme*, 518-528.

⁸⁰ *İskender-nâme*, 492.

Uhrevî gaye ile yazdıkları mesnevilerinde Yazıcıoğlu Muhammed ve Süleyman Çelebi dahi fahriye eylemekten geri durmaz.⁸¹ Sebeb-i teliflerde yer bulan dost meclisi kurgusunda, şairler kendi kabiliyetlerini, şiire yatkınlıklarını her daim konu edinirler. Rüya anlatılarında da benzer bir içerik mevcuttur. Topluluk önünde okunmak için kaleme alınan mesnevilerin teatral yönü, salt edebî haz dışında, bu eserlerin, dinleyicileri eğlendirme, onların hoş vakit geçirmesini sağlama maksadı ile yazıldığını gösterir. Estetik gayeye dair her mesneviden çok sayıda örnek getirmek mümkünse de Hoca Mes'ûd'un şu beyitleri, şuaranın muradını göstermek açısından yeterli olacaktır:

“Öküş ulular ‘āleme geldiler
Delim dürlü ‘ilm ü hüner bildiler
Sözünj incüsin düzdiler kıodılar
Hikāyetleri düzdiler kıodılar
Ġaraż andan ancak hikāyet degül
Veķāyi‘ elinden şikāyet degül
Hüner gösterürler bahāne kitāb
İçi tolu hikmet meşel hem ‘itāb” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 369-371)

1.1.2.2. Pratik Gaye

Evvelki başlıkta yer alan estetik gayenin, edebî üretim için bir yönüyle pratik gaye olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Hüner sergileyen şairin, çağdaşları tarafından saygı görmesi, yazdıklarının beğenilmesi ve sanatının takdir edilmesi, hiç değilse meslekî tatmin bakımından şaire fayda sağlar. Bu yönüyle her iki gaye de şairi, mesnevi telifine teşvik eden dünyevî saiklere işaret eder. Şu farkla ki, pratik gayede daima bir karşılık beklentisi söz konusudur. Estetik gayede ise şair bazen salt sanatsal hedefleri doğrultusunda eser verir. Ne bir dünyalık umudu ne bir şöhret ihtimali olduğu hâlde sanatın büyüüne kapılıp şiir yazan şairlerden söz edilebilir. Dahası şuaranın belki çoğunun, edebî üretiminin bir döneminde benzer bir motivasyona sahip olduğu da varsayılabilir. Nitekim klasik şiirin yaygın konularından olan, zamaneden ve felekten şikâyet motifi, köklerde bir yerlerde şairin yalnızlığına, toplum tarafından dışlanmışlığına ve anlaşılmadığı için hissettiği ızdıraba işaret eder. Şair, kûşe-yi uzlette dünyanın nimetlerinden el çektiği hâlde şiirine devam eder. Estetik gaye, edebî ürünler için müstesna bir konumdadır. Söz gelimi şöhret bulmak maksadıyla eser veren

⁸¹ *Muhammediyye*, 8800-8803; *Vesiletü'n-necât*, 177-181.

müellifler, bu pratik faydayı umdukları kadar daima ulaşmak istedikleri ideal eseri ortaya koymak arzusunu taşırlar. Yazıcıoğlu, *Muhammediyye*'nin hatimesinde, mesnevisi hakkında dua ederken onun herkesçe malum bir eser olmasını temenni eder. “Keremden hem kitâbıma nazar kıl/ Kamu âlem içinde mu‘teber kıl” (8786). Hemen akabinde ise eserini güzellik unsurlarıyla bezer. “Sekiz cennet-veş olsun bu gülistân/ Yedi iklim dolsun bu gülistân” (8787). Şair için nâm ü nişân almak mühim olsa da onun hedefi yalnız ama yalnız tanınır olmak değildir. Şair, eserinin, güzelliğiyle anılmasını ümit eder.

Aydınoğlu İsa Bey, Fahrî'den Nizâmî'nin *Husrev ü Şîrîn*'ini tercüme etmesini ister. Ahmedî, Selmân-ı Savecî'den çevirdiği *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisini, Emir Süleyman'ın talebi üzerine kaleme alır. Sipariş mesnevilerde şair, kendisine söylenen eseri, ona vad edilen karşılığı elde etmek için telif yahut tercüme eder. Diğer eser yazma nedenleri arasında belki de pratik gayeye örnek olarak gösterilebilecek en belirgin sebep, siparişle mesnevi yazılmasıdır. Çünkü şair, kendisinden talep edilen eseri tercüme eder. Fahrî'nin örneğinde Aydınoğlu İsa Bey, onun hangi mesneviyi çevireceğini, kendisi belirler. Bu telif biçimi, ilk bakışta şairi, sade bir tercüman gibi gösterse de Fahrî'nin ayrıntılı olarak kaleme aldığı sebep-i telif, sipariş örneğinde bile, eser üretiminde farklı beklentilerin bulunduğunu haber verir. Başlangıçta İsa Bey, talebini iletğinde şair, bu teklifi kabul etmek istemez. Çünkü Nizâmî'nin eserinin herhangi bir eksiği yoktur. *Husrev ü Şîrîn*, güzel ibarelerle yazılmış, baştan başa istiarelerle örülmüş ve birçok letayifle süslenmiştir. Fahrî, onun tercümesini yapmak için bir neden bulamaz. Ayrıca kendi şairliği, Nizâmî seviyesinde değildir. Onun karşısında söz söylemeyi kendisine yakıştırmaz.⁸² Görüleceği üzere şair, tercüme dahi yapacak olsa mesnevisini yalnız bir çeviriden ibaret saymaz. Bunu, kendi üslubunu ortaya koyacağı, bir yönüyle erek metni tanzir eyleyeceği bir telif faaliyeti olarak görür. Ahmedî de *Cemşîd ü Hurşîd*'inde nazire maksadını dile getirir.⁸³ Nihayetinde estetik gaye, şairin gündeminde daima yer tutar. Sultan Çelebi Mehmed adına başladığı *Vîs ü Râmin* tercümesini bitiremeden vefat eden Ahmedî'den geriye kalan metin, vezir Amasyalı Bayezid Paşa tarafından Abdülvâsî Çelebi'ye tevdi edilir. Vezir, şaire şayet eseri tamamlarsa padişahın ona ihsanda bulunacağını söyler. Abdülvâsî Çelebi,

⁸² Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*, 147-149.

⁸³ Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd*, 422-423. Bk. Mehmet Akalın, *Ahmedî: Cemşîd ü Hurşîd (İnceleme-Metin)* (Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975).

Ahmedî'nin metnine devam etmeyi uygun bulmaz. *Vîs ü Râmin* mesnevisini çevirmektense bir peygamber kıssasını nazma dökmeyi tercih eder ve *Halîl-nâme*'yi kaleme alır.⁸⁴ Şair, sipariş nedeniyle giriştiği telif faaliyetinde estetik ve uhrevî gayeleri gözeterek tamamen başka bir eser yazma yoluna gider. Yeğeni İzzeddin'in yarım bıraktığı mesneviyi tamamlayan Hoca Mes'ûd'un, pratik gayeden ziyade bunu estetik maksatlarla yaptığı söylenebilir. Bir diğer eser tamamlama hadisesi, Şeyhî'nin yarım kalan *Husrev ü Şîrîn* mesnevisinde yaşanır. Yeğeni Cemâlî, dayısının eserine yazdığı zeyl ile onun unutulmasını engeller.⁸⁵ Ayrıca zeylin bir kısmının padişah övgüsüne ayrılması, bu ikmalin maddi bir beklentiyle de yapılmış olabileceğini gösterir. Şeyhî'nin *Hâr-nâme*'sinin sebep-i telifi hakkında kaynaklarda yer alan olay meşhurdur. Şeyhî, kendisine tahsis edilen tımara giderken, köyün eski sahipleri, yolunu keser ve onu döverek yanındaki eşyasına el koyar. Şair, başına gelenleri şikâyet etmek amacıyla *Hâr-nâme*'yi kaleme alır. Neticede padişah, Şeyhî'nin zararını karşılar ve suçluları cezalandırır (Bk. Himaye).⁸⁶ Fuat Köprülü, Beylikler döneminde kaleme alınan tercüme eserlerin Türkçe'nin ilim ve kültür alanında gelişmesinde etkili olduğunu dile getirir:

“Acem kültürüne tabiatıyla fazla bağlı kalan Selçuklu sultanlarının yerine ekseriyetle ana dillerinden başka bir dil bilmeyen basit ve sade Türkmen beylerinin kaim olması Türkçenin işlenmesine yardım etmiştir. Birçok âlim, şeyh ve şair, Türkmen beylerinin yanında yahut onlar gibi Arap-İslam edebiyatını bilmeyen diğer ricalin ve beylerin teveccühlerini kazanmak ve çok defa caizeler koparmak için Türkçe eserler yazmaya yahut tercümeğe başlamışlardır. Çok defa beylerin de eserler tercümesini emrettiklerini biliyoruz.”⁸⁷

Yukarıda bahsi geçen Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn*'i, bu düşünceyi destekler. Zira Aydınoğlu İsa Bey'in, eseri tercüme ettirmek istemesinde, yanındaki üst düzey devlet adamları ve askerlerin Farsça bilmemesi etkili olmuştur.⁸⁸ İlk dönem mesnevi müelliflerinin Türkçe'ye hususen önem verdikleri, Farsça karşısında şiir dili olarak Türkçe'yi geliştirmek istedikleri farklı araştırmacılar tarafından dile getirilir. *Mantıku't-ı-tayr* ve *Ğarib-nâme*'yi neşreden Kemal Yavuz da aynı kanaattedir. “Selçuklu

⁸⁴ Abdülvâsî Çelebi, *Halîl-nâme*, 288-318.

⁸⁵ Faruk Kadri Timurtaş neşrinde bu kısım 6944. beyitten sonra gelir. Naşir farklı bir eser kabul ederek zeyli ayrıca numaralandırmıştır. Cemâlî'nin eklediği kısım toplam 109 beyittir. Bk. Timurtaş, *Şeyhi'nin Husrev ü Şîrîn'i (İnceleme-Metin)*.

⁸⁶ Timurtaş, *Şeyhi'nin Husrev ü Şîrîn'i (İnceleme-Metin)*, 6.

⁸⁷ Mehmet Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Ders Notları* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2014), 268.

⁸⁸ Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*, 137-143.

hâkimiyetinin sonuna doğru, Osmanlı asırlarının başlaması ile, Türkçe yazan şairler çoğalmaya başladı. XIV. yüzyıl bu bakımdan önem taşır. Bu yüzyılda yetişen şairlerde dil şuuru da kendini gösterir.”⁸⁹ Gülşehrî, mesnevisinde, Attâr’dan tercüme ettiği hikâyenin Türk dilinde daha güzel ifade bulduğunu dile getirir:

“Türk dilinçe dahı Tâzîden latîf
Mantıku’t-tayr’ı_eyledük aña harîf
Ben bu Türkî defterin çün dürmeyem
Pârisîçesi-y-ile değşürmeyem” (*Mantıku’t-tayr*, 4411-4412)

Benzer şekilde Âşık Paşa da eserinde, Arapça ve Farsça’nın rağbet gördüğü hâlde Türk dilinin mahrum kaldığını dile getirir. Bu sebeple kendisi, mesnevisini Türkçe telif etmiştir. O, şiirde ifade bulan güzel manalardan, bu dilde okuyup konuşanların istifade edebilmesi için *Ġarib-nâme*’sini kaleme alır. “Bu Ġarîb-nâme anın geldi dile / Kim bu dil ehli dahı ma’ nî bile” (10563). Bu iki öncü şairin çabası sonuç vermiş olacak ki hemen yirmi yıl sonra yazılan *Süheyl ü Nevbahâr*’da Hoca Mes’ûd, kendi zamanında Türkçe’nin revaçta olduğunu dile getirir. “Cihânda bugün resm eyle gider/ Ki öküş kişi Türkî’ye meyl ider” (335). Yazıcıoğlu Muhammed, kardeşi Ahmed-i Bîcân’dan *Megâribü’z-zamân* isimli eserini çevirmesini talep ederken “Bunu Türkî diline dönder imdi/ Yayılın ile şehre gönder imdi” (*Muhammediyye*, 8883) der. Zaman içinde Türkçe eserler rağbet görmeye başlamış ve makbul sayılmıştır. Cem Sultan, *Cemşîd ü Ĥurşîd*’inde hikâyenin bu dilde ifade bularak mahbup ve mergup olduğunu dile getirir: “Geyüp Rûmî libâsı oldu maĥbûb/ Anuñçün böyledür şîrîn ü mergûb” (5324). Meşhur mesnevilerin yerlileştirilmesinin karşılık bulması, şuaranın tercümeye meyletmesini sağlamıştır. Tutmacı’nın *Gül ü Ĥusrev*’i bu bağlamda zikredilebilir.⁹⁰ Çeviriler dışında, hikâyenin Türkçe nazma dökülmesi veya genişletilerek yeniden yazılması örneklerinde de yerlileştirme gayesi önemli bir muharrir olmuştur. Muhammed, *İşk-nâme*’sini yazarken okuduğu güzel hikâyenin Anadolu’da duyulmasını arzu eder.⁹¹ Ahmed-i Dâ’î de konusunu Attâr’dan aldığı ve geliştirdiği *Çeng-nâme*’sinde benzer bir iştiyak duyar.⁹² Halil İnalçık’ın beylikler döneminde yazılan mesneviler hakkında ileri sürdüğü görüş dikkat çekicidir. O, Gülşehrî, Âşık Paşa, Hoca Mes’ûd ve Fahrî’den sonra gelen

⁸⁹ Kemal Yavuz, “Âşık Paşa’nın Dil Üzerine Düşünceleri ve Türkçeye Hizmetleri”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 32 (Ağustos 2012): 223.

⁹⁰ Tutmacı, *Gül ü Ĥusrev*, 211.

⁹¹ Muhammed, *İşk-nâme*, 414-419.

⁹² Ahmed-i Dâ’î, *Çeng-nâme*, 311-319.

mesnevî şairlerini (m. 1350-1450) *musâhib şairler* olarak adlandırır. Şeyhoğlu Mustafa'nın *Ķābūs-nāme* çevirisi ile *Hurşid-nāme*'sini, Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'ini, Ahmed-i Dâ'î'nin *Çeng-nāme*'sini ve Ahmedî'nin *İskender-nāme*'sini söz konusu iddiası içinde zikreder. İncalcık'a göre "Beylerin saraylarında... İran yüksek kültürünü temsil eden musâhib şairler, Farsça'dan yaptıkları çeviri ve uyarlamalar ile bu kültürü patronlarına tanıtmaya çalışıyorlardı."⁹³ Şeyhoğlu Mustafa, hâmisî Süleyman Şah için, *saray hayatı, protokol* ve *devlet idaresi* hakkında bilgiler içeren eserler yazmış; Şeyhî, mesnevisinde genişçe yer verdiği işret tasvirleri ile padişahın sarayında düzenlenen meclislere bir nevi usûl ü erkân göstermiş; Ahmed-i Dâ'î, sâkîname türündeki *Çeng-nāme*'si ile *İrânî zevk ü safâ* tecrübesinin bir temsilini sunmuş ve Ahmedî, *İskender-nāme*'si ile bir siyasetname örneği ortaya koymuştur.⁹⁴ Bütün bu mesnevilerde, Selçuklu devlet yönetiminde hâkim olan Acem geleneğinin beyliklere intikali amaçlanmıştır. Mesnevilerde yer alan nasihat nevinden muhtevayı İncalcık, bu bağlamda değerlendirir.⁹⁵ O, Anadolu'nun yeni yöneticilerinin geçmişle irtibatının şura vasıtasıyla tesis edildiğini ileri sürer. Sebeb-i teliflerde bu etken, açıkça ifade bulmasa da yazar, mesnevileri tetkik ederek ve yazıldıkları dönemi inceleyerek geliştirdiği savını çok miktarda örnekle temellendirmiştir. Nuran Tezcan, bir edebiyatçı olarak mezkûr görüşü destekler.⁹⁶ Mesnevilerin söz konusu didaktik işlevinin, şairin gayesinde ne denli belirleyici olduğunu tespit etmek oldukça güçtür. Diğer taraftan tercüme edilecek eserin tercihinde ve mesnevinin içeriğinin şekillenmesinde etkisi olduğu söylenebilir.

Sebeb-i teliflerde bulunan fahriye muhtevası, pratik gaye ile alakalı addedilebilir. Zira şair, kendini ve eserini övmekle daha ziyade dünyevi bir fayda umar. Bu yolla eserinin kıymet görmesini ve kendi şairliğinin takdir edilmesini amaçlar. Şairin, mesnevisinin kendi ölümünden sonra bir yadigâr olarak kalmasını arzulaması, estetik, pratik ve uhrevi gayelerin tamamıyla ilişkilendirilebilir. İz bırakma güdüsü yahut ölümsüzlük isteği, insani bir temele dayanırken, şiiriyle yaşamak düşüncesi şairin edebî gelenekte yer tutmak maksadında olduğunu salık verir. Ardında bıraktığı hayırlı eser sayesinde amel

⁹³ İncalcık, *Has-bağçede 'Ays u Tarab : Nedîmler Şâirler Mutribler*, 90.

⁹⁴ İncalcık, *Has-bağçede 'Ays u Tarab : Nedîmler Şâirler Mutribler*, 97-130.

⁹⁵ Halil İncalcık, söz konusu mesnevileri, *âdâb* literatürü içine dâhil eder. Nuran Tezcan, bu literatürün üç temel özelliğinden bahseder. "Bu edebiyat temelde üç kategoriye dayanır: 1. Ahlaki-etik yazılar; 2. Yöneticiler ve yüksek kültür çevresi için edebi-eğitsel eserler; şiir ve inşa; 3. Hükümdar, idareci sınıf ve aydınlar için devlet siyaseti üzerine *nasihâtnâme* tarzı eserler." Tezcan, *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış : Seçilmiş ve Gözden Geçirilmiş Makaleler*, 323.

⁹⁶ Ayrıntılı bilgi için bk. Tezcan, *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış : Seçilmiş ve Gözden Geçirilmiş Makaleler*, 320-341.

defterinin kapanmayacağını düşünen şair için mesnevinin yadigâr olarak kalması uhrevi bir motivasyonu da barındırır. Süle Fakih, Yûsuf-ı Meddâh ve Şeyyâd Hamza'nın kıssayı Yusuf konulu mesnevileri, bir tür gösteri metni olmak bakımından burada hatırlanabilir. Şehir şehir dolaşıp insanlara sunulan bu eserler, halkın güzel vakit geçirmesini sağlamış ve *Kur'ân* kıssalarının bilinirliğini artırmıştır. Ayrıca ithaf edildikleri hükümdarlar tarafından ihsan gördükleri tahmin edilebilir.

1.1.2.3. Uhrevi Gaye

Anadolu sahasında kaleme alınan ilk mesnevilerden olan *Ġarîb-nâme*'de Âşık Paşa, özgün bir tertip ortaya koyar.⁹⁷ Eser on bölüme (*bâb*) ayrılmış ve bu bölümler kendi içinde onar kıssaya (*dâstân*) taksim edilmiştir. Müellif, her kıssada ayrı bir hikâye yahut mevzeye yer verir, bu tercihi hakkında onuncu bâbın onuncu dâstânında şu açıklamayı yapar:

“Bil kim ‘ulemâ’-i mâ-tekaddem bünyâd-ı ‘ilm-i hisâb on nesne üzerine koyupdurlar ve Hak ta‘âlâ Kelâm-ı mecîd’de bunça nesnelere hisâbda on zikr itdi ve tilke ‘aşeretün kâmile-tün işâret bu ma‘niyedür. Ol sebebdan ötürü bu kitâbı on bâb üzre kısmet itdi ve her bâbda on dâstân-ı ‘acîb ve garîb ve bedâyi‘-i sanâyi‘ söyledi kim ki tâlib olsa andan fevâid-i mevâid iktibâs ide ve sırat-ı müstakîm-i ‘akl-ı selîmde sâbit-kadem ve râsih-dem ola.” (*Ġarîb-nâme*, 10420. beyitten sonra).

Mushaf yazımında her on ayette bir ‘ayn / ع harfî konur ve bu itibarla sureler, onarlı olarak bölümlenir.⁹⁸ Muhammed Eroġlu, bu uygulamaya Hz. Peygamber’in, sahabelere *Kur’ân* öğretiminde, onar ayet ezberletmesinin neden olmuş olabileceğini öne sürer. Ayrıca geceleri on ayet okumanın faziletine dair hadisler olduğunu dile getirir.⁹⁹ Âşık Paşa, *ilm-i hisâb*da onluk sayı sisteminin kullanılması ve *Kur’ân* istinsahında onar ayetlik bir bölümlenmenin tercih edilmesi hasebiyle eserini on bâba ayırır. Ona göre, Bakara Suresi 196. ayette geçen ibare (تلك عشرة كاملة), bu onlu tasnife işaret eder.¹⁰⁰ Şair,

⁹⁷ Bu özgünlüğün mesnevi tertibi bakımından olduğu söylenebilir. Zira eserin bab ve fasıllara ayrılarak yazılması ilmî literatürde yaygın bir tercihtir. Fatih Sultan Mehmed’in kütüphanesinde bulunan Alâeddin Kirmânî’ye ait bir risale benzer şekilde on fasıla ayrılarak kaleme alınmıştır. Risalenin adı, ‘Âşık Paşa’nın da atıfta bulunduğu Bakara Suresi’ndeki 196. ayetten alınmıştır. Bk. Mustafa Özbakır, *Alâeddin el-Kirmânî: Rûya Tabiri İlmi (el-Aşeretü’l-Kâmile - Levâmi‘u Tenviri’l-Makâm fî Cevâmi‘i Ta‘biri’l-Menâm)* (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2021), 40-193.

⁹⁸ ‘Ayn harfî Arapça on (10) demek olan ‘aşere / عشرة kelimesinin ilk harfidir.

⁹⁹ Muhammed Eroġlu, “Aşr-ı şerif”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1991, 4: 24.

¹⁰⁰ Ayetin görünürdeki manası, hac ve umredeki bir vecibeyle ilgilidir: “Hacı ve umreyi Allah için eksiksiz yerine getirin; engellenirseniz kolayınıza gelen bir kurban gönderin. Kurban, mahalline ulaşınca kadar başlarınızı traş etmeyin. Fakat içinizden biri hasta ise veya başından bir rahatsızlığı

mesnevisini okuyanların birçok fayda kesbedeceğini, aklen de en doğru olan din yolunda istikrar eyleyeceğini ifade eder. Eserinin farklı yerlerinde, maksadının nasihat olduğunu dile getiren müellif, anlattıkları ile dinî muhtevalı bir mesnevi kaleme almıştır.¹⁰¹ Süle Fakih, kıssanın *Kur'ân*'da geçmesi sebebiyle Yusuf Peygamber'in hikâyesini anlattığını söyler.

“Bundan artuk dâstânlar çok durur

Diñleyenlere sevâbı yok durur

İllâ bunı diñleyenlere sevâb

Viriserdür âhîretde bî-hisâb

Zîrâ bu destânı Allâh söyledi

“Kıssaların görklüleridir didi” (*Yûsuf ve Zelihâ*, 1821-1823)

Müellif, anlattığı hikâyenin kutsal olduğuna inandığı için dinleyenlere sevap kazandıracağını düşünür. Abdülvâsî Çelebi de birçok öğüt barındırması nedeniyle *Halîl-nâme*'yi telif eder. Uhrevî gaye, dinî muhtevalı eserlerin tamamında yer alır. Hakeza, yukarıda ayrıntılı şekilde ele alınan *Muhammediyye* de benzer saiklerle telif edilmiştir (Bk. Pratik Gaye). *Meğâribü'z-zamân* için söz konusu edilen dini müdafaa gayesi bir yönüyle Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-necâl* ı hakkında da dile getirilebilir. Ankara Savaşı sonrası Osmanlı Devleti'nin geçirdiği badireli zaman aralığında Bursa'da bulunan müellif, yaşanan taht mücadelesine ve karışıklıklara tanık olmuştur. “Süleyman Çelebi, hayatının bir kısmını Emir Süleyman döneminde Bursa Ulu Camii'nin imamı olarak geçirir. Bu tarih aralığında Bursa bir defa daha karışır. Timur'un torunu Ebû Bekr Mîrzâ, Bursa'yı yağmalar ve önüne geleni kılıçtan geçirir. Cami ve medreseler ahıra dönüştürülür ve hatta Ulu Cami ateşe verilir.”¹⁰² Mabetlerin zarara uğraması, meselenin yalnız devletin bekasından ibaret olmadığını, siyasi hengâmenin halkın dinî yaşantısını da etkilediğini gösterir. Böylesi bir tahallut ortamında farklı görüşlerin ortaya çıkması ve taraftar toplaması, yaygın din anlayışını benimseyen insanları rahatsız etmiştir. *Vesîletü'n-necâl*'in metni içerisinde geçmemekle beraber çokça anlatılan meşhur sebebi telif hikâyesi bu bakımdan dikkate değerdir. Bursa'da bir vaiz, Bakara Suresi'nin “Biz,

varsa (traşını olup) oruç veya sadaka yahut kurban olarak bir fidye ödesin. Güvenlikte olduğunuzda hacdan önce umre yapan kişi, gücünün elverdiği türden bir kurban kessin. Bulamayan ise hac sırasında üç gün, döndükten sonra da yedi gün yani *tam on gün* oruç tutmalıdır.” Bakara 2/196. (Alıntıda, “tilke ‘aşeretün kâmilestün” ibaresinin meali italik gösterilmiştir.)

¹⁰¹ *Garîb-nâme*, 335-337; 5421-5423.

¹⁰² Kenan Mermer, “Kurucu Bir Metin Olarak Mevlid'in (*Vesîletü'n-Necât*) Kaynakları Bakımından Değerlendirilmesi, Estetik Değeri ve Yeniden Üretilebilirliği”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 63/1 (2022): 250.

Allah'ın peygamberlerinden hiçbirisi arasında ayırım yapmayız.” mealindeki 285. ayetini delil göstererek diğer peygamberler ile Hz. Muhammed'in aynı derecede olduğunu ileri sürer. Hz. İsa'yı örnek veren vaiz, birini diğerine tercih etmeyeceğini dile getirir. Cemaat arasında bulunan dinleyicilerden bir kimse, bu yaklaşıma karşı çıkar ve ayetin merteye yahut fazileti kastetmediğini, onun nübüvvet açısından peygamberlerin eşit olduğuna dikkat çektiğini söyler. Fakat vaiz iddiasından vazgeçmediği gibi cemaati arkasına almayı başarır. Latîfi, Süleyman Çelebi'nin Hz. Peygamber'in faziletlerini ve merteye bakımından üstünlüğünü anlatan mesnevisini bu hadise üzerine kaleme aldığını nakleder.¹⁰³ Rivayet hesaba katıldığında *Veşîletü'n-necâf*'in telif nedenleri arasında dini müdafaa gayesinin bulunduğu söylenebilir. Aksi takdirde dahi mevcut metninde geçen ibareler nedeniyle şairin uhrevi bir beklenti içinde olduğu açıktır. Bu örneklerle ilaveten, görünürde dünyevi aşkı konu edinen mesnevilerde bile uhrevi gayenin varlığından söz edilebilir. Tevhid, münacat ve naat gibi manzumelerin eserin başlangıç kısmında bir kaide gibi daima yer alması söz konusu hassasiyete işaret eder.

1.2. Sebeb-i Telifte Kurgu

Kurmak fiilinin, (I) bir şeyi oluşturan parçaları birleştirerek bütün duruma getirmek, bir araya toplamak ve (II) düşünmek, aklına koymak, zihinde büyütme manalarına gelmesi, ondan türeyen kurgu kelimesine aktardığı iki anlamla yakından ilgilidir. Kurgu, herhangi bir metinde olayların ve fikirlerin akış biçimini yani sıralanışını ifade eder. Parçaları belli bir düzen içinde bir araya toplayıp bütün hâle getirdiğinde sanatçı, eserini ortaya çıkarmış olur. İngilizcede *editing* kelimesi ile karşılanabilecek bu anlam, mesnevi geleneği bağlamında *tertip* kavramı ile ilişkilendirilebilir. Zira mesnevilerin tevhid, naat, münacat gibi manzumelerle girizgâhının yapılması, ana hikâyenin âgâz-ı dâstân başlığıyla verilmesi ve eserin hatime ile bitirilmesi onun giriş, gelişme, sonuç bölümlerine karşılık gelen ana kurgusunu oluşturur.¹⁰⁴ Bunun kabaca mesnevi kurgusu olmasının yanı sıra dâstânın kendi içinde yine kurgulandığı, her manzumenin ayrı bir iç tertiple tanzim edildiği hatta bir beytin diğerinden önce yahut sonra gelmesinde işleyen sistemin *editing* faaliyetini içerdiği söylenmelidir. Şuara, yazdığı manzumenin biçimine ve muhtevasına uygun olduğunu düşündüğü bir dizilim yapar. Tevhidin, devrin padişahına yazılan övgüden önce esere dâhil olması, bu kurgusal tercihin daha geniş

¹⁰³ Canım, *Latîfi - Tezkiretü's-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama*, 92-93.

¹⁰⁴ İsmail Ünver, “Mesnevi”, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 1986, LII: 432-433.

halkasında yer alırken ana hikâyede, aşkına karşılık bulamayan âşğın resmedildiği bölüme başlarken bülbüle hitap edilmesi ise daha küçük -ama şairin üslubuna etki eden- bir seçime denk düşer. Şairin hangi olayı diğerinden evvel veya sonra anlatacağı, lirizmi yükseltmek için nerede gazel söyleyeceğı, neyi müteakiben dinleyiciye nasihatte bulunacağı söz konusu kurgusal yapının bir parçasıdır. Beyit içi söz diziminin manayı doğrudan etkilemesi gibi eserde anlatılanların sıralanışı da tahkiyeye tesir eder. Mesnevi yazarının ele aldığı hikâyeyi sunma şekli, onun eserine yüklediğı misyonu bir ölçüde gösterir.

1. Vaka Dizilimi: Geleneğın, kutsal metinlerden devşirdiğı kıssaları yahut sözlü kültürde var olan hikâyeleri tekrar tekrar anlatması, karşılaştırma imkânı sunması bakımından vaka diziliminin eserde yaptığı değışiklikleri gösteren çok sayıda örneğı ihtiva eder. Kaynakları arasında *Kitâb-ı Mukaddes* ve *Kur'ân-ı Kerîm*'in bulunduğu Yusuf aleyhisselam kıssası, 14 ve 15. yüzyıl mesnevi yazarlarından Şeyyad Hamza, Süle Fakih, Yusuf-ı Meddâh ve Hamdullah Hamdî tarafından kaleme alınmıştır.¹⁰⁵ Yusuf peygamberin bütün bir yaşamının anlatıldığı kıssada, onun kardeşleri ve babasıyla ilişkisi oldukça yoğun bir şekilde işlenir. Kardeşleri tarafından henüz küçük bir çocukken kuyuya atılan, köle tüccarlarının eline düşen, hiçbir maddi gücü bulunmamasına rağmen zaman içinde hürriyetini kazanan ve Mısır'da maliyeden sorumlu bir yönetici olan peygamberin hayat hikâyesi birçok arketip (ilk örnek) barındırır. Klasik şiirin aşk merkezli yaklaşımı şairlerin, kıssada daha ziyade Züleyha'ya odaklanmalarına neden olmuştur. Mısır Azizi'nin karısı olan Züleyha, Yusuf aleyhisselama âşık olur ve onu elde etmek için teşebbüste bulunur. Evde yalnız oldukları bir vakit, kapıyı kilitler, onunla birlikte olmak ister. Kendisine iyi davranan Aziz'e bu kötülüğü yapamayacağını dile getiren Hz. Yusuf, teklifi reddederek kaçmaya çalışır. Züleyha, onu elbisesinden yakalar fakat kaçmasına engel olamaz. Yusuf peygamberin gömleğı yırtılır ve bir parçası onun elinde kalır. Hengâmeye kocası tevafuk edince Züleyha, kendini savunmak için Yusuf aleyhisselama iftira atar. Orada bulunan bir şahidin, gömleğın arkadan yırtılmasına dikkat çekmesi, suçlunun Züleyha olduğunu kanıtlar. Bu meşhur epizot, *Kur'ân-ı Kerîm*'de şu şekilde geçer:

“Evinde bulunduğu kadın, onunla birlikte olmak istedi. Kapıları iyice kapattı ve
“haydi gel!” dedi. O da “Hâşâ, Allah'a sığınırım! Kocan benim velînimetimdir,

¹⁰⁵ “Ahsenü'l-kasas” (Yusuf Suresi, 12/3) ilahi tavsifi nedeniyle kıssa-yı Yusuf a.s. popülerliğini hâlâ korumakta, birçok şair ve yazar tarafından farklı edebî türlerde yeniden yorumlanmaya devam etmektedir.

bana iyilik edip evini açtı. Gerçek şu ki zalimler iflah olmaz!” dedi. Kadın onu kesinlikle arzulamıştı; eğer rabbinin işaret ve ikazını görmeseydi o da kadını arzuları. Böylece onu, kötülükten ve ahlâksız bir iş yapmaktan uzak tutmak istedik. Şüphesiz o samimi kullarımızdandı. İkisi de kapıya doğru koşular. Kadın onun gömleğini arkadan yakalayıp yırttı. Kapının önünde kocasıyla karşılaştılar. Kadın kocasına dedi ki: “Senin ailene kötülük etmeye kalkışanın cezası, ancak zindana atılmak veya ağır fiziksel cezaya çaptırılmak olmalıdır.” Yûsuf, “Asıl kendisi benimle birlikte olmak istedi” dedi. Kadının akrabasından biri şöyle bilirkişilik yaptı: “Eğer (adamın) gömleği önden yırtılmışsa, kadın doğru söylemiştir; adam yalancıdır. Eğer gömleği arkadan yırtılmışsa, kadın yalan söylemiştir; adam doğru söylemektedir.”¹⁰⁶

Mesnevi şairleri, *Kur’ân*’da öz itibarıyla anlatılan hadiseye sadık kalmışlar ancak ilave olarak birçok ayrıntı ve motife eserlerinde yer vermişlerdir. Bunlardan Züleyha’nın sarayı ve kundaktaki bebek motifleri dikkat çekicidir. Şeyyad Hamza, olayı anlatmadan evvel sarayı tasvir eder ve onun hikâyedeki gereğini açıklar. Yusuf’a olan aşkını, dadısına itiraf eden Züleyha, onun teklifiyle saray yaptırmaya karar verir. Dadı, Yusuf’u ikna etmek için böylesi bir tedbirin alınması gerektiğini düşünür. Gösterişli bir saray yapılmalı, iç duvarlarına Züleyha ve Yusuf’un resimleri nakşedilmelidir ki onları gördüğünde Yusuf aleyhisselam nefesine söz geçiremeyip Züleyha’ya meyletsin. “Ol şuratlar nakşını görsün gözi/ Şabrı gitsün ‘aşık olsun kend’ özi” (Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zeliha*, 474).¹⁰⁷ Züleyha, saray hazır olunca Yusuf’u odasına çağırır ve ardından kapıyı kilitlet (yahut hizmetçilerine kilitletir). Onun niyetini anlayan Yusuf, kendisini sakınması için Allah’a dua eder. Duvarlara yapılan tasvirlerde o ve Züleyha, birbirlerine sarılırken resmedilmiştir. Yusuf, Züleyha’ya resimlerde neden kocasının olmadığını sorar. O, bu soruyla ilgilenmez ve ona olan aşkını itiraf eder. Henüz genç bir kızken Yusuf’u defalarca rüyasında görmüş ve Mısır’a onunla evlenmek arzusuyla gelmiştir. Mısır Azizi’yle, bir karışıklık sonucu, onu tanımadığı hâlde, rüyasındaki kişi zannederek evlenmiştir. O baştan beri Yusuf’u sevmiş ve nihayet onu bulmuştur. “Seni geldüm bulmadum oldum delü/ Hâşretünğden inleyü oldum ölü” (500). Şeyyad Hamza, bu kısımdan sonra şeytanla ilgili bir anekdota yer verir. Yusuf ve Züleyha, baş başa kalınca şeytan, peygamberin günaha gireceğini zannedip sevinir. O sırada hatiften bir ses, onu

¹⁰⁶ Yusuf Suresi, 12/23-27.

¹⁰⁷ Bk. İbrahim Taş, *Şeyyâd Hamza: Yusuf ve Zeliha (Gramer-Metin-Çeviri-Notlar-Sözlük-Dizin-Tıpkıbası)* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020).

fitne çıkarmaktan meneder. Şeyyad Hamza, burada, aklına gelen bir de nükteden bahseder. Mahşerde ölümler diriltilip sırat köprüsüne sürülünce onun inceliğini ve yüksekliğini gören şeytan, kimsenin köprüden geçemeyeceğini düşünerek mutlu olur. Cenab-ı Hak, ona seslenir ve rahmeti sayesinde kullarının, oradan geçeceğini haber verir. Şeytan bunu işitince gözleri kör olana değin ağlar. Bu kısa fasıladan sonra hikâyeye tekrar dönen şair, Yusuf peygamberin de Züleyha'ya âşık olduğunu dile getirir. Onun cazibesine dayanamayıp gönlü kayınca, duvarın delindiğini ve oradan avcunda “Allah'a döndürüleceğiniz gündün sakının” yazan bir el çıktığını görür.¹⁰⁸ Yusuf aleyhisselam, bu uyarıdan etkilenir ve tövbe eder. Züleyha, onun vazgeçtiğini görünce feryat edip ağlamaya başlar. Başını açar ve ona dil döker. Bunun akabinde Yusuf, ikinci defa ona meyleder. Biraz evvel gördüğü el, tekrar gelir ve onu ikaz eder. Züleyha bu kez, ayağa fırlayıp ona sarılır, onu baştan çıkarır. Üçüncü defa Yusuf, Züleyha'ya meyledince el yine görünür. “Zinaya yaklaşmayın” ayeti ile onu ihtar eder.¹⁰⁹ Bunun üzerine Yusuf aleyhisselam, bir saat kadar sabretse de nefesine yenik düşer. Dördüncü kere Züleyha'ya yönelir. Bu kez duvarda açılan delikte babası Yakup aleyhisselam görünür. Oğluna nasihat eder. Yusuf peygamber, yaptığı şeye pişman olur ancak birazdan nefsi tekrar baskın çıkar. Şeyyad Hamza, Yusuf aleyhisselamın Züleyha'nın işvelerine karşı gelememesini, anlatısının merkezine yerleştirir. Beşinci kez Züleyha'ya meyleden Yusuf'u engellemek için Yakup aleyhisselam yine görünür. Onu bu işten alıkoymak için öğüt verir fakat bir müddet işe yarayan bu hamle de onu engelleyemez. Yusuf aleyhisselam altıncı defa Züleyha'ya yaklaşmaya karar verir. “Bir ferişte şoñ-ucu gökden iner/ Arkasını Yūsuf'ıñ tutar şığar; Varı şehvet barmağından tökülür/ Şehveti gider bu kez sâkin olur” (544-545). Gökten bir melek iner ve onun sırtını sıvazlar. Bütün şehveti parmağından dökülünce artık Yusuf peygamber, teskin olur; Züleyha'dan yüz çevirir. Ondan kaçarak kapıya koşar. Züleyha ardından yetişir, onu yakalar, çekişme sırasında elbisesini yırtar. Kapıda kocası ile karşılaşınca Yusuf'un kendine saldırdığını söyler. Yusuf aleyhisselam ise suçsuz olduğunu ve çocuğun kendisine şahitlik edeceğini dile getirir. Kocası, beşikteki çocuğun konuşamayacağını düşünse de Yusuf ısrar edince çocuğa, içeride neyin yaşandığını sorar. O da gömlek eğer önden yırtıldıysa Züleyha haklıdır; şayet arkadan yırtıldıysa Yusuf haklıdır, cevabını verir.

¹⁰⁸ Bakara Suresi 2/281.

¹⁰⁹ İsra Suresi 17/32.

Şeyyad Hamza'nın anlatımında, kurgu/editing bağlamında üç hususun altı çizilebilir: (I) O, Züleyha'nın Yusuf'a karşı hislerinin çok önceye dayanmasından ve hadisenin yaşandığı mekân olan sarayın taşıdığı işlevden bahsederek girizgâh yapar. Yazar, bu tercihiyle okuyucuyu yaşanacak hadiselerle hazırlamak ve olayın geçtiği mahalın bir betimlemesini yapmak ister. (II) Hikâyenin, *Kur'ân* kaynaklı olması nedeniyle dinî veçhesi daima hissedilir. Yazarın metne eklediği şeytanla ilgili anekdotlar, olayın sonunda ne olacağını haber vermesi bakımından önemlidir. Anlatılan, yalnız bir hikâyeden ibaret değil, onunla birlikte içinde dersler barındıran bir peygamber kıssasıdır. Bu bakımdan Şeyyad Hamza, dinleyicinin, sadece heyecan verici olay örgüsü ile ilgilenmesini istemez. Girizgâhı yapıp sarayda yaşanacak hadiseyi anlatmaya başlamadan hemen evvel araya girerek, kıssanın ibretimiz yönünü öne çıkarır. Şeytanın, zina için şartların hazır olduğunu görerek sevinmesi fakat hatiften gelen ses vasıtasıyla bu beklentisinin gerçekleşmeyeceğini haber alması, hikâyenin bu bölümünden çıkarılacak ders olarak sunulur. Şartlar görünürde kişinin aleyhine de olsa Allah'ın yardımını sayesinde her türlü keşmekeşten kurtulmak mümkündür. Sırat köprüsünün çok yüksekte ve incecik olması, ondan kimsenin geçemeyeceği anlamına gelmez. Bu anekdotlar aynı zamanda Yusuf aleyhisselamın karşı karşıya kalacağı imtihandan sağ çıkacağını da salık verir. Her ne kadar anlatısında müellif, onu neredeyse zina yapacak kadar çaresiz gösterse de bir şekilde, onun günaha girmeyeceğini baştan söylemiş olur. Tahkiye açısından, bu seçimin okuyucuyu heyecanlandırmak yahut şaşırtmak gayesinden uzak bir yerde durduğu, dolayısıyla Şeyyad Hamza'nın alelade bir olay anlatıyor gibi davranmaktan çekindiği söylenebilir. (III) *Kur'ân*'da geçen "Kadın onu kesinlikle arzulamıştı; eğer rabbinin işaret ve ikazını görmeseydi o da kadını arzulardı."¹¹⁰ ifadelerini müellif kurgusal bir düzlemde tefsir eder. Yusuf aleyhisselamın, genç bir erkek olarak Züleyha'nın cazibesi karşısında nefsine söz geçirememesini tabii sayar. Şayet ona işaret ve ikazlarda bulunulmasaydı bu günahı işleyeceğini ifade eder. Burada şeytanla ilgili anlatılan nüktelerin yine tasvir edilen manzara ile yakından ilgisi vardır. Yusuf peygamberin Züleyha'ya meyletmesi, maruz kaldığı şartlar dâhilinde olağandır. Kişi, kendi iradesiyle böylesi bir güçlük mücadele edemez, karşılaştığı zorluğun üstesinden ancak Allah'ın yardımını ile gelebilir. Şeyyad Hamza'nın hemen girizgâhta, ardından kapının kilitlendiğini gören Yusuf

¹¹⁰ Yusuf Suresi 12/24.

aleyhisselamın duasına yer vermesinin sebebi de budur. Onun daha ilk baştan Allah'a sığınması, bu büyük imtihandan kurtulmasına vesile olur. Yusuf peygamberin nefis mücadelesinin çok aşamalı olarak sunulması yine dikkat çekicidir. Züleyha'nın önce başını açması ardından yanına gelerek ona sarılması tahrik işlevini görür. Müellif, sarayın yapılış amacını anlatırken duvarlardaki resimlerin Yusuf aleyhisselamın direncini kıracağını aktarsa da sonrasında bu konu üzerinde durmaz. Onun gönlünü asıl çelen şey, Züleyha'nın çekiciliğidir.

Süle Fakih de sarayın benzer bir amaçla yapıldığını dile getirir: “Kancaru baķarısa seni göre/ Lā-būd ol daħı saņa gönül vire” (Süle Fakih, *Yūsuf ve Zeliħā*, 1535).¹¹¹ Züleyha, yaptırdığı sarayda tahtına kurulur ve hizmetçilerine Yusuf aleyhisselamı çağırır. O, içeri girince ardından kapılar kilitlenir. Yusuf, Züleyha'nın huzuruna çıkar, selam verip saygısını sunar. İhtişamlı sarayını över. Süle Fakih'in, efendi ve hizmetçi hiyerarşisine ehemmiyet vererek nispeten gerçekçi bir anlatı kurmaya çalıştığı söylenebilir. Yusuf peygamber, sarayı gezerken Züleyha ile kendisinin resmedildiği tasvirleri görünce durumu anlar ve Allah'a yakarır. “Eydür ey sübhān beni sen saklağıl” (1588). Züleyha, aşkını itiraf eder, sarayı onun için yaptırdığını söyler. Yusuf peygamber dua ederek Allah'a sığınır ve ondan kaçınır. Züleyha, kendinden kaçmaması gerektiğini dile getirir. Onu yanına çağırır, kendisini ona sunar. Aziz'in yerine Mısır'a onu sultan eyleyeceği vaadinde bulunur. Yusuf, sultanın kölesi olduğunu ve ona ihanet etmeyeceğini söyler. Züleyha, teklifine rağbet olmayınca üzülür, bir gazel okuyarak ağlamaya başlar. Onun hâlini gören Hz. Yusuf, bu işten cayması için onu ikna etmeye çalışır fakat çabalarında başarılı olamaz. Züleyha, vazgeçmediği gibi emeline ulaşmak için sürekli gayret gösterir. Bu karşılıklı ikna tartışmasında Yusuf aleyhisselamın kendi ölmüş bedenini tasvir ederek Züleyha'yı soğutmaya çalışması dikkat çekicidir. *Ecel gelse ve şimdi ölsem, beni mezara koysalar... Üç gün sonra gelip mezarımı açsan ve çürümüş bedenimle karşılaşsan, gözlerimin içine dolmuş, bedenimi kemiren kurtçukları görsen, hiç durmaz burnunu tutarak uzaklaşırđın. Bir daha bana bakmaya cesaret edemez, aşktan söz etmezdin* (1642-1647). Bu vurucu betimleme bile Züleyha'nın vazgeçmesini sağlamaz. O, Yusuf'un, kocasından çekindiğini düşünerek eşini ortadan kaldıracılabileceğini söyler ve Tanrı'sından da korkmamasını çünkü yaptığı işe karşılık bütün malını bağışlayabileceğini ifade eder. “Yūsuf eydür rüşvet almaz Tangrımız/

¹¹¹ Bk. Kazım Köktekin, *Süle Fakih'in Yusuf ve Zeliħası (İnceleme-Metin-Dizin) c.1* (Doktora, Atatürk Üniversitesi, 1994).

Rüşvetile toğru kılmaz egrimüz” (1675). Züleyha teklifini sürdürür. Verilen cevaplar onu yıldırılmaz ama vaatlerde bulunmakla da bir ilerleme kaydedemez. Sonunda ümitsizliğe düşerek ağlamaya ve yalvarmaya başlar. Yusuf aleyhisselam, onun hâline acır, içinden ona sarılmak geçer. Ona doğru yaklaşınca Allah tarafından bir nida gelerek onu uyarır. Yusuf’un geri gittiğini gören Züleyha, kendini ileri atar, başını açarak onun elini tutar. Yusuf peygamber ondan kurtulmaya muvaffak olamaz. Duvar yarılr ve bir el görünür. Bu kısımlar Şeyyad Hamza’nın mesnevisi ile oldukça benzer şekilde ilerler. Yusuf, avcunda ayet yazan elden sonra bir ses tarafından daha sonra ise Yakup aleyhisselam tarafından ikaz edilir. Züleyha da her aşamada biraz daha ileri giderek onun sabrını kırmaya çalışır. Nihayet Yakup peygamberin ikinci kez uyarıda bulunması ile artık Yusuf aleyhisselam kendine gelir ve oradan kaçır. Süle Fakih, sarayın yedi kapısının Hakk’ın yardımıyla açıldığını bu sayede Yusuf’un kaçabildiğini dile getirir. Sonuncu kapıda arkasından koşan Züleyha yetişir ve onun elbisesini yırtar. Sonrasında yaşananlar Şeyyad Hamza’nın anlattıkları gibidir. Kocasının yakalaması ve kundaktaki bebeğın (bu mesnevide bebeğın iki aylık olduğu söylenir) şahit gösterilmesi burada da aynıyla vuku bulur.

Yukarıda bahsi geçen iki mesnevinin genel hatları itibarıyla birbirine yakın olduğu söylenebilir. (I) Süle Fakih’in, konuşmaların içine gizlediğı ibret verici sözlerin dışında hikâyeyi bölmekten sakındığı dikkat çeker. Şeyyad Hamza’da yer alan şeytanla ilgili anekdotlar veya benzer bir işlevi yerine getirecek olan fasılalar bu mesnevide bulunmaz. Onun yalnız bir defa Züleyha’ya gazel söyletmesi dışında mesnevi bölünmez. Gazelin ise bütünün bir parçası olarak lirik sahnelerde kullanımına diğer mesnevilerde de tesadüf edilir. İki mesnevi arasındaki dizilim farkı şu sonucu doğurur; ilkinde ön planda olan didaktik yapının aksine burada daha gerçekçi -kısmen lirik- bir üslup hâkimdir. Süle Fakih, kurgusunda insicama ehemmiyet vermiş, okuyucuya ileteceğı mesajı diyaloglar vasıtasıyla aktarmayı tercih etmiştir. Yazarın tahkiyesinde mantıksal çerçeveyi gözetmesi bebeğın tanıtımında da farklılık gösterir. Süle Fakih, olay sırasında bebeğın sarayda olduğuna dikkat çeker. Bağlamdan anlaşılrsa bile Şeyyad Hamza, bu bilginin üzerinde durmaz. (II) Haddizatında şeytanla ilgili nüktelerin bu mesnevide yer almasına ihtiyaç da yoktur. Zira Süle Fakih için Yusuf peygamberin içinde bulunduğu durum aşılmaz değıldir. Yine o, ikaz ve işaretler sayesinde günaha girmekten kurtulur ancak Şeyyad Hamza’nın bahsettiğı gibi bir meleğın inerek sırtını sıvazlaması hadisesi

bu metinde geçmez. Yapılan uyarılar, sonunda sonuç verir ve Yusuf peygamber, Züleyha'dan yüz çevirir. İlkinde altı kez nefesine yenik düşen Yusuf aleyhisselam, bu mesnevide dördüncü defadan sonra odadan kaçır.

Yusuf-ı Meddâh'ın mesnevisinde sarayın yapılma gayesi eksiktir. Züleyha'nın yardım istemesi üzerine dadısı güzel bir saray yaptırır. Diğer mesnevilerdeki gibi burada da tasvirlerden bahsedilir ancak onların işlevine değinilmez. Mesnevide Yusuf, yedi yıldır Züleyha'nın yanındadır. O, küçük bir çocukken köle olarak alıp Yusuf'u büyötmüştür. Sarayın inşası bitince Züleyha, onu yanına alarak sarayı gezmeye gider. Yusuf aleyhisselam, duvarlardaki tasvirleri görünce hayran olur. O zamana dek yüzüne hiç *nazar kılmadığı* Züleyha'yı ilk defa burada görür ve ona âşık olur. Aziz'le evli olmasaydı diye içinden geçirir. "Lâyık idi kim başa ola helâl/ Uşbu endîşe aña kıldı vebâl" (Erzurumlu Kadı Darîr, *Kışsa-i Yûsuf*, 595).¹¹² Bu düşünce aklından geçtiği anda Cebrail gelir ve onu uyarır. Cenab-ı Hakk'ın, ona zinadan uzak durmasını tembih ettiğini haber verir. Yusuf aleyhisselam, kendi beline baktığında yedi kuşakla bağlı olduğunu görür. (Süle Fakih'de Züleyha, birliktelik teklifini yedi kez yineler. Züleyha'nın sarayının yedi odası vardır. Yusuf-ı Meddah, sanki yediyi kullanmak gayesiyle burada Yusuf'un belindeki kuşakların sayısını verir. Yedinin kıssada bu denli yoğun geçmesinin arkasında zinanın yedi büyük günah arasında sayılması olmalıdır.) Züleyha, onun ilk defa kendisine nazar kılmasından çok etkilenir ve 'ışk-bâz kılmaya, ona işve ve naz eylemeye başlar. Yusuf, ondan kaçır. Odanın köşesinde babasının oturduğunu görür. Yakup aleyhisselam, onu şeytanın hilelerine karşı uyarır. Züleyha, yanında bulunan puttan utanarak ipek bir kumaşla üzerini örter ve Yusuf aleyhisselama, birlikte olmayı teklif eder. O ise, Züleyha'nın kocasının kendisine yaptığı iyiliklerden bahsederek çekincesini dile getirir. "Ben tuz etmek hakkını bilsem gerek/ Hâyin olmayub vefâ kılsam gerek" (618). Züleyha, kocasını zehirleyebileceğini söyler, bu sayede saltanat ona kalacaktır. Yusuf peygamber, bunu kabul etmez. Züleyha, gazel okuyarak ona dil döker, sitemde bulunur. Bu sırada yüzü kapıya dönük olan Yusuf, oradan çıkmaya teşebbüs etse de kapı kilitli olduğu için odadan ayrılamaz. Züleyha'nın sözü bitince, putu göstererek ona, neden üstünü örttün, diye sorar. Züleyha, putundan utandığı için üzerini örttüğünü çünkü ona tapındığını dile getirir. Yusuf aleyhisselam, cansız, dilsiz bu şeydense Allah'tan utanması gerektiği karşılığını verir, ona nasihatte

¹¹² Alıntılar Kadı Darîr'e nisbetle yayınlanan neşirden aktarıldığı için kaynağın başlığı değıştırilmeden zikredilmiştir. Metinde ise mesnevinin müellifi Yusuf-ı Meddâh'ın adı kullanılmıştır.

bulunur. Ne var ki bunlar kâr etmez, Züleyha ona sarılır ve onu öpmeye çalışır. O sırada odada bulunan beşikteki bebek (bu mesnevîde Aziz'in kardeşi olarak zikredilir) dile gelir ve Yusuf aleyhisselama kaçmasını söyler. Bunun üzerine o, Züleyha'dan kendini kurtararak odadan kaçır. Bu sefer Allah'ın yardımıyla kapı açılır. Buradan sonrası diğer mesnevîlerle aynı devam eder. Yusuf'un *art eteği* yırtılır, Aziz onları görür, Züleyha iftira atar ve bebek şahitlik eder.

(I) Yusuf-ı Meddah, hadiseyi anlatırken Şeyyad Hamza ve Süle Fakih'in kurgusundan başka bir dizilim yapar. Aynı motifleri farklı şekilde kullanır. Yusuf aleyhisselamın Züleyha'ya meyletmesi, onun ilk görüşte âşık olmasıyla ilişkilendirilerek anlatılır. Saraya girene kadar hiç yüzüne dikkat etmediği Züleyha'ya nazar edince ona gönlü kayar. Hatta içinden keşke Aziz'le evli olmasaydı diye geçirir. Bu mesnevîde Yusuf ve Züleyha arasındaki ilişkide diğer ikisine göre şehvet unsuru azdır. Elbette hikâyenin özüne sadık kalarak Züleyha'nın cazibesinden bahsedilir ama onun aşama aşama Yusuf aleyhisselamı etkilemesi, duvardan çıkan elin uyarıları, hatiften gelen ses gibi motifler burada yer almaz. Yusuf-ı Meddah, hadisedeki öğeleri azaltmış, anlatısında zina konusunu kısmen muhtasar olarak işlemiştir. Bu intibada müellifin karışık bir dizilimi tercih etmesi de etkili olmuştur. Yakup aleyhisselamın hikâyeye dahil diğer mesnevîlerden farklı olarak Yusuf'un Züleyha'ya meyletmesi ile vuku bulmaz. Yusuf'un, babası tarafından uyarılmasından sonra Züleyha'nın putun üzerini örtmesinden bahsedilir. Züleyha teklifte bulununca Yusuf aleyhisselam, onun kocasına (Aziz'e) ihanet edemeyeceğini ileri sürer.¹¹³ Akabinde de Züleyha gazel söyler ama diğer mesnevîlere göre lirik yapının daha güçlü olmasına rağmen bu gazel, ikili arasında duygusal bir alana tesadüf etmez. Çünkü bulunduğu sıralamada bağlam buna uygun değildir: Yusuf gazel okunduğu sırada kapıya yaklaşır çıkmaya çalışır. Putla ilgili mevzu buradan sonra tekrar gündeme gelir. (II) Her ne kadar dağınık bir kurgu yaptıysa da Yusuf-ı Meddah'ın hikâyede bir sebep sonuç ilişkisi gözettiği söylenebilir. O, Yusuf aleyhisselamın Züleyha'ya yaklaşma isteğini sadece şehvi bir arzu olarak görmez. Aralarında karşılıklı bir âşk bulunduğunu ifade eder. Ortak motif olan kundaktaki bebeğin hikâyeye katkısını genişletir. Onun şahitlik etmesi için odada bulunması

¹¹³ Züleyha'nın kocası metinlerde genellikle Mısır Azizi olarak geçse de kimi mesnevîlerde isminin Kotifar, Kıtîr olduğu bilgisi yer alır. Biz, burada karşılaştırmanın gereği olarak metinlerden peş peşe bahsetmemiz nedeniyle mevzunun rahat anlaşılması için yalnızca Mısır Azizi (ve ona atfen kısaca Aziz) ifadesini kullandık.

gerektiğini düşünür ve Yusuf'u ikaz edenin, bebek olduğunu ileri sürer. Esasında Aziz tarafından sorgulanırken Yusuf aleyhisselamın bebeği şahit göstermesi ve oradakilerin emzikli bebeğin konuşamayacağını söylemeleri, onun zaten odada olduğunun bilindiğine işaret eder. Zira onların şaşkınlıkla karşıladıkları şey, bebeğin olayı görmemesi değil bunu ifade edemeyecek olmasıdır. Süle Fakih de bebeğin sarayda olduğuna dikkat çeker. Yusuf-ı Meddah'ın mesnevisinde geçtiği hâliyle, Yusuf aleyhisselamın, bebeğin konuşmasına daha evvel tanık olması, savunmasında onu şahit göstermesini sağlar. Ona itiraz ettiklerinde, bebeğin Allah'ın izniyle konuşacağını söyler, çünkü zaten bunu bilmektedir. Kimi temaların dağınık kimilerinin ise özenle kurgulanması yazarın yaklaşımını gösteren bir tercih olarak yorumlanabilir.

Hamdullah Hamdî, diğer üç müellife nazaran Züleyha'nın sarayını hikâyede daha etkin bir şekilde kullanır.¹¹⁴ O, eserinde duvardaki resimlerin ayrıntılarını ve bunların Yusuf üzerinde bırakacağı etkiyi uzun uzadıya anlatır. “Her taraftan görünse aña bu zevk/ Göğline tolar-ıdı tâbiş-i şevk” (Hamdullah Hamdî, *Yûsuf ve Zeliha*, 4264).¹¹⁵ Züleyha, sarayı ilk defa dolaşırken gördüğü nakışlardan kendisi de ziyadesiyle etkilenir, Yusuf'un sureti onu şevke getirir. “Nazar itdükce naş-ı dildâra/ Şevkden yüz sürerdi dīvâra” (4308). Yine yedi odalı sarayın bu vasfı Hamdî'de daha belirgin şekilde geçer ve kısmen de olsa olayın ilerleme aşamaları bu odalar üzerinden anlatılır. Züleyha, Yusuf'u saraya davet eder. İlk odada ona karşı hislerini açarak niyetini aşikâr eyler. Yusuf ise kendisini mazur görmesini ister ve ondan kaçınır. Züleyha elinden tutup onu ikinci odaya götürür. Nâz u niyâzlarına burada devam eder. Onun uğruna verdiği emeklerden çektiği elemden bahseder. Ne var ki Yusuf aleyhisselam, ona rağbet etmez. Hamdî, anlatısında üçüncü odadan itibaren doğrudan son odaya geçer, bahsetmediği odalarda Züleyha'nın talepte bulunduğunu Yusuf'ansa reddettiğini özetle dile getirir. Dadının beklentisine uygun olarak yedinci odaya girip tasvirleri görünce Yusuf peygamber, ilk kez Züleyha'ya meyleder ancak yine de ona yanaşmaz. Züleyha dil döküp onu ikna etme uğraşını sürdürür. Buna rağmen Yusuf birliktelik teklifini kabul etmez, ona bu işten vazgeçmesini öğütler, nasihatte bulunur. Aziz'e ihanet etmeyeceğini ve Rabb'ine asi

¹¹⁴ Kısası Yusuf konulu mesnevilerde Züleyha'nın sarayına dair ayrıntılı bilgi için Bk. Ozan Kolbaş, “Züleyhâ'nın Sarayı: Yûsuf ile Züleyhâ Mesnevilerindeki Yedi Odalı Sarayın Kökeni Üzerine”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 28/28 (2022): 359-391.

¹¹⁵ Bk. Zehra Öztürk, *Hamdullah Hamdî'nin Yusuf ve Zeliha Mesnevisi (Giriş, Metin, İnceleme ve Tıpkıbasım) II. kısım: Tenkidli Metin* (Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2001).

olmayacağını ifade eder. Züleyha, onu ikna edemeyince eline hançeri alıp kendi boğazına dayar ve isteğini kabul etmezse intihar edeceğini söyler. Yusuf, onu engellemek için elini tutar; “Ölme gamdan dilünî şād ideyin/ Vāşıl-ı hāşıl-ı murād ideyin” (4515) diyerek teklifine boyun eğer. Elbiselerini çıkarırken gözüne odadaki perde çarpar. Züleyha’ya perdeyi sorar. O, hemen yatağının yanında bulunan ve her zaman tapınmakta olduğu putunun önünü kapamak için perde astığı cevabını verir; ibadet ettiği, yüz sürdüğü ilahının kendisini bu hâldeyken görmesini istemez. Yusuf aleyhisselam, Züleyha’nın bu hassasiyetinden etkilenir. O, batıl tanrısından utanıp çekindiği hâlde kendisi *Hayy u Kayyûm u Rabb-i Dâñâ*’dan hayâ etmeyip günaha yeltenmiştir. Kalkıştığı işe pişman olup Züleyha’nın yanından fırladığı gibi kaçar. Odaların kapıları Allah’ın yardımıyla bir bir açılır. Hamdullah Hamdî, burada başka bir rivayetten daha bahseder. Yusuf aleyhisselam bir gece rüyasında babasını görmüştür. Yakup peygamber, onun enbiya soyundan geldiğini haber vermiş, ona nasihatlerde bulunmuş ve günaha girmemesini tembih etmiştir. Yusuf, elbiselerini çıkarırken bu rüyayı hatırlar ve kaçar. Devamında Züleyha’nın, onun ardından yetişip gömleğini yırtması anlatılır. Hamdullah Hamdî, Aziz’le karşılaşmalarına geçmeden evvel Züleyha’nın iç dünyasını yansıtmayı tercih eder. Onun davranışlarının arkasında, yaşadığı yoğun aşk nedeniyle melankolik bir tavır sezilir. Yusuf’un onu istemeyerek kaçması Züleyha’yı oldukça üzer. Bir başına kaldığı sarayında Yusuf’un ardından gazel okur. “Tutup etegin anı ihtiyâr itmiş-idüm/ Elümden ol dañi gitdi çün ihtiyâr dirîğ” (4577). Yusuf kapıdan çıkınca Aziz’e rast gelir. Onun telaşlı hâlini gören efendisi, ne olduğunu sorar. O ise içeride yaşananlara dair hiçbir şey söylemez. Aziz, onu yanına alıp saraya girer. Züleyha, kocasının yanında Yusuf’u görünce ona her şeyi anlattığını zannederek suçunu bastırmak gayesiyle onun kendisine uyurken saldırdığını söyler. Aziz, çok hiddetlenir. Yusuf aleyhisselam, kendini savunmaya çalışsa da Züleyha gözyaşı döküp yeminler ederek kocasını kendine inandırır. Aziz, celladı çağırıp Yusuf’un ölüm emrini verir. İdamını beklerken Cenab-ı Hakk’a dua edip yardım isteyen Yusuf peygamber, üç aylık bebeğin (bu mesnevide Züleyha’nın bir akrabasının çocuğu olarak geçer) şahitliği sayesinde kurtulur.

(I) Hamdullah Hamdî, hikâyede Züleyha’nın sarayını daha etkin biçimde kullanır. Diğer mesnevilerde yinelenildiği hâlde işlevi üzerinde çok durulmayan saray motifi burada Yusuf’u baştan çıkarma teşebbüsünde önemli bir faktör olarak yer alır. Birinci odada

başlayan karşılıklı ikna çabaları yedinci odada zirve noktasına ulaşır. Ayrıca, Yusuf-ı Meddah'ın da kullandığı üstü örtülen put motifi yine Hamdî'nin mesnevisinde daha anlamlı hâle gelir. Zira bir peygamber olan Hz. Yusuf'un bariz ikazlarla değil kendi akıl yürütmesiyle hatasından dönmesi, onun ferasetine ve ahlaki üstünlüğüne vurgu yapar. Duvar motifinin yerini alan perde, onun yaptığı hatayı fark etmesini sağlar. (II) Hamdî, Yusuf peygamberin Züleyha'ya meylini tek bir sefere indirerek Şeyyad Hamza'da belirgin olan fakat Süle Fakih'te de bulunan tekrara düşme durumunun önüne geçer. Onun Züleyha'ya meyletmesi ve duvardan çıkan el yahut babasının sureti tarafından ikaz edilmesi döngüsü bu mesnevide bulunmaz. (III) Bir diğer dikkat çeken husus, Hamdî'nin şehveti değil aşkı merkeze alan anlatımıdır. Züleyha'ya çizdiği umutsuz âşık portresi, diğer mesnevilerdeki şivekâr Züleyha'dan farklı bir yerde durur. Gazeli kullanım biçiminin de bu intibada katkısı vardır. Züleyha'nın, Yusuf'un gömleğini yırttıktan sonra onu elinden kaçırdığı için sinirlenmek yerine kederlenmesi ve ardından okuduğu gazelde tebellür eden karşılık bulamamış mahzun âşık görünümü, onun melankolik ruh hâlini tasvir eder. Yusuf'u zinaya zorlamak için entrikalar çeviren çekici saray kadını imajı bu anlatıda içine düştüğü çaresiz aşk sebebiyle hatalar yapan kadın tipine evrilir. Yusuf-ı Meddah'da ve Hamdî'de şehvet yerine aşkın öne çıkarılması hikâyenin başlangıcında da onların diğer müelliflerden farklı bir dizilim yapmalarına neden olmuştur. Şeyyad Hamza ve Süle Fakih'te Züleyha, sarayında odasına çekilmiş ve yatağına (tahtına) uzanmış olduğu hâlde Yusuf'u yanına çağırır. Bu mizansenin çağrıştırdığı duygu, aşktan ziyade şehvet olmalıdır. Yusuf-ı Meddah ve Hamdî'de ise Züleyha'nın Yusuf'u yanına alarak sarayı gezmesi hikâyeye romantik bir atmosfer getirir. (IV) Hamdî, mesnevide söz konusu edilenlerin rivayete dayandığını daima vurgular. Anlattığı bu hadisede de ravilere atıfta bulunmayı ihmal etmez (4549; 4579). Yusuf'un Züleyha'dan kaçmasına neden olan işaretle ilgili alternatif bir rivayetin varlığından söz eder. Onun Yusuf tasvirinde peygamberlik vasfını göz önünde bulundurduğu ve bu doğrultuda olgun bir karakter resmetmeye çalıştığı söylenebilir. Nefsine hâkim olamadığı için değil; Züleyha'nın intihar tehdidi yüzünden ona meyletmesi, olağanüstü bir işarete ihtiyaç duymadan bu hatasından geri dönmesi ve Mısır Azizi'yle karşılaştığında ona karısının yaptıklarını anlatmaması Hamdî'nin oluşturduğu portreyi diğer mesnevilerdekenden ayırır.

Züleyha'nın Hz. Yusuf'u baştan çıkarma uğraşı ve devamında yaşananların konu

edildiği bu meşhur epizodun, 14 ve 15. yüzyıllarda kaleme alınmış dört mesnevîde nasıl anlatıldığı kısaca özetlenmiştir. Bir hadisenin uzun yahut kısa ele alınışı, olayı etkileyen bir motifin takdim tehiri ve müellifin kendi kurduğu neden sonuç ilişkisinin gereği olarak hikâyede yaptığı değişiklikler, vaka dizilimi bağlamında değerlendirilebilir. Süle Fakih, Yusuf-ı Meddah ve Hamdullah Hamdî, mesnevîlerinde Züleyha dilinden gazel söylemeyi uygun görmüşlerdir. İlk ikisi, Yusuf aleyhisselamın, Mısır Azizi'ne ihanet edemeyeceğini söyleyerek Züleyha'nın teklifini reddettiği kısımda gazele yer verir. Bu bağlamda gazel, âşğın maşuğa sitem ettiği, kısmen lirik sayılabilecek bir işlevde kullanılmıştır. Hamdî ise diziliminde/kurgusunda Züleyha'ya gazel söylediği sırada onun yanında Yusuf peygamber yoktur. Sevgilinin kaçışı sonrası yalnız kalan âşğın dilinden okunan gazel, platonik aşkın onda neden olduğu üzüntüyü ifade eder. Yine Hamdî'de, saraydan kaçan Yusuf aleyhisselamın Aziz'le karşılaşması ve ona başından geçenlerden bahsetmemesi; müellifin yüzleşme ve çocuğun şahitliği olaylarına geçmeden evvel karakter hakkında bilgi vermek istemesiyle ilgilidir. Bu müdahale, mesnevînin çizdiği Yusuf portresini güçlendirir. Yusuf-ı Meddah'ın karışık bir dizilimi tercih etmesi, motifleri farklı sıralarla ve bazen fasılalı olarak metnine yerleştirmesi, onun mesnevisini diğer üçünden ayırır. Meddah'ın kendi kurduğu neden sonuç ilişkisi, motifleri yeniden dizayn etmesine sebep olmuştur. Şeyyad ve Fakih'te Yusuf'un meyli üzerine onu ihtar eden Yakup aleyhisselam, Meddah'ın metninde hemen ilk sıralarda oğluna bir ön uyarıda bulunur. Şeyyad Hamza'nın kurgusunda yer verdiği şeytanla ilgili nükteler, yukarıda ayrıntılı bir şekilde açıklandığı gibi, hikâyeyi sunuş biçimini doğrudan etkilemiştir. Örnekler, vaka diziliminin hikâye anlatımındaki tesirini göstermek amacıyla tafsilatlı olarak ele alınmıştır. Böylesi bir karşılaştırma ile dizilimin, sebep-i teliflerde husule getirdiği farklılıkları tespit etmek zor olsa da motifler üzerinden benzer bir kıyas yapılabilir.¹¹⁶

2. Kurmaca: Buraya kadar kurgu kavramının, vaka dizilimi (editing) anlamı üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın yoğunlaştığı kurgu ile kastedilen ise kurmacadır (fiction). Metnin tasarıya dayalı olmasını ve gerçekle zayıf bir ilişki içinde bulunmasını

¹¹⁶ Misalen hatiften gelen ses motifi, Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'inde, hemen sebep-i telifin başında devreye girip bütününe etki ederken Cem Sultan'ın *Cemşid ü Hurşid*'inde, aynı motif, metnin ortalarında yapılan atıfla sebep-i telifi zenginleştiren bir unsur olarak yer alır. *Husrev ü Şirîn*'de sebep-i telif 551 numaralı şu beyitle başlar: “Meger bir dem ki derd olmuşdı demsâz/ Göñüle hâtif-i cân virdi âvâz”. Müellif, doğrudan hatiften gelen ses motifi ile anlatısına girizgâh yapar. Cem Sultan ise nesib benzeri bir başlangıç yapmayı tercih eder. 1040. beyitle başlayan sebep-i telifte hatiften gelen sesin anlatıya dahil olması 1058 numaralı şu beyitle gerçekleşir: “Bu nağmeyle iderken derdümi sâz/ Baña hâtifden irişdi bir âvâz”.

vurgulayan bu ikinci mana, kavramın türediği kurmak fiilinin düşünmek, aklına koymak, zihinde büyütme anlamları ile yakından ilgilidir. Dizilimde öne çıkan, yazarın elindeki malzemeyi bir bütün oluşturacak şekilde bir araya toplaması ve onu sıralaması işlemi, bu ikinci manada genişler ve yazarın mevcut malzemeyi zenginleştirmek için devreye soktuğu hayal gücünü de içerir. Müellif, sade bir yapboz birleştirir gibi var olan malzemeyi kullanarak zaten sınırları çizili olan bir bütüne ulaşmaz, o aynı zamanda ilave parçalar ekleyerek nihayetinde varacağı yekûnün yeni bir form kazanmasını sağlar. Bu anlamıyla kurgu, vaka dizilimini de içine alan daha geniş bir kapsama kavuşur. Sanatçının, kafasındaki yapıya ulaşmak için elindeki malzemeyi dizayn etmesi, amacına uymayanları ayıklaması ve gerekli gördüğü yeni malzemeler üretmesi bütünüyle sürece dâhil edilir. *Kubbealtı Lugatı*'nda kurgu kavramı şu şekilde açıklanır: “Tamamen veya kısmen gerçeklere dayanmayan, yazar veya sanatçının hayal gücünün eseri olan kişi, yer ve olaylar içeren eser, kurmaca, fiksiyon.” Anlatıda yer alan kişi, mekân ve hadiseler bir ölçüde gerçekle örtüşse de metnin barındırdığı kurgusal muhteva, onun spekülatif bir yapıya bürünmesini sağlar. Sebeb-i telifler üzerinden tartıştığımız kurgu mevzusu tam da bu yapıyla ilgilidir.

1.2.1. Sebeb-i Telifin Kurgulanma Nedenleri

Müellif, eserini ne amaçla yazdığını doğrudan kaleme almak yerine niçin onu kurgusal bir düzlemde sunma ihtiyacı duyar? Neticede onun maddi yahut manevi beklentilerle eser kaleme aldığı bilinecektir. Şair şayet padişahın himmet bekliyorsa bunu açıkça ifade edebilir, sanat vadisinde nâm u nişân salmak gayesindeyse iddiasını ortaya koyabilir, sadaka-yı cariyeye nevinden bitmez tükenmez bir ahiret azığı kazanmak arzusunda ise bunu vazih bir şekilde beyan edebilir. Onun bir hikâyeye kurmak, bir mahlasın ardından konuşmak, düşüncelerini dolaylı ifade etmek yoluna gitmesi herhâlde kimi muharriklerin neticesi olmalıdır. Aşağıda üç başlık etrafında bu seçimin sebepleri üzerinde durulmuştur. Kitap yazmak, eser telif etmek, edebî bir yapıt kaleme almak ve elbette mesnevi tertip etmek evvela sanatsal bir faaliyettir. Sanatın daima açıklanabilir olduğunu yahut her zaman rasyonel temellendirmelerle icra edildiğini söylemek güçtür. Onun hissiyatla iç içe geçmiş bir edim olması, eserin neden yazıldığıнын, barındırdığı muhtevanın ne anlattığının, niteliklerinin ardında neyin yattığının net olarak cevaplanmasını zorlaştırır. Dahası müellifi yönlendiren itkinin bir yönüyle içgüdüsel

olduğu söylenebilir. Estetik olanın arzulanması, insanın güzele temayül etmesi, ona şahit olmaktan aldığı haz, sanatçıda yalnız bir temaşa zevki ile mahdut kalmaz. O, görüp beğendiği eserin bir benzerini yapmayı ister. Bu bakımdan ele alındığında onun bütünüyle bilinçli süreçlerden geçerek sanata meyletmediği, bilakis estetik olanın cazibesine kapılarak eser üretmek yoluna girdiği iddia edilebilir. Hocası Platon gibi sanatın, özünde mimesise dayalı olduğunu düşünen Aristoteles, *Poetika*'sında şiir sanatını doğuran iki nedenden bahseder.

“Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız.”¹¹⁷

Aristo'ya göre insanların, sanata temayül etmelerinin kökeninde onların doğuştan taklit etmeye eğilimli olmaları ve taklitle husule gelen sanattan hoşlanmaları yatmaktadır. Alıntılanan pasajın mütercimi İsmail Tunalı, taklidi *içtepi* olarak niteler. Onun bir yönüyle zorunlu olmasına yani şairin ondan beri kalamayacağına dikkat çeker. Hoşlanma için de benzer bir durum söz konusudur. İnsan, doğası gereği etrafında olup bitenlere ilgi duyar ve onları taklit eder. Şuaranın neden kurguya başvurduğu sorusuna bu iki saik çerçevesinde cevap aranmıştır. Taklidin iz düşümü olarak sebep-i telif yazma geleneğinin kurgusal yapı üstündeki etkisi ele alınmış, hoşlanma güdüsünü temsilen mesnevi şairinin estetik beğenisi üzerinde durulmuştur. Bunlara ilaveten yazılan üçüncü başlık, mecazın imkânı hakkındadır. Klasik şiirin varlık tasavvuru, onun kendine mahsus bir edebî dil oluşturmasını sağlar. Mecaz, sembol ve temsillerle örülü bu edebiyatın kurgusal anlatıyı olağan kıldığı açıktır.

1.2.1.1. Gelenek

Günlük rutinlerden halk inanışlarına, toplumun benimsediği mükerrer faaliyetlerden bir meslek grubunun yıllar içinde oluşturduğu tecrübeye değin çok geniş bir yelpazede kullanılan gelenek kavramı, önceki neslin bir sonrakine aktardığı uygulama ve ritüelleri

¹¹⁷ İsmail Tunalı, trc., *Aristoteles: Poetika* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987), 16.

kapsadığı gibi geçmişten bu yana devam edegelen kültürel unsurları da içine alır. Burada tabii olarak, sebab-i telif bağlamında ele alınan kavram ile edebî gelenek veya daha spesifik ifade etmek gerekirse mesnevi geleneği kastedilmiştir. Kavramın her alanda kullanılabilmesi, onun farklı koşullarda yeni anlamlar kazanmasına neden olmuştur. Bu bakımdan mesnevi geleneği ile kastolunan şeyin ne olduğu açık ifade edilmelidir. Anadolu'da Yunus Emre, Gülşehrî, Âşık Paşa, Mes'ûd b. Ahmed ve Fahrî gibi şairlerle ilk örnekleri verilen Türkçe mesnevinin, Şeyhoğlu Mustafa, Ahmedî ve Şeyhî gibi usta isimlerle olgunluk kazandığı, bir yönüyle kendi yol haritasını çizecek yetkinliğe eriştiği söylenebilir. En yalın yaklaşımla, mesnevi biçiminde kaleme alınan eserler, söz konusu geleneği oluşturmuş ve benzer bir eser yazmak arzusunda olan sonraki kuşağın şairlerinin önünde bir pusula görevi görmüştür. Şuaranın, nazım biçiminden, edebî sanatlara, mazmun dünyasından övgü ve yergi ifadelerine kadar beslendiği, kendi eserine âdeta bir kaynak olarak gördüğü mevcut örnekler, gelenek kapsamında değerlendirilmiştir. Burada daha ziyade mesnevi şairine yol gösterenin yine diğer mesneviler olduğu fikri ile hareket edilmiştir. Zira sebab-i telif yazıcılığının, ilk örneklerle yakın bir münasebeti bulunduğu görülür. Aşağıda, Anadolu sahasında etkili olmuş kimi Farsça mesneviler üzerinden bu ilişki ele alınacaktır. Öte yandan klasik şiirin kendine mahsus dünyasını anlamak için onun ait olduğu edebî, fikrî ve akidevi geleneğin bilinmesi gerektiği göz ardı edilemez. Daha özel bir alana denk geliyorsa da sebab-i telifin de genelin bir parçası olması nedeniyle; çalışma boyunca, yeri geldiğinde bu edebî gelenek hakkında açıklamalar yapılmıştır. Elias John Wilkinson Gibb, büyük eseri *A History of Ottoman Poetry*'e yazdığı mukaddimede gelenek konusuna müstakil bir bölüm ayırır. O, klasik şiirin dinî kaynakları, felsefi ve tasavvufi menşei hakkında ayrıntılı malumat verdiği bölümde âlemin yaratılışı, arş u kürsî, Kaf dağı, sudur nazariyesi, vacib ve mümkün varlık anlayışı, felekler ve özellikleri, madde suret ayrımı, nefsin mertebeleri gibi birçok başat konuyu işler.¹¹⁸ Yine büyük bir edebiyat tarihi projesine niyetlenen ancak Gibb'de olduğu gibi yalnızca ilk cildini yazmaya ömrü vefa eden Ağâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar* başlıklı müstakil bir çalışma ile klasik şiiri anlamak için gerekli bilgileri bir araya getirir. O, eserinde tasavvuf, din ve felsefe, tarihî ve menkıbevi kültür, itikat, zahir ilimler, şiirin yaşadığı dönem ve günlük hayat, âdetler ve mefhumlar, sanat telakkisi gibi

¹¹⁸ E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş* (İstanbul: Köksal Yayıncılık, 1999), 43-71.

birçok konuya yer verir.¹¹⁹ Farklı müellifler tarafından, benzer hassasiyetle yazılan yine birçok eserden bahsetmek mümkündür.¹²⁰ Sonraki başlıklarda (Bk. Estetik Algı, Mecazın İmkânı) kurgu mevzusu kısmen bu gelenek zaviyesinden ele alınacağı için burada mesnevilere yoğunlaşılacaktır.

Penc Genc diye meşhur olmuş hamsenin sahibi Genceli Nizâmî, *Mağzen-i Esrâr* ve *Husrev ü Şîrîn* başta olmak üzere *Leylâ vü Mecnûn* ve *İskender-nâme* eserleri ile Türk mesnevi yazıcılığı üzerinde etkili olmuştur. Onun sebep-i teliflerinin şura için örnek mesabesinde sayılabileceği söylenebilir. *Mağzen-i Esrâr*'da müellif, eserini ithaf ettiği Mengücekoğlu Fahreddin Behram Şah'ın övgüsü ile kitabın yazılış nedenini iç içe sunar. Medih manzumeleri önce gelse de mesnevinin telifinde sultanın etkisine dikkat çekmek gayesi ve himaye beklentisiyle Nizâmî böyle bir tercihte bulunur. O, sebep-i telif için özel bir hikâye kurgulama gereği duymadan anlatısını şahın övgüsüne ve -ona bağlılığını göstermek için kaleme aldığı- eserinin üstünlüğüne hasreder. Nizâmî bu kısımda bolca fahriye eyler, Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'si ile kıyaslayarak kendi eserinin özgünlüğüne dikkat çeker. Sebeb-i telifin devamında sözün değeri, şairlik mertebesi, ölçülü ve edebî sözün özellikleri hakkında manzumelere yer verir. Onun, poetik görüşlerini bir hikâye etrafında sebep-i telifine dâhil etmediği, ayrıca kaleme aldığı görülür.¹²¹ *Husrev ü Şîrîn*'inde ise eserini ithaf ettiği Tuğrul b. Arslanşah'ın methini sebep-i telif kurgusundan ayırır. Müellif, gecenin sona ermesi, sabah ışıklarının etrafa yayılması, seher vaktinde kuşların ötmeye başlaması tasviriyle girizgâh yaptığı metnine kalem-kılıç teşbihi ile devam eder. Ardından, bir gece uykusuz ve düşünceli bir hâldeyken ne yazması gerektiği konusunda yaşadığı belirsizlikten bahseder. İçinden, çığır açan ve ünü dünyaya yayılan bir eser yazma isteği gelmişse de bu konuda kararsızlık yaşar. O sırada bir saray adamı yanına gelir, Ulu Hakan'ın ondan bir eser yazmasını istediğini haber verir ve şahın talep ettiği yapıtın özelliklerini sıralar. Şayet tarif ettiği gibi güzel bir mesnevi yazabilirse şairin caizeye kavuşacağını müjdeler. Nizâmî, bu teklife sevinir, fırsatını yakalamışken de kendi hâlini anlatıp nazlanmayı ihmal etmez.

¹¹⁹ Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015).

¹²⁰ Ali Nihat Tarlan, Ömer Faruk Akün, Ahmet Atillâ Şentürk, Mine Mengi gibi birçok araştırmacının klasik şiir geleneğini anlatmaya yönelik eserleri vardır.

¹²¹ M. Nuri Gençosman, trc., *Nizâmî: Mağzen-i Esrâr*, 2. Bs (Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1960), 35-49.

“Yüksek bir kıymeti haiz olan sözler, hep refah ve huzur içinde söylenmişlerdir. Halbuki ben cihandan, elini, eteğini çekmiş, arpa ekmeğine kanaat eden bir adamım... O devletten “ki onun düşmanları kahrolsun!” himmet gösterip beni kayırmasını niyaz ederim, başka bir şey değil. Ne kadar işler himmet ile bilhassa padişah himmetiyle aydan daha parlak bir hale gelmiştir.”¹²²

Nizâmî, şah tarafından himaye edilmek arzusunda olduğunu dile getirir. O, saray adamı ile arasında geçen konuşmayı, kendi talebini iletmiş kısmında bitirir ve Tuğrul b. Arslanşah’ın övgüsüne geçer. Bu sebep-i telifte, kurgusal yapının yer aldığı açıktır. Şair, başlangıçta mevzubahis ettiği, kalemin de kılıç kadar değerli olduğu düşüncesinden sonra kendi yazarlık yeteneğini öne çıkarır. Bu sırada kederli ve mahzun hâlini vurgulayarak padişahın himmetine ihtiyacı olduğunu belirtmiş olur. Konuştuğu saray adamının gerçekte var olup olmadığı muallaktır. Hâmî ile sanatkâr arasında çoğu zaman protokolü sağlayan ara karakterlerin olduğu bilinmekle birlikte o, gönlünden geçenleri dile getirmek için bu kurguya yer vermiş olmalıdır. Nizâmî’nin eserini tercüme eden Şeyhî, saray adamı kurgusunu, sebep-i telifinde hatiften gelen ses anlatısı ile temsil eder. Himaye isteğini belirtmek için her iki şairin de bir vesile aradığını ve bu ihtiyaca binaen eserlerinde kurgusal karakterlere yer verdiklerini iddia etmek muhal olmaz. Yukarıda alıntılanan kısmın, Şeyhî’nin metninde -çevirisi sayılabilecek derecede- bir benzeri bulunur. “Benem bir güşede bî-zâd ü bî-yâr/ Garîb ü haste vü zâr ü dil-efgâr; Ciger gerdün oğından yâre yâre/ Yürek her dün elinden pâre pâre” (Şeyhî, *Hüsrev ü Şîrîn*, 591-592). Aynı mesnevinin öteki mütercimi Fahrî, sipariş üzerine eser yazdığını, kurgu şüphesine mahal vermeyecek derecede açık ifade eder. Aydınoğlu İsa Bey’in bizzat şairden talepte bulunması ve bunda ısrarcı olması ayrıntılı olarak sebep-i telifte konu edilir. Nizâmî, bir diğer mesnevisi *Leylâ vü Mecnûn*’da, neşeli olduğu, kendini mutlu hissettiği bir gün, yeni bir eser yazmak için vaktin geldiğini düşünür. İçinden, padişahın ona görev verdiğini hayal eder. Tam da bu sırada bir postacı gelir ve saraydan gönderilen fermanı getirir. Sultan, şairden Leyla ile Mecnun’un hikâyesini yeni bir üslupla yazmasını talep eder. Esere dair beklentilerini dile getirir. Kendisinin iyi şairden anladığını, şairin bunu göz önünde bulundurması gerektiğini tembih eder. “Biz Sultan Mahmud Gaznevî gibi sözünde durmaz değiliz.” diyerek şairin mükâfatını alacağı vaadinde bulunur.¹²³ Nizâmî, dileğinin gerçekleşmesine sevinir ancak bir yandan da

¹²² Sabri Sevsevil, trc., *Nizâmî: Hüsrev ile Şîrîn* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 43.

¹²³ Ali Nihat Tarlan, trc., *Nizâmî: Leylâ ile Mecnûn* (İstanbul: MEB Yayınları, 1965), 25.

çekinir. İhtiyarlığı nedeniyle kendinden beklenen eseri layıkıyla yazamayacağından korkar. Endişesini paylaştığında oğlu, onu bu vesveseden kurtarmaya çalışır, *Husrev ü Şîrîn* mesnevisinde kazandığı başarıyı hatırlatarak babasını teşvik eder. Padişahın mektupla eser talep etmesi, onun büyük ihsanlara kavuşacağını gösterir. O, babasına telaşa kapılmadan oturup yeni eserini yazmasını tavsiye eder. Nizâmî, oğluna çekincesinin nedenini açıklar, iki hikâyenin de meşhur olduğunu ancak aralarında farklar bulunduğunu dile getirir. Leyla ile Mecnun'un hikâyeleri baştan sona üzüntü yüklüdür. Oysa söze güzellik katan neşe ve sevinçtir. Mesnevide saz ve eğlencenin, bağ ve bahçenin, güzel bir şarap meclisinin olması beklenir. Bu hikâyede ise yalnızca çöl vardır. Böylesi kısıtlı bir alanda benzersiz ve yeni bir eser ortaya koymak kolay değildir. Zaten bunca şöhretine rağmen barındırdığı ızdırıp ve melal sebebiyle şüara daha önce onu nazmetmekten çekinmiştir. Nizâmî, saydığı sorunlara rağmen padişahın talebini yerine getireceğini söyler. Hem de hikâyeyi öyle güzel bir şekilde anlatacağı ki eser herkes tarafından zevkle okunacak, ona sunulduğunda padişah memnun kalıp şairin önüne delinmemiş inciler serecek ve kalbi kaskatı olanlar dahi bu mesnevi sayesinde aşkı tadacaktır. Oğlu, babasının şevkini destekler, ona hemen işe koyulmasını önerir. Nizâmî, son olarak eserini kaleme alırken yaptığı kimi tercihlerinden söz eder, onun özgünlüğüne vurgu yapar ve mesnevisini ne kadar sürede telif ettiğinin bilgisini verir.¹²⁴ *Sebeb-i nazm-ı kitâb* başlığını taşıyan bu metnin diğer ikisine göre daha kapsamlı olduğu göze çarpar. Himaye ve ihsan beklentisini merkezde tutan müellif, günlük hayatın içinde yaşanabilecek bir kurgu üzerinden fahriye ve poetika temalarını ustalıkla metnine yerleştirir. *Mağzen-i Esrâr*'da ayrı manzumelerde yer alan muhteva, *Husrev ü Şîrîn*'de daha derli toplu bir kurgu etrafında sunulur. *Leylâ vü Mecnûn*'da ise saray adamını hikâyeye dâhil etmeyerek sipariş temasını mektup vasıtasıyla veren Nizâmî, kişisel düşüncelerini oğlu ile arasında geçen diyalog üzerinden aktarmayı uygun görür. *Husrev ü Şîrîn*'de iki aşamalı olan süreç (şairin eser yazmak için kendini hazır hissetmesi ve saray adamının gelmesi), bu defa üç kısım hâlinde (şairin kararı, mektupla gelen talep ve oğlu ile istişare etmesi) yer alır. Sebeb-i teliflerde bulunan nazire ve tenkit muhtevası Nizâmî'nin her üç mesnevisinde de Firdevsî ile ilgili geçer ve buralarda müellif, kendini onun halefi yahut rakibi olarak gördüğünü belli eder. Bunu yaparken o genellikle *Şâh-nâme* için rivayet edilen meşhur hikâyeye telmihte bulunur.

¹²⁴ A. Naci Tokmak, trc., *Nizâmî-yi Gencevî: Leylâ ile Mecnûn* (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 42-48; Tarlan, *Nizâmî: Leylâ ile Mecnûn*, 23-28.

Gazneli Mahmud'un isteğiyle *Şāh-nāme*'sini yazan Firdevsî, eserine karşılık büyük bir caize beklemiş ancak umduğunun çok altında bir miktar olan 60.000 dirhem kendisine tevdi edilince sinirlenmiş ve parayı o sırada etrafında bulunan hizmetçilere dağıtmış. Tepki olarak ayrıca Sultan Mahmud'a bir hicviye yazmış.¹²⁵ *Şāh-nāme*'deki sebab-i telif, mesnevinin Gazneli Mahmud tarafından sipariş edildiğine dair bir malumat vermez. Eserde olayın sonrası hakkında da destekleyici bir bilgi bulunmaz fakat bu durum tabii görülebilir. Zira övgü ve ithaf beyitleri zaten daha evvel yazılmış ve padişaha sunulan nüshada yer almış olmalıdır. Sıhhati şüpheli olsa da şairler, özellikle himaye mevzusunda bu hikâyeye sıklıkla atıf yaparlar. Esasında, Nizâmî'nin eserleri ile Firdevsî'nin mesnevisi içerik olarak farklıdır. *Husrev ü Şîrîn* özelinde belki bir münasebet kurulabilirse de Firdevsî'nin, tarihî-destani bir bakış açısına sahip olduğu bilinmektedir. Nizâmî ise epik bir aşk hikâyesi anlatır. Söz konusu farklılığa rağmen müellifin kendini Firdevsî ile beraber anması, onun geleneğe raptolma gayretinde olduğunu gösterir. Mesnevi vadisinde nâm u nişân salmış en yetkin kişiyi, kendisinin selefi olarak görür. Nitekim Firdevsî de sebab-i telifinde şair Dakîkî'yi benzer bir konumda zikreder. O, İran hükümdarlarının kahramanlık hikâyelerini ilk defa manzum olarak yazmaya başlayan ancak eserini bitiremeden genç yaşta vefat eden Dakîkî'nin mesnevisini tamamladığını dile getirir. *Şāh-nāme*'sinin ilk bin beyti bu yarım kalan eserden alınmıştır.¹²⁶ Firdevsî'nin bu tercihinde yine geleneğe ait olma veya bir geleneği devam ettirme düşüncesi etkili olmuştur. Reh-i nâ-refte bir patikadan gitmektense müellifler, daha evvel yürünmüş ve haritası çıkarılmış bir yoldan ilerlemeyi tercih etmişlerdir. *Yûsuf u Züleyhâ* sî ile aynı konulu Türkçe mesnevileri etkilemiş olan Molla Câmî, sebab-i telifini iki manzume şeklinde kaleme alır.¹²⁷ İlkinde aşktan bahseden müellif, gönlün aşk derdiyle dolması gerektiğini, âlemde en önemli şeyin aşk olduğunu dile getirir. Eğer Mecnun bu şaraptan içip sarhoş olmasaydı unutulurdu, nitekim nice akıllı ve zeki insanlar ölüp gittiler; görünüşü güzel birçok kuş vardır ki isimleri bilinmez ama pervane ve bülbülün hikâyeleri daima anlatılır, der. Bu girizgâhtan sonra ömrünü

¹²⁵ Ahmet Ateş, bu rivayetin büyük oranda uydurma olduğunu düşünür. Ahmet Ateş, "Şah-nâme'nin Yazılış Tarihi ve Firdevsî'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında", *Belleten* 18/70 (1954): 159-168.

¹²⁶ İlk bin beytin genç bir yazar tarafından yazılması ve eseri tamamlayanın yaşlı olması *Süheyl ü Nevbahâr* ile *Şāh-nāme* arasındaki ilginç bir benzerlik olmalıdır. Her iki mesnevinin sebab-i telifinde de kurgusal yapının zayıf olması nedeniyle bunun klişe bir tercihten ziyade bir tür tesadüf olduğu akla daha yakın gelmektedir.

¹²⁷ Câmî'nin etkisi hakkında İran'da yapılan bir çalışma için bk. Ahmet Yeşil, *Yûsuf u Züleyhâ (Berresî Tatbîkî Yûsuf u Züleyhâ-yı Câmî bâ-Yûsuf u Züleyhâ-yı Türkî)* (Tahran: Dâniş-yârân-ı İrân, 2015).

aşk yolunda geçirdiğini söyleyen şair, kendine nasihatte bulunur:

“Câmî! Madem ki aşk yolunda ihtiyarladın, gayret et; yürüyüşünü ve ruhunu bozma, o yolda öl! Âşıklık yolunda bir dâsitân yaz da, âlemde senden bir eser kalsın. Nükteler doğuran kaleminle bir nakış vücuda getir ki, sen öldükten sonra senin namını yaşatsın... Onun emrini yerine getirmek için canla başla işe koyuldum; büyücülüğe (şairliğe) yeni bir tarz ve üslup getirdim.” (367-369; 371).¹²⁸

Câmî'nin, aşkı bir varlık olarak tahayyül edip farazi bir diyalog biçiminde (tecrit sanatının verdiği imkânla) yazdığı bu öğütlerin benzerini, Cem Sultan *Cemşîd ü Hürşîd* inde hatiften gelen ses vasıtasıyla yineler: “Olınca derdiyile her nefes zâr/ Ço bârî ‘aşk içinde bir hoş âşâr” (1062); “Cihân kimseye kıalmaz cavidâne/ Ço ‘aşk içinde bârî bir nişâne” (1072). Eserin yadigâr olarak görülmesi, fahriye ve himâye beklentisi gibi temalar, çeşitli vesilelerle sebep-i teliflerde sıklıkla tekrar edilirken bu muhtevanın sunuş biçimi kimi zaman tecrit kimi zaman hatiften gelen ses veya bir dostla girilen diyalog biçiminde tezahür eder. Kurgusal yapı da âdeta ortak bir tema gibi az veya çok, sebep-i telif metinlerine dâhil olur. Yinelenen telif nedenleri arasında bir diğeri sözün yani kelamın övgüsü olmalıdır. Câmî, metnin ikinci kısmını sözün fazileti ile başlatır ve mesnevisini yazma nedenlerinden birisi olarak güzel söze olan rağbetini öne sürer. Ayrıca bu kısımda bir yenilik iddiasını da gündeme getirir, Hüsrev ile Şirin ve Leyla ile Mecnun hikâyelerinin artık eskidiğini, yeni bir anlatıya ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Bu nedenle *Kur'ân-ı Kerîm*'in *aşsenü'l-kaşşâ* (en güzel hikâye) olarak nitelediği Hz. Yusuf'un kıssasını yazmaya karar verir.¹²⁹ Câmî'nin, sebep-i telif yazıcılığındaki kalıpları metnine aldığı, bununla beraber girift bir hikâye kurma gereği duymadan meramını dile getirdiği söylenebilir. Yakın dostu Ali Şir Nevâyî ise *Sedd-i İskenderî*'nin hatimesinde (6948-7214), hamsesini yazma süreciyle ilgili fevkalade bazı hadiselerden bahseder. Bu işe girişme konusunda tereddüt ettiği bir zamanda gaipten bir ses onu Molla Abdurrahman-ı Câmî'nin dergahına yönlendirir: “Bu endîşe mindin alıp ‘aql u hüş/ Ki nâ-geh nidâ kıldı ferruğ sürüş; Yitişkil çopup pîr der-gâhıga/ Teveccüh kılip cân âgâhıga” (6959; 6961).¹³⁰ Yanına varıp endişesini anlattığında Câmî, onu teskin eder ve

¹²⁸ Günay Kut, ed., *Nureddin Abdurrahman ibni Ahmed-i Câmî: Beşinci Taht: Yûsuf ve Züleyhâ*, trc. Ali Nihat Tarlan (Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2003), 19.

¹²⁹ Kut, *Nureddin Abdurrahman ibni Ahmed-i Câmî: Beşinci Taht: Yûsuf ve Züleyhâ*, 18-21.

¹³⁰ Beyitte geçen *ferruğ sürüş* (uğurlu/mübarek melek) ifadesini *Büstân* şarihi Harputlu Rahmi, Cebrail olarak açıklar. Nevâyî'nin vahiy aldığı iddia etmeyeceğini varsayarak biz burada bu ifadeyi gaipten bir

yazması için şevklendirir. Müellif, çalışmaya başlar, iki yıl gibi kısa bir sürede hamsesini bitirerek sevinçle Câmî'ye gösterir. O da okur ve çok beğenir. Bu görüşme sırasında müellif, uyanık olduğu hâlde rüyaya benzer bir tecrübe yaşar. Molla Câmî, kolunu sırtına atınca Nevâyî aniden kendini bir bahçede bulur. Etrafta dolaşırken bir kalabalığa denk gelir. İçlerinden biri ile selamlaşır. O kişi (Hasan-ı Dihlevî), müellife gördüğü bu insanların şair olduğunu ve her birinin hamse yazdığını haber verir. Nevâyî'ye onlarla görüşmesini söyler. Bir yandan da oradakilerin kim olduğunu tanıtır. “Çü Sa‘dî vü Firdevsî vü ‘Unşurî/ Şenâyî vü Hâkânî vü Enverî” (7106). Müellif, Nizâmî ve Hüsrev'i görünce sevinir. Yanlarına gidip ikisi ile konuşur, sohbet eder. Nizâmî, eserini beğenir ve ona övgüde bulunur.

“Nevâyî şaha dua etmesi için ona rica eder. Nizâmî sözü Hüsrev'e bırakır. Hüsrev duasını bitirince herkes “âmin” der. Duâdan sonra Nevâyî hamsesini koynundan çıkararak yere atar ve ağlayarak “Bunu ben değil, siz tamamladınız. Kerem edin ve lutf edip bir defa bakın ki halk da onu kabul etsin” der. Nizâmî hamseyi yerden alır. Câmî duâ eder ve herkes bu duâya katılır. Sonra, Nevâyî'den şaha duâ etmesini isterler. Bu sırada Nevâyî kendisine gelir ve Câmî'nin evinde oturduğunu farkeder.”¹³¹

Burada özeti verilen fakat Nevâyî'nin oldukça ayrıntılı anlattığı bu kısım, ileride konu edilecek olan Gülşehrî'nin *Felek-nâme* için yazdığı sebab-i telif ile neredeyse birebir benzeşir (Bk. Yadigâr). Her iki şair de daha evvel rüştünü kanıtlamış isimlerle hayalî bir dünyada (ikisinde de bağ u bahçe tasviri bulunur, bu cennete teşbihle yapılmış bir tercih olmalıdır) bir araya gelir ve eseri sayesinde onların arasına katılır yahut takdirlerini kazanır. Bu kurgu, geleneğe eklenmenin şura için ne denli kıymetli olduğunu vurgular. Büyük şairler karşısında eseriyle taltif almak arzusu, şair Muhammed tarafından *İşk-nâme*'de de dile getirilir. Müellif eserinin ulular tarafından okunduğunu ve hüsnüniyetle karşılandığını hayal eder (507-510). Nevâyî'nin kurgusu aynı zamanda hatiften gelen ses ve rüya gibi metafizik unsur barındıran sebab-i telifler için de bir örnek olarak okunabilir. Diğer bir mesnevi müellifi Senâyî, *Cemşid ü Hurşid* ile Türkçe literatürde etkili olmuştur. Yukarıda onun sebab-i telifini, Ahmedî ve Abdî'nin kendi mesnevilerinde de kullandığından bahsedildiği için (Bk. Geleneksel Sebep) burada

ses şeklinde anlamayı uygun gördük. Hatiften gelen ses de denilebilir. Serap Denizmen, *Harputlu Rahmi: Tuhfe-yi Dostân Şerh-i Bostân* (İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, 2023), 169.

¹³¹ Hatice Tören, *Alî Şîr Nevâyî: Sedd-i İskenderî (İnceleme-Metin)* (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2001), 30.

hatırlatmakla iktifa edilecektir. Örnekler çoğaltılabilir fakat temelde vurgulamak istediğimiz nokta şudur: Mesnevi şairleri, daha evvel kaleme alınan eserleri ve müellifleri taklit etmiş, yaptıkları seçimlerinde onları bir rehber olarak görmüştür. Anadolu sahasında kaleme alınan Türkçe mesnevilerde şuaranın tercihleri, öncesinde bulunan bir örnekle temellendirilebilir. Nitekim doğrudan tahkiyeye dayanan yahut kurgusal öğeleri kısmi kullanan sebab-i teliflerin yanısıra Nizâmî'nin *Maḥzen-i Esrār*'ındaki gibi daha gerçekçi metinler de misal olarak alınmıştır. Zira her türden sebab-i telifin daha eski bir mesneviye dayandırılması mümkündür. Berat Açıl, mesnevilerde geleneğin bu derece ağırlıklı yer almasından hareketle onun bir anlatıcı olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. O, nazire kültürünün bir gereği olarak şuaranın selefini takip ettiğini dile getirir. “Geleneğin anlatıcı olarak yer alabilmesini sağlayan unsur, Osmanlı edebiyatının temel özelliklerinde aranmalıdır. Osmanlı mesnevileri, birbiriyle edebî anlamda bir ilişki içindedirler ve sonraki eser, öncekilere gönderme yaparak ilerler.”¹³² Klasik şiirin bütün ürünlerinde hatırı sayılır bir role sahip olan geleneği gözetmek tavrı şüphesiz sebab-i telif yazıcılığında da etkili olmuştur.

Raymond Williams, gelenek (tradition) kavramının tarih içinde kazandığı, *babadan oğula aktarılan* bilgiler, *ağızdan ağıza geçen şarkılar*, manası üzerinden iki temel vurguyu barındırdığını dile getirir. Bunlar, *zorunlu saygı* ve *görev* fikridir.¹³³ Sorgulanmayan, bir nevi kanun sayılan gelenek, bir iş yaparken tabi olunan usulü ifade eder. Williams, bazı geleneklerin oluşması için iki kuşağın yeterli olduğunu söyler.¹³⁴ Bir yönüyle usta çırak ilişkisine benzetilebilecek bu durum, şairin kendinden önce gelen bir mesnevi üstadının yolundan gitmesinin olağan olduğunu gösterir. Gelenekte sebab-i telif nasıl kaleme alındıysa ona saygı duymak ve onun bir benzerini yapmayı görev bilmek, mesnevi şairi için bir norm olarak anlaşılabilir. Gibb, bu tavrın Türklere has olduğunu düşünür. O, İslamiyet'in kabulü ve Fars edebî geleneğinin sahiplenilmesi konuları ile ilintili olarak Türklerin bir sistemi kabul ettiklerinde onu eleştirmeden benimsediklerini ileri sürer: “Türkler daha önce de münâkaşasız ve samimi bir tavırla İslâmı kabul edişleri gibi İran'ın edebî sistemini de en küçük ayrıntısına varıncaya kadar

¹³² Berat Açıl, “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: Hüsn ü Aşk Örneği”, *Kritik Edebiyat Eleştirisi*, 3 (2009): 154.

¹³³ Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözcüğü*, 2. Bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 387.

¹³⁴ Williams, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözcüğü*, 388.

aldılar.”¹³⁵ Bugün modernin karşıtı gibi kullanılan kavram, bilindiği üzere yeniliğe kapalı olmak, eskiyi körü körüne taklit etmek manası ile özdeşleşmiştir. Şuaranın gelenekçi olduğunu söylerken söz konusu yeni bağlamın (Batılılaşma sonrası kazandığı gericilik, bağnazlık anlamının) geçerli olmadığı belirtilmelidir. Anadolu sahasında yazılan Türkçe mesnevilerin ilk iki yüzyılının incelendiği bu çalışmada, başlangıç evresi olması nedeniyle eserlerin kendi içinde bir yenilik barındırdığı açıktır. Yeni bir telif türü ile kaleme alınmış ilk mesnevilerin geçmişe saplanmış olduğunu iddia etmek haksızlık olur. Çalışmanın muhtelif yerlerinde bulunan sebab-i telif örneklerinde de birçok şairin yenilik iddiası göze çarpar. O hâlde ilk dönem mesnevi şairleri için gelenek ve yeniliğin birbiri ile çelişen kavramlar olmadığı söylenebilir. Fuzûlî, *Farsça Divanı*'nın dibacesinde şu tespiti kaydeder: “Ne acâyiptir ki; söylenmiş bir söz, evvelce söylenmiştir diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiş olması sebebiyle şiirde yer almıyor.”¹³⁶ Gelenek, şairin hem eskiyi gözetmesini hem de bir nev-tarîk bulmasını bekler. Üstad şairler, takip edilen bir rehber oldukları kadar aynı zamanda aşılması gereken birer dağ olarak görülür.

1.2.1.2. Estetik Algı

Yukarıda sebab-i telifin kurgulanmasının birinci nedeni olarak eski şairlerin taklit edilmesi öne sürülmüştür. Oysa mesnevilerde şuaranın, özgünlüğü önemseydiğine dair söylemleri dile getirilir. Peki, kurgusal yapının yahut bir temanın birebir tekrar edilmesi, şairin orijinallik iddiası ile çelişmez mi? Bu noktada estetik beklentinin şiirde ne olduğu önem arz eder. Mesnevi tertibinin bir parçası olması bakımından sebab-i telif, nihayetinde teknik bir terimdir. Eserin tevhid, naat, münacat üçlüsü ile başlaması, peşinden din ulularının ve devlet büyüklerinin övgüsünün yazılması gibi o da mesnevinin bir gereği olarak yerini alır. Tertip dâhilindeki diğer nazım biçimleri ve türler, nasıl ki kendi prensiplerine riayet edilerek yazılmışsa sebab-i telif için de benzer bir tavır sergilenmiştir. Aynı kurgunun birçok şair tarafından tekrar edilmesi, onun hayâl-i hâs sahibi olmadığını göstermez. Şuara sanayi^c u bedâyi^c i önemser, zira onun kendi sesini yansıtacağı temel alan, şiirin lafız ve manasında yakalayacağı başarıya bağlıdır. Tâcizâde Cafer Çelebi, tercüme mesnevileri, başkasının yazdığı hikâyeyi tekrar etmek, onun bulduğu güzel manaları yeniden ifade etmek olarak görür ve mütercim

¹³⁵ Gibb, *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş*, 20.

¹³⁶ Muhammet Nur Doğan, *Fuzulî'nin Poetikası* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 95.

şairleri eleştirir. Kendisi de *Heves-nāme*'sinde yeni bir hikâye (nev-îcâd) anlatma yoluna gider. O, mesnevisinin başına eklediği İstanbul tasvirleri ile klasik tertibin dışına çıkar, sergüzeşt gibi kurguladığı eserinde sebep-i telif muhtevasını, hasb-i hâl başlıklı manzumelerde kaleme alır. Hülâsa, tercih ve söylemleriyle Tâcîzâde'nin, erken dönemde, özgünlük mevzusuna en önem veren şairlerden biri olduğu söylenebilir. Buna rağmen o da mesnevisini tevhid, naat ve münacatla başlatır ve daha evvel özeti verilen sebep-i telifinde, klişe sayılabilecek dost meclisi kurgusunu kullanır (Bk. Kurgu ve Gerçek Bağlamında Sebeb-i Telif). Çünkü bunlar, mesnevinin gereği olarak görülen teknik seçimlerden ibarettir. Hatta bir sıralama yapılacaksa ana hikâyenin kendisi dahi ikinci sıraya geriler: “Degül maşşûd aşlı çün fesâne/ Ğaraz sözdür hikâyet bir bahâne” (*Heves-nāme*, 559). Leylâ ile Mecnûn'un hikâyesi, birçok şair tarafından tekrar-be-tekerrar anlatılagelmiştir. Bunlardan kimisi orijinal olabilmeyi başarmışken bir kısmı tercüme mesabesinde kalmıştır. M. Fatih Köksal, Fuzûlî'nin eserinin, herkes tarafından bir nazire olarak kabul edildiğini belirtir.¹³⁷ Mesnevisinde böylesi bir başarı elde etmiş olan şair, diğer taraftan *Türkçe Dîvânı*'nda ve *Farsça Dîvânı*'nda aynı dibaçeyi kullanmaktan geri durmaz.¹³⁸ Rastladığı bir Türk güzeli, onun şairliğini över. Arapça ve Farsça konuşanların, onun şiirlerinden istifade ettiği hâlde Türklerin mahrum kaldığını dile getirir. Bu nedenle ondan Türkçe'de bir divan tertip etmesini ister. Müellif, bu talep üzerine çocukluğunda yazdığı gazelleri, kendinden rica minnet alanlardan geri toplar ve kitap hâline getirir. *Farsça Dîvânı*'nın telif nedeni olarak da aynı kurguya yer veren Fuzûlî, bu defa Fars bir dilbere rastlar. Türkçe ve Arapça konuşanların onun şiirlerinden istifade ettiğini söyleyen dilber, ondan Farsça bir divan tertip etmesini ister.¹³⁹ Onun tek kurgu üzerinden iki mukaddime yazmasını Abdülbaki Gölpınarlı şöyle açıklar: “...Şüphe yok ki bu şiirlerin, çocukluk mahsülü olduğunu, yahut birkaç gecede yazıldığını söyleyerek kendinin pek büyük bir şâir olduğunu, bu şiirlerin onun en bayağı

¹³⁷ “Herkesin iştirâk ettiği gibi Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u bunun en tanınmış ve tipik örneğidir... Mesnevi nazirelerde konu alıntı da olsa şairin şahsî orijinalitesini ortaya koyabilmesinin önemli bir kriter olduğu görüşündeyiz.” M. Fatih Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-* (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2018), 29.

¹³⁸ Şairin *Arapça Dîvânı*'nın da bulunduğu hem dibaçelerde hem de diğer kaynaklarda dile getirilir fakat şu ana dek bu metin ele geçmiş değildir. Şayet bulunursa, onun telif nedeninde de Fuzûlî'nin aynı hikâyeyi anlatması şaşırtıcı olmaz.

¹³⁹ “...Fuzûlî evvelce yalnız Arapça ve Türkçe şiir yazarmış. Farsça dîvânını sonradan meydana getirmiş. Halbuki Türkçe dîvân mukaddimesinde Türkçe dîvânını, Arapça ve Farsça şiirleriyle şöhret bulduktan sonra ve çocukluk şiirlerinden tertip etmiş olduğunu söyler. O söze ne kadar inanabilirsek bu söze de o kadar inanabiliriz.” Abdülbâki Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016), XXXIX.

şairleri bulunduğunu bildirmek istiyor. İşte bütün iş, bundan ibarettir!”¹⁴⁰ Fuzûlî, fazladan bir çabaya girmeden, söyleyeceklerini (bu bağlamda fahriyeyi) tek kurgu çerçevesine sığdırır. Onun kendinde bu özgürlüğü görmesi, geleneğin sebep-i telif ve dibaçeye yaklaşımını da özetler.

Başlığın hilafına olarak buraya kadarki kısmın, sebep-i telifin kurgulanmasının ardında estetik nedenlerin olmadığını ileri sürdüğü düşünülebilir. Esasında burada meselenin özgünlük bağlamında ele alındığında ortaya çıkacak tablo resmedilmiştir. Zira şairin sanatsal gücünü sergilediği öncelikli alan, sebep-i telif değildir. Fuzulî'nin örneğinde olduğu gibi bu bölümlerde şair, tahkiyeyi, meramını anlatmak için bir araç olarak kullanır. Yine de sebep-i teliflerin büründükleri formu almalarında estetik algının etkisi olmadığı söylenemez. Konu yalnızca, klişe hikâyelerin tercih edilmesi değil aynı zamanda şairin maksadını bir kurgu vasıtasıyla dile getirmesidir. Bu bakımdan tahkiye kullanımının, sunumu estetize etmek gibi bir gayesi bulunur. Şair, selefi olan mesnevi müellifinin tercihlerini kendi eserinde uygularken bir taraftan da sevdiği usulü izhar etmiş olur. Aristoteles, sanat eserinin üretiminde taklit ve hoşlanmanın bir arada bulunduğunu söyler. Geleneğin sonraki şairler için rehber sayılmasının nedeni, onun hem teknik malumatı haiz olması hem de devrin beğenisini karşılması ile yakından ilgilidir. Makbul ve mergup olduğu için Gülşehrî, Attâr'ı; Fahrî, Nizâmî'yi; Hamdî, Câmî'yi takip eder. Onların sebep-i teliflerini bir kurgu vasıtası ile kaleme almaları, okuyucu ve diğer şairler nezdinde hoş karşılanan, özenilen bir tarz-ı müstahsen payesi kazanmıştır.

Robert Dankoff, Evliya Çelebi'nin kurmaca ile gerçek arasında gidip gelen üslubunun, Osmanlı entelektüelinin zevkini yansıttığını dile getirir. “*Seyahatnâme* akla yakın bir gerçekçilikle bir harikalar ve mucizeler aşkı arasında salınan böyle bir Osmanlı zihniyetinin edebi düzlemdeki muazzam bir örneğidir.”¹⁴¹ Evliya Çelebi, Sultan IV. Murad Han'ın hasodasına kabul edildiği vakit, padişah kendisiyle alakadar olur. Ona sorular sorar, Çelebi'nin hazırcıvaplığını ve muzipliğini beğenir. Hoş sohbet ederler. Onun musiki yeteneğini öğrenen sultan, ondan bir şeyler dinlemek ister. Bunun üzerine segâh ve besteniğâr makamlarında birkaç beste okuyan Evliya Çelebi, nihayet padişahın yakın zamanda vefat etmiş bulunan pek sevdiği musahibi Musa Çelebi için yazdığı güfteyi okur. “Yola düşüp giden dilber/ Mûsa'm eğlendi gelmedi/ Yohsa yolda yol mu

¹⁴⁰ Gölpınarlı, *Fuzûlî Dîvânı*, XXXIX.

¹⁴¹ Dankoff, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, 233.

şaşdı/ Mûsa'm eğlendi gelmedi". Padişah, hüzünlenip mendilini çıkarır. Okuma bitince kendisinin bu türküyü yazdığına pişman olup yasakladığını söyler. Evliya Çelebi'ye, benim huzurumda okuman için kim öğretti seni, diye sorar. Bunun üzerine aralarında geçen konuşma şöyledir:

"Hünkârım ömrün uzun olsun babamın Ferahzad ve Behzad adlı rahmetli köleleri var idi. Armağanî Mehmed Efendi yazdığı vebada öldüler, onlardan öğrenmiştim. Başka kimseden duymadım ve bir adam hünkâr huzurunda oku dememişti. Allah bilir" deyip sustum.

"Hay veled ne kadar ârifdir, ölmüş adamlara isnat etti ki onlardan bir dahi sorulmaz. Eğer hayatta olan filân adamdan öğrendim dese belki hünkârın bir zararı dokunur düşüncesiyle ölmüş kimselerin ağzından aktarıp sözü bitirdi. İlahî ömrün uzun ve bereketli olsun" diye hayır dua edip..."¹⁴²

Evliya Çelebi, padişahın yasak ettiği cürmü işleyip sorguya çekilince kendi tarzınca bir nükteli cevap verir ve padişah da hemen ondaki nükteyi anlar. Verilen cevaptan rahatsız olmadığı gibi onu takdir eder ve ona duada bulunur. Bu misal, kurmacanın Osmanlı kültürel ortamında oldukça sıradan ve doğal karşılandığını gösteren sayısız örnekten biridir. Ne padişah, sualine yalan ile karşılık verildiğini ne de Evliya Çelebi, muhabbet meclisinde nüktedanlık etmekle bir uydurmacı olarak görüleceğini düşünür. Daha evvel bahsi geçen, Ahmedî'nin Gülşehrî hakkındaki tefahür eleştirisinde de latife-gû bir tavır sergilediği görülür (Bk. Geleneksel Sebep). Ahmedî, onun daima kendinden bahsettiğini ileri sürer ve Gülşehrî'yi hîştenbînlik/kendini beğenme ile suçlar. Halbuki, kendisi de eserinin birçok yerinde fahriye eyler, dahası bir kıyas yapılacak olsa bu konuda Gülşehrî'den ileri çıkar. Onun tenkidindeki ironi, şüphesiz çağdaşları tarafından anlaşılmıştır. Hemen sonraki kuşak şairlerinden Abdülvâsî Çelebi, Ahmedî'nin başlayıp bitirmeden vefat ettiği *Vîs ü Râmin* mesnevisi, kendisine sipariş edilince bu atışma geleneğini devam ettirir. Ahmedî'den kalan metin hakkında şunları söyler:

"Getürdiler ü gördüm bir biş on beyt
Esâsı yok serâ dîvârı yok beyt
Müsevved haţţ ile naķş itmiş anı
Belürmez bârî bir ħarfûñ nişânı
Mürekkab üstine başmış ħarınca
Yürümiş kâğıd üstine yirince

¹⁴² Akt. Dankoff, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, 60.

Ayağı izi kâğıda bulaşmış
Yiri var başdan ayağa ulaşmış
Meger ol okıya uçmağda anı
Okınmaz gezdürürseñ bu cihanı” (*Halîl-nâme*, 302-306)

Yarım kalan tercümeyle tamamlamak isteğinde olduğunu söyleyen Abdülvâsî Çelebi, yazısının kötü olması nedeniyle eseri okuyamadığını dile getirir. Ahmedî’den kalan metin, temize çekilmemiştir. Bu müsvedde, öyle karmakarışık bir hâldedir ki harfler bile belli olmaz. Sanki ayağına mürekkep bulaşmış bir karınca, kâğıdın üstünde dolaşmış gibidir. Çelebi, bunu cennete gönderelim de kendisi okusun, çünkü dünyada bu yazıyı seçecek kimse yoktur, der. Sonradan bahsettiğine göre zaten farklı nedenlerle bu mesneviye devam etmek istemediği anlaşılan müellif (Bk. Nasihat), kendini mizahi bir üslupla mazur gösterir. Söz konusu yaklaşımın Ahmedî ile ilgili olması, tesadüf değildir. Abdülvâsî Çelebi, bir yönüyle onun başlattığı geleneği sürdürmüş olur. Yalnız bu türden nükte-perdaz muhtevanın değil dost meclisi ve hatiften gelen ses gibi meşhur kurguların da anlatıyı estetize ettiği açıktır. Yârân ile sohbetleyen eser talep edildiğini konu edinen sebab-i telifler sayesinde müellif, tenkit, poetika, fahriye, tanzir nevinden mevzuları hem kullanışlı bir yöntemle hem de bezm ü işret arka planında işleme olanağı kazanır. Nizâmî’nin de savunduğu üzere sazlı sözlü eğlenceler mesneviye renk katar. Hatiften gelen sesin dâhil olduğu ortam ise kederli ve mağmum olması bakımından zıt görünüm arz etse de bunun aşk estetiğini tamamlayan bir unsur olduğu muhakkaktır. Ezcümle, sebab-i telifte tahkiyenin bu denli yaygın olması, türlü nedenlerinin yanı sıra onun, çağının insanı tarafından estetik sayılması ve devrin entelektüel bakışıyla uyum içinde bulunmasıyla ilgilidir.

1.2.1.3. Mecazın İmkânı

Cihan Okuyucu, klasik şairin realite karşısındaki tutumunu açıklarken Joseph-Emile Müller ve Titus Burckhardt gibi yazarların da görüşlerini aktararak konuyu minyatür üzerinden tartışır. Ona göre sanat, doğası gereği gerçeği soyutlamaktadır. Tabiatın alanında bulunan şeyler, sanatsal dünyaya aktarıldığında ister istemez değişir. Minyatür yahut resim, üç boyutlu varlıkların iki boyuta indirgenmesiyle mümkün olabilmektedir. Burada zorunlu bir değişim söz konusudur. Ayrıca sanatkarın gerçeği algılama biçimi, onun sanatsal eyleminde doğrudan etkilidir. Diğer sanatçılar gibi mesnevi şairi de gerçeği kendi zaviyesinden ele alır. Onun dünyaya bakışında hâkim olan irfani gelenek,

eşyanın zahirde ne olduğundan çok hakikatte/manada ne olduğu ile ilgilenir. Görünür âlem, klasik şair için gerçeğin yalnızca bir kısmına tekabül eder. Dolayısıyla onun, anlatısını kurarken benimsediği yol, bütünüyle irreal/kurmaca/hayalî sayılmamalıdır. Minyatürde nakkaşın çizdiği atın, tamamıyla uydurma bir canlı olduğu düşünülmediği gibi onun gerçekteki hâlinin birebir yansıması olduğu da iddia edilmez. Cihan Okuyucu, Burckhardt'tan nakille, minyatürde dış dünyanın değil, eşyanın âyân-ı sâbitedeki mükemmel şekillerinin tasvirinin yapıldığını söyler.¹⁴³ Orada resmedilen şeylerin, kendilerinden ziyade *meftumlarını* gösterdiğine dikkat çeker. Yazar, divan şiirinin de realite karşısında minyatür sanatındakine benzer bir tutum sergilediğini düşünür.¹⁴⁴

Sebeb-i teliflerde yer alan kurmaca muhtevanın, âyân-ı sâbite ile ilişkili olduğunu iddia etmek pek mümkün olmasa da Okuyucu'nun karşılaştırması, İslam düşüncesi ile yoğrulmuş Müslüman sanatkârın eserine yaklaşımı konusunda bir fikir vermektedir. Nasıl ki nakkaşın, gözüyle gördüğünü birebir çizmek gibi bir gayesi yoksa mesnevi şairi de yaşadığı hayatı aynıyla eserine aktarmayı düşünmez. Yüksekçe bir mevkiden şehre bakıldığında evlerin perspektife dayalı olarak uzaklaştıkça küçülmesi yahut insanların mimari yapıların yakınında, onlardan oldukça küçük görünmesi gibi gerçek dünyaya ait fiziksel kaideler, minyatürde başka türlü yer bulur. Şairin belki günlerce belki haftalarca düşünerek aldığı mesnevi yazma kararı, sebeb-i telifte bir gece hatiften gelen sesin teşvikiyle gerçekleşmiş gibi aktarılır. Tâcîzâde belki de okuyup etkilendiği Şeyhî ve Ahmed Paşa gibi şairlerin eserlerine öykünmesi ve zaman içinde kendinde onlar kadar güzel söz söyleme kabiliyeti olduğunu keşfetmesi nedeniyle *Heves-nâme*'yi yazmaya niyetlenmiştir. Gerçek hayatta yıllarla ifade edilecek bir zaman diliminde birçok sebebin, müellifi eser yazma konumuna itmesi, belki çocukluğundan beridir istediği bu gayeyi gerçekleştirebileceği şartların ancak oluşması yahut pek de gönüllü olmadığı mesnevi telifine sipariş nedeniyle yani maddi saiklerle girişmesi gibi hemen akla gelebilecek gündelik sebepler, mesnevîde bir kurgu vasıtasıyla dile getirilir. Şair, büründüğü âşık tipini korur ve dünyevi gailelerin ideal benliğini zedelemesine izin vermez. Dost meclisi kurgusuyla, düşüncelerini kısmen kendi dilinden kısmen yârânın dilinden ifade etmesi, bu bakımdan makul bir seçim olarak görülebilir. Minyatürde perspektifin yer almamasının nedeni olarak nakkaşın, her şeyi tek bir sayfada

¹⁴³ *Kubbealtı Lugatı*'nda *a'âyân-ı sâbite* kavramı, "Varlıkların vücut bulmadan önce ilm-i ilâhîde sâbit olan sûretleri..." olarak tarif edilir.

¹⁴⁴ Cihan Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2015), 73-76.

göstermeye çalışması öne sürülür. Bu sayede daha fazla alan resmin içine dâhil olur. Mevkice yüksek kişilerin tebaadan daha büyük resmedilmesi, onları diğerlerinden ayırmak gayesini güder. Bu gibi açıklamalar, meselenin yalnızca pratik tarafına işaret eder. Sanatsal üretimin özünde, estetik beklentilerin etkisi göz ardı edilemez. Dolayısıyla nakkaş ve şairin, anlatı stillerinde böylesi bir tercih yaparken gözettiği yegâne husus, kullanışlılık değildir. Minyatür aynı zamanda, işlek olduğu devrin insanının beğenisini yansıtır. Şair, sebep-i telifinde dolaylı bir anlatımı seçerken zamanenin *edebî* bulduğu usulü benimser.

Mutasavvıflar, mevcudatın yaratılmasındaki maksadı açıklarken, bir diğer ifadeyle varlık nüshasının sebep-i telifini beyan ederken, *kenz-i mahfî* rivayetine atıfta bulunurlar.¹⁴⁵ Hak Teala, zatından gayri hiçbir şey yok iken bilinmeyi (*u'rafû* - marifet) istemiş (*aḥbebtü* - muhabbet) ve mevcudatı yaratmıştır. Bu yaklaşımla ilintili olarak sudur, hazerat-ı hams ve devriye gibi nazariyelerden söz edilebilir. Tanrı (Zorunlu Varlık), kendinden başka hiçbir şeye muhtaç ve bağılı olmadığı gibi bilakis bütün mevcudat, varlığını ona borçludur. İslam düşüncesinde (tasavvuf-felsefe) masiva, *itibari* yahut *mümkün varlık* olarak tanımlanır. Zira gerçek manada yalnız tek bir varlık (Vahdet-i vücûd) vardır. Onun dışında kalanlar tecelliden ibarettir. Klasik şiirdeki güzellik anlayışının burada tarif edilen Mutlak Varlık düşüncesi ile yakın bir münasebeti bulunur. Cenab-ı Hak, aynı zamanda Hüsn-i Mutlak olmakla güzelliğin yegâne kaynağıdır. Mevcudat içinde, güzel namına ne varsa Cemâlullah'ın bir yansımasıdır. Mecazi ve hakiki aşk ayrımı bu noktada devreye girer. Gerçek güzel, tek olduğuna göre hakiki aşk da yalnız ona duyulan olmalıdır. Mahiyeti tecelli mesabesinde kalan herhangi bir güzele (mahbup/mahbube) karşı beslenen yoğun sevgi ise mecazi aşktan öte bir anlam ifade etmez. Edebî terminolojideki mecaz kavramı ile buradaki mecazi aşk ifadesi ilk bakışta zıtlık barındırıyor gibi görünse de ikisinde de *gerçek dışı* anlamı merkezdedir. Cümlenin görünen anlamına gerçek anlam denilmesine karşın tasavvuf düşüncesinde gerçek, görünende değil ötesindedir. Dolayısıyla mana aynı olmakla birlikte, iki yaklaşımın hakikati ve mecazı konumlandığı yer birbirinin aksi yönündedir.

Hikâye aktaran her mesnevi ister hakiki ister mecazi olsun, aşkı mündemiç olmak durumundadır. Âşığın bulunduğu yerde sevgili arz-ı endam eder ve âşık, maşukun

¹⁴⁵ “Bilinmeyen gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, bilineyim diye halkı (kâinat) yarattım” (Aclûnî, II, 132). Bk. İbrahim Hakkı Aydın, “Kenz-i mahfî”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Ankara, 2022), 25: 258.

karşısında bir mesneviden ötekine tekrar eden o kalıplaşmış karaktere bürünür. İdeal aşka yaraşır bir surette ele alınan âşık ve sevgili, gazelde ve kasidede nasıl tezahür ederse mesnevide de benzer bir görünümüdür. Şu farkla ki birinci tekil şahısla kaleme alınan gazel ve kasidede şair doğrudan âşıkla özdeşleşir. Mesnevinin anlatımında ise üçüncü tekil şahsın kullanımı, âşıklık rütbesinin hikâye kahramanına hasredilmesine neden olur. Mecnun, Ferhat, Süheyl gibi ana karakterlerin, âşık tipini tek başına yüklenmesi, şairin mesneviye dâhil olmasını gerektirmiştir. Zira, klasik şiirde âşık ve şair, birbirinden ayrı düşünülmez. Şair yalnızca anlatıcı olmakla iktifa etmeyerek kederli ve mahzun âşığın rolünü de üstlenir. “Bu edebiyata mensup şairlerin şiir yazarken takındıkları birinci derecedeki rol âşıklıktır. Zira bu dünyaya gönderilen insanın asıl hedefi, tekrar döndürüleceğine inandığı “Mutlak Güzellik”e yeniden kavuşmaktır ve bu kavuşma hâli ancak aşk ile mümkün olabilir.”¹⁴⁶ Şair, bir bakıma salıktır.¹⁴⁷ Yaratmanın maksadı olan *bilinme* fiili ancak onun tarafından gerçekleştirilebilir. “Hak, sayısız güzel isimleri bakımından emrin tümünü içeren ‘kuşatıcı bir varlıkta’ isimlerini tek tek görmek ve o varlık vâsıtasıyla kendi sırrının kendisine görünmesini istedi.” Ekrem Demirli, İbnü’l-Arabî’ye ait bu ifadelerde geçen kuşatıcı varlık ifadesi ile insanın kastedildiğini dile getirir.¹⁴⁸ Dolayısıyla şair, ne maksatla varlık sahasına geldiğinin bilincindedir ve görevini yerine getirebilmek için maddi olandan, nefsinden ve dünyevi zevklerden yüz çevirmelidir. O, hakiki maşukun yolunda bütün benliğinden vazgeçmelidir. Şairin mesnevisinde hikâyesini anlattığı, gazelde ve kasidede onun dilinden konuştuğu âşığın da aynı tavrı sergilemesi şaşırtıcı değildir. Sevgilinin eşiğinde yatan, vuslat umuduyla dünyayı ardında bırakan, hicran yüzünden benzi sararan ve daima maşukun adını sayıklayan âşık, mecazi ve hakiki aşkın birlikte anlatılmasını mümkün kılar. “Divan edebiyatının şairden olmasını istediği bir teşrifat vardır. Bu teşrifatin birinci maddesi aşktır. Şair bu teşrifatin istediği gibi görünmek, duyup ifade etmek zorundadır.”¹⁴⁹ Şiirinde mecazi aşktan bahsetse dahi şairin daima hakiki aşka müteallik bir dil kullanmasının nedeni budur. Zaman zaman bir tenkit olarak da ileri sürülen klasik şiirin soyut olduğu düşüncesi, şuaranın mecazi aşkla ve dolayısıyla *âlem-i şehâdet* ile arasına koyduğu mesafeye işaret eder. Görünür dünya, nihayetinde tecellinin

¹⁴⁶ Ahmet Atilla Şentürk, “‘Klasik Şiir Estetiği’ (Oluşumu, Sınırları, Fikrî ve Felsefî Temelleri)”, *Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 1: 352.

¹⁴⁷ “...Şâir çoğu zaman bir sûfi, sûfi de ekseriyetle bir şâirdi.” Gibb, *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş*, 25.

¹⁴⁸ Ekrem Demirli, trc., *İbnü’l-Arabî: Füsûsu’l-Hikem*, 2. Bs (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008), 35.

¹⁴⁹ Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 195.

bir parçasıdır. Onu bahse değer kılan, Mutlak Güzel'in aynası yani hakikatin göstereni konumunda olmasıdır. Dolayısıyla şiirde yer alan sevgili ve onun güzellik unsurları, sevgilinin kendisinden daha ulvi bir amaç uğruna metne dâhil olur. Şair de aynı düşünce ile gerçek şahsiyetini şiire taşımayarak ideal benliğinin dilinden konuşmayı tercih eder.

“Doğu gerçeği soyutlayarak, kurmaca dünyayı yaratmakta tecritten yani dışlayarak değiştirerek anlatmaktan önemli ölçüde yararlanır... Böylece görünenden görünmeyene, mecâzi olana geçme fırsatı doğmakta... önemsiz ya da ayrıntı sayılanı dışlama, ayıklama anlamına gelen uygulama ortaya çıkmaktadır... Şair tecrit yaparken kendini dışlar, adını dışlar, başka nesne, durum ya da olayları da dışlayabilir. Örneğin şairin adını dışlayıp yerine mahlasını koymasında tecrit vardır.”¹⁵⁰

Mine Mengi'nin gazel ve kaside üzerinden yaptığı bu tespit, yukarıda bahsedildiği üzere mesnevîde birinci tekil şahsın kullanılmaması nedeniyle ana hikâyenin anlatıldığı bölümde uygulama alanı bulmaz. Sebeb-i telif, tam da bu ihtiyaca karşılık gelen bölümdür. Şair, bütün bir edebî geleneğin gereği olan mecaz dilini burada oluşturduğu kurmaca hikâye ve karakter aracılığıyla eserine dâhil eder. Bu sayede devrin sanat telakkisinin dışına çıkmadan kendi geçici arzu ve ihtiyaçlarını belirtme fırsatı yakalar. Eserinin övgüsünü, kendi fahriyesini, poetik görüşlerini ve dile getirmek istediği daha birçok konuyu kurgu vasıtasıyla aktarır. Mecaz, bilindiği üzere bir sözü gerçek anlamı dışında kullanmak manasına gelir. Burada onu, yalnız teknik bir terim gibi değil mecaz ve kurgunun gerçekle olan zayıf ilişkisi bağlamında ele alıyoruz. Bir şeyin dolaylı anlatılmasını ifade etmek bakımından her iki kavram -mecaz ve kurgu- aynı anlam kümesinde buluşur.

Mecaz dilinin kullanımında en mühim bir etkisi bulunan mezbur hususun dışında, bu seçimin içtimai kimi nedenleri olduğu söylenebilir. Şairin ve eserinin destekçisi olan himaye kurumunun başında, özellikle 14 ve 15. yüzyıllar düşünüldüğünde, çoğu zaman padişah bulunur. Eserin öncelikli muhatabının hâmî olması, şairin doğrudan konuşmasını güçleştirir. Zira padişah, şair gibi toplumun alt kesiminde veya herhangi bir tabakasında yer almaz. Osmanlı'da mülk (asker, reaya, hazine, toprak) padişahındır.¹⁵¹ Onunla karşılıklı konuşmanın, ona eser sunmanın bir protokol çerçevesinde icra edilmesi tabiidir. Sultana ithaf edilerek kaleme alınan mesnevînin

¹⁵⁰ Mine Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi* (Ankara : Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 2010), 158.

¹⁵¹ “Hülâsa, Osmanlı Padişahı bütün devlet selâhiyetlerinin sahibi ve sınıflar nizamının hâkimidir.” Halil İnalçık, “Osmanlı Padişahı”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 13/04 (1958): 78.

sebeb-i telifinde şair, kurmaca sayesinde teşrifatı gözeterek meramını izhar eder. Bu hassasiyeti tamamen mecburi olduğu için gösterdiğini söylemek bir yönüyle hatalı olur. Zira önceki başlıkta vurgulanan, devrin estetik beğenisi de şairi tahkiyeye yönlendirir. Belağat için kullanılan meşhur tanım hatırlanacak olursa, huzur-ı padişahta *müktezâ-yı hâle mutâbık* dilin, teklifsiz konuşma olmadığı açıktır. Şairin belîğ olmak gayreti yine onu mecaza tevcih eder. Ayrıca padişaha sunmak gayesiyle çok defa gazel ve kaside yazılması, burada yalnız bir veçheden açıklanan soyut ifadenin, ikinci bir mecaz anlam kazanmasına neden olmuştur. Tanpınar tarafından ileri sürülen görüşe göre, şiirdeki sevgili bazen de padişahı simgeler.

“Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat lutfeder... Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray bir yığın mâbeynci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlinindedir.”¹⁵²

Mecazın sunduğu imkân, şairin gayretkeş bir sufi gibi görünmesini sağlamaktan ibaret değildir. Şuara, padişahın sadık bir kulu olduğunu göstermek için de aynı dilden istifade eder; naat yazdığına benzer teşbih ve istiareleri Hz. Peygamber’i müşir bir surette kullanır. Ahmet Atillâ Şentürk, şairin, mürşidi, hocası, yakın dostu veya talebesi için yazdığı şiirde de sevgili hitabına yer verebildiğini söyler.¹⁵³ Anlaşıyor ki aynı hikâye birçok sembolü temsil etme hüviyetini kazanmıştır. Öte yandan, âşık-sevgili-rakip üçlüsü her metinde tam tekmil bulunmaz. Örneğin kimi sebeb-i teliflerde sevgili ve rakip örtük bir vaziyette yer alır. Şair, âşık vasfını korumakla yetinir. Bunu yaparken de taşıdığı en belirgin nitelik, aşk acısı/gam/keder olarak görülür. Sebeb-i teliflerde şairin melalet içinde olduğunu belirtmesi mutlak bir söyleme dönüşmüştür. Hoca Mes‘ûd, “Oturmuş idüm bir gün inen melûl/ Çü bir dem nite ğuşşasuz ola kıl” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 297) beytiyle bunu ifade ederken Muhammed ‘*İşk-nâme*’sinde “Yürürdüm her sokak içinde hayrân/ İçüm od tolu gözüm baır-i ‘ummân” (398) diyerek ruh hâlini betimler. Şeyhî, sebeb-i telifine “Meger bir dem ki derd olmuşdı demsâz” (*Husrev ü Şîrîn*, 551) cümlesi ile başlar. Cem Sultan’ın *Cemşîd ü Hurşîd*’inde âşıkla beraber

¹⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 20. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 28.

¹⁵³ Mahbupperestlik bağlamında geçen bu listede şairin öz oğlu ve henüz sakalı çıkmamış genç erkek çocuğu da yer alır. Bizim çalışmamızda kontekst dışı kaldığı için ana metinde zikretmedik. Bk. Şentürk, “Klasik Şiir Estetiği” (Oluşumu, Sınırları, Fikrî ve Felsefî Temelleri), 1: 365.

sevgili de sebep-i telifin içindedir. Baharın gelmesiyle bâğ u gülzârın yeşermesi, tabiatın canlanıp *cennetâsâ* bir güzelliğe bürünmesi şaire sevgilisini hatırlatır: “Bahârî görüben aңdum nigârı/ Bi-küllî kalmadı cānuñ qarârı” (1055). Hamdullah Hamdî'nin *Yūsuf ve Zeliḥâ*'sında ise rakip tipi ön plana çıkar. Şair, sebep-i telifinde Yusuf aleyhisselamın, babası ve kardeşleri ile ilişkisine benzer bir anlatı oluşturur. Hamdî, babası Akşemseddin'in vefatından sonra sahipsiz kaldığını ve kardeşleri tarafından zulme uğradığını ifade eder.

“Āh kim bu yetimi Yūsuf-vār

Qılışardur cefâ-yı iḥveti zār

Çünkü itdi vefât ḥazret-i pîr

İtdiler ne didiye bî-taḫşîr” (328-329)

Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'si ise sergüzeşt kurgusunu kullanması bakımından âşık-sevgili-rakip üçlünün tamamını muhtevindir. Şairin, sebep-i telif bölümü hâricinde âgâz-ı dâstânda da yer alması ve eserin bir aşk hikâyesini konu edinmesi bu sonucu doğurmuştur. Aynı durum Halîlî'nin *Fürḫat-nâme*'si için de geçerlidir. Şuaranın, âşık dilinden konuşması mevzusu, sebep-i teliflerde farklı yoğunluklarda ve değişik şekillerde yer bulur. Neredeyse değişmeyen vurgu şairin kederli olduğudur. Ahmedî, *İskender-nâme*'sinde bir temsil eşliğinde şair için gamın gerekliliğine vurgu yapar.¹⁵⁴ O, önce pervane ile şem' arasında geçen bir konuşmayı aktarır. Pervane, ikisinin de âşık olduğu hâlde yalnızca mumun vuslata erdiğini ileri sürer. Bu iddiaya yanıt olarak mum, kendisinin aşk uğrunda yanıp bittiğini dile getirir. Vuslata ermenin bedeli fena bulmaktır. Ahmedî, bu kısa münazaradan sonra şem' ile micmer arasında geçen konuşmayı nakleder. Bu defa mum, ikisi de yanıp fena bulmasına rağmen buhurdanın etrafa güzel kokular yaydığı ve bu sebeple insanlar tarafından rağbet gördüğünü serdedir. Buhurdana bunun sebebini sorar. “Ben daḫı oda yanaram nişe bes/ Yoḫ-durur bende bu sendeki nefes; Ne ḫoḫu irişdi cānāndan saña/ Kim göñüller meyl ider cāndan saña” (29-30). Onun bu sualine karşılık buhurdan, mumun dışarıdan yandığı hâlde kendinin içten tutuşup yok olduğu cevabını verir. Ayrıca mumun ipi (rişte-i şem'), tıpkı *sûzen-i İsî* gibi onun vuslatını tamamlamasına engel olur. Oysa buhurdandaki yağ, aşk uğrunda tamamen varlığından geçer, ardında bir ip bile bırakmaz.

¹⁵⁴ Ahmedî, *İskender-nâme*, 13-51.

“Varlığını yah ki hoş-dem olasin
Kendüni yitür ki yâri bulasin
Derdmend ol kim seni şora habîb
Derdi olana ‘ilâc eyler tabîb
Pâk iden cân gevherini derd olur

Kişi ki_anuñ derdi yoñ nâ-merd olur” (*İskender-nâme*, 38-39; 41)

Şair de buhurdan gibi hoş nefes olmayı arzuluyorsa varlığını yakıp dert ile söz söylemelidir. Vuslata ermek için şairin kendi benliğinden geçmesi gerekir. Çünkü yâre kavuşmak arzusunda olan kişi, ruhunu temizlemelidir. Bunu ancak dert sayesinde başarabilir. Bu beyitler, yukarıda açıklanan varlık düşüncesinin şairin üslubuna etkisini gösterir. Mutlak Güzel’e ulaşma gayesinde olan şair, tıpkı sufi gibi dünyevi isteklerden, nefsanî arzulardan yüz çevirmek durumundadır. “Göñlini vîrân dutan ma‘ mür olur/ Hâk tecellîsi-y-ile pür-nür olur” (*İskender-nâme*, 50) Ahmedî kendi sözlerinin tesirli ve dokunaklı olmasını da (*sûznâk*) aynı sebebe bağlar. O dertli olduğu için sözleri de bu kederi muhatabına aktarır ve dinleyenin gönlüne tesir eder. Öte taraftan bu söylem, âşık-şair rolünün barındırdığı çokanlamlılığı da destekler. Padişah karşısında himmete muhtaç olduğunu göstermek isteyen şairin, kederli olması şüphesiz yerinde bir tercihtir. Bağlam hesaba katıldığında onun, melalet vasfını daima koruması oldukça makul bir zemine oturur. Himayet beklentisi içindeki şuara, bîçâre vü gamgîn olduğunu belirterek mecazın onlara sunduğu imkândan yararlanmış olurlar.

2. BÖLÜM: MUHTEVA

2.1. Sebeb-i Telifin Muhtevası

Klasik şiirin bir gelenek şiiri olduğu uzmanlarca dile getirilir. “Eski şiir tam anlamıyla bir geleneğin ürünüdür... Şair bütün duygu ve düşüncelerini daha önceden tespit edilmiş belirli ifade kalıpları içinde, fakat kendisinden önce hiç kullanılmamış bir biçimde dile getirmek zorundadır.”¹⁵⁵ Hâlihazırda Arap ve Fars’ta merteye katılmış olan aruzun, nazım türü ve biçimlerinin Anadolu’da sahiplenilmesi ve şairlerin bu miras üstüne Türkçe şiir söylemesi, geleneği hesaba katmayı, hatta evilde onu taklit etmeyi gerekli kılmıştır. Konular, içerik ve üslup, geleneğe göre şekillenmiştir. Elbette, zaman içinde, aruzun Türkçe’ye uyumunun tamamlanması, güçlü şairlerin çıkması ve Türkçe’de önemli eserlerin yazılması gibi etkenler sayesinde bu zorunluluk ortadan kalkmıştır. Fakat kendi sesini yakalayan klasik Türk şiiri, aynı zamanda kendi geleneğini oluşturmuştur. Yeni bir eser kaleme alacak olan şairin önünde Türkçe söyleyen başka bir şair, örnek teşkil eder. Feridüddin Attâr’ın *Manîku’l-tayr*’ını tercüme eden Gülşehrî, Türkçe’de daha güzel bir eser yazdığını iddia eder. Ahmedî, *İskender-nâme*’sinde kendini Gülşehrî ile kıyaslar. Abdülvâsî Çelebi ise *Halîl-nâme*’sinde Ahmedî ile bir yarışa girer. Nizâmî’nin *Husrev ü Şîrîn*’ini Türkçe’ye çeviren Şeyhî, sonraki mesnevi müellifleri için örnek olmuştur. Tâcîzâde, *Heves-nâme*’sinde Şeyhî’nin şairliği üzerinden kendine bir kıymet addetmeye çalışır. Gelenek, bir bakıma hep yaşamaya devam eder. Yıkıldığında da onu yıkan şair, ardında bırakacağı başka bir gelenek oluşturur. Nabî’nin *Hayr-âbâd*’ından daha güzel mesnevi yazılamayacağını işitince bu düşünceye karşı çıkan Şeyh Gâlib, *Hüsn ü ‘Aşk*’ı yazar ve birçok kişi artık onun eseri için “en iyi” tanımlamasını yapar. Birinci bölümde geçtiği üzere gelenekle ifade edilmek istenen, şairlerce benimsenen usul ve yoldur (Bk. Gelenek). Bir manada buna şiir görgüsü denilebilir. Şairin neyi, nasıl ve ne şekilde anlatacağını seçerken bu işi daha evvel yapanları gözlemlemesi, kendi meşrebine uygun olan örneği tercih etmesi beklenir. Gazel yazan şair, yüzlerce beyitten oluşan bir manzume kurmayacağını gelenek sayesinde bilir. Sevgilinin saçından bahsederken perîşân, müşkîn, rişte, zincîr, leyl, hindû gibi sıfatlar kullanacağını gelenekten öğrenir. Mesnevi yazan şair, gelenek

¹⁵⁵ Şentürk, “Klasik Şiir Estetiği’ (Oluşumu, Sınırları, Fikrî ve Felsefî Temelleri)”, 1: 352.

sayesinde bir tertip gözetir ve tevhid, naat, münacat gibi manzumeleri eserinin başına ekler. Kasidenin, rubainin, tahmisin, terci' ve terkibin, hasılı bütün bir edebî üretimin gelenekle yoğrulmuş bir kültürü bulunur. Şair, tecrübeyi görmezden gelmediği gibi ona ne kadar hâkim olursa, o nispette ustalık kazanır. Kasidede, gazelde, mesnevide önceki şairler nasıl bir yol izlediyse sonrakilerin, yazdıklarını bu eserlere benzetmesi olağandır. Bu manada, sebk (سبك: üslup), sibâka (سبق: önceden var olana) tabidir, denilebilir.

Mesnevilerde, telif nedeninin müstakil başlıkta ele alınması genel bir uygulama olmakla birlikte yazar ve eser hakkındaki malumatın muhtelif bölüm ve başlıklara yayıldığı görülür. Şair, yeri geldiğinde metne müdahil olmuştur. İçeriğin yalnızca sebab-i telif manzumesi ile mahdud olmadığına, bilakis eserin tamamına yayılan, yazım nedeni ile ilişkili malumatı kapsadığının altını çizmek gerekir. Müellifin adı, yaşı, eserin yazılış tarihi, yazılış yeri, ithaf edildiği hâmî hakkındaki muhteva da mesnevi ile ilgili bilgi verir. Bunlar, kurgusal öğelerin ve sebab-i telif kalıplarının dışında kalan *yan unsurlar* olarak tanımlanabilir. Kadı Darîr'e nispetle yayınlanan *Kıssa-i Yûsuf* mesnevisinin, mevcut neşirde yer almayan farklı bir nüshada geçen ithaf beyitleri sayesinde Yûsuf-ı Meddâh'a aidiyeti öne sürülmüştür (Bk. Himaye). Şeyhî'nin *Har-nâme*'sinin bir nüshasında yer alan ithaf beyti, sebab-i telifle ilgili iki farklı görüşün oluşmasına neden olmuştur.¹⁵⁶ Yine Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'i hakkında Sehî Bey'in naklettiği bir rivayet, onun eserini yazdığı yaşlılık dönemi göz önünde bulundurularak tenkit edilmiştir (Bk. Geleneksel Sebep). Bu gibi yan unsurların da sebab-i telif muhtevası içerisinde sayılması icap eder. Zira müellif ve eseri hakkındaki her bilgi, onun mesnevisini hangi şartlarda ve beklentilerle kaleme aldığını anlamada yardımcı olur. Bazen bu türden bilgiler diğer temalarla alakalı da kullanılır. Örneğin şair fahriye eylemek gayesiyle eserini kısa bir sürede yazdığını belirtme gereği duyar. Nihayetinde söz konusu muhtevanın kimi durumlarda kritik rol oynadığı ve gerçek sebab-i telifi tayin etmede yardımcı olduğu görülür. Önemi sabit olmakla birlikte bu türden muhteva, ayrı bir başlık altında incelenmemiş; kurgusal içeriğin ve telif kalıplarının yorumlanmasında başvuru bir malumat olarak çalışmada yer bulmuştur. İkinci bölüm, kendi içinde dört başlıktan oluşmaktadır. Bunların üçü tahkiye ile ilgilidir. Geleneğin benimsediği şekilde belirli kalıplarla yazılan sebab-i teliflerde zaman, mekân gibi unsurların birbirine benzeyen yönleri bulunduğu ve şairin kurgusal anlatıyı tercih ederken diyalog kurma

¹⁵⁶ Faruk Kadri Timurtaş, *Şeyhî'nin Harnâme'si* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1971), 7.

çabası içinde olduğu gözlemlenir. Bu bakımdan çalışmada, hikâye incelemesi alanına giren zaman, mekân, diyalog ve monolog konularına yer verilmiştir. Yine de sebep-i telifleri tek tek derinlemesine incelemek tezin amaçları dâhilinde değildir. Burada kurgusal zaman ve mekâna, şairi tahkiyeye yönlendiren diyalog oluşturma ihtiyacına işaret etmekle iktifa edilecektir. Bu sebeple söz konusu başlıklar olabildiğince kısa tutulmuştur. Bölümün asıl ağırlık noktasını teşkil eden dördüncü başlıkta ise “Sebeb-i Telif Kalıpları”na yer verilmiştir. Eserin yazılma nedeni olarak sunulan gerekçelerin benzerlik göstermesi ve birçok eserde aynı telif sebebinin yer alması, söz konusu içeriği spesifik temalar altında toplamayı mümkün kılmıştır.

2.1.1. Zaman: Gece, Seher, Bahar

Mesnevilerin kaleme alınma zamanı, ekseriyetle hatimede bildirilir. Âşık Paşa, *Ğarib-nâme*'sini hicretin yedi yüz otuzuncu senesinde tamamladığını söyler (10581). Tutmacı, “Sekiz yüz yıl sekiz dağıydı hicret” (*Ğül ü Ğusrev*, 5490) diyerek mesnevisini h. 808'de (m. 1406) yazdığını dile getirir. Ayrıca oruç ayının sekizinci gününde eserini tam olarak bitirdiğini belirtir. Halîlî, telif tarihinin, mesnevisinin isminde gizli olduğunu ifade eder. Buna göre *Fürkat-nâme*'nin ebced hesabıyla karşılık geldiği h.876 (m. 1471), eserin yazıldığı tarihi gösterir.¹⁵⁷ Hamdullah Hamdî, hatimesinde “Toğuz yüz beşde bu nazm-ı cevâhir/ Bi-ğamdillâh i Ğamdî oldı âğir” (*Leylâ vü Mecnûn*, 3843) beytiyle eserinin telif tarihini haber verir.¹⁵⁸ Bu bilgiler, özellikle bugünün araştırmacısı ve okuyucusu için oldukça kıymetlidir. Eserin bir vesika olarak hangi devre ait olduğu ve müellifin hangi çağda yaşadığı, mezbur kayıtlardan tespit edilir. Ahmed Fakih'in mesnevisinde telif tarihi ile ilgili bilgi bulunmaması, onun yaşadığı yüzyıl hakkında araştırmacıların birbirinden farklı görüş bildirmelerine neden olmuştur. Bu başlıkta, mesnevilerin gerçek yazım tarihinden ziyade tahkiye içeren sebep-i teliflerde, şuaranın vaka zamanı hakkındaki benzer tercihlerine değinilecektir. Kurmaca anlatının bina edildiği gelenek ve onun mecazı esas alan estetik yapısı, şuaranın, sebep-i teliflerinde fon olarak âdeta evkât-ı mu'ayyeneymiş gibi belirli zaman dilimlerine ağırlık vermelerine neden olmuştur. *Gece*, şairin yalnızlığına ve kederine vurgu yapar. *Şeb-i hicrân*, âşığın sevgilisinden ayrı düştüğü ve ağlayıp inlediği gecedir. “Sevdalar geceleyin artar. Âşık

¹⁵⁷ Günay Kut, “Fürkat-nâme”, *Bellefen* 25/1977 (1977): 336.

¹⁵⁸ Bk. Güler Doğan Averbek, *Hamdullah Hamdî: Leylâ vü Mecnûn* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020).

geceleri sevgilisini düşünüp dertlenir.”¹⁵⁹ Klasik şiirin makbul saydığı âşık tipine uygun düşen, bittabi gamlı şair için de oldukça elverişli olan bu zaman dilimi, onun iç dünyasını yansıtmada konusunda anlatıya katkı sağlar.¹⁶⁰ Şairin, bir başına ve melalet içinde oturduğu sebab-i teliflerde, açıkça söylenmese dahi arka planda vaktin gece olduğu hissedilir. Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'inde zaman belirten bir ifade olmamasına rağmen hadisenin geceleyin yaşandığı intibayı kuvvetlidir. Bu türden sebab-i teliflerde, şairi kasvetli ruh hâline ya bir yâr-i vefâdâr yahut da hatiften gelen ses kurtarır. Yalnızlığına son veren dostu, yetenek ve hünerinden bahsederek onu över, eser yazması için şevke getirir. Şair, bu vesileyle miskin tavrından sıyrılır, mesnevi yazmak için harekete geçer. Değişen ruh hâline uygun olarak gece, yerini sabaha bırakır. *Nesîm-i subh*, eserek bitkileri canlandırdığı gibi şaire de tazelik verir. Eserin yazılmasına neden olan yolculuğu anlatırken Halîlî, burada özetlenen kurgu zamanını mesnevisinde şu şekilde kullanır:

“Meger bir gün bu çarh-ı lâciverdî
Gicenüñ defterin yumdı vü dürdi
Şabâh oldı vü ‘âlem rüşen oldı
Cihân bu şâzlıqdan gülşen oldı
Benüm var idi bir yâr-i enîsüm
Ol idi künc-i halvetde celîsüm

Gelüp vaqt-i seherde ol vefâ-dâr” (*Fürkat-nâme*, 110-111;115;117)

Çalışmanın kapsamı dışında kalsa da ilginç bir örnek olması bakımından burada Taşlıcalı Yahya'nın *Kitâb-ı ‘Uşûl*'ünün sebab-i telifi hatırlatılabilir: “Meger şubh-ı şâdıqda bir gün ‘ayân/ Olmadan kalem kıldı âh u figân”¹⁶¹ Mesnevide şairle, bir dostu yahut gaipten gelen ses değil, kalemi konuşur. Sabaha karşı *hâme*, ona seslenir ve nasihatlerde bulunur. Gece, bazen de işret meclisinin kurulduğu vakte denk gelmesi nedeniyle neşe ile irtibatlandırılır. Şair dostlarıyla buluşup sohbet eder, ayş u nûş eyleyerek felekten kâminı alır. Tâcîzâde'nin *Heves-nâme*'sinde sebab-i telif böylesi bir tasvirle başlar:

“Oturup bir gice ben şâd u hürrem

¹⁵⁹ İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 29. Bs (İstanbul: Kapı Yayınları, 2018), 422.

¹⁶⁰ Lâmi‘î Çelebi'nin *Şem‘u Pervâne*'si ve Âzeri İbrahim Çelebi'nin *Nağş-ı Hayâl* mesnevilerinin sebab-i telifleri gece tasviri ve kederli âşık anlatısı ile başlar. Bk. Kavruk, *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Te'lif (Eser Yazma Sebebi)*, 273-277.

¹⁶¹ Mehmet Akif Alkaya, *Taşlıcalı Yahyâ: Kitâb-ı Usûl* (Yüksek Lisans, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 259.

Ṭarab vāfir ğam u renc ü ‘anā kem

Bir iki yār ile şoḥbet iderdüm

Huzūr-ı ƙalb ile iṣret iderdüm” (*Heves-nāme*, 479-480)

Bu seçimi biraz da Tacîzâde’nin özgünlüğüne yormak mümkündür. Bütün mesnevisi neredeyse bahar mevsiminde geçmesine rağmen şair, sebep-i telif muhtevâsından hemen evvel “Sıfat-ı Zemistân” başlıklı bir bölüm kaleme alır. Onu bir istisna sayarsak klasik şiirin genelinde olduğu gibi sebep-i teliflerde de bahar mevsimi merkezde yer alır.¹⁶² Ahmet Atillâ Şentürk, 14 ve 15. yüzyıl mesnevilerindeki edebî tasvirler hakkında yaptığı çalışmada mevsimler bölümünü neredeyse sadece bahar başlığına hasreder.¹⁶³ Ağaçların yeşerip çiçek açması, rengârenk bitkilerin bahçeleri doldurması, kış uykusundan uyanan hayvanların hayata katılması, havanın ısınması ile kent yaşamının hareketlenmesi; bahar mevsiminin sözlü ve yazılı kültürde müstesna bir konuma yükselmesini sağlamıştır. Klasik şiirde ise bahar, ilham veren bu somut güzelliklerinin ötesinde bir anlama kavuşur. Ahmet Hamdi Tanpınar, “İki Sonbahar Şiiri” isimli denemesine şu cümlelerle başlar:

“Eski şiirimizde tek bir mevsim vardır, o da bahardır. Bazı mesnevilerde ve bilhassa kaside nesiplerindeki kış ve yaz tasvirleri bir tarafa bırakılacak olursa, bu şiir tek ve yekpâre bir mevsim içinde yaşardı, denilebilir. Doğrusu istenirse bu biricik mevsim de itibarî idi. Yani, şairlerimiz onu her zaman tabiatta olduğu gibi söylemezlerdi. O daha ziyade ruhlarda, muayyen bir estetiğin icaplarına göre açılan bir bahardı.”¹⁶⁴

Baharın tasviri, mevsimin getirdiği değişimleri kayda geçirmek gayreti ile sınırlı değildir. O, Tanpınar’ın *muayyen bir estetiğin icabı* diye ifade ettiği mecaz dilinin bir parçasıdır. Şairin bahar betimlemeleri, eserin tamamına yayılan aşk anlatısına uygunluğu nedeniyle yani şairi âşıklıktan ve konuyu aşktan uzaklaştırmadığı için mesnevîde yer bulur. “Bahâr-ı nev yigitlik unfuvânı/ Cünûnluğ vaḳti ‘âşıklıḳ zamânı” (Tacîzâde Cafer Çelebi, *Heves-nāme*, 894) Şuaranın yalnız gül, lale, nergis gibi birkaç çiçekten; servi, çınar, söğüt ağaçlarından veya bülbül, kumru, güvercin gibi belirli

¹⁶² Sonbahar tasviri ile başlayan sebep-i telifler az olmakla beraber hiç yok değildir. Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ* ve *Gencîne-i Râz* mesnevilerinde arkaplanda hazan vardır. Bk. Kezban Paksoy, “Taşlıcalı Yahyâ Bey’in Mesnevîlerinin Sebeb-i Te’lif Bölümleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 5/4 (2021): 2253-2278.

¹⁶³ Söz konusu bölümün dörtte üçü baharla ilgili tasvirlerden bahsederken kalan çeyrekte hazan, kış ve yaz mevsimleri ile ilgili edebî betimlemeler konu edilir. Bk. Ahmet Atillâ Şentürk, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002), 181-260.

¹⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), 188.

kuşlardan bahsetmesi, bu öğelerin şiirde bir işlevi yerine getirmeleri sebebiyledir.¹⁶⁵ “Kurulmuşdı çiçekden sâyebânlar/ Müzeyyen idi cümle gülsitânlar; Aluban vaşl-ı güllerden naşibi/ Ki bülbüldi gülistânun hañibi” (Cem Sultan, *Cemşid ü Hurşid*, 1048-1049). Şair, gül ile bülbülden söz ederken bir görüntüyü tasvir etmekten çok mazmuna telmihte bulunur. Bahar, buna imkân verdiği için en müreccah mevsim olmuştur. Şentürk, mesnevi müelliflerinin kış mevsiminden söz etmeyip hadiseleri her zaman bahar dekorunda anlattıklarını dile getirir: “Bazen yıllarca süren bir macerayı hikâye eden mesnevîlerde dahi mevsimin hemen daima ilkbahar olduğu görülür.”¹⁶⁶ Anlaşıyor ki şairin benimsediği; gerçek ile kurmaca arası söylem, onun zamana dair ifadelerinde de değişmez. Sebeb-i telifte kurgu içinde verilen zaman, kurmacanın bir parçasıdır. Onun bilgi vermek gayesini gütmeyeceği; anlatıyı süslemek, üslubu desteklemek, geleneği takip etmek nevinden kimi sebeplerle metne dâhil edildiği söylenebilir.

2.1.2. Mekân: Kûşe-yi uzlet, Bezm, Yolculuk

Klasik şiirde ve mesnevîlerde en ziyade kullanılan mevsim, bahar olduğuna göre mekân tasvirleri de onunla ilintili olarak bâğ u bostana, gülistana, kırlara, dağlara, akarsu kenarlarına yoğunlaşır. Dekor olarak bahar seçildiğinde şairin, ağaçları, çiçekleri ve kuşları betimlemesi beklenmedik değildir. Diğer taraftan sebeb-i telife bahar tasviri ile girilmesi, sonraki yüzyıl örneklerinde, 14 ve 15. asır mesnevîlerine nazaran daha yaygın bir uygulamadır. Zaman ve mekânla ilgili tasvirlerin kurguya katkı sağladığında doğrudan metne alındığı, değilse vakanın gereği olarak örtük bir surette bulunduğu söylenebilir. Buradaki tercih, müellife aittir. Şeyhoğlu Mustafa, sebeb-i telifinde dost meclisi kurgusuna yer vermesine rağmen hadisenin geçtiği atmosfere dair bir beyanda bulunmaz. Fahrî, Aydınoglu Beyi'nin huzurunda, devlet ve asker büyüklerinin de olduğu bir ortamda kendisine tercüme sipariş edildiğini anlatırken mevsimle yahut mekânla ilgili betimleme yapma gereği duymaz. Yazıcıoğlu Muhammed, inzivada olduğu bir dönemde kendisinden eser talep edildiğini anlattığı mesnevisinde, kaldığı yer hakkında, onun Gelibolu'da olması dışında herhangi bir malumat vermez. Söz konusu tasvirler, şairin nasıl bir metin kurmak istediğiyle yakından ilgilidir. Ana hikâyede iki

¹⁶⁵ “Divan şiirine bakılırsa, sanki, yüz sene evveline kadar... Osmanlı diyarının hiçbir bahçesinde zikri geçen şu birkaç çiçekten gayrı çiçek açmamış, hiçbir ağaçta bülbülden başka bir kuş ötmemiş, mevsimler değişmemiş, kar yağmamış, rüzgâr esmemiş, bora kopmamıştır.” Ahmet Haşim, *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*, 4. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 164.

¹⁶⁶ Şentürk, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler*, 187.

sevgilinin buluştuğu sahnelerde şair, okuyucu üzerindeki etkiyi artırmak için yoğun betimlemelerde bulunur. Sebeb-i telifte ise tahkiye ve şiiriyet, şairin kendi sözleri için ortamı hazırlayan etmenlerdir. Bu bakımdan anlatının merkezinde şairin kendisi yer alır. Diğer unsurlar ona bir fon teşkil eder. Arkadaşlarıyla sohbet meclisinde bulunduğunu dile getiren şairin, Hüsrev'in tertip ettiği bezmgâh gibi bir ortamın tasvirini yapması beklenmez.

Zaman ve mekânla ilgili malumatın anlatıda nispeten az yer kaplaması olağandır. *Süheyl ü Nevbahār*'da Hoca Mes'ûd, "Oturmuş idüm bir gün inen melül/ Çü bir dem nite güşsasuz ola kul; Öñümde kitâb u elümde qalem/ Ki gâh yazam u gâh teferrüc kılam" (297-298) beyitleriyle kûşe-yi uzlette olduğunu belirtmiş olur. Ayrıca uzun uzun tasvir yapma gereği duymaz. Bazen de müellifler, buldukları ortamla ilgili hiç bahis açmadan doğrudan konuşmayı tercih ederler. Tutmacı'nın *Gül ü Husrev*'deki ve Ahmedî'nin *Cemşid ü Hurşid*'deki sebeb-i telifleri buna örnek olarak gösterilebilir. *Fürkat-nâme* yazarı Halîlî de Yazıcıoğlu gibi, yalnızca bulunduğu şehrin (İznik) ismini vermekle iktifa eder. Kısmen kurgusal muhteva barındırmasına karşın büyük oranda gerçek hadiselerle dayandığı intibai uyandıran *İşk-nâme* için Muhammed'in kaleme aldığı sebeb-i telif ilginçtir. Şair, geçici dünyanın vefasızlığı karşısında hüznü kapıldığı bir dönemde Kâbe'ye gitme iştiağı duyar. Bu gaye ile yola çıkar. Mısır'a varınca, orada bulunan bir arkadaşı onun mahzun hâline üzülür, ona Mısır'ın güzelliklerinden bahsederek beraber gezmeyi teklif eder. Bu kısımda müellif çarşı pazar, Nil nehri, ehramlar ve çöl ile ilgili betimlemelere yer verir (386-395).¹⁶⁷ Seyahat, şairin gönlündeki gussayı bir ölçüde giderir. Teferrüçlerine kendisi de devam eder. Bir gün rastladığı kitap mezatında mesnevisini yazmasına neden olan eseri bulur. *İşk-nâme*'de mekânla ilgili verilen bilgiler, sebeb-i telif metnine katkı sağlar. Şairin, ruh hâlini ve hangi şeraitte erek metinle karşılaştığını açıklayabilmesi için yolculuğunu anlatması gerekmiştir. Seyahat temalı sebeb-i teliflerde gerçek mekânların kullanılması tabii olsa da kurgusal metinlerde yine ekseriyetle bahar tasvirlerine rastlandığı söylenebilir.

"Meger bir dem bahâr olmışdı 'âlem
Şüküfeyle zemîn olmışdı hurrem
Zemîn yüzi pür idi verd ü nesrîn
Çiçeklerden cihân olmışdı rengîn

¹⁶⁷ Bk. Sedit Yüksel, *Mehmed: İşk-name (İnceleme-Metin)* (Ankara : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1965).

Zümürüd rengi olmuş idi eşcâr
Müzeyyen olmuş idi bâğ u gülzâr
Döşenmişdi yir üzre sebze dîbâ
Zemâne olmuş idi cennetâsâ
Çemen içinde açılmışdı lâle
‘Arūs-ı gönca boyanmışdı ale
Gülistân bâğ-ı cennet olmuş idi

Niğâbın gül yüzinden şalmış idi” (*Cemşid ü Hurşid*, 1040-1043)

Cem Sultan, kasidedeki nesib bölümüne benzer şekilde ayrıntılı bir bahar tasviri ile sebep-i telifine girizgâh yapar. Betimlemeler, tabiatın değişimini resmederek metnin neşe ve sevinç dolu bir atmosfere bürünmesini sağlar. Ne var ki gamlı şair tipi birazdan anlatıya dâhil olur ve sevgilisinden ayrı düşen âşık karakteri bunca güzelliğe rağmen âh u enînlerine kaldığı yerden devam eder. “Bahârî görüben anđum nigârı/ Bi-küllî kalmadı cânuğ qarârı” (1055). Kûşe-yi uzlet kurgularında şair ve mekân arasında bir muvafakat bulunurken bahar dekoruna sahip anlatılarda şairin etrafına tezat bir görünüm sergilediği dikkat çeker.

2.1.3. Üslup: Diyalog ve Monolog

Şairin dost meclisi ve hatiften gelen ses kurgularına başvurma nedenlerinden birinin diyalog oluşturmak olduğu çalışmada birden fazla defa dile getirilmiştir (Bk. Kurgu ve Gerçek Bağlamında Sebeb-i Telif, Gelenek). Klasik şiirde yazarın, eserinde gerçek kimliğiyle yer almaktan geri durması, fikirlerini beyan etmek için onu farklı yollar aramaya itmiştir. Bunlardan ilki, şairin tahkiyeye yönelmesidir. Kurguladığı hikâye sayesinde emrine amade birer karaktere dönüşen şairin kendisi ve dostları, onun istediği şeyleri konuşup tartışmak görevini üstlenir. Bu sayede müellifin dile getirmek istediği sözler metne dâhil olur. Öte taraftan sebep-i telifte birbiri ile iletişime geçen herkesin sırf bu amaç doğrultusunda anlatıya girdiğini ve gerçekte şair ile dostlarının kurguda cereyan ettiği şekilde hiç konuşmadığını söylemek iddialı olabilir. Nitekim sohbet meclislerinde edebî tartışmaların yürütülmesi ve şuaranın bir diğerinden övgüyle bahsedip eser talep etmesi fevkalade dolayısıyla da muhal bir hadise değildir. Burada sebep-i telifi yazan kişinin, müellifin kendisi olması nedeniyle onun metni kurmak yani bir yönüyle kurgulamak durumunda olduğuna dikkat çekilmiştir. O, anlatısını şekillendirirken ortamda konuşulan konuları ve sorulan soruları arzu ettiği diyaloga

dönüştürür. Zira onun asıl gayesi, eseriyle murat ettiği iddiayı ortaya koymaktır. Sebeb-i telif metnini bu minvalde şekillendirmesi abes değildir. Şairin yöneleceği bir diğer seçenek ise tecrittir.

“Tecrit sanatının ortaya çıkması; insanın ya da şairin kendini başka varlık, kişi ya da durumların, nedenlerin arkasından anlatabilmesinin daha kolay, rahat olması ile bağlantılıdır. Ayrıca şairin cansız varlıkları kişileştirerek tecrit yoluyla onlara seslenmesi de heyecana bağlı olarak gelişir ve şairin o varlık ya da canlı üzerindeki duygularını daha rahat anlatmasına olanak sağlar.”¹⁶⁸

Mine Mengi, tecridin şair için kendini ifade biçimlerinden biri olduğunu düşünür. Sebeb-i teliflerde bir üslup olarak tecridin sıklıkla kullanılması bu görüşü destekler. Ahmed-i Da‘î, *Çeng-nâme*’sinin sebeb-i telifine şu şekilde girizgâh yapar: “Elâ iy ârif ü şâhib-rivâyet/ Kulağ tut diğle bir taşuğ hikâyet; Çü sensin bülbül-i bâğ-ı me‘ânî/ Teferrüc kıl bu zibâ gül-sitâni” (295-296). Hamdullah Hamdî, *Yûsuf ve Zelihâ*’sında “Uyan iy nefis gâfletünğden uyan/ Yâd it ol vaqti k’olasın ‘uryân” (304) beytiyle “Sebeb-i inşâ” manzumesini başlatır. Halîlî de *Fürkat-nâme*’sinde bülbüle hitapla metnine ibtida eyler: “Elâ iy bülbül-i bâğ-ı belâgat/ Suhen-ârâ-yı gül-zâr-ı feşâhat” (82). Şair kendini soyutlar ve hitap ettiği varlık üzerinden -ki bülbül aslında kendisidir- düşüncelerini dile getirir. Gazel ve kasidenin makta beyitlerinde sıklıkla kullanılan bu üslup, mesnevide âgâz-ı dâstân içinde de çok defa tercih edilir. *Heves-nâme*’yi inceleyen Halûk Gökalp, tecrit ve iç monolog arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar: “Şair iç monologlardan yararlanarak kendi düşünce ve duygularını dile getirir. Örneğin “Pend-Dâden-i Dil” başlıklı bölümde gönlün, şiirin nasıl olması gerektiği hakkındaki sözlerine yer verilir... Şair, gönlünü konuşurken aslında kendi düşüncelerini ifade eder.”¹⁶⁹ Kurguya dayalı ana hikâyenin anlatıldığı mesnevi bölümlerinde cari olan tecrit üslubu sebeb-i teliflerde de aynıyla kullanılır. Bir tahkiye tekniği olması bakımından diyalog ve monologun bu metinlerde yer alması, anlatının yaslandığı kurgusal yöne işaret eder. Şair, bu sayede müreccah gördüğü dolaylı ifade etme ayrıcalığına erişir. Öte yandan monolog anlatım tekniği bazen de şairin doğrudan okuyucuya hitabı şeklinde cereyan eder. Ahmedî’nin *Cemşid ü Hurşîd*’inde, Ahmed Fakih’in *Kitābu evşāf*’ında ve Tutmacı’nın *Gül ü Husrev*’inde kaleme aldığı sebeb-i telifler buna örnek olarak gösterilebilir.

¹⁶⁸ Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 167.

¹⁶⁹ Halûk Gökalp, *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009), 158.

2.1.4. Sebeb-i Telif Kalıpları

Bu bölümde sebeb-i teliflerde çoğunlukla karşılaşılan ortak temalar konu edilecektir. Her mesnevinin kendine mahsus bir yazım nedeni olmasının dışında eser üretiminin doğası gereği birtakım genellenebilir gayeler de bulunur. 14 ve 15. yüzyıllarda Anadolu'da kaleme alınan Türkçe mesnevilerde, sıklıkla kullanılan ve bu nedenle bir motif olarak da değerlendirilebilecek olan sebeb-i telif muhtevası incelenmiş, yakın ilişki içindeki eser yazma nedenleri aynı başlık altında ele alınmıştır. Örneğin, tazallüm, ithaf ve sipariş temaları himaye ile ilişkilendirilerek tek bir başlıkta toplanmıştır. Motif kavramı, bilindiği üzere masallar üzerinden halk edebiyatı terminolojisine girmiştir. Sembol ve mazmunla da kıyaslanan motif, kimi karakter ve temaların farklı eserlerde yahut aynı eser içinde tekrar etmesini ifade eder. Tasvire âşık olma, rüyada görüp âşık olma, uçan halı, ejderha ile savaşıma gibi klişe olaylar motif olarak değerlendirilir. Bu bakımdan hatiften gelen ses ve rüya gibi sebeb-i telif kalıplarını motif kapsamına almak da mümkündür. Kaynak metinlerde geçen, ilgili bütün örnekler kullanılmamış, yalnızca konu için gerekli görülen beyitler alıntılanmıştır. Mebzul miktarda örnek beyit bulunması nedeniyle içlerinden doğrudan ilişkili olanlar seçilmiş ve dolaylı olanlar çalışmaya alınmamıştır.

Sebeb-i telif kalıplarının ayrıca tasnife tabi tutulabileceği söylenebilir. Tecdit, teatral sunum, dostların talebi gibi başlıkları *sosyolojik*; şöhret, rüya, hatiften gelen ses ve sergüzeşt başlıklarını *psikolojik*; yadigâr, nasihat ve büyüklerin isteği başlıklarını *metafizik*; fahriye, tercüme ve poetika başlıklarını *estetik*; himaye başlığını ise *ekonomik* sebepler olarak sınıflandırmak mümkündür. Zira mevcut muhtevanın ağırlıklı olarak bu beş etkenle alakası kurulabilir. Öte yandan ilk bölümde yapılan tasniflerde de belirtildiği gibi tek bir telif nedeni birçok veçhe barındırır. Misal olarak tercüme, estetik bir sebep olduğu kadar ekonomik ve sosyolojik bir neden olarak addedilebilir. Aynı şekilde rüya hem psikolojik hem de metafizik -hatta tenkitçi bir bakışla sosyolojik ve ekonomik- bir telif sebebi olarak sayılabilir. Bu bakımdan “Sebeb-i Telif Kalıpları” başlığı altında ayrıca bir sınıflandırma yapılmamış, okuyucunun eser yazma nedenlerindeki çeşitliliği bir arada görmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

2.1.4.1. Yadigâr yahut Hoş Sada

Sehî Bey, *Heşt Behişt*'in başında, eserini, şöhret bulan fazıl ve şairlerin adlarının,

gaddar rüzgâr ve zalim feleğin eliyle defterlerden silinip unutulmaması için yazdığını ifade eder. “...memleket-i Rûmda izhâr u iştihâr bulan fuzalâ vü şu‘arâ ‘azîzlerin adına dahi bir risâle olsa ki mürûr-ı zamânla bunların ismi rûzgâr-ı gaddâr ve çarh-ı sitemkâr eliyle zamâne defterlerinden hakk ve devrân cerîdelerinden münfekk olmayıp nesyen mensiyyen ferâmûş olmasa...”¹⁷⁰ Kabiliyet ve hünerin ender bir vasıf olduğunu bilen, sanata kıymet veren Sehî Bey gibi müellifler, emek verip şiiriyle namdar olan kalem ehlinin unutulmasına rıza göstermemiş, sonraki nesillerin de onlardan haberdar olması için tezkire kaleme almıştır. Müellifin zikrettiği *nesyen mensiyyen* kalıbı *Kur’ân*’da geçen bir ifade olup unutulup gitmek, büsbütün silinmek anlamına gelir.¹⁷¹ Dünyada iz bırakmak, yaptığı hayırlı işle anılmak herhâlde yalnız şair zümresinin değil belki tüm insanların istediği bir ayrıcalık olmalıdır. Bu yolda uğraş vermeyen kişi dahi dünyada nesliyle devam etmek iştiyakını duyar. Kısa süren ömrün bir bakiyesi olarak yadigâr eylemek, bu sayede onu sevenlerce hatırlanmak, faydalı olduğu kişiler tarafından güzel dileklerle anılmak âdemoğlunun derinlerinde hissettiği kuvvetli rağbete denk düşer. Tıpkı ağaç kökü gibi toprağın altında sürececek olan uzun bekleyişinin, yer üstündeki dallar ve yapraklarla yaşama dokunmasını arzular. Bir nakkaşın göz alıcı tasvirleriyle hatırlanmayı dilediği ve bir bestekârın kulak okşayan nağmeleriyle yâd edilmek istediği gibi şair de gönül yakıcı şiirleriyle hafızalarda yer tutmak gayesindedir. Bu uğurda adını sonsuza dek yaşatacak eserler kaleme almaya çalışır. *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Telif* eserinde Hasan Kavruk, söz konusu isteğin neredeyse tüm mesnevilerde bulunan ortak bir sebep-i telif olduğunu söyler: “Bu konu ister aslî isterse ikinci planda olsun hemen hemen bütün sebep-i teliflerde ileri sürülen bir gerekçedir. Yani sebep ne olursa olsun mesnevinin kaleme alınışının altında unutulmamak, öldükten sonra hayırla anılmak gayesi mutlaka yer alır.”¹⁷² Bir şeyin varlığını gösteren belirti, iz anlamına gelen *eser* kelimesinin edebî ürünlerle eş anlamlı kullanılması telif ve yadigâr arasındaki ilişkinin ne denli köklü olduğuna işaret eder. Eser eylemek, *Kubbealtı Lugatı*’nda iz bırakmak anlamıyla karşılanır. Şair, açıkça belirtmese dahi mesnevi yazmakla nefes almış ve vermiş olduğunu, güzellikleri görüp sevinçle güldüğünü, acılar karşısında gözyaşı döktüğünü; hülâsa yaşamış ve hayata temas etmiş olduğunu dile getirir. Ardında, yaşadığına dair bir kanıt bırakır.

¹⁷⁰ Halûk İpekten v.dğr., *Sehî Beg : Heşt Bihişt*, e-kitap (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017), 5.

¹⁷¹ Meryem Suresi, 19/23.

¹⁷² Kavruk, *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Te’lif (Eser Yazma Sebebi)*, 21.

Sanat ve edebiyatla hemhâl olan kişilerin bu yolu seçmelerinde çocukluktan itibaren tecrübe ettikleri eserlerin katkısı yadsınamaz. Şairler, edebiyat dünyasının cazibesine ekseriyetle, okuyup yahut işitip ezberledikleri bir şiirin verdiği ruh coşkusıyla kapılırlar. Genç şairlerin öykündükleri bir şairi taklitle ilk denemelerini yaptıkları bilinir. Zira sanatın muhatabı olma bahtiyarlığına ermiş yüksek ruhlu kişiler, okudukları ölümsüz eserler karşısında hayranlık duyarlar. Denilebilir ki kişiyi şair olmaya yönlendiren şey (muharrrik) bu hayranlıktır. O da başkasının hissiyatına hitap eden kalıcı bir eser yazma şevkine kapılır. Bu yönüyle sebab-i teliflerdeki yadigâr bırakma teması, mesneviyi aşan ve şairlerin bütün eserlerine yayılmış bütüncül bir saike tesadüf eder. Müstakil bir eserden ziyade bütün üretimin sebebi, şairin, ardında hayırla yâd edileceği bir iz bırakma gayesine matuftur. Böylesine başat konumda bulunan yadigâr eyleme düşüncesini; tam da bu kuşatıcılığı nedeniyle herhangi bir mesnevinin yegâne sebab-i telifi olarak saymak güçtür. Şairin, eserleri arasında yalnızca birini kalıcılık maksadıyla yazdığı düşünülemez. Bilakis, o emek verdiği tüm telifatıyla anılmak gayesini güder.

“Emek yidüğüm zāyi’ olmaya hem
Bilürem cihân böyle kılmaya hem
Zamānlar ola kim okına sözüüm
Ne var toprağa karışursa tozum
Unıdılmaya halk içinde adum
Teraḥḥum kıla bilüşüm ü yadum” (*Süheyl ü Nevbahār*, 5624-5626)

Hoca Mes‘ûd, oldukça samimi bir dille, verdiği emeklerin zayi olmamasını ümit eder. Elbet bir gün her insan gibi o da ölecektir. Kendi toprağa karışsa da yazdıklarının okunmasını ister. İnsanlar tarafından hatırlanmayı diler. *Nesyen mensiyyen ferâmuş olmaktan* çekinen şair, tanıdık tanımadık herkesten merhamet ve hayır dua bekler. Âşık Paşa, *Ġarib-nāme*’sinde eserini bir yadigâr olarak yazdığını şöyle dile getirir: “Çünkü gördüm gidiserven ben dahı/ Aç gözün kalmayısarsın sen dahı; Diledüm benden dahı bir yâdigâr/ Kala göre anı cümle ihtiyâr; Añalar ben miskini anuñ-ıla/ Añılasın sen dahı aduñ-ıla” (*Ġarib-nāme*, 10455-10457). Nasihatâmez bir üslupla dünya hayatının gelip geçiciliğine dikkat çeken müellif, adının mesnevisi sayesinde yaşayacağını umar. Yadigâr olarak bıraktığı eserini okuyanlar, onu anacak ve bu sayede Âşık Paşa ismi zihinlerde berhayat olacaktır.

Gülşehrî, *Manṭıku’t-tayr*’ında yarı otobiyografik bir kurguya yer verir. Henüz adı ile

nam bulmadığı zamanlarda kendi hâlinde bir şeyh olduğundan bahseder. Zaviyesinde birkaç mürit ve muhipte ilgilenip zâr u giryân gezdiği günlerden birinde rastladığı bahçenin içindeki bir çeşmenin başında altı adam görür. Yanlarına gidip onlara selam verir. *Ol erenler*, ayağa kalkarak Gülşehrî'nin selamına icabet ettikten sonra kendi hâllerine dönerler. Yalnız içlerinden birisi müellifle ilgilenir ve onun kim olduğunu sorar. Gülşehrî, kendinin yüce bir şeyh olduğunu, nice dervişleri bulunduğunu, evinde her gece sema yapıldığını ve çok kimselerin elini öpüp ona hürmet gösterdiklerini söyler. Soruyu soran kişi bu cevaptan hoşnut olmayarak müellife çıkışır: “Eydür iy âzâde-dil delü misin/ Böyle cânsuz dünyada ölü misin” (2577). *Ey gönlünü hiçbir şeye bağlamamış kişi, deli misin ki dünyada böyle cansız, ölü gibi yaşamayı seçiyorsun?* Ardından kendini ve arkadaşlarını tanıtır. Yanındaki kişilerin Senâyî, Mevlânâ, Attâr, Sultan Veled ve Nizâmî olduğunu söyler. Kendisi de *Gülistân-nâme* müellifi Sa‘dî’dir. “Altı er altı kitâb-ıla bile/ ‘Âlemi dutduk mu‘ayyen ad-ıla” (2581). Bu altı kişinin, eserleriyle *ad sahibi* olduğunu ifade eder. Mevlânâ'nın *Meşnevî*, Attâr'ın *Muşîbet-nâme* ve *Manîku't-tayr*, Nizâmî'nin *Mağzenü'l-esrâr*, Senâyî'nin *Îlâhî-nâme* ve Sultan Veled'in de bir mesnevisi ile cihana nam saldıığını, hem de ölümsüzlüğe erdiğini dile getirir. Bunlar âlemin serverleri ve dünya denizlerinin cevherleridir. Sa‘dî, Gülşehrî'nin, zaviyesinde yetiştirdiği dervişlerle yalnızca kısıtlı bir alanda hizmet ettiğini serdedir. “İster-iseñ kim cihânı dutasın/ Şehr ulularından oynı utasın; Saña bir dîvân gerek iy nâmdâr/ Kim kala senden cihânda yâdigâr; Kim sen anda ‘ilmüñi harc idesin/ Degme yirde aduñı derc idesin; Yohsa var bir şarda bir şeyhçugaz ol; Bir iki yıl diril andan sonra öl” (2596-2599). Sa‘dî, müellife *şehir uluları* arasından sıyrılıp cihanda nam salmak için ilmini harç eylediği, ardında yadigâr kalacak bir kitap yazmasını ve bu sayede adını çok yere kaydetmesini öğütler. Yoksa bir şehirde şeyhlik yapmakla iktifa ederse birkaç yıl yaşayıp sonra ölecek yani unutulacaktır. Yanlarındaki çeşmeden akan suyun abıhayat olduğunu haber verir. Ondan içen sonsuza dek yaşar. “İşbu çeşme çeşme-i hayvân-durur/ Bundan içen ‘ömri câvîdân-durur; Âb-ı hayvân adı sözdür dünyada/ Sözsüz adsuz bellüdür kim er n’ide” (2601-2602). O, abıhayattan kastın kalıcı söz olduğunu söyler. Kişi, yalnızca ardında güzel söz bırakarak ölümsüzlüğe erişir. Eğer o da bir eser tertip edip gelirse onların arasına katılabilecektir. Gülşehrî, Sa‘dî'nin söylediklerine hak verir. Her şehirde erenler vardır ama cihangir olmak başka şeydir; kitabıyla şöhret bulup ardında eseri kalmadıktan sonra varlığı ve yokluğu fark

edilmeyecektir. Müellif ne adım var ne sözüm, diye kendini ayıplar. Üzüntüyle çeşmenin yanından ayrılır. Yolda onun bu hâlini gören bir veli, neden böyle kaygılı olduğunu sorar. Gülşehrî, başından geçenleri anlatır. Bunun üzerine o veli zat, şairi teskin eder ve söz söylemede kabiliyetli olduğunu dile getirerek onu teşvik eder. *Felek-nâme*'yi yazıp âlemin serverleri/uluları arasına katılmasını salık verir. Nitekim Gülşehrî, bu velinin sözünü tutarak eserini telif eder ve çeşmenin başına tekrar varıp ölümsüz altı şairin yedincisi olur. Temsilin mesajı gayet açıktır. Kişi, şeyhlik mertebesine erse ve nice dervişler yetiştirse bile; onun yapabildikleri, ardında eser bırakanın yanında devede kulak mesabesinde. Zira geniş coğrafyalarda okunacak denli şöhret bulan *kalıcı* bir mesnevinin etkileyeceği insan sayısı katbekat fazladır. Sa'dî, şeyhliğiyle övünen Gülşehrî'ye "Deli misin, neden dünyada ölü gibi yaşıyorsun?" diye sorar. Ölümüyle son bulacak şeylerle uğraşmasını çılgınlık olarak nitelendirir. Mühim olan ölümsüzlüktür. Ona erişmenin yegâne yolu ise güzel söz söylemekten geçer. Aynı tema yine başka mesnevi şairlerince sebep-i teliflerde kullanılır. Ahmed-i Dâ'î, *Çeng-nâme*'sinde şunları yazar:

"Cehānuñ çünki yokdur i' tibārı
Sözi qalur kişinüñ yādigārı
Zihî devletlü cān ol kim yoqaldı
Velikin yir yüzinde adı qaldı
Aña öldi diyen haqqā yañılır
Ki sözi oqınur adı añılır
Anı hayr ile her dem yād iderler
Anuñ rûhın revānın şād iderler" (*Çeng-nâme*, 335-338)

*Dünya fani olduğu için kişinin ardında yalnızca sözü kalır. Kendi yok olduğu hâlde yeryüzünde adı kalan kişi ne bahtiyardır. Ona öldü diyen yanılır çünkü sözleri okunur ve onun adı anılır. Eserlerini okuyanlar daima onu hayırla hatırlar ve onun ruhunu şad ederler. Şeyhî de, eseriyle adı anılan kimseyi ölümsüz addeder: "Kimün kim adı 'âlemde diridür/ Aña ölmedi dilerse yiridür" (*Husrev ü Şirîn*, 554). *Gül ü Husrev* müellifi Tutmacı aynı düşüncüyü şu beyitlerle dile getirir: "Komışlar her biri bir yadigârı; Ki dillerde hemişe anılalar/ Anuñlan tâ ebed bâkî qalalar" (*Gül ü Husrev*, 178-179). İnsanın tabiatı gereği fena bulacak olması; bu baş edilemez kader karşısında onu hiç değilse adını yaşatmakla teselli bulmaya itmiştir. Şeyhoğlu'nun ifadesi ile eser*

yazmak, dünyaya bir *nişâne* koymaktır.¹⁷³ Eserin, yadigâr addedilmesi, şairi hatırlatan bir nişan olmasının yanında öte âlemde de ona yarar sağlaması sebebiyledir. Hz. Peygamber’den rivayet edilen bir hadîs-i şerîfe göre amel defterini kapatmayan üç fiil arasında hayırlı eser bırakmanın da sayılması şüphesiz telif bakışı etkilemiştir.¹⁷⁴ Müslüman yazarlar, kaleme aldıkları kitabın, okuyanın istifade ettiği bir eser olması durumunda, onlara hem yaşarken hem de öldükten sonra sevap kazandıracağını düşünmüşler, okuyucudan hayır dua istemeyi ihmal etmemişlerdir. Ahmed Fakîh, hac yolculuğu sırasında ziyaret ettiği kutsal mekânları tanıtmak maksadıyla kaleme aldığı mesnevisinde, okuyucudan dua bekler: “Okınduğça gerek kim yâd idesin/ Du‘ â idüp cânumuz şâd idesin” (*Kitâbu evşâfi mesâcidi’s-şerîfe*, 416).¹⁷⁵ Örnekler çoğaltılabilirse de konunun harcıâlem bir veçhesi olması nedeniyle bu kadarla iktifa edilmiştir.

2.1.4.2. Fahriye ve Tevazu

Övünme, gururlanma anlamındaki Arapça *fahır* / فخر kelimesinden gelen *fahriye* terimi kasidenin bir bölümünü ifade eder. Şairin sanat gücünü gösterdiği *nesib* bölümünün ardından *girizgâh*, kasidenin gayesi sayılabilecek *methiyeye* geçişi sağlar. *Fahriye* beyitleri, *methiye* ile *dua* bölümü arasında yer alır.

Kasidelerdeki nesib bölümü konu itibarıyla çeşitlilik arz etmektedir: Burada şair, felekten şikâyet eder; aşkı nedeniyle çektiği acılardan bahseder; baharın, yazın, kışın gelişini anlatır; bir caminin, köşkün, bahçenin tasvirini yapar; hazırlanılan bir savaşı resmeder; sevgilinin güzelliğinden, şaraptan veya eğlenceden dem vurur. Girizgâhta yer alan beyit/ler nesib bölümünün bittiğini ve methiyeye geçildiğini haber verir. Bir nesneyi, bir canlıyı yahut bir kimseyi övmek kastıyla kaleme alınan kasidede memduhun; fiziksel özellikleri, mesleği, hasletleri ve meziyetleri üzerinden yüceltilmesi methiye bölümünün muhtevasını oluşturur. Nihad M. Çetin, Arap şiirindeki ilk örneklerden itibaren kasidelerde, nesib ve methiye bölümlerinin yer aldığını dile getirir.¹⁷⁶ Fahriye, kasideye sonradan dâhil olmasına rağmen benimsenmiş, zaman

¹⁷³ “Nişâne ko kim evkât anılasın; Ki koyanlar hemîşe yâd olurlar” (Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşid-nâme*, 353-354). Bk. Hüseyin Ayan, *Şeyhoğlu Mustafa: Hurşid-nâme (Hurşid ü Ferahsâd) İnceleme-Metin-Sözlük-Konu Dizini* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1979).

¹⁷⁴ “İnsan ölünce üç ameli dışında bütün amellerinin sevabı kesilir: Sadaka-i câriye, yararlanılan ilim ve dua eden hayırlı evlat.” Müslim, Vasiyet, 14.

¹⁷⁵ Bk. Ozan Kolbaş, *Ahmed Fakîh: Kitâbu Evsâfi’l-Mesâcidi’s-Şerîfe (Kutsal Mescitlerin Vasıfları)* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2023).

¹⁷⁶ Nihad M. Çetin, *Eski Arap Şiiri*, 2. Bs (İstanbul: Kapı Yayınları, 2019), 60-61.

içinde mutat hâle gelmiştir. Şair, bu dört bölümün ardından duada bulunarak kasidesini bitirir.

Tuba Işınsu, Klasik Türk şiirinin ilk önemli kaside şairleri olarak, ilk büyük mesnevi yazarları arasında da andığımız Ahmedî ve Şeyhî'yi zikreder.¹⁷⁷ Bir diğer önemli mesnevi şairi Ahmed-i Dâ'î'yi de ilk fahriye yazarlarından sayar.¹⁷⁸ Gazel, kaside ve mesnevinin aynı dünyanın farklı biçimlerde ifade edilişi olduğu akılda tutulursa benzerlikler yadırganmayacaktır. Kasidenin bölümlerinin temaları bazen farklı manzumeler altında bazen de muhtelif beyitlerle mesnevide de yer bulmuştur. Nesib bölümünün zengin konu çeşitliliği hususiyetle aşk mesnevilerinde her türden örnekle nazma dökülmüştür. *Dâstân* bölümlerinde benzer muhteva ile bolca karşılaşılır. Bunun bir nedeni, eski Arap şiirindeki anlatıcının *terkedilmiş âşık/şair* rolünün Fars ve Klasik Türk edebiyatlarında da sürdürülmüş olmasıdır. Şair, baharın gelişiyle konak yerini terk edip yola koyulan sevgilinin kervanı ardı sıra ondan ayrı düşmenin verdiği acı ile şiir söyler. Bahtsızlığı yüzünden felekten şikâyet eder. Aşk acısı çekerek yazgısına ağlayan şair motifi, gazelde ve mesnevide de aynı şekilde kullanılır. Yaşam koşulları, zaman ve coğrafyaya göre değişse de bu motif varlığını korur. Göçebe şair için baharın gelişi sevgiliden ayrılığı getirirken, şehirli şair için bahar, canlanan hayatı müjdelere. Çiçekler açar, ağaçlar yeşerir, evlerine kapanan insanlar kırlara rağbet eder. Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'si bütünüyle böylesi bir aşk mevsiminde geçer. Ays ü işrete giden iki farklı gruptan bir erkek ve kız birbirlerine âşık olurlar. Kısa süren birliktelik çadırların toplanıp grupların evlerine dağılmasıyla son bulur. Hicranzede şair tipi yine kendini gösterir. Onun konargöçer şairle arasındaki fark yalnızca içinde bulunduğu çevredir. Çöldeki şair, yerini, bağ ve bahçeleriyle arz-ı endam eden İstanbul'daki şaire bırakır. Biri konak yerinden ayrılan kervanın ardı sıra ağlarken diğeri mesirelikte geçirdiği tatili son bulan sevgilisinin peşinden gözyaşı döker. Hicran sahnesinde değişen yalnızca dekordur. Burada şiirin gerçek hayattan aldığı temayı hem koruması hem de onu geliştirmesi söz konusudur. Sevgilinin ardından terennüm edilen beyitler artık yalnızca bir faninin diğere duyduğu aşkı değil, yaratıcıya teveccüh edilen hakiki aşkı da anlatır. Şairin vuslata erememesi ekonomik ve sosyal nedenlere bağlansa bile asıl sebep; şiirin dünyasında kavuşan bir âşiğe yer olmamasıdır. Çünkü klasik şiir, vuslata

¹⁷⁷ Tuba Işınsu İsen, *Divan Şiirinde Fahriye* (Bilkent Üniversitesi (Y. Lisans), 2002), 9.

¹⁷⁸ İsen, *Divan Şiirinde Fahriye*, 13.

değil hicrana değer verir. Kulun/salikin dünyaya gelmekle hapsoldüğü bedende yaratıcıdan/sevgiliden ayrı düşmesi ile çölde yaşayan şairin sevgilisinden ayrı düşmesi aynı temanın anlam kümesinde bir araya gelirler (Bk. Mecazın İmkânı). Bu sayede aynı tema, sufi şairin anlatmak istedikleriyle de uyuşur. Başlangıçta kasidelerin nesip bölümlerinde rastlanılan hicran motifi, şiirin çokanlamlılığına verdiği katkı ile diğer nazım biçimlerinde de kendine yer bulmuştur. Yukarıda kısaca özetlenen kasideye has bir temanın yenilenerek ve çeşitlenerek devam etmesi ve diğer nazım biçimlerinde de yer bulması, esasında klasik şiirin bilinen hususiyetlerindedir. Benzer şekilde girizgâh, methiye, fahriye ve dua bölümlerinin de muhteva olarak mesnevide temsil edildiği söylenebilir. ‘*Işk-nâme*’de geçen “Bî-vefâ dünyenüñ ef’âli ve fâsid işden peşimânlık” ve “Kitâb düzildüğünün sebebi ve ululardan ‘özr dilemek” başlıklarını kasidedeki i‘tizâr ve isti‘fâf muhtevasının mesnevideki yansımaya küçük bir örnek olarak zikretmek mümkündür.¹⁷⁹ Methiyenin, müstakil manzumelerle âgâz-ı dâstânın öncesinde yer aldığı malumdur. Hz. Peygamber’in, dört halifenin, ashaptan bazı kimselerin, din büyüklerinin yahut hâmîlerin övgüsü, eserin giriş bölümünün bir parçasını oluşturur. Dua ise sonda yani hatimede karşımıza çıkar. Ayrıca münacat türünde bir manzumenin de hemen eserin baş kısımlarında yazılması geleneğe dönüşmüştür. Girizgâhvari muhteva, mesnevilerin geneline yayılmış şekilde başlık altlarında, konu değişimlerinde sıklıkla kullanılır. Tafsilatla üzerinde durulan kaside ve mesnevi benzerlikleri; asıl konumuz olan fahriyenin neden mesnevide yer aldığına dair fikir verme gayesindedir. Yalnızca fahriye değil birçok tema, klasik şiirde yaygın motiflere dönüşmüş, geleneğe eklenilen şairler tarafından kullanılmıştır. Enderunlu Vasıf’ın “Fahriyyece söz âdet-i erbâb-ı beyândır” mısraı bu minvalde anılabilir.¹⁸⁰

Mehmet Çavuşoğlu, şairin kasidede üstü kapalı bir şekilde maddi ve manevi yardım istediği bölümün zaman içinde kendini övmeye dönüştüğünü söyler.¹⁸¹ Şairin, kasidesi karşılığında menfaat beklemesi ile fahriye eylemesi arasında bir münasebet bulunur. Tuba Işınsoy, *Divan Şiirinde Fahriye* başlıklı çalışmasında buna dikkat çeker. “Fahriye bölümünde şair, öncelikle kendi sanatını överek değerini ortaya koyarken, bazen de daha iyi şartlara sahip olursa üretkenliğinin artacağından söz eder. Dolayısıyla şairin,

¹⁷⁹ Bk. Mehmed, *Işk-name: inceleme-metin*. (Ankara : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1965).

¹⁸⁰ Akt. İsen, *Divan Şiirinde Fahriye*, 19.

¹⁸¹ Mehmed Çavuşoğlu, “Kaside”, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 415-416-417 (1986): 17-77 akt. İsen, *Divan Şiirinde Fahriye*, 40.

övdüğü kişiden maddi ya da manevi bir şey umması doğal sayılmaktadır.”¹⁸² Hâmîden beklenti içinde olan şairin ona kaside sunması bir âdetti. Osmanlı sarayında şairlerin sunduğu ıydiyye, bahâriyye, şitâiyye yahut cülûsiyyelerin karşılığında onlara caizeler verildiği ve *in‘âmât* defterlerinde kayıtlı şairlerin belli dönemlerde saraya kasideler sunduğu bilinmektedir.¹⁸³ Tahir Üzgör fahriyenin tanımını yaparken kasidenin caize umularak yazılan bir tür olduğuna vurgu yapar:

“Genellikle methedilen kimseden bir câize almak amacıyla yazılan ve nesîb veya teşbîb, girizgâh, methiye, tegazzül ve dua gibi beş veya altı ana bölümden meydana gelen kasidenin şairin kendisini övdüğü birkaç beyitle sınırlandırılmış bölümüne fahriyye adı verilir.”¹⁸⁴

Esasında karşılık beklentisiyle kaside yazılması fahriyeden evvel methiye bölümünü ilgilendirmektedir. Caize verilmesinin nedeni şiiri ve şairini destekleyecek olan kişinin övülmesidir. Nitekim methiye bölümünün ilk kaside örneklerinden itibaren bulunduğu yukarıda değinilmiştir. Fahriye, methiye bölümünün içinde kendine bir yer açmış, sonra da müstakil olarak varlık göstermiştir. Fahriyenin ortaya çıkışında ekonomik nedenlerin etkili olduğu görülür. Mesnevilerde yer alan fahriyelerin özellikleri dikkate alındığında ise estetik ve uhrevi gaye denilebilecek saiklerle de karşılaşırız. Zira müelliflerin mesnevi yazarken ilk motivasyonları caize almak değildir. Elbette mesnevi şairi de himaye edilmek ister. Yazdığı eserin makes bulmasını, hâmî tarafından kendisine teveccüh gösterilmesini arzular. Burada nüans olabilecek nokta, mesnevinin caize umarak yazılan bir tür olmamasıdır. Örnek olarak Ahmedî'nin *İskender-nâme*'si ile ilgili Latîfi'de geçen şu rivayet hatırlanabilir: “Rivayet edilir ki adı geçen kitap, Ahmedî tarafından yazıldıktan sonra çağının ileri gelenlerine sunulmuş ve hiç kabul görmemiş. Bu tarz şiirle bir kitaptansa fazlalıklardan arındırılmış bir kaside tercih edilirdi, demişler.”¹⁸⁵ Bu nakil, kaside için sözü edilen caize sisteminin mesnevide aynı şekilde işlemediğini salık verir. Öne çıkarmak istediğimiz husus, mesnevi şairlerinin maddi beklenti içinde olmadıklarını yahut eser kaleme alırken ihsan ummadıklarını iddia etmek değildir. Önceliği caize almak olan şairin tercih edeceği nazım biçiminin mesnevi değil kaside olabileceğini vurgulamaktır. Mesnevi gibi hacimli

¹⁸² İsen, *Divan Şiirinde Fahriye*, 14.

¹⁸³ Bk. İsmail E. Erünsal, *Edebiyat Tarihi Yazıları : Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler* (İstanbul : Dergah Yayınları, 2016), 206-256.

¹⁸⁴ Tahir Üzgör, "Fahriyye", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İsatanbul: 1995), c.2, 97.

¹⁸⁵ Mustafa İsen, *Latîfi: Latîfi Tezkiresi* (Ankara : Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 1999), 101.

bir telif türünün başkaca ve çeşitli gayelere matuf yazıldığını söylemek daha isabetli olacaktır. Anadolu’da Türkçe mesnevi geleneğinin kurucu isimlerinden Gülşehrî eserinde bolca fahriyeye yer verir. Ahmedî, *İskender-nâme*’sinde onun bu özelliğini eleştiri konusu eder. *Manîku’l-tayr*’ın sebep-i telif beyitleri değerlendirildiğinde onun ekonomik bir beklenti içinde kaleme alınmadığı anlaşılmaktadır. Estetik ve uhrevi gayenin ön plana çıktığı eserde, şairin kendini çokça övüyor olması, fahriye ve maddi beklenti arasındaki ilişkinin her eserde geçerli olmayabileceğini gösterir. Kimi müellifler mesnevi yazarken kalıcı bir eser bırakmayı yahut Allah rızasını kazanmayı, bazen de şöhret bulmayı amaçlamışlar; telifleri karşılığında dünyalık beklememişlerdir. Buna karşın şairliklerini övmekten de geri durmamışlardır.

Bahanur Özkan, şairlerin neden fahriyeye başvurduklarına dair üç sebep ileri sürer:

a. İlk olarak o, *şairin istediği maddi ve manevi alakayı görebilmesi için kendi kadrini bildirme işini kendisinin üstlendiğini dile getirir.*¹⁸⁶ Işınso, çeşitli yollarla kendini yüceltmeye çalışan şairin, *hüner ortaya konan pazarda meslektaşlarının önüne geçebilmesi için kendi reklamını yapması yani kendini “satması” gerektiğini vurgular.*¹⁸⁷

Şair, şiiriyle var olduğu ve şöhret bulduğu için yine şiirini kullanarak kendini över. Böyle yapması, sanatına verdiği önemi gösterdiği gibi belki şiirine karşı temel sorumluluğu olarak görülmelidir. Şair, okuyucu/dinleyici nezdinde önce kendi şiirini kendisi över, onların dikkatini sanatı üzerine çekmeye çalışır. Bu sayede rakipleri arasından sıyrılmaya fırsatı yakalar.

b. “Bir diğer önemli sebep ise Divan şiirinde, şairin doğrudan şiirin içinde yer almaması ve kendisini şiirinden soyutlamasıdır. Gelenekteki bu soyutlama durumu şairin kendisi hakkında tafsilatlı bilgi vermesine mani olur... Şair bu ihtiyacını fahriyelerinde kalemine yönelterek gidermiştir.”¹⁸⁸ Mesnevilerin bu konuda farklı bir yerde durduğu söylenebilir. Şair, gazel ve kasidenin aksine mesnevide nispeten daha özgürdür. O, yalnızca mahlasıyla şiire dâhil olmak zorunda değildir. Şair, hasb-i hâl, sebep-i telif, hatime gibi mesnevi bölümlerinde kendine dair konuşma fırsatı bulur. Soyutlama geleneği aynı şekilde devam etse de onun tahkiye vasıtasıyla aşıldığı ve şairin, fahriyeyi

¹⁸⁶ Bahanur Özkan Bahar, “Şeyhülislâm Yahyâ Divanında Fahriye ve Tevazu”, *Turkish Studies - Language and Literature* 15/3 (Mart 2020): 327.

¹⁸⁷ Tuba Işınso Durmuş, “‘Mısır-ı Hünerde Kendüyi Satmak Gerek Kişi’: Tezkire Önsözleri, Divan Dibaceleri ve Sebeb-i Teliflerde Sanatçı Kendisini Nasıl ‘Satar?’”, 2011, 66.

¹⁸⁸ Özkan Bahar, “Şeyhülislâm Yahyâ Divanında Fahriye ve Tevazu”, 327.

sanatını överken kullanmayı tercih ettiği görölr.

c. Üçüncü olarak; müellif fahriyede ideal şair portresini tarif eder, o *şiiirde ve şairde olması gereken vasıfları sıralar*.¹⁸⁹ Fahriye örneklerine bakıldığında gerçekten de şairlerin anlam ve üsluba dair övgülerinin yoğun olduğu görölr. *Bikr-i ma' nā, kilik-i ter, ince hayāl, tāze eş'ār* gibi ifadeler özgünlüğe vurgu yaparken; *hoş edā, nazm-ı bedi'ī, şir-i garrā, tarz-ı hāş* gibi terkipler üslubun güzelliğine işaret eder.¹⁹⁰ Başka şairler hakkında yapılan değerlendirmelerde de mana ve edanın merkezde olduğu söylenebilir.

Bahanur Özkan'ın tasnifi fahriyelerin neden yazıldığına dair bir fikir vermektedir. Şairlerin kendilerini gösterebilmek için şiirlerini övdükleri, bu övgü faaliyeti kapsamında sanat anlayışlarını ortaya koydukları anlaşılmaktadır. İster şairlerin toplandığı bir mecliste olsun, ister hāmî huzurunda olsun şair, yazdığı şiirin beğenilmesini arzular. Kabiliyetinin ve kıvrak zekāsının takdir edilmesini ister. Bu uğurda eline geçen fırsatları değerlendirmeye çabalar. Fahriye, şaire kendinin ve eserinin reklamını yapma imkânı tanır.

Sufi yahut dini bütün şairlerin de eserlerinde fahriyeye yer verdiği görölmektedir. İslam ahlak anlayışında gururlanmak, övünmek, başkaları hakkında onların itibarını zedeleyici konuşmak gibi davranışlar hoş karşılanmamıştır. Müslüman şairin yazdığı şiirde bu türden zemmedilen davranışlar sergilemesi bazı soru işaretlerini beraberinde getirir: Fahriye eyleyen şairler günahkâr mıdır? Kişinin kendini övmesi onun kibirli olduğuna delil teşkil eder mi? Şair başka bir şairi eleştirdiğinde onun hakkına girmiş mi olur? Elbette bu sorulara fetva makamındaki bir kimse gibi; caizdir yahut caiz değildir, şeklinde cevap veremeyiz. Şu var ki fahriyenin kibir gibi büyük bir günahla doğrudan ilgisi olduğu düşünülseydi, bu türden beyitlerin herkesçe yazılması mümkün olmazdı. Gelenek içinde kabul görmüş ve sufi şairlerce şiirlerine eklenmiş olan fahriye beyitleri *şiire mahsus* bir tavrı gösterir. Nitekim yazdığı eserin bir mislinin daha olmadığını ima eden, *şekerden tatlurak* sözler söyleyen, diğer müellifleri yetersiz gören şairin aynı eser içinde okuyucudan özür dilediği, hataları ve günahları karşısında acizliğini itiraf ettiği de bir gerçektir. Güzeli şiir söylemek övülmesi gereken bir davranış olarak görölmüştür. Şair yeri geldiğinde acz ü fakr içinde bir kul olduğunu kabul eder. O, zavallı, biçare ve

¹⁸⁹ Özkan Bahar, “Şeyhülislām Yahyâ Divanında Fahriye ve Tevazu”, 327.

¹⁹⁰ Bk. İsen, *Divan Şiiirinde Fahriye*, 63-72.

hakir olduğundan dem vurur. Şair, padişah dahi olsa şiirinde kendini zebun olarak tanımlayabilir. O hâlde şairin, şiirde başka bir perdeden konuştuğu anlaşılmaktadır. Bu perde; yüzyıllar içinde gelenek hâline gelen ve şiirde yapıldığında normal karşılanan şeyi ifade eder. Anlatılarda vazgeçilmez olan kurgusal yaklaşım, üslupta yer verilen mübalağa ve teşhis gibi sanatlar yalan söz kategorisinde değerlendirilmediği gibi şairin kendini/şiirini övmesi de kibir olarak değerlendirilmemelidir. Nitekim fahriyenin köklerinin Arap edebiyatına dayandığından yukarıda bahsedilmiştir. Bizzat Hz. Peygamber zamanında ve onun izniyle fahriye şiirlerinin söylendiğini gösteren rivayet dikkat çekicidir: Temim kabilesinden bir grup, yanlarında şair ve hatipleri de bulunduğu hâlde Hz. Peygamber'e gelip karşılıklı şiir söylemek istediklerini bildirmişlerdir. Hz. Peygamber, "Şiir ve fahriye bizim işimiz değil ama siz buyurun." deyince Temimlilerin hatibi bir hutbe/konuşma irad etmiş, şairleri de fahriye söylemiştir. Sabit b. Kays'ın bu hutbeye cevap vermesini isteyen Hz. Peygamber, okunan şiire karşılık vermesi için de Hassan b. Sabit'i görevlendirmiştir.¹⁹¹ Söz konusu hutbe ve şiirler rivayette yer aldığı için bunların fahriye nevinden metinler olduğu bilinmektedir. Öte taraftan mezkûr şiirlerde şairin kendini değil temsil ettiği grubu övdüğü görülür. İki tarafın hatip ve şairleri gövde gösterisi yapmışlar ve Müslümanlar galip gelmiştir. Burada dini müdafaa gayesiyle fahriye eylendiği anlaşılmaktadır. Öyleyse fahriyenin doğrudan sakıncalı görülmediği, şairin niyetinin ve şiirin içeriğinin belirleyici olduğu söylenebilir. Tuba Işınsu da benzer bir kanaati şöyle dile getirir:

"Kasidelerin fahriye bölümlerinde şairin, gelenek olduğu için kendi övgüsünü yaptığını ifade eden örneklerin sayısı az değildir. Bu yüzden, "ben" temasının bu bölümlerde öne çıkıyor gibi görünmesinin kişisellik olarak yorumlanması doğru bir yaklaşım olmaz. Bu yorumu haklı çıkaracak bir nokta na't, münacat, tevhid gibi dini içerikli türlerde şairin çoğunlukla fahriye yapmamasıdır. Bunun sebebi, bu gibi dini içerikli türlerin alçak gönüllü ve tevazu sahibi olarak üretme mantığı ile ortaya konmalarıdır."¹⁹²

Kasidelerde gelenek olduğu hâlde, bu nazım biçimi ile kaleme alınan naat, münacat ve tevhid gibi dinî-edebî türlerde fahriyeye yer verilmemesi, geleneğin, şiirin gayesini

¹⁹¹ "قالوا : نحن ناس من تميم جئنا بشاعرنا و خطيبنا لنشاعرك و نفاخرك. فقال النبي : ما بالشعر ولا بالفخار امرنا ولاكن هاتوا" Ebü'l-Hasan İzzeddin İbnü'l-Esir, *Üsdü'l-Gâbe Fi Ma'rifeti's-Sahâbe* (Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, ts.), 1: 264-265.

¹⁹² Tuba Işınsu Durmuş, "Mısır-ı Hünerde Kendüyi Satmak Gerek Kişi': Tezkire Önsözleri, Divan Dibaceleri ve Sebeb-i Teliflerde Sanatçı Kendisini Nasıl 'Satar'?", 2011, 67.

gözettiğini göstermektedir. Şair dinî duygularla ve uhrevi beklentilerle şiir söylediğinde fahriyeden kaçınabilir. Şuaranın, hüner gösterdiği yerde fahriye eylemesi ise olağan karşılanmıştır. Sufi şairlerin herhangi bir dünyalık beklenti içinde olmadıkları hâlde fahriye yapmaları, şair vasfı ile eklendikleri geleneğe bağlılıklarını göstermelerinden ibarettir. Meşhur mesnevisine “Fahriyye-i şâ’ irâne” başlıklı bir manzume ekleyen Şeyh Gâlib’in bir kasidesinde geçen;

“Biraz fahriyye etsin sonra hatm edip du‘â kılınsın

Eger me’zûn edersen Gâlib-i bitâb u nâcârı” (*Şeyh Gâlib Dîvânı*, Kasideler, 15/31)

beyti bahsimize dair güzel bir örnek teşkil eder.¹⁹³ Şair kendini çaresiz kalmış ve yorgun olarak tavsif ederek okuyucudan kasidenin gereği olan fahriye ve duayı yerine getirip şiirini bitirmek için izin ister. O, övgüyü, kaleme aldığı nazım biçiminin bir usulü olması sebebiyle yaptığını vurgular, beytin hemen ikinci mısraında mahlasını tevazu sıfatlarıyla süsler.

Fahriyenin şairler tarafından farklı tarzlarda yapıldığı görülür. İncelediğimiz mesnevilerde yer alan fahriyelerde şairlerin yaklaşımlarını altı madde hâlinde ve örnekler eşliğinde şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Şairin doğrudan kendisini övmesi: Herhangi bir kurguyu veya söz sanatını vasıta kılmadan şairin kendini övdüğü fahriye tarzını ifade eder. Şairin özgüvenini ve rahatlığını (tab‘) gösteren bu tarz fahriyelerde övgü teklifsizce ve açık ifadelerle yapılır. İlk dönem mesnevi şairleri arasında Ahmedî bu tarz fahriyeleri ile dikkat çeker.

““ Andelîbem nağmeler sâz ideyim

Ṭüṭiyem şekker söz âğâz ideyim

Söz diyeyim söz nicesi şöyle nağz

Kim revân andan mu‘aṭṭar kıla mağz

Yazayım bir nağş kim nağğâş-ı Çîn

Görse anı kıla yüz biğ âferîn

Bir gülistân düzedeyim şevk-ile

Kim anı Rıdvân temâşâgeh kıla

Rûḥ-ı Kudsem şöyle üreyim nefes

Kim aḫa ‘Îsî ola cândan heves

Sözde şöyle nazm idem dürr-i semîn

¹⁹³ Naci Okcu, *Şeyh Gâlib Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlili)*, 1. Bs (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011).

Ki_anı gerden-bend ideler hür-ı ‘în
Câzûluḡda her nefes ki_efsûn kılam
Siḡri ben Bâbillüden efsûn kılam
Çengumi bir perdede sâz eyleyem
Kim ana Dâvûdı dem-sâz eyleyem
Sözde idem bir yed-i beyzâ ‘ayân
Kim vire Mûsî ‘aşâsından nişân” (Ahmedî, *İskender-nâme*, 4-12)

Ahmedî'nin mesnevisinde sebep-i telif için ayrılmış müstakil bir başlık bulunmamaktadır. Buna rağmen eserde oldukça fazla sebep-i telif muhtevasına yer verilmiştir. Şair kendi hakkında konuşmaktan, şairliğini övmekten geri durmaz. Hemen eserin başında yer alan yukarıdaki beyitler fahriye ve sebep-i telif birlikteliğinin güzel bir örneğidir. Ahmedî, edebî sanatlarla ördüğü kısımda kendini o denli güzel över ki âdeta eseri neden yazdığını da söylemiş olur. Bunca hüner sahibi bir şairin, üstelik böyle de güzel bir eser kaleme alabileceken yazmaması düşünülemez. *İskender-nâme* ancak Ahmedî tarafından yazılabilir. Bu kısımda kendini nağmeli bir bülbüle, tatlı konuşan bir papağana benzeten şair, sözlerinin ruha hoş kokular verecek kadar güzel olduğunu ifade eder. Şiirini Çinli nakkaşların bile kıskanacağı bir resme benzeter. Sözleriyle cennet meleklerine layık bahçeler donatacağını, Rûhulkudüs gibi nefes üflediğinde Hz. İsa'nın dahi bu nefese sahip olmaya heves edeceğini, hurilerin, söz incisiyle dizdiği kolyeleri boyunlarına takacağını ve *câzûlar* gibi efsunladığında *Babilli*'den daha etkili sihir yapacağını söyler. Çalgısından Hz. Davud'un sesine denk ezgiler çıkaracağını ve sözleriyle Hz. Musa'nın asasıyla nişan vereceği bir yed-i beyzâyı âşikâr eyleyeceğini dile getirir. Ahmedî, şiirini musiki, resim, bahçecilik, inci dizme gibi güzel sanatlarla ilişkilendirmekle yetinmeyip sihre, hatta peygamber kıssalarına telmihle mucizeye de benzeter. O, mübalağa ve teşbihi yoğun kullanmakla muhatabın dikkatini metne çekmeye çalışır. Aynı zamanda şiirinin büyüklüğünü vurgulamak, okuyucuya büyük bir eserle karşı karşıya olduğunu göstermek gayesini güder.

2. Başkasının dilinden şairin kendini övmesi: Gerçekten yaşanmış bir olaya atfen yahut gelenekte kabul görmüş anlatı modellerini kullanarak bir kurgu vasıtası ile şairin kendini övmesini ifade eder. Bazen bu tarz fahriye, dost meclisinde edilen sohbet esnasında yârânın söyledikleriyle, bazen padişahın dilinden, bazen rüyada görülen şahsın ağzından, bazen de hatiften gelen ses aracılığıyla gerçekleşir. Sebeb-i teliflerde

şairin kederli ve dünyadan ümidini kesmiş bir tavır takındığı sıklıkla görülen bir motiftir. Eserini yazması için dostları, sahip olduğu yeteneğini ve şiire yatkınlığını överek onu teşvik etmeye çalışırlar. Çoğu zaman diyalog biçiminde kaleme alınan bu bölümlerde şair başkaları tarafından ikna edilirken fahriye yapmayı da ihmal etmez. Şeyhî, sebep-i telifinde hatiften gelen ses kurgusunu kullanır. Şair gamlı bir hâldeyken ses onu teskin eder ve eser yazmaya teşvik eder. “Dilün depret çü var söze mecālün/ Bilürsin qalmayışar qāle hālün” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 565) Aralarında geçen diyalogda hatiften gelen ses, şaire, cevher saçmaya benzettiği söz söylemeyi tavsiye eder, onun buna güç yetirecek kabiliyette olduğunu belirtir.

“Bir iki derd eri şāhib-hünerler
Deñiz gönüllüler rüşen-nazarlar
Ki sende var durur bir hoş tabî^c at
Biraz fehm eyledün söz ü şanî^c at
Açılsun güllere ‘arz it bahāruñ
Ki bülbüllere qala yādigāruñ” (Şeyhoğlu, *Hurşid-nāme*, 348; 351-352)

Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşid-nāme* mesnevisinde hüner sahibi, yüce gönüllü, güzel bakışlı dostlarının kendini teşvik ettiğinden bahseder. Onların, kendisinde hoş bir tabiat bulunduğunu, söz söylemeyi ve sanat yapmayı bildiğini söylediklerini ve sahip olduğu bu güzellikleri paylaşıp ardında bir yadigâr bırakmasını tavsiye ettiklerini yazar. Şair, kendini dostlarının diliyle över. “Kimi şairlerin, arkadaşlarının mesnevi yazma teklifini hemen kabul etmemeleri, ya tevazularından ya da kendilerini daha çok öv(dür)mek için olmalıdır.”¹⁹⁴ Fahrî’nin *Husrev ü Şirîn* mesnevisi Aydınoglu İsa Bey’in siparişi üzerine yazılmıştır. Şair sebep-i telifte uzun uzadıya bu süreci anlatır. İsa Bey’in dilinden kendini açık bir şekilde övmek yerine, onun kendisinden nasıl bir eser beklediğini tarif eder: Şah, Fahrî’den Nizâmî’nin mesnevisini tercüme etmesini, onun Farsça dile getirdiği güzellikleri Türk dilinde başarmasını ve özgün (bikr, nev-âyin) bir eser kaleme almasını ister. Şair, kendisinin layık olmadığı hâlde şahın ısrarları sebebiyle bu işi kabul ettiğini ifade etse de burada; İsa Bey’in, Nizâmî gibi bir ustanın eserini ısrarla Fahrî’ye tercüme ettirmek istemesi örtük bir fahriye olarak okunabilir.

“N’ola ger sen dañı hem i güher-senc
Ki künc-i hañıruñda var besî genc

¹⁹⁴ Menderes Coşkun, *Klasik Türk Şiirinde Edebi Tenkit -Şairin Şaire Bakışı-* (Ankara : Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 2007), 23.

Bizim-çün düzesin bir hûb defter

Ki_ola ma' nî vü lafzı şîr ü şekker” (Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd*, 389-390)

Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisini Emir Süleyman'ın isteğiyle kaleme almıştır.¹⁹⁵ Sebeb-i telifte şâhın dilinden eserin nasıl olması gerektiği tarif edilir. Fahrî'den farklı olarak Ahmedî, kendini açık bir şekilde övmeyi ihmal etmez. Aktardığı diyalogta Emir Süleyman ona “gönlünün/hafızasının köşesinde birçok hazinesi olan, ey cevherden anlayan” ifadeleriyle hitap eder.

3. Teşhis yoluyla şairin kendini övmesi: Şairin bir kuşa, çiçeğe yahut başka bir nesneye seslenerek onların sözlerini övmesidir. Elbette şairin seslendiği, kendinden başkası değildir. Bu anlatı modeli, mesnevilerde, genellikle başlık altlarında ve konu değişimlerinde kullanılır. Klasik şiirin meşhur âşıklarından bülbülün, güle serenatları, feryat ve figanları şairin kendi sevdiğine yazdığı şiirlere benzetilir. İlk beytin “Elâ iy, gel iy” kalıbıyla başlaması herhâlde bir âdet olmalıdır. Bu tarz fahriyeye Halîlî'nin, *Fürkat-nâme*'sinde çokça yer verdiği görülür:

“Elâ iy bülbül-i bâğ-ı belâgat

Suhen-ârâ-yı gül-zâr-ı feşâhât

Seher hengâminuñ gûyendesisin

Şikeste dillerüñ cûyendesisin

Söze gel cân dimâğını ter eyle

Gönül âyînesin pür-zîver eyle

Bugün sensin çü bir şûrîde bülbül

Fiğân itmek dilersen şûta gel gül” (Halîlî, *Fürkat-nâme*, 81-84; 86)

Şair, fesâhat bahçesinin güzel söz söyleyen ve belâgat bağının şakıyan bülbülüne seslenerek ona, “Sihir mevsiminin sözcüsü! Kırık gönüllerin arayıcısı olan sen!” diye hitap eder. Ondandır can dimağını tazelemesini, gönül aynasının pasını silip süslemesini ister. Bülbülün söz denizinden özel inciler çıkaran bir dalgıç olduğunu ifade eder. Halîlî'nin bülbül üzerinden kendini övdüğü açıktır. Nitekim devamında gelen beyitlerde müellif, bülbülün bir eser yazarak adını *Fürkat-nâme* koymasını talep eder. “Düzet nazm eyle bir şîrîn kitâb it/ Du' âsın ben ğaribüñ müstecâb it; Oğunsun adı Fürkat-nâme dinsün/ Kalem kim yazdı müşkîn hâme dinsün” (Halîlî, *Fürkat-nâme*, 97-98). Şeyhî de mesnevisinde bu tarz fahriyeye yer verir. Can gülşenin bülbülüne seslenerek onun

¹⁹⁵ “Ahmedî: Hayatı ve Eserleri”, *Ahmedî: Cemşîd ü Hurşîd (İnceleme-Metin)*, haz. Mehmet Akalın (Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975), 8.

dünya bahçesinin garip kuşu olduğunu söyler. Onun belki bülbül değil gökyüzünden *vāridāt* avlayan bir mana avcısı/şahbazı olduğunu dile getirir. Bu yolla o, şiirindeki derin anlamların ilham sayesinde yazıldığına işaret eder:

“Gel iy cān gülşeninüñ ‘andelîbi
Cihān bustānınınuñ murğ-ı ġarîbi
Ne bülbül belki şebbāz-ı ma‘ ānî
Şikāruñ vāridāt-ı āsmānî” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 776-777)

4. Başkasının eserini yemek suretiyle şairin kendini övmesi: Şairin nazire yazdığı yahut kendine rakip gördüğü başka bir şairi ve eserini eleştirmesini ifade eder. Bazen de aynı konuda yazılmış önceki eserleri eleştiren şair, hatalı gördüğü hususların kendi eserinde bulunmadığını iddia eder.

“Bir kişi bu dāsitānı eylemiş
İlla lafzın key çöpürdek söylemiş
Eski bizden hūriye ton eylemiş
Bir keçeden aya pılven eylemiş
Vezn-içün lafzuñ gidermiş harfini
Artuk eksük söylemiş söz sarfını
Şimdi Gülşehrî geyürdi bu aya
Lefgerî tonlar ki benzetti baya
‘Anber-ile saçın ördi sünbülün
Gönlegin atlasdan eyledi gülün” (Gülşehrî, *Mantıku ‘t-tayr*, 748-753)

Gülşehrî, Feridüddin Attâr’ın meşhur eserinden Türkçe’ye tercüme ettiği *Mantıku ‘t-tayr*’da geçen Şeyh-i San’ân hikâyesini daha evvel başkasının da kaleme aldığını söyleyerek söz konusu eserin üslubuna dair eleştirilerde bulunur.¹⁹⁶ O, kullanılan kelimelerin bu güzel hikâyeye uygun olmadığını, huriye yakışır elbise yerine ona keçeden *pılven* giydirildiğini dile getirir ve müellifin vezne uydurmak için ekleme yahut eksiltme yaparak kelimeleri bozduğunu iddia eder. Buna mukabil, kendisi, o ay gibi güzele, *lefgerî* elbiseler hazırlamış, ona atlastan gömlek giydirmiş ve onun saçını güzel kokularla örmüştür.

“Kitabı eski lîkin yiñi kıssa
Ki hiç bir hâtıra olmadı hisse

¹⁹⁶ Gülşehrî’nin hangi eseri kastettiği tam olarak bilinmemekle beraber Aziz Merhan, muhtemel bir nüsha hakkında şu makalede bilgi vermiştir: Aziz Merhan, “Şeyh Abdürrezzak (Şeyh San’an) Destanının Eski Anadolu Türkçesindeki İlk Çevirisi (mi?)”, *Türkiyat Mecmuası* 22/1 (2012): 123-154.

Gidüp dibâcesi kalmış hikâyet
Düzen hem sâdece kılmış rivâyet
Tatar dilince alğayidi bolğay
Ya Kırım halkı yazdı yâ ho Hitây
‘İbâretsüz hikâyet eylemişler
Nihâyetsüz bidâyet eylemişler
Sanâ‘ at gerçi kim yoğidi hergiz
Velî her lafzıyidi bıkır bir kız
Heves kıldum ki nazm idem bu bâbı
‘İmâret eyleyem kasr-ı harâbı” (Muhammed, ‘*Işk-nâme*, 404-408; 410)

‘*Işk-nâme* yazarı Muhammed, Mısır’da *acem rivâyeti* sanarak satın aldığı eski bir kitabın hikâyesini çok beğenmesine rağmen dilini eleştirir. O, Tatarca yazılmış olan eserin hikâyesinin özensiz anlatıldığını, ibarelerinin zayıf ve kurgusunun hatalı olduğunu, kelimelerinin taze olmasına rağmen anlatımında sanat bulunmadığını dile getirir. Harap olmuş bir saraya benzettiği hikâyeyi imar etmek için şair onu yeniden yazmaya karar verir. Gülşehrî ile benzer şekilde eserin hikâyesini bir geline benzeten Muhammed, ona uygun bir elbise biçtiğini ifade eder; geline, derin anlamlardan hoş bir *ohça*da yeni hayallerle süslenmiş bir şal, üzerine uygun bir kaftan ve mücevherle bezenmiş bir taç yaptığını söyler (414-416). Kullandığı kelimeleri edebî terimlerden seçen şair, şiirini överken üslubuyla da fahriyesini desteklemeye çalışır.

5. Söz övgüsü bağlamında şairin kendini övmesi: Mesnevilerin giriş bölümünde şairlerin söze dair övgüde buldukları, güzel sözün yani şiirin önemine vurgu yaptıkları kısımlarda yer alan örtük yahut açık fahriyeyi ifade eder. Şair, sözü söyleyen kişi olmak bakımından sözün kıymetinden pay alır. Söz, onun dünyada şöhret bulmasını ve ihsanlara erişmesini sağladığı gibi yadigâr olarak öte dünyada da amel defterine sevap yazılmasını sağlar. Bu tarz fahriyeye yukarıda hatıftan gelen ses kurgusu münasebetiyle yer verdiğimiz Şeyhî’nin *Husrev ü Şîrîn*’inde rastlıyoruz.

“Toludur hâtırıñ genc ü güherden
Ki yigdür her biri yüz kân-ı zerden
Ne gevher ol ki nür-ı pâkdendür
Degül od ü su bād ü hâkdendür
Velî söz gevherinüñ kânı cândur
Anuñ cân bigi hükmi cāvidāndur

Cihāna ol cevāhirden nişār it

Bu zāhir ni‘mete şükr āşikār it” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 560-561; 563-564)

Hatıftan gelen ses, kederli şaire malı mülkü olmadığı için üzülmemesi gerektiğini zira onun söz söylemek gibi çok kıymetli bir yeteneği olduğunu söyler. O, şairin gönlünün, altın madeninden bile yüz kat değerli olan söz hazinesi ve söz cevherleri ile dolu bulunduğunu; üstelik bu cevherlerin altın gibi anasır-ı erbaadan meydana gelmeyip bütünüyle tertemiz nurdan oluştuğunu dile getirir. Söz cevherinin kaynağı ruh olduğu için sonsuza dek yaşar ve varlığını korur, der. Şaire elindeki bu hazineden dünyaya saçmasını, ona verilen böyle kıymetli bir nimet için şükretmesini tavsiye eder.

Ahmedî, *İskender-nâme*'sinin hemen başında kendini uzunca övdükten sonra pervane ile mum arasında geçen bir diyaloga yer verir. Orada âşığın bütünüyle kendinden geçmesi gerektiğine dikkat çeker. Pervanenin tüm varlığıyla yanması onu mumdan daha değerli kılar. Şair, mum ve micmer arasında da benzer bir kıyaslama yaparak buhurdanın yandıktan sonra geriye bir şey bırakmaması sayesinde muteber olduğunu ve etrafa güzel kokular saçtığını dile getirir. Bu nedenle mum, kendinden tam anlamıyla vazgeçemediği için pervane ve micmer kadar kıymetli olamamıştır. Ahmedî, kişinin varlığından yüz çevirebilmesi için *derd-mend* olması gerektiğini çünkü âşığın kalbini ancak dert sayesinde temizleyebileceğini ifade eder. “Pāk iden cān gevherini derd olur” (41). Şair, yanmak ve dert sahibi olmak mevzusu üzerinden sözü kendine getirir ve dertli olduğu için böyle etkili ve güzel şiirler yazabildiğini ima eder. Bütün bu misallerle güçlendirilen fahriye kısmından sonra şair esasında yaptığı için kendini değil sözü övmek olduğunu iddia eder.

“Kendüyi_öger diyü ‘ayb itme başa

Söz ögerem beni ögmezem saña

Söz-durur söz ādemīnün rütbeti

Söz-durur iki cihānun zīneti

Dünye işi söz-ile dutdı nizām

‘Uq̄bi işi söz-ile oldı temām

Yire gökden h̄‘ān-ı rahmet geldi söz

Halka Hakdan kân-ı ni‘met geldi söz” (Ahmedî, *İskender-nâme*, 58-59, 61-62)

Şair, kendini değil sözü övdüğünü dile getirerek okuyucunun onu ayıplamamasını ister. İnsana sözün değer kattığını, dünya işlerinin söz sayesinde düzen bulduğunu ve ukbanın

da sözle tamam olduğunu dile getirir. O, rahmet sofrasına benzettiği sözün Allah'tan gelen bir nimet kaynağı olduğunu ifade eder. Örnekte, söz övgüsü yer yer fahriyeyle iç içe geçmiştir.

6. Şairin usulünü anlatırken kendini övmesi: Şairin eserini yazarken gözettiği inceliklerden ve okuyucuda görmek istediği etkiden bahsettiği beyitlerdeki övgü muhtevasını ifade eder. Bu kısımlarda müellif, üslubuna, kullandığı sanatlara, şiirindeki manalara okuyucunun dikkatini çekmeyi hedefler. Bu tarz fahriye, şairin diğer şairlere meydan okuduğu yahut onları eleştirdiği kısımlarda da kullanılmıştır. Yukarıda bu bağlamda yer alan *Mantıku't-tayr*'ın beyitleri hatırlanabilir. Gülşehrî, aynı konuyu yazan başka bir müellifi eleştirirken onun vezne uydurmak için kelimeleri bozduğunu söyler. Kendisi içinse "Söz hurûfın artuk eksük kılmadı" (753) ifadelerini kullanarak bu hususta aynı hataya düşmediğini vurgular. *Başkasının dilinden şairin kendini övmesi* başlığında geçen iki sipariş mesnevîde de bu tarz fahriye yer almaktadır. Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn*'i ve Ahmedî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'inde Aydınoglu İsa Bey ve Germiyan Beyi Emir Süleyman dilinden müellifler, mesnevîlerinde izledikleri yolu tarif etmişlerdir.

“Me‘ânî-y-ile idesin bedâyi‘
Ki işiden diye kim zî şanâyi‘
Getürgil anda çok elfâz-ı rengîn
Me‘ânî-y-ile ola cümle şîrîn
Gazellerle müretteb eyle anı
Ki işidenün sevine cism ü cânı” (Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd*, 399-401)

Emir Süleyman, Ahmedî'den, dinleyenlerin kitaptaki sanatlara hayranlık duyacağı, derin anlamların güzel yeniliklerle bulunduğu bir eser yazmasını ister. Ondan, manasıyla daha da güzelleşmiş kelimeleri olan bu kitapta gazellere de yer vermesini talep eder. Bu sayede şair, hem eseri yazarken izlediği yolu tarif etmiş hem de şahın beğenisinin ve beklentisinin de aynı yönde olduğunu ima ederek gelebilecek eleştirilerin önüne geçmiş olur.

“Geldük imdi bir hikâyet diyelüm
Söz içinde şehd ü şekker yiyelüm
Söyleyelüm sözi baldan tatlurak
Tatlusı baldan dağı kutlurak
Tersi‘ u tecnisile râm eyleyem

Dürrile gevher kelâmın söyleyem” (Süle Fakih, *Yûsuf u Züleyhâ*, 1192-1194)

Yukarıdaki beyitlerde Süle Fakih, kendi üslubunu över. Cinâs ve tarsî sanatlarını kullanarak sözlerini inci ve cevher gibi güzel hâle getirdiğini ifade eder. Ahmed-i Dâî de mesnevisinde bu tarz fahriyeye yer verir. O, övünç hazinesi olarak tarif ettiği mesnevisinin her beytini inciler dizili bir ipliğe benzetir ve eserinin bin madenden daha değerli bir cevher olduğunu, onun her incisinin ummandan daha kıymetli olduğunu dile getirir. Şair, dışı lal taşı, içi inci ile süslü eserin, iksir yahut şarap gibi insana ferahlık verdiğini ileri sürer:

“Budur bu dâsitân-ı genc-i fâhir

Bunun her beyti bir silk-i cevâhir

Bu bir gevher durur bin kândan artuk

Bunun her incüsü ‘ummândan artuk

Muraşşâ‘ dur taş l ü içi dür

Müferrihdür sanasın yâ sücidür” (Ahmed-i Dâî, *Çeng-nâme*, 1377-1379)

Ahmedî’nin İskender-nâme’sinde geçen bir örnek ise şöyledir: “Bes sözi hoş lafz-ıla idelüm beyân/ Ki_ola şan‘at ehli kim olur ‘ayân” (293). Şair, “Sözü güzel kelimelerle ve edebî sanatlarla süsleyip gerçek sanatkârın kim olduğunu göstereyim.” der.

Altı başlık altında topladığımız fahriye usulleri şairlerin hem kendileri hem de eserleri hakkında açık yahut örtük olarak yaptıkları övgüleri ihtiva eder. Tek bir tarzda fahriye yapılmaması; şairlerin farklı karakterlerde olmaları, mesnevilerin konularına ve özgün yahut tercüme olmalarına göre ayrı kollara bölünmesiyle ilgilidir. *İskender-nâme*, *Husrev ü Şirîn*, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevileri Nizâmî Gencevî’den tercüme yoluyla Türkçe mesnevi geleneğine dâhil olurken *Süheyl ü Nevbahâr* ve *İşk-nâme* mesnevilerinin kaynağı muğlaktır. Attâr’ın eserlerinden tercüme edilen *Mantıku’t-ı tayr* ve *Gül ü Husrev* ayrı bir kol kabul edilirse *Ğarîb-nâme*, *Halîl-nâme* ve *Fürkat-nâme*’nin orijinal konulu mesneviler olarak başka bir yerde konumlandırılması isabetli olacaktır. Kaynakların çeşitliliğine şairlerin mizacı da eklendiğinde farklı usullerde fahriye uygulamaları bulunması normal karşılanacaktır.

Arapça vaz‘ / وضع kökünden türeyen *tevâzu‘* kelimesi alçakgönüllülük anlamına gelir. Fahriyenin tersini ifade eder. Mesnevilerde az da olsa tevazu temasına rastlanır. Nasıl ki fahriye doğrudan kibirle ilişkilendirilmemeliyse tevazu beyitleri de alçakgönüllülükten

ibaret olarak tanımlanmamalıdır. Zira örneklerde de görüleceği üzere aynı eserde hem fahriye hem tevazu beyitleri yer alabilmektedir. Şairin bir amaca yönelik davrandığı, metnini kurarken bilinçli tercihler yaptığı düşünülürse tevazu beyitlerinin sebep-i telifte hangi işlevleri yerine getirdiğini anlamak kolaylaşacaktır. Mesnevilerde bu türden beyitlerin iki temel fonksiyonu olduğu görülür. Bunlardan ilki fahriye beyitlerini dengelemesi için şairin eklediği muhtevayı ifade eder. Özellikle dinî içeriğe sahip mesnevilerde müellif, gurura düşmekten çekindiği için övgü beyitlerinin yanı sıra tevazu beyitlerine de yer verir. Süleyman Çelebi *Vesīletü'n-necāt*'ta şu beyitlerle fahriye eyler:

“Eyle lezzetlü şekerdür bu şeker
Kim bunun çatında şekker bir hacer
Bu me‘ ānī şekkerin ger yiyetin
Dünyada şekker bu-y-ımış diyetin
Tūṭiye şekker yimek ögredeyim
Bülbüle bu sözi ta‘ lim ideyim” (Süleyman Çelebi, *Vesīletü'n-necāt*, 179-180)

Eserini, diğerlerinin onun yanında hacer/taş kalacağı güzel bir şekere benzeten şair, mesnevisini okuyup mana şekerini yiyenlerin çok beğeneceğini; dünyada daha güzel şeker yokmuş, diyeceklerini dile getirir ve papağana şeker nasıl yenilir göstereyim, bülbüle bu şiiri öğreteyim, diyerek şairlik iddiasını ortaya koyar. Şeker kavramını tatlı söz/şiir manasında istiareli kullanan Süleyman Çelebi, eserini başka mesnevilerle kıyaslar ve mana vurgusu yaparak kendi eserinin benzersiz olduğunu ima eder. Papağan ve bülbül istiareleriyle de diğer şairlere üstatlık yapacak düzeyde olduğunu ifade eder. *Vesīletü'n-necāt*'taki bu iddialı fahriye bölümü şairin şu tevazu beyitleriyle tezat bir görünüm sunar:

“Dağı her kime ki_irişe bu kitāb
Kılmaya bizi haṭāsı-çün ‘ itāb
Luṭf ide ma‘ zūr duta eksügin
Dimeye hem kimseye eksüklügin
Şā‘ iri gibi bunun eksügi çok
Olmaya bir beyti kim eksügi yok” (39-41)

Şair, okuyucudan, hataları nedeniyle eserini hor görmemesini rica eder. O, kendisi gibi eserinin de eksiklerinin çok olduğunu, hatta noksansız tek bir beytinin dahi olmadığını dile getirir ve okuyucudan, lütufta bulunup kusurlarını örterek onu mazur görmesini

istirham eder. Şair, oysa yukarıda alıntılanan beyitlerde eserinin bir benzeri olmadığını öne sürmüştü. Yalnızca örnekler üzerinden ele alındığında tutarsızlık gibi görünen bu tavır, esasında Süleyman Çelebi'nin fahriye ve tevazu arasında bir denge kurmak istediğini gösterir. *Vesiletü'n-necâf*'ın, Türk İslam klasikleri arasında, bugüne değin canlılığını koruyan ve geniş coğrafyalara yayılan şöhreti, onun ne denli müstesna bir eser olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu sebeple şair, sadece fahriye eyleseydi bile göze batmayacak, dahası söz konusu beyitler, onun ileri görüşlülüğünü yansıtacaktır. Fakat şair, mütevazı davranıp hatası olabileceğini söyleyerek eserinin hemen başında okuyucudan af diler. “Eksügüme kıldum uş ben i' tirâf/ Her kim ehl-i lûtf ola kıla mu' âf” (47). O, hüner gösterirken kendini övmekten sakınmadığı gibi eser telif etme iddiasında bulunurken de gerçekçi davranmaktan çekinmez. Süleyman Çelebi, şair sıfatıyla eylediği fahriyeyi, müellif vasfıyla muvazene eder.

Mesnevilerde yer alan tevazu beyitlerinin ikinci fonksiyonu, esere gelebilecek eleştirilere bir ön hazırlık teşkil etmesidir. Şair, kendini ve eserini yeterli görmediğini bildirerek haddi olmadığı hâlde mesnevi yazma işine kalkıştığını dile getirir. Bu tarz tevazu beyitleri, fahriyenin aksine, şairin özgüven eksikliğini gösterir. Çekingen üslubundan şairin henüz şura arasında rağbet bulmadığı söylenebilir. Muhammed'in *İşk-nâme*'si bu türden bir sebab-i telifi ihtiva eder.

“Ulular hazretinde uşbu nâme
Okınsa diyeler hâsile 'âme
Ki lûtf edüp gözetmeñ sehl ü taksîr
Hatâsını kıluj ıslâh ü tağyîr
Egerçi yok durur ma' nî vü san' at
Eyü hulkile idün buña himmet
Ki elden geldügince nâme düzmiş
Güher diyüp ipe bîcâde dizmiş” (Muhammed, *İşk-nâme*, 507-510)

Yazdığı eserin, büyük şairlerin bulunduğu bir mecliste okunduğunu tahayyül eden şair, onların iyi niyet gösterip eserindeki kusurları görmezden geleceklerini ümit eder. Aralarından birisinin diğerlerine hitaben; “Onun kolaya kaçtığı ve kusurlu ifadelerde bulunduğu yerleri gözetmeyin. Yanlıklarını değiştirip düzeltin. Her ne kadar manalı ve sanatlı söz söyleme kabiliyeti yoksa da iyi huyluluğunuzla ona yardım edin. Elinden geldiğince eser yazmış. Yazık, elmas zannedip ipe boncuk dizmiş.” dediğini farz eder.

Bir fantezi olarak anlattığı tabloda şairin, şuara çevreleri tarafından kabul görmeyi umduğu anlaşılmaktadır.

Bazı tevazu muhtevalı sebep-i teliflerde, tercüme edilen yahut nazire yazılan eserin şöhreti karşısında, şairin kendini yetersiz hissettiği de gözlemlenmektedir. Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn* mesnevisinde bu türden beyitler yer alır (Bk. Himaye). Şâhın isteği üzerine Nizâmî'nin mesnevisini tercüme eden şair, bu iş için uygun olmadığını dile getirir. Kendi şairliğinin Nizâmî ile boy ölçüşemeyeceğini ve onun eserindeki güzelliği yakalayamayacağını itiraf eder. “Didim şâhâ kuluñ haddi degül bu/ Benüm şî rümde yoğdur rengi ne bû” (491). Benzer bir yaklaşım Tutmacı'nın eserinde de görülür. Attâr'ın *Gül ü Husrev*'inden tercüme ettiği mesnevisinde yazar, “Şekerden düzmiş anı Hoca ' Attâr/ Müzeyyen reng ü bûy ile çü gülzâr; Bir atlasdur cevâhirle muraşsa' / Degül benüm sözüm bigi muraşka'”¹⁹⁷ (204-205) diyerek kendi kabiliyetinin, kalkıştığı iş karşısında yetersiz olduğunu ifade eder. Attar'ın eserini elmaslarla süslü bir atlas kumaşa benzetirken kendi sözleri için yamalı yakıştırmasını yapar. Tutmacı, aynı eserinde Şeyhoğlu ve Ahmedî'ye övgüde bulunur. Şiir meydanının iki süvarisi diye bahsettiği şairler karşısında söz söylemeye ancak yaşlılığında güç yetirebildiğini itiraf eder. “Bu miskîn ü za'îf ü kem-bidâ' at/ Çü kında buldı anca istiâ' at” (192). Şair, kendini, âciz, güçsüz ve bilgisiz olarak tavsif eder. *İşk-nâme* müellifi Muhammed gibi Tutmacı'nın da zamanının şöhretli şairleri tarafından takdir görmek istediği anlaşılmaktadır.

Oğuzhan Şahin, çoğunlukla mensur eserler üzerinden sufi müelliflere yoğunlaştığı makalesinde tevazu bildiren “fakîr, hakîr, abd-i za'îf, kemter” gibi ifadelerin, müelliflerin mütevazılığında daha çok onların Allah katındaki acizliklerini vurguladığını söyler:

“Kanaatimizce bu tür kavramlar, sufinin insanlar nezdindeki değersizliğinden ziyade, ya Hak nezdindeki değersizliğini ifade etmektedir ya da bunlar klasik metinlerde “ben”in yerine kullanılan kalıplardır. Aksi takdirde bazı konularda ulemaya tepeden bakan sufilerle rakiplerine üstünlük kurmak için tenkitler yağdıran Sûdî-i Bosnevî (ö. 1599?) tarzındaki şârihlerin bu tavırları “fakîr hakîr” tevazusuyla çok da bağdaşmamaktadır.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Benzer muhtevalı örneklerde benzer istiarelerin kullanılması dikkat çekicidir. Övülen eserin/sözlerin şeker ve reng ü bû kalıplarıyla anlatılması şairlerin bir usul gözettiklerini düşündürür.

¹⁹⁸ Oğuzhan Şahin, “Klasik Metinlerde Övgünün Karakteristiği: Müellif Kendini Nasıl Yüceltir?”, *Divan*

Benzer bir tablonun mesneviler için de geçerli olduğu söylenebilir. Zaten genel olarak tevazu ifadelerinin bir amaç doğrultusunda kullanıldığına evvelce değinilmiştir. Şairin, hâmi karşısında, kendini *aciz* olarak tanımlaması usulen de gerekli görülür. Şair, aynı tutumu öykündüğü müellifler için de sergiler. Tutmacı'nın Ahmedî ve Şeyhoğlu'nu, kendini aşağıda konumlandırarak övmesi bununla ilgilidir. Elbette, söz konusu ifadeler şairin başka şairlere karşı yukarıdan bakmayacağı yahut kendi şiirini övmeyeceği anlamına gelmez. *İşk-nâme* yazarı Muhammed, tercüme ettiği mesnevinin yazarını eleştirirken ulular diye tarif ettiği şairler zümresini över, onlar arasında kabul görmeyi ümit eder.

İlk dönem mesnevilerde, şairlerin, Türkçe mesnevi yazarken zorlandıkları, mana ve edayı yakalayamamaktan endişe duydukları görülmektedir.¹⁹⁹ Farsça'da birçok başyapıtı kavuşmuş mesnevi geleneğinin, henüz Türkçe'de aynı üslup güzelliği ve anlam derinliği ile ortaya konulamayacağını düşünen şairler, okuyucudan özür dileme ihtiyacı hissetmişlerdir. Tevazu muhtevasıyla benzer şekilde, şairlerin, gelebilecek eleştirilere bir ön savunma yaptıkları anlaşılmaktadır. Özellikle tercüme mesnevilerde bu tutuma daha sık rastlanır.

2.1.4.3. Poetika: Övgü, Eleştiri ve Mana Vurgusu

Latîfi, tezkiresinde hocası Fânî'nin şairde bulunması gereken özellik ve tecrübelerle dair görüşlerini şöyle nakleder: "...Fenn-i şî' re şürû' iden kimsenün bir kaç fenne vukûf u şu' urı gerekdür." Şiir söylemek dileyen kimse *ilm-i bedî' u beyân*, kafiye ve *taktî'-i evzâna* dair malumat sahibi olmalı, şu' arâ-yı selefîn yolunu takip etmeli, Arapça ve Farsça bilmeli, çok miktarda kelime ezberlemeli, *ilm ü irfân* kesbetmeli ve ilm-i aruz bilmelidir. Şiire heves eden kimse her şeyden önce *şî'rşinâs* olmalı yani bedâyi' u sanâyi' den anlamalı ve şiirin makbulünü kötüsünden ayırt edebilmelidir. "Dimişlerdür ki evvel suhandânlık soğra suhanverânlık zîrâ suhan-fehm olmayan suhanver olmak ba'iddür." Şair olmak isteyen kimse evvela selefîn şiirlerini okuyup öğrenmelidir. Şiirşinas olmak, bilgisiz ve alelade bir şair olmaktan daha muteber görülmüştür.²⁰⁰ Fânî, şairin iyi bir eğitim almış olmasını ve şiire dair teknik konuları halletmiş bulunmasını bekler. Bu şartlar, aynı zamanda has şiirden anlayabilmek için de gereklidir. Şair olmak

Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi 23/45 (2018): 93.

¹⁹⁹ "Çü gördüm andağı terkib ü şan' at/ Gelicek Türkîye düşmezdi oğat" (Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 209).

²⁰⁰ Canım, *Latîfi - Tezkiretü'ş-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama*, 395-396.

isteyen kişi, bizzat şiirin tedrisatından geçmeli ve söz söylemeden evvel şiir üzerine düşünmelidir. şair, kendi sesini bulana dek taklit yoluna girmiş olsa bile bunu, şiire harcadığı fiziksel ve zihinsel mesai neticesinde seçer. Her şair, kendine mahsus yahut taklide dayalı bir üslup geliştirir. Bu süreçte kazandığı tecrübe ona *zevk-i selim* sahibi olmayı öğretir. En doğru ve mükemmel zevke erişen şair, Fânî'nin ondan beklediği ahlaki ilkeleri de sağlayabilecek mertebeye ulaşır. Bilir bilmez herkesin sözüne itimat etmeyerek ona yöneltilen övgüler sebebiyle kendini dev aynasında görmez. Sanatının kıymet ve derecesini önce kendisi tayin eder. “Zarâfet budur ki sözünün ĥaddin ve kendünün miĥdârın bile. Zîrâ ednâ sözi a' lâ bilmek ve kendünün sözünün mertebesini fehm itmek şân-ı şâ'ire mülâyim ü münâsib degüldür.”²⁰¹ şairden kendi kendinin münekkidi olması beklenir. ‘*Işk-nâme* müellifi Muhammed'in, Fahrî'nin ve Tutmacı'nın, üstad olarak gördükleri şairler karşısında kendi şiirlerini yetersiz bulmalarına bakılırsa Fânî'nin söz ettiği zarafetin bâlâ-pervâz bir istek olmadığı görülür. Kendi emek verdiği mesnevinin bir başkasının eserinden aşağı olduğunu kabul etmek şair için hayli zor olmalıdır. Ancak şiiri merkeze almakla bu türden bir tevazu gösterilebilir. Fânî'nin şartları, klasik şairin poetik hassasiyetinin yüksek olduğuna işaret eder. şiir üzerine düşünen, Arapça ve Farsça bilen, aruz öğrenen, ilm-i belâgat okuyan ve selefın şiirlerini mütalaa eden şairin üslubunu bulma süreci âdeta bir okul gibi yetiştiricidir. Edindiği teknik malumat sayesinde ve harcadığı mesai neticesinde şair, iyi şiir hakkında bir kanaat sahibi olur. Bu kanaat, şairin şahsi poetikasını ve üslubunu inşa eder.

Arapça kökenli üslup / اسلوب sözcüğü takip edilen yol, tarz, usul gibi manalara gelmektedir. Kendinden evvel şiir vadisinde süvar olan üstatların stillerini inceleyen şair, ya onlardan birisinin yolunu takip eder yahut da bir *nev-tarık* icat etme uğraşına girişir. şayet bunu başarabilirse edindiği üslup, bir manada onun imzası olur. “Üslûp müellifin veya şâirin kendine has damgası, daha önce biriktirmiş olduğu bilgi ve tecrübe yoğunluğu nispetinde bir meseleyi izah etme tarzı ve yetkinliği olarak da değerlendirilebilir.”²⁰² Aynı hikâyenin farklı müelliflerce müteaddit kereler yazılması bu tanımda yer alan *bir meseleyi izah etme tarzı ve yetkinliği* ile ilgilidir. Mesnevilerde konu edilen hikâyeler, yazıldıkları eserin çok öncesinde oluşturulmuş, sözlü gelenekte yüzlerce yıl anlatılagelmiştir. Leyla ve Mecnun, bu türden hikâyelerin en meşhurudur.

²⁰¹ Canım, *Latifi - Tezkiretü'ş-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama*, 396.

²⁰² Mermer, *Klasik şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*, 24.

İskender-nâme ve *Husrev ü Şirîn* gibi kimi mesneviler gerçek karakterlerin destanlaşan anlatılarını konu edinir. Kutsal kitaplarda yer alan peygamber kıssaları, *Yūsūf u Züleyhâ* ve *Halîl-nâme* gibi mesnevilerde tekrar yorumlanır. Bütün bu mesneviler; ister ilk defa yazılmış olsun isterse önceki bir örnekten tercüme edilmiş olsun hep bir iddia barındırırlar. Şairin bilinen hikâyeyi yeniden yazması; esasında onu kendi üslubunca yeniden yorumlaması demektir. Anlatan ve onun anlatış biçimi, anlatılanı ikinci plana iter. Dinleyenin çok kereler işittiği *dâstân*, bu defa yeni bir ağızdan dile getirilir. Şeyhî, Nizâmî'den tercüme ettiği *Husrev ü Şirîn*'e kendini dâhil ederek eserin muhtevasında değişiklikler yapar.

“Bu yirde gerçi vardur dağı kışşa
Ve-likin anca yokdur zevka hişşe
Degül maşşudumuz târih-i Pervîz
Bel anuñ ‘ışkıdur zevk ü şafâ-rîz
Bize efsûn gerek efsâne çokdur

Güherdür kaşdumuz dür-dâne çokdur” (Husrev ü Şirîn, 2565-2567)

Şeyhî, mesnevideki aşk hikâyesini, savaş ve taht mücadelelerinden yeğ görür. Nizâmî'nin anlattığı bazı olayların okuyucuyu eğlendirmedeğini; Hüsrev-i Perviz'in tarihinin değil, aşkının mutluluk ve neşe saçtığını söyler. İnci tanesine benzettiği efsanelerin her yerde bulunduğunu, kendisinin mücevher gibi cazibesi ile okuyanı tesiri altına alacak olan şeyi aradığını dile getirir. Nizâmî gibi büyük bir ustanın eserini tercüme ediyor olsa da kurguya müdahale etmekten çekinmez. Eserde yer alan olay örgüsünün çokluğu, okuyucunun asıl meseleye dikkatini azaltacaktır. O, savaşların ve taht mücadelesinin, Hüsrev ve Şirin aşkının anlatıldığı bir eserde belli ölçüde yer almasının yeterli olduğunu düşünür. Aristoteles, *Poetika*'sında benzer bir seçiminden dolayı Homeros'u över:

“...Homeros, başka birçok bakımdan ötekilerden üstün olduğu gibi bu noktada da ya ustalığı ya da doğal yeteneğiyle doğruyu görmüşe benziyor: Odysseia'yı kurarken, Odysseus'un yaşamının bütün olaylarını almamış yapıtına; örneğin Parnassos Dağı'nda yaralanışını, savaşçıların toplanması sırasında yaptığı delilik numarasını anlatmamış –çünkü bu olaylardan herhangi biri, ne zorunluluk ne de olabilirlik açısından ötekinin meydana gelmesini gerektiriyordu– ve daha önce de söylediğimiz gibi tek bir öykü çevresinde kurmuş Odysseia'sını; tıpkı İlyada'sını

kurduğu gibi.”²⁰³

Öte yandan Şeyhî'nin mesnevideki bütün tarihî bilgilere karşı tavrı aynı değildir. “Nizâmî kim virüpdür nazma hişşe/ Bu deňlü söylemiş bu yirde kışşa; Tevârih içre çünkim bulduğ aşlın/ Gerek kim işidesiz bâb ü faşlın” (2188, 2190). Şair, Nizâmî'nin anlattığı bir kıssanın tarih kitaplarında da rivayet edildiğini görünce kıssayı okuyucu ile paylaşmak ister. Bu beyitlerden Şeyhî'nin, mesnevisinde, aşk temasının ağırlığını artırmak istediğı ve eserine dâhil ettiğı tarihî vakıalarda kaynağı önemsemediğı anlaşılmaktadır. O, başka bir dilde yeniden söylediğı hikâyeye kendi yaklaşımını getirir. Gülşehrî, *Mantıku't-tayr*'ında, Şeyhî'nin aksine, asıl metnin bazı konularda eksik kaldığını düşünerek eserinde yeni bablara yer verdiğini söyler: “Bunça bâb eylemişem bunda ki hîç/ Kılmadı ‘Attâr ol fende basîc” (4414). Şairler tercümede dahi kendi hünerlerini göstermeye, üsluplarınca yeni bir eser vücuda getirmeye gayret etmişlerdir.²⁰⁴ Kuşdilini *izah etme tarzı ve yetkinliğini* kanıtlamak için *Mantıku't-tayr*'ı kaleme alan Gülşehrî, bu sayede, eserini tercüme ettiğı Attâr'a meydan okuyabilmektedir: “Degme kez ‘Attâr kim Rûm'a gele/ Şekkeri benüm dükânımdan ala” (775). Üslup, bu bakımdan örtük bir sebep-i telif hüviyetindedir. Şair kaleme aldığı her eserde kendi şivesini göstermek ister. Çünkü o, hikâyeyi daha iyi anlatma iddiasındadır.

Yukarıda verilen örnekler, muhtevaya dair tercihler üzerinden üslupla ilişkilendirilmiştir. Şairin anlattığı hikâyeye yaklaşımı kadar *edâ* yani şairin anlatış biçimi de önem arz eder. Hatta gazel, kaside ve mesnevi merkezinde düşünüldüğünde, aslolan şiiriyettir, denilebilir. Seçilen kelimeler, aruza riayet, edebî sanatların kullanımı ve özgün mazmunlar, üslubun mayasını oluşturur. Tercüme ettiğı eserden iyi bir mesnevi yazdığını iddia eden müellif, aynı hikâyeyi sadece isabetli kurgulamasıyla değil onu anlatırken yakaladığı sanâyi' u bedâyi' ile de böylesi bir özgüven kazanır. Mesnevi şairi, üslubunu belîğ ve fasih sözlerle örmeye çalışır. “Önce cümleyi doğru kurabilmek (=İlm-i Me'ânî), ardından mecâzî/isti'ârî/kinâyî bir katmana yükselebilmek (=İlm-i Beyân) nihâyet bu yükseliş esnasında güzelliğı gözetmek (=İlm-i Bedî') belâgatın ilmî ve sanatsal tabanlarıdır.”²⁰⁵ Sözün açık ve hatasız söylenmesi, anlatılanın muhataba

²⁰³ Aristoteles, *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*, trc. Samih Rifat (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 38-39.

²⁰⁴ Kınalızâde Hasan Çelebi, Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf ve Züleyhâ*'sı hakkında şunları söyler: “Egerçi Mevlânâ Câmînün kitâbını tercemedür lâkin çok nesne ilhâk itmekle makbûl-ı cümle-i âfâk olmuşdur.” Aysun Sungurhan, *Kınalızâde Hasan Çelebi - Tezkiretü's-şu'arâ* (Ankara, 2017), 310.

²⁰⁵ Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslup -Kaside-i Bürde Örneği-*, 56.

uygun şekilde ifade edilmesi, dinleyende bir etki bırakmak için konunun mecazlarla derinleştirilmesi ve şiiri müstesna kılan estetik tarafın edebî sanatlarla sağlanması, fesâhat ve belâgatın üsluba kazandırdığı niteliklerdir. Selmân-ı Sâvecî'den tercüme ettiği *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisinde Ahmedî, kendi eserini şu ifadelerle över:

“Kamu rengîn me‘ânî vü ‘ibârât
Kamu teşbîh ü hûb u isti‘ârât
Bu resme kimsene söz söylemedi
‘İbâret levhine nakş eylemedi
Zi defter kim tolu durur sanâyi‘
Garâyıbla acâyib hem bedâyi‘” (4787-4789)

Bütünyle hoş manalar ve sözlerle, güzel teşbih ve istiarelerle dolu eserinin bir benzeri olmadığını dile getiren şair, hiç kimse ibare levhasına böyle güzel bir resim çizemedi, der. Çünkü yazdığı eser acayip ve garaip hadiseleri ihtiva ettiği gibi baştan sona sanâyi‘ u bedâyi‘ ile örülüdür. Şair, sebep-i telifte, hikâyenin daha evvel Selmân-ı Sâvecî tarafından yazıldığını belirttikten sonra okuyucuya, âdeta “Bir de benden dinle!” diye seslenir: “Buna dahı nazar it gör bu gülşen” (423). Ahmedî, hikâyeyi gül bahçesine teşbihle kendini de bahçıvana benzetir. Çiçeklerle bezediği; lale, reyhan ve gül ile doldurduğu bahçede bülbüllerin nağmelerinin işitildiğini söyler. Metnin gülşene, üslubun da onu süsleyen çiçeklere benzetilmesi, anlatımdaki edâyı temsil eder. Bahçıvanın çiçeklerle bahçeyi süslediği gibi şair de edebî sanatlar ile şiirini süsler. Okuyucu, rengârenk çiçeklerin ve mis kokuların bulunduğu bir bahçede dolaşırcasına her beyitte, her mazmunda ayrı bir renk ve koku tadar. Üslubun güzelliğini vurgularken şairlerin *reng ü bû* kalıbına yer vermeleri de bu sebeptir.²⁰⁶ Yukarıda yer alan örnekte eserinin bir mislinin daha olmadığını iddia ederken Ahmedî, bunu belâgat terimleri ile yapar. İlk mısradaki me‘ânî ve ibareye dikkat çektikten sonra o, teşbih ve istiareyle beyâna, sanâyi‘ ile söze ve anlama dayalı sanatlara, bedâyi‘ ile de ifadeye getirdiği yeniliklere vurgu yapar. Cem Sultan da mesnevisinde bahçe teşbihi ile me‘ânîyi yan yana kullanır: “Ma‘ânî gülleriyle bu gülzâr/ Bezendi gösterüben hûb dîdâr” (Cem Sultân, *Cemşîd ü Hurşîd*, 5320). Belâgatın kısımları birçok mesnevîde şairler tarafından edâ ile ilgili olarak zikredilir.²⁰⁷ Hoca Mes‘ûd, tek beyitte belâgatın aksamını bir araya

²⁰⁶ Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*, 491; Gülşehrî, *Manîku‘t-tayr*, 204.

²⁰⁷ ‘İşk-nâme, 415; Çeng-nâme, 265; Gül ü Husrev, 177; Halîl-nâme, 1918; Vesîletü’n-necât, 163; Muhammediyye, 1195; Gül ü Husrev, 5499, Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*, 777; Süle Fakih, *Yûsuf ve Zelihâ*, 3545; Cem Sultan, *Cemşîd Hurşîd*, 1090.

toplard: “Ma‘ānī beyānınca çün vardum/ Bedī‘ anda kaç dürlü söz ıardum” (*Süheyl ü Nevbahār*, 5620).

Kenan Mermer, belâgatın nispi ön şartı olarak konumlandığı fesâhati, söz söyleyenin akıcı ve insicamlı konuşması, sözlerinin açık, hatadan arınık, tutukluk ve karmaşadan uzak olması şeklinde tanımlar. Bir sözün fasih olması çoğu zaman onun belîğ sayılmasını da sağlar.²⁰⁸ Bu bakımdan fesâhat, belâgatle beraber şairlerin şiirdeki edâya dikkat çekmek için kullandığı diğere bir terimdir. Tutmacı, öykündüğü Ahmedî ve Şeyhoğlu’nu fasîhân-ı zamâne olarak takdim eder: “Çü gördüm kim faşîhân-ı zamâne/ Ki gelmiş bizden ilerü cihâne” (*Gül ü Husrev*, 175). Şair, kendi şiirinde fesâhatin eksik olduğunu ifade ederek Cenab-ı Hak’tan yardım diler: “Bilürem haddümi kim füşhatüm yoğ/ Feşâhat vir başa kim raĥmetün çoğ” (214). Abdülvâsî Çelebi, kendi şiirini “Ne Ĥamza kıldı bu resme şecâ‘at/ Ne Ĥassân söyledi böyle feşâhât” (1917) diyerek över. Cem Sultan, kendisine “Gel iy seyyâh-ı sahrâ-yı belâgat/ Gel iy sabbâh-ı deryâ-yı fesâhat” (1101) diyerek seslenir. Şairin hüneri, anlatımında yer verdiği sanatlarla kendini gösterir. ‘*Işık-nâme*’de Muhammed, tercüme ettiği eserden, onda hiç *sanâ‘at* yoktu, diye bahseder.²⁰⁹ Kendi mesnevisini yazarken onu me‘ânî ve hayâlât-ı bedâyi‘ ile süslediğini dile getirir.²¹⁰ Hikâyeyi tekrar nazmetmesinin sebebi, daha evvel yazan şairin, sözün hakkını veremediğini düşünmesidir. Süle Fakih, “Tersi‘ u tecnîsile râm eyleyem/ Dürrile gevher kelâmın söyleyem” (1194) beytiyle cinâs kullanarak yani tecnîs ile anlatımını güzelleştirdiğini ve inci, elmas gibi kıymetli taşlarla süslemek anlamına gelen ve aynı zamanda bir belâgat terimi olan tarsî ile şiirini bezediğini dile getirir. Anlattığı hikâyeyi şiir formunda kaleme alan hiçbir müellifin, edâya ehemmiyet vermemesi düşünülemez.

Muhteva ve edâya ek olarak üslupla ilgili, sebep-i teliflerde yer alan diğere bir unsur, tahkiyeyi güçlendirmeye yönelik dikkat ve tembihlerdir. Hoca Mes‘ûd, *Süheyl ü Nevbahār*’da, eserine yöneltilecek bir eleştiriden bahseder:

“Bu nazma eger kimse dutarsa dağ
Söz uzandığüçün yiridür [çü] ĥağ
Ki söz cāna ol demde eyler eşer
Ki hey ma‘nîlü ola vü muĥtaşar

²⁰⁸ Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*, 40.

²⁰⁹ ‘*Işık-nâme*, 408.

²¹⁰ ‘*Işık-nâme*, 415.

Niçeme ki ifrâta vardur mecâl
Mizâcında hoşdur sözün i' tidâl
Ger inceyise ma' nîsi kıldan
Sözün hem gider zevkî ta'vîlden” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 5629-5632)

Şair, “Herhangi biri, sözü uzattığım için bu esere laf atar, olumsuz bazı şeyler ima ederse haklıdır; çünkü söz, kısa ve nükteli olduğu zaman ruha tesir eder. Her ne kadar hikâye el verse de şiirin doğası gereği itidalli olmak ve sözü çok uzatmaktan kaçınmak gerekir. Hele manası kıldan inceyse sözün uzaması okuyucunun keyif almasını engeller.” der. Buna göre şair, mesnevîde tahkiyenin iki önemli şartını *ma' nîlü* ve *muhtasar* olması şeklinde belirlemiş olur. O, hikâyenin uzun uzadıya, okuyucuyu yoracak ve metinden keyif almasını engelleyecek kadar ayrıntılı anlatılmasını doğru bulmaz, kısa ve öz ifade edilmesini ister. Ortaya konan muhtasar metin, aynı zamanda manalı olmalıdır. Mana ise burada daha ziyade nükte anlamında kullanılmıştır.²¹¹ Derin hayaller, ince anlamlar demek olan nükte kelimesi, zekâ eseri olduğu için hoş giden zarif ve düşündürücü sözleri ifade eder. Hoca Mes'ûd, beyit içinde geçen kelimelerin tedâ'î (çağrışım) yoluyla farklı anlamlara işaret etmesini bekler. Kelime ve şahıs kadrosu ile mecazi aşkı anlatıyor gibi görünen bir kıssanın hakiki aşka dönük ikincil bir manayı da barındırması ve çokanlamlılığın imkânlarını okuyucuya sunması elbette o mesneviyi daha derin ve etkileyici kılacaktır. Ahmed-i Dâ'î, *Çeng-nâme*'sinin hatimesinde kendine “Çü ma' nî ehlinin çok söz uzatma” (1387) diye uyarıda bulunur.²¹² Halîlî de mesnevisinde muhtasar ve manalı söze dikkat çeker: “Hâbîr olun bu sözden key haberdür/ Mu'âvvel ma' nîdür söz muhtaşardur” (*Fürkat-nâme*, 1069). Şairler, şiirde sözün kısa, anlamınsa yoğun olmasını arzulamışlardır. Her ne kadar mesnevi uzun manzumelerle oluşturulan bir tür ise de anlatımın yalın ve gösterişsiz olması yeğlenmemiş; metnin farklı yorumlara imkân tanıyacak şekilde düzenlenmesi istenmiştir. *Muhammediye* gibi dokuz bin beyti aşkın hacimli bir mesneviye İsmail Hakkı Bursevî tarafından, *Ferâhu'r-rûh* isimli üç ciltlik bir şerh yazılabilmesi herhâlde söz konusu mana derinliği ile ilgilidir. Osmânzâde Hüseyin Vassâf'ın *Veşîletü'n-necât* için kaleme aldığı *Gülzâr-ı 'Aşk* adlı şerhi yine bu minvalde hatırlanabilir. Aristoteles'in şiir ve sanata dair yazdığı eseriyle düşünce dünyasına giren *poetika* terimi,

²¹¹ Mana, nükte ve mazmun kelimeleri arasındaki anlam geçişgenliği için Bk. Mine Mengi, *Divan Şiiri Yazıları* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), 31-46.

²¹² “Eger 'ibret dutarsan i' tibâr it/ Sözüüm işit sözüni ihtisar it” (*Çeng-nâme*, 325).

kök anlamından farklı olarak (poiein: yapmak, imal etmek) *şiiir üzerine düşünmek* manası ile kullanılmıştır. Kişinin şiire bakışını, iyi şiir için belirlediği şartları ve bir metni şiir addetmek için gerekli gördüğü teknik konuları ifade eder. Meşhur filozofun şiir ve şaire dair yaptığı tanım ve sınıflandırmalar; teorik yapının üzerine kurulduğu eserlerin mesnevilerle benzerlikleri sebebiyle ilgi çekicidir. Yunan şiirinin ölçüye dayalı olması, hikâyeli uzun anlatılar içermesi, tıpkı meddahlar gibi rhapsodlar tarafından şehir şehir gezerek teatral bir okuyuşla dinleyicilere sunulması, farklı şairler tarafından aynı *mythos*ların tekrar tekrar yazılması gibi ortak noktalar; kitapta tartışılan kimi konuların mesnevi geleneği için de geçerli olabileceğini düşündürmektedir. Ne var ki bizim burada konumuz, mesnevi şairlerinin şiir ve şaire dair görüşlerinden ibarettir. Poetika kavramı, bu itibarla kullanılmıştır. Üslup ile poetika arasındaki temel fark; birinde eylemin, diğesinde düşüncenin merkezde yer almasıdır. Yukarıda üsluba dair yapılan tartışma bağlamında mesnevilerden alınan örnekler, esasında poetika ile yakından ilgilidir. Çünkü mezkûr beyitlerde şairler, şiire dair kanaatlerini dile getirmişlerdir. Takdir edilecektir ki şairin, iyi şiirin ne olduğunu bilmesi ile onu yazabilmesi başka şeylerdir. Poetika, yapmak isteneni, arzu edileni gösterir. Üslupsa iddianın gerçekleşip gerçekleşmediğini ortaya koyar. Ahmedî, okuyucuya vaatlerde bulunmuş ve yazdıkları ile övünmekten geri durmamıştır. Buna rağmen Latîfî, onun hakkında “Lâkin nazmı ehliyyetine göre ve şî’ri ma’rifetine göre degüldür.” der.²¹³ Tabiatı gereği bir eser kaleme almak, iyi bir şey yapmaya çalışmayı ve bir iddiada bulunmayı gösterir fakat ortaya konan hünerle ilgili kararı okuyucu verecektir. Yine de şairin poetikasını bilmek elzemdir. Özellikle konu sebab-i telif olduğunda, şairin mesneviyi hangi anlayış ve gayeyle yazdığı; poetik muhteva sayesinde anlaşılabilir. Fânî, şairde bulunmasını istediği şartlar arasında şu maddeye yer verir:

“Ve biri daği budur ki şâ’ir şî’rini ta’rif ve kendüyi tavşif itmek ‘inde’l-‘uqalâ münâsib ü lâyıq ve muqtezâ-yı kemâle muvâfık degüldür. Zîrâ hüner her kande ise kendin belürdür. Niteki miski her ne kadar mestûr u maħfi dutsan bûyî ħaber virür.”²¹⁴

Şairlerin kendi şiirlerini anlatmaları ve şairliklerini tavsif etmeleri uygun görülmemiştir. Çünkü hüner nerede olursa olsun kendini gösterir. Güzel koku gizlense bile etraftan duyulur. Fânî’nin beklentisinin kısmen karşılandığı söylenebilir. Zira mesnevilerde

²¹³ Canım, *Latîfî - Tezkiretü’ş-Şuara ve Tabsiratü’n-Nuzama*, 122.

²¹⁴ Canım, *Latîfî - Tezkiretü’ş-Şuara ve Tabsiratü’n-Nuzama*, 396.

şairler, şiirlerini anlatmak yoluna pek gitmemişler, kendi eserleri ile ilgili çözümleme ve açıklamalara yer vermemişlerdir. Sanat görüşlerini daha çok övgü ve yergi beyitlerinde serdetmişler, söz övgüsü ve mana vurgusu ile poetik duruşlarını ortaya koymuşlardır. Belki burada şiirlerini anlatmamışlar demekten ziyade farklı yöntemler kullanarak anlatmışlar demek daha doğru olacaktır. Çünkü her ne kadar şiir anlayışları hakkında doğrudan konuşmayı uygun bulmamışlarsa da farklı vesilelerle bunu dile getirmişlerdir. Başlıkta poetikanın yanında övgü, eleştiri ve mana vurgusunun belirtilmesi bu sebeptir. Şairin, kendini ve şiirini övme sebebi ve övgü tarzı fahriye başlığında tartışılmıştır. Burada, bir kısmı övgü muhtevasında yer alan ve şairin şiire bakışını resmeden beyitler incelenmiştir. Esasında fahriyenin bir tarzı olarak görülebilecek eleştiri beyitleri de yine benzer bir muhtevaya sahiptir. Ayrıca dikkat çekici şekilde şairlerin üzerinde durdukları mana vurgusu, onların poetik yaklaşımlarıyla yakından ilgilidir. Arap edebiyatında haddü’ş-şi‘r kavramı lafız, mana, vezin ve kafiyenin, şiirin sınırlarını çizen dört unsur olduğunu ifade eder.²¹⁵ Bu tasnif klasik Türk şiiri için de geçerlidir. Mesnevilerde şairlerin övgü yahut eleştiride buldukları konuların, özellikle lafız ve mana ikilisinde kümelendiği görülür.

1. Lafız: *Kubbealtı Lugatı*’nda, gerek anlamlı olsun (kelime), gerek anlamı başka kelimelerle ortaya çıksın (edat) ağızdan çıkan veya yazılan söz, olarak tarif edilmiştir.²¹⁶ Anlamı doğrudan barındıran kelimeler ve cümlede yer aldığı konuma göre anlam kazanan edatlar, lafız olarak tanımlanmıştır. Kısaca, edatları da kapsamak suretiyle lafzın kelime anlamına geldiği söylenebilir. Kelime ile söz, aynı anlamda kullanılmaktadır. Bir veya birkaç heceden oluşan anlamlı söze kelime denir. Bununla beraber söz, bir fikri, bir isteği yazılı yahut sözlü olarak anlatmaya yarayan kelimeler veya cümleler dizisi, lakırdı, konuşma, nutuk anlamlarına da gelir. Kelime tek bir sözcüğü ifade ederken söz, bazen bir cümleyi hatta cümleleri de kapsayabilmektedir.²¹⁷ Ahmedî, *İskender-nâme*’sinde söz, lafız, harf ve ses münasebeti hakkında bir tartışma yürütür:

“İy seḥundān gel ki söz söyleyelim

Hüb ma‘ niler beyān eyleyelim

²¹⁵ Nihad M. Çetin, *Eski Arap Şiiri*, 2. Bs (İstanbul: Kapı Yayınları, 2019), 50.

²¹⁶ İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı - Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 2. baskı (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2006), 1: 1839.

²¹⁷ Kelime-i tevhîd, kelime-i şehâdet gibi tamlamalarda her ne kadar bir cümleye matuf kullanılıyorsa da bu tarz örnekler kısıtlıdır. Söz ile kıyaslandığında kelime, sözcük anlamıyla özdeş bir kapsama sahiptir.

Ol degül ol söz kim ola şavt u harf
Belki şavt u harf olupdur söze zarf
Söz eger bu şavt ola vü harf bes
Bî-şek insân ola tütî dahı bes
Harf ü şavtı söz şanursañ cehl ola
Harf-ıla şavta kıalan nâ-ehl ola
Lîk çün söz lafz-ıla şüret bulur
Hem ma‘ânî tercümânı lafz olur
Bes sözi hoş lafz-ıla idelüm beyân

Ki_ola şan‘at ehli kim olur ‘ayân” (*İskender-nâme*, 287, 289-293)

Ey söz söylemeyi bilen kişi, gel beraber söz söyleyelim, güzel manalar beyan eyleyelim, diyen Ahmedî, beyitlerde kendi mahlasını kullanmasa da burada bir tür tecrid yapar. Okuyucuya güzel manalar barındıran sözler söylemeyi vadeder. O, kendisiyle bir tartışma içine girer ve sözün ne olmadığı hakkında bilgi vermeye çalışır. *Söz harf ve sestem oluşmaz, onlar yalnızca onun kılıfı (mazruf) olabilir. Söz, şayet harf ve sestem ibaret olsaydı papağanların da insan kabul edilmesi gerekirdi. Harf ve sesi, söz zannetmek bilgisizlikten ileri gelir ve söylediklerinde harf ve sesi yeterli görenler söz ehli olamazlar.* Bir araya gelen ses ve harfler, sözcük oluştursa bile Ahmedî, onları bir usul ve mana gözetmeden söylemenin yeterli olmadığını ifade eder. Aksi takdirde papağan da duyduğu birtakım sesleri tekrar ederek söz söyleyebilirdi, der. Söz için bundan fazlası gerekmektedir. Elbette şairin sözden kastı yalnızca anlamlı bir cümle kurmak değil, şiir söylemektir. *Söz lafızla suret bulur; hem de lafız, manaların tercümanıdır.* Söz, harf ve sesle değil lafızla meydana gelir. Lafız sayesinde manalar açığa çıkar. Burada Ahmedî’nin lafızla kastettiği şey *kelime* anlamından ötedir. Şiiri iyi yapan unsurların başında bilindiği üzere lafız ve mana gelir. Mısranın yahut beytin alelade bir sözden ayrılabilmesi için lafızlarının kendi bağlamı içinde bir estetik yapı gözetilerek tertip edilmesi gerekir. Aynı zamanda bu estetik düzene derin anlam ve güzel hayaller eşlik etmelidir. Bunun yolu da belâgat ve fesâhatten geçer. Mermer, Ebu Hilâl Askerî’den nakille; belâgatin manalarla, fesâhatin ise lafızlarla ilgili olduğunu söyler. “Bu sebepten, “beliğ kelime” denmez; ancak “fasih kelime” denir.”²¹⁸ Ahmedî’nin lafız ile kastettiği de bu olmalıdır. O, sözü oluşturan kelimelerin fasih olmasını bekler. Dolayısıyla bir kelimenin -şiire yakışır bir- *lafız* olabilmesi için

²¹⁸ Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*, 39.

tenâfürü'l-hurûf, muhâlefetü'l-kıyâs ve garâbetten ârî olması gerekir. Yani onun dilde sıklıkla ve telaffuzda zorluğa sebebiyet veren, kural dışı kullanılan ve revaçta bulunmayıp yalnız sözlükten bakarak anlaşılabilen kelimelerden olmaması beklenir.

Tâcîzâde Cafer Çelebi, Şeyhî'nin üslubunu “Fesâhatde velîkin kârı yokdur/ Kelâmınun garîb elfâzı çokdur” (*Heves-nâme*, 520) diyerek eleştirir. Çelebi, Şeyhî'nin şiirinde geçen bilinmeyen kelimeler (garîb elfâz) sebebiyle onun fasih yazmadığını iddia eder. Şairin kullandığı kelimeler muhatabı tarafından bilinmelidir. Aksi takdirde şiirine gizlediği manalar anlaşılacaktır. Ahmedî, *me‘ânî tercümânî lafz olur*, derken buna dikkat çeker. *Sözü güzel lafızla söyleyelim ve gerçek sanatkârın kim olduğunu gösterelim*. Şair, okuyucuya vaadini yineleyerek şiirini güzel lafızlarla kuracağını ve gerçek bir sanatçı olduğunu herkese göstereceğini belirtir. Lafız ve manayı birbirinden ayrı düşünmek oldukça zordur. Nitekim manalar lafızda mündemiçtir. Bir mısrayı belîğ kurabilmek için şairin her şeyden önce fesâhati sağlayabilmesi gerekir. Bu sebeple fesâhat, belâgatın ön şartı olarak görülmüştür. Okuyucu beyitteki mana, nükte ve mazmunları anlayabilmek için lafzın delaletine ihtiyaç duyar. Şiirin sanatsal yönünü oluşturan ilk unsurun lafız olduğu söylenebilir.

“Saltanatla şeytanat bir lafzdur

Farq bir harf arada iy sözi dür

Lafz-ıla ma‘nî arasında yakîn

Çoğ tenâsüb vardur iy pâkîze-dîn

Mülk ü silk ü fehm ü vehmi it kıyâs

Hışm u haşmı ki_ânlana işbu kıyâs” (*İskender-nâme*, 6763-6765)

Ey inci gibi güzel sözler söyleyen, bil ki saltanat (سلطنت) ve şeytanat (شیطنت) aynı kelimedir; ikisinin yalnızca tek bir harfî farklıdır. Lafızla mana arasında çok kesin bir münasebet bulunur. Mülk (ملك) ve silk (سلك) kelimelerini, fehm (فهم) ve vehmi (وهم) düşün; hasımla (حَصْم) hısım (خَصْم) arasındaki benzerliği kıyas edersen ne demek istediğimi anlarsın. Ahmedî, lafızla mananın -kimi zaman- ayrı düşünülemeyeceğini savunur. Verdiği örneklerde, ilgisiz yahut zıt anlamlı gibi görünen kelimelerin lafızları arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Anlaşıyor ki şairler kullandıkları lafızlarda bilinçli seçimler yaparak şiirin estetik ve anlam yönünü güçlendirmişlerdir.

Tekrar anlatılan hikâyenin evvelkine göre yeni olarak nitelenmesi; mananın güncellenmesi kadar lafzın güncellenmesiyle de ilgilidir. Zamanla gelişen Türkçe şiir söyleme kabiliyeti ve dilin daima değişim içinde olması gibi unsurlar, bilinen

hikâyelerin tekrar ifade edilmesinde etkili olmuştur. Gülşehrî, *Mantıku't-ṭayr* mesnevisinin içinde yer verdiği Şeyh-i San'ân kıssasının daha önce lafız yönüyle güzel yazılmadığını iddia eder. Bu sebeple kendisi, o huri gibi güzel kıssaya, ona yakışır bir elbise giydirmiştir.

“Bir kişi bu dâsitâni eylemiş
İlla lafzın key çöpürdek söylemiş
Eski bizden hûriye ton eylemiş
Bir keçeden aya pîlven eylemiş” (748-749)

Bu dâstânı daha evvel birisi hikâyeye etmiş ama çok çerçöp lafızlarla anlatmış. Şair, *çöpürdek* kelimesi ile eleştirdiği metnin lafzındaki tenâfürü'l-hurûf, muhâlefetü'l-kıyâs ve garâbete dikkat çeker. Çünkü bu kelimenin telaffuzundaki zorluk, Gülşehrî'nin metninde de bir tenâfüre sebep olmaktadır. Ayrıca anlam itibarıyla *yünün kirlî ve çöplü yerleri* demek olan çöpürdek, eleştirilen metindeki revaçta olmayan lafızlara atıfta bulunarak hem muhâlefetü'l-kıyâs hem de garâbete işaret eder.²¹⁹ Gülşehrî, seçtiği kelimeyle, âdeta eleştirdiği metnin bir nüvesini sunar ve müellifin, hikâyeyi yakışsız anlatışıyla sanki güzeller güzeli huriye keçeden pîlven/elbise giydirdiğini söyler. Lafzını güncellemek için bir kıssayı yeniden yazmak, Gülşehrî'nin örneğinde sebep-i telife dönüşmüştür.

Lafızla ilgili dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus *'ibâredir*. Anlatımı meydana getiren bir veya birkaç cümlelik yazılı söz dizisi, anlamına gelen ibare, lafızlarla oluşturulan mısra ve beyitleri ifade eder. Lafızlar, kendi manalarını haiz olmakla beraber bağlam içinde yeni ve özgün anlamlar kazanabilir yahut hatalı bir dizilimle anlamsız hâle gelebilirler. İbarenin fesâhatine hâle getiren kusurlar; tenâfür-i kelimât, za' f-1 te' lîf ve ta' kîd'dir. Yani cümle öğelerinin yanlış dizilimi, kelime ve deyimlerdeki uyumsuzluk, dilbilgisi kurallarının ihlali ve anlamayı güçleştirecek boyutta karmaşık yazma gibi hatalar, ibarenin açık ve anlaşılır olmasını engeller. Bugünün yaygın kullanımı ile şairin, anlatım bozukluğundan kaçınması gerektiği söylenebilir. Muhammed, *'İşk-nâme*'sinde, tercüme eylediği eseri “‘İbâretsüz hikâyet eylemişler/ Nihâyetsüz bidâyet eylemişler” (407) beytiyle eleştirir.

2. Mana: Arapça 'anā / عني (kastetmek) kökünden gelen *ma' nâ*, bir kelime, söz yahut

²¹⁹ István Vásáry, “Çöp ve Türevleri: Bir Türkçe Kelime Ailesi ve Onun Macarcadaki Yansımaları”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, trc. Yasemin Çürük 19/1 (2012): 128-129.

ifade ile anlatılmak isteneni veya ondan anlaşılanı ifade eder. Medlul, mefhum, maksat, anlam demektir. Şiirde aranan başat unsurun mana olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. “Kim bu sözden ma‘nidür maksûdumuz” (Âşık Paşa, *Ġarīb-nāme*, 337). Mesnevilerde *ma‘nâ* kelimesi birçok farklı anlamda kullanılmıştır. Mesela *İskender-nāme*’de geçen “Gerçi kim ol sûretâ insânıdı/ Lîk ma‘nîde la‘în şeytânıdı” (5650), “Hâkdür himmet katında sîm ü zer/ Seng-ile ma‘nîde yeksândur güher” (2545) beyitlerinde mana, “asıl, öz, hakikat” anlamında kullanılmıştır. Burada konumuz bir estetik unsur olarak mananın şiirde ifade ettiği şey olduğu için kelimenin yalnızca ilgili anlamları üzerinde durulacaktır.

Mesnevilerde, şairler tarafından mananın, yoğun olarak üç anlamda kullanıldığı görülür. Bunlardan ilki, şiirin görünen anlamıdır. Nazmın inceliklerini bilmeyenin dahi bir aşamaya kadar anlayabildiği bu ilk mefhum, her şiirde asgari bulunması gereken manaya yani lafzın karşılık geldiği anlama tekabül eder. Fesâhat ve ilm-i beyân ile kurulan mısra ve beyitler, bu türden manayı ifade edecek düzeydedir. Lafız ve ibarenin, açık ve hatasız olması; bu sayede kelimelerin gerçek yahut mecaz anlamlarına delalet edebilmesi, görünen anlamı oluşturmaktadır. Mecazlar ile teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel ve kinaye kastedilmektedir. *‘İşk-nāme* müellifi Muhammed, tercüme ettiği eserle ilgili olarak hikâyesinin yeni ama anlatımının eski olduğu saptamasında bulunur. Bu sebeple aynı hikâyeyi kendisi yazmak ister.

“Gönül meşşâtasına farz kıldum
Gelincüğün kelâmın arz kıldum
Kim uşbu nev-‘arûsa sen yiği ton
Gerekdür biçesin gâyetde mevzûn” (*‘İşk-nāme*, 413-414)

Gönül bezekçisine şart koştum ve gelinciğün sözlerini ona arz ettim: “Sen bu yeni geline, ona uygun yeni bir elbise dik.” dedim. Beğendiği hikâyeyi yeni bir geline benzeten şair, ona gelinlik hazırlaması için bir bezekçi ile konuştuğunu anlatır. Gönül bezekçisi/meşşâtası ile kendini kastettiği açıktır. Şair, içinden geçirdiği bir düşünceyi diyalog şeklinde aktararak gönlüne, gelinin beden ölçüsüne uygun, ona yaraşır yeni bir gelinlik dikmesini söyler. Bu beyitlerde şairin, kurduğu mecazlar karmaşık değildir. Okuyana, gerçek bir gelinden bahsedilmediğini anlayacağı kadar açık bir bağlam sunulmuştur. Var olan hikâyeyi yeniden anlatmak ile ona yeni bir elbise giydirmek, Gülşehrî tarafından da kullanılan bilindik bir teşbihtir. Tercüme mesnevilerde metnin orijinalinde bulunan mecazlar, tamamıyla aktarılamasa da şairler, mefhumu kendi

eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Bu sayede, şiirin görünen anlamı, tercüme eserlerde de yer bulabilmiştir. Hoca Mes'ûd, *Süheyl ü Nevbahâr*'da eseri lafzen-be-lafzen tercüme etmeyi seçmediğini söyler. Zor olacağı için değil, kelime kelime tercümenin bu dilde aynı tadı vermeyeceğini düşündüğü için böyle yapmıştır. Çözüm olarak o, manayı aktarmayı uygun görür.

“Kıyâs itdüm olmaz idi incüme
Ki lafzen-be-lafz eylesem tercüme
Degül kim başarmazdum idimedüm
Ya yol şarp ola diyü gidimedüm
Eger eyle itsem olur idi huşk
Ne hâşıl koğusuz çalır idi müşk
Hikâyet yolın dâstân süyına
Tutup gitdüm ü ma' nînün boyına
Yağışduru bir hadde biçdüm biş on
Kolay kim ola kutlu her dürlü ton” (5615-5619)

Elbette şairin aktarabileceği mana, görünen anlamdan başkası değildir. Tercüme merkezli mesnevi yazan diğer müellifler gibi Hoca Mes'ûd da eserini, eski *tondan* arta kalan kumaşlarla diktiği yeni bir elbiseye benzetir. Mana burada, muhtevaya yakın bir anlama denk düşer.

Mesnevilerde mana için kastedilen ikinci anlam, daha ziyade ilm-i bedî' ile ilgilidir. Metne gizlenmiş olan sanatları anlamak, herkesin kârı olmayıp yalnız şiirşinaslara müyesserdir. Tevriye, tenâsüb, telmih ve ibhâm gibi sanatlar bu çerçevede değerlendirilebilir. Esasında okurun hangi sanatı anlayıp hangisini anlamayacağına dair bir tasnif yapmak oldukça güçtür. Belki ilm-i bedî' ile sınırlamayıp her şiir için bu türden mananın değişebileceğini söylemek gerekir. Zira belâğatin beyân (mecazlar) ayağına vukufiyet de her okuyucu için kolay değildir. “İlginç olan husus, beyân kelime anlamı itibarıyla da açmak, açık hâle getirmek olmasına rağmen; bazen bir şeyin adını hiç zikretmeden (=isti'âre), bazen tersini ima ederek (=kinâye), bazen tamamen gerçek anlamının dışındaki başka bir kelimeyle (=mecâz) ve nihayet onu yine başka bir şeye benzeterik (=teşbîh) anlatmak durumunda kalır.”²²⁰ Mine Mengi, sanatlar üzerinden bir ayrıma gitmeksizin mana kelimesinin şairler tarafından nükte veya mazmun anlamına gelecek biçimde kullanıldığını dile getirir.

²²⁰ Mermer, *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*, 63.

“Şiirin manası; dilde genel kullanımda olan bir düşünce bildirme, iletme amacından farklı olup, şairin bize duyurduğu, düşündürdüğüdür. Divan şiirinin makbul tuttuğu mana ise mazmun ve nükteyi de çağrıştıran, kelimeler arası, ses, söz, bağlam ilişkisiyle sağlanmış içsel, gizli, ince, alışılmadık ve sezgisel olandır.”²²¹

Mengi, nükteyi “Mananın gizli ve özgün olanıdır.” diye tarif eder.²²² Mazmun, bir manayı zımnen, birtakım işaretler vasıtasıyla anlatmak, demektir. Diğer taraftan divan şairinin, bugün bir edebiyat terimi olarak kullanılan mazmunu farklı anladığı söylenebilir. Çünkü, klasik şiirin canlı olduğu devirlerde malum olan birçok mazmun bugün bilinmemektedir. Mine Mengi, eski metinlerde mazmunun, *beyitteki kelime ya da kelime grupları arasında daha çok tenasüp, telmih unsurlarına vb. belirli çağrışımlara dayalı anlam ilişkisinin varlığı* olarak anlaşıldığını söyler. Mesnevi şairinin gözünden şiirin nasıl görüldüğünü tartıştığımızı göre bizim tercih ettiğimiz anlam da budur.²²³ Tanımlarda gizli, özgün, kapalı, sezgisel gibi tavsiflerin ön plana çıktığı görülür. Sıradan bir okuyucunun kolaylıkla fark edemeyeceği ince ve alışılmadık anlamlar, bu türden mana ile ilişkilidir. Muhammed’in yukarıda alıntılanan beyitleri şu şekilde devam eder: “Ma’ânîden latîf ohçar idesin/ Hayâlât-i bedâyi’ çar idesin” (‘*Işk-nâme*, 415). Şair, gönül bezekçisine, gelin için manalardan hoş bir ohçarla yeni hayallerle süslenmiş bir şal hazırlamasını söyler. Burada geçen hayâlât-ı bedâyi’ ile kastolunan yeni ve görülmemiş hayaller; şairin kendine mahsus buluşları, nükteleridir. Muhammed, beytin devamında yer verdiği tecnîs ve müsecca’ gibi kelimelerle şiir ve gelinlik üzerinden kurduğu teşbihi aşarak, kavramları süslemeye dair bağlam içinde şiire mahsus manalarını da andırarak kullanır.²²⁴ Bu tevriye ile belki de ohçar-çar cinasına ve murassa’-mürekkâ’ secisine işaret eder. Mengi’nin tanımındaki *içsel* ve *sezgisel* tespitleri mühimdir. Şairin, kullandığı kelimelerle neyi kastettiğini mutlak bir kesinlikle bilmek olası değildir. Mana, bir yönüyle gizli kalmaya devam eder. Lafızlar, şair tarafından birden çok anlama gelebilecek, dinleyenlerde farklı his ve düşünceler meydana getirecek şekilde seçilir ve dizilir. Görünen anlamın aksine bu gizli anlam, lafızlara sıkı sıkıya bağlıdır. Tercüme eserlerde bu türden mananın aktarılabilmesi, kelime ve ibareler değiştiği için mümkün olamamaktadır. *Süheyl ü Nevbahâr*’dan alıntılanan örnekte Hoca Mes’ûd’un lafzen-be-lafzen tercümeyle sıcak bakmaması da bu

²²¹ Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 121.

²²² Mengi, *Divan Şiiri Yazıları*, 43.

²²³ Mazmunun eski ve yeni anlamlarına dair Bk. Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 134-136.

²²⁴ “Kabâ tecnîs hem tâc-i murassa’ / Müsecca’ dan musahhafdan mürekka’” (‘*Işk-nâme*, 416).

sebeplerdir. Aynı kelime ve ibareler muhafaza edilemeyeceği için o lafızlara mündemiç bedayi' u me'ânî diğer dile aktarılamayacaktır. Şair, "Miskin kokusu alınırsa geriye ne kalır?" diye sorar. Hoca Mes'ûd başka bir beyitte konuya dair görüşünü yineler: "Hikâyet hemân ma' nî nite döne/ 'İbâret girür ise ıtondan ıtona" (366). Elbise değişince mana da değişir.

Tâcîzâde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'sinde "Bulmazsın birinde ma' nî-i hâs/ Bulursın gayrun âhengine rakkâs; Hayâl-i hâssa çün kâdir degüller/ Hakîkatde bular şâ'ir degüller" (527-528) beyitleriyle tercüme eser kaleme alan şairleri eleştirir. Ona göre başkasının emek verip güzel bir *edâ, üslûb-ı zîbâ* ile yazdığı; bir *tarz-ı garrâ* göstererek nazmına nice güherler derc ettiği eseri tercüme eylemek şairlik değildir.²²⁵ O, Hoca Mes'ûd'dan farklı düşünür ve hikâyenin önemli olmadığını savunur: "Degül maksûd aslı çün fesâne/ Garaz sözdür hikâyet bir bahâne" (559). Başkasının tuttuğu ezgiye dans etmek maharet değildir. Mütercim, eserin orijinalindeki bedayi'ci başka bir dile aktaramayacağına göre hikâyeyi ve görünen manayı tercüme etmekle şairlik payesini kazanamaz. Şairlik için *ma' nî-i hâs* sahibi olmak gerekir.

Mesnevilerde mana kelimesiyle kastolunan üçüncü anlam, şerh ve remizlerin/esrarın açıklanması ile ilgilidir. Şairler sembolik, alegorik yahut temsili hikâyelerde, anlattıklarının ötesinde farklı bir anlamı murad ederler.²²⁶ *Manîku't-tayr*, *Hâr-nâme*, *Çeng-nâme* gibi eserlerde anlatılan kıssanın arkasında başka bir konunun işlendiği malumdur. *İskender-nâme* ve *Garîb-nâme* gibi mesnevilerde de kısa hikâyelerle bu türden içeriklere yer verilmiştir. Ahmedî, İskender'den itibaren *saltanat tahtına oturmuş* padişahların kısa tarihini yazar. İran şahları, Hz. Peygamber, dört halife ve sonraki devlet başkanları, nihayet Osmanlı sultanları da bu kısımda yer alır.²²⁷ İskender, bir gün Aristo'ya kendinden evvelki padişahları öğrendiğini fakat sonrakileri de merak ettiğini söyleyince Aristo, bu sorunun cevabını ancak Hızır'ın bilebileceğini dile getirir. Bunun üzerine İskender, Hızır'ı bulup ölümünden sonra saltanat tahtına kimlerin oturacağını sorar. Söz konusu hükümdarlar tarihini bu kurgu ile veren Ahmedî "Söylegil bir dâsitân-ı ma'nevî/ Kim sözüñden cân u dil ola çavî" (5879) beytiyle anlatımına başlar. Şair, dâstân-ı ma'nevî ibaresi ile bütün bu bölümün bir maksada binaen yazıldığını

²²⁵ *Heves-nâme*, 542-547.

²²⁶ Sembol, mecaz, alegori ve istiare kavramlarına dair Bk. Berat Açı, *Klasik Türk Edebiyatında Alegori* (İstanbul : Küre Yayınları, 2018), 95-110.

²²⁷ Ahmedî, *İskender-nâme*, 5925-7414.

vurgulamış olur. “Fi’l-mev‘ize ve’l-i‘tibâr” başlıklı manzumedeki Hızır dilinden Aristo’ya, dolayısıyla okuyucuya şu mesajı verir: “Bunda gelen çünkü bilürsün gider; Gönlüñi bağlamağıl sen bu yire” (5924-5925). O, dünya fani olduğu için kişinin, gönlünü geçici olana bağlamasının makul olmadığı dile getirilir. Bin beş yüz beyte yaklaşan tevarih bölümünden garaz, İskender gibi efsanevi bir hükümdarın bile nicelerinden yalnızca bir tanesi olduğunu anlamasıdır. Bunca sözü bir hikmete binaen söylediğine işaret eden şair, anlattığı dâstânı, ma‘nevî/manidar olarak tanımlar. Burada bütün bir hikâyenin tek bir açıklamaya bağlanması söz konusu ise de çoğunlukla temsilî/sembolik hikâyelerde olay örgüsü, şahıslar, gidilen yerler vs. ayrı ayrı yorumlanır. Ahmedî, İskender ve Hızır’ın karanlıklar ülkesinde âb-ı hayâtı arama hikâyelerinin remizlerini şu şekilde açıklar:

“Ahmedî, bu destanın sonunda nesnelere remizlerini açıklarken âb-ı hayâtın ilim, karşılaşılan zehirli yılanların alçak dünya, azılı domuzların hırs, kaplanın gazap, ateşin şehvet, cadının lanetli şeytan olduğunu söyler. Hızır âlim, âb-ı hayât ilimdir. Hızır, gerçek ilmi bularak ebediyetin sırrına ermiş fânilikten kurtulmuştur. İskender, Hızır gibi gerçek ilmi bulamasa da karanlıklar ülkesinde ilerlerken karşısına çıkan vahşî hayvanları ve yaratıkları yenmek suretiyle nefsin karanlığından kurtulmuş, aydınlığa erişmiştir.”²²⁸

Bu açıklanan remizler o kıssanın *ma‘nâsıdır*. Ahmedî, yazdığı mesnevinin aynı zamanda bir *Kur‘ân* tefsiri/açıklaması olduğunu şu beyitle dile getirir: “Her ne söz kim iderem ben saña naql/ Ma‘ni-i Qur‘ândur u yâ rây-ı ‘aql” (8281). Gündelik dilde mana kelimesi bir işin özü, amacı, ilk bakışta kavranamayan durumların arkasındaki sebep anlamıyla kullanılır. Burada da üslubun bir hususiyeti olarak benzer bir mefhumu ifade eder. İlk iki anlamı itibarıyla daha çok lafızla ilgili kullanılan mana, bu üçüncü anlamında tahkiyeye katkı sağlar. Sembolik bir mesnevi olan *Çeng-nâme*’nin müellifi Ahmed-i Dâ‘î, metnin görünenin ötesinde başka bir manaya işaret etmesini zorunlu görür:

“Velîkin da‘vîye ma‘nî gerekdür
Çü ma‘nî olmaya lâf urma dek dur
Kemân öz nefsinde kılmaz özi zih
Degül ta‘rif-i şey câ‘iz bi-nefsih

²²⁸ “Ahmedî’nin İskendernâme’si”, *Ahmedî - İskender-nâme*, haz. Yaşar Akdoğan - Nalan Kutsal (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2019), 149.

Velî ol kim mubassır cevheridür

Bilür şâhib-nazar ma' nî eridür" (Ahmed-i Da'î, Çeng-nâme, 1383-1385)

Şairlik iddiasında olan kişiye mana gerekir. Eğer manalı söz söyleyemeyecekse uzak dursun, lakırdı yapmasın. Yay bile kendine, kendi özünden kiriş yapmaz. Bir şeyi kendisi ile tarif etmek caiz değildir. Mücevheri koruyup gözettiği için sahip-nazar, sözün anlamını bilir; o mana adamıdır. Ahmed-i Dâ'î, söylenen ile anlatılmak istenenin aynı olmasını şairlik olarak görmez. Mesnevinin müşir (alegorik) olmasını ister. Tıpkı oku atmak için yayın bir ipe ihtiyaç duyması gibi sözün de hedefe ulaşabilmesi için kendi dışında bir manaya sahip olması gerekir. Şair, söylediğinin müphem kalacağından korkmamalı çünkü erbabı onun kıymetini bilir. Mana eri olarak tavsif edilen nazar sahibi, kıssada yer alan remizlerin anlamını bilen kişidir. Âşık Paşa, *Ğarîb-nâme*'sini kendine mahsus bir kurgu ile kaleme almıştır. On bâbdan oluşan eserin her bâbı kendi içinde yine onar dâstâna ayrılmıştır. Müellif neden bu tasnifi yaptığını açıklamaya şu beyitle başlar: "Dinle imdi niçedür sen ol onı/ Kim sana yüz göstere ma' nî yöni" (*Ğarîb-nâme*, 10545). Bir hikmete binaen yapılan onlu tasnif, yapılacak açıklama ile anlam kazanacaktır. İskender, insanın beden mi yoksa ruh mu olduğunu sorduğu filozofa "Bu tılsımın bana şerhin eylegil/ Zâhir ü bâtın nicedür söylegil" (*İskender-nâme*, 2575) der. Filozof "Bu sözün ma' nîsini ger bilesin" (2577) diyerek cevabına başlar. Mana, anlaşılmak için açıklanmaya ihtiyaç duyan şeyin bizatihi kendisidir.

3. Vezin ve Kafiye: Mesnevi şairleri, şiirle ilgili değerlendirmelerinde aruza riayeti önemsemişler, yer yer eserlerinin mevzun olduğunu belirtmişlerdir.²²⁹ Abdülvâsî Çelebi, kendi şiirini "Ne bu resm ile cenk itti Firîdûn/ Ne Sa' dî yazdı cengi böyle mevzûn" (*Halîl-nâme*, 1914) diyerek över. Ahmedî, *İskender-nâme*'sini "Lafzı zîbâ vü ' ibârâtı laîf/ Nazmı mevzûn u işârâtı şerîf" (8291) beytiyle metheder. Esasında mevzun kelimesi şiirin ölçülü olmasına dikkat çekmekle beraber daha ziyade; biçimli, ahenkli, düzgün gibi anlamlarına atıflarla beyitlerde yer alır. Örneğin Ahmedî'nin yukarıdaki beytinde lafız için *zîbâ* nitelemesi yapılırken, ibareler için *latîf*, işaretler için *şerîf* sıfatları kullanılmıştır. Mevzûn kelimesi de nazmın, ahengine yani edâsına dikkat çeker. Kafiye ise mesnevi şairleri övgü için bu kadarlık dahi kullanmamışlardır.²³⁰ Bunun

²²⁹ "Şu resme söyle nazmın hûb u mevzûn/ Ki nazmından utansın dürr-i meknûn" (Cem Sultan, *Cemşîd ü Hurşîd*, 1105).

²³⁰ Bu tespit çalışmanın sınırları dâhilindeki mesneviler üzerinden yapılmıştır. Hariçteki eserler arasında aksini gösteren örnekler bulmak mümkün olabilir. Mesela Nizâmî, *Leylâ vü Mecnûn*'unun sebeb-i telifinde, mesnevisini akıcı yazabilmek için hafif bahrini (mef' ülü mefâ' ilün fe' ülün) tercih ettiğini

sebebi vezin ve kafiyenin bir meziyet değil, şiir için olmazsa olmaz temel bir bilgi olarak görülmesidir. Şairin, mevzun ve mukaffa söz olarak tanımlanan şiiri, vezinli ve kafiyeli yazabildiği için övünmesi herhâlde makul olmasa gerektir.²³¹ Kabiliyet gerektiren, dolayısıyla fahriyeye konu olan şey, lafız ve manadır. Yoksa aruza vukufiyet sözü edilecek bir beceri değildir. Vezin, ancak düzgün kullanılmadığında yergi konusu olarak gündeme gelebilir. Nitekim Gülşehrî, Şeyh-i San'ân hikâyesini daha evvel yazan kişinin, vezni kurtarmak için lafzın harflerini eksilttiğini söyler: “Vezn-çün lafzın gidermiş harfini/ Artuk eksük söylemiş söz sarfını” (*Mantıku't-tayr*, 750). Gerçi bu eleştiri dahi vezinden çok lafızla ilgilidir. Öte yandan şiirin ön koşulu olan vezin ve kafiyenin önem arz etmediği düşünülemez. Mesnevilerin teatral bir gösteri metnine dönüşebilmesi, kafiye ve aruz sayesinde. Şiirin müzikal yönü bu iki bileşenle sağlanır.²³² Veznin yardımıyla ritim yakalayan şiir, kafiye ile ses tekrarına dayalı bir motife kavuşur. Gazel ve kasidede, matlaya uyum şartı melodik yapıyı güçlendirerek şiire bütünlük kazandırır. Mesnevinin beyitlerinin bağımsız kafiyelenişi, şair açısından kolaylık sağlasa da gazeldeki melodik bütünlüğün mesnevide yakalanmasını güçleştirmiştir. Uzun manzumelerden oluşan mesneviler, beyitlerin yalnız kendi içinde mukaffa olması sebebiyle tekdüze bir görünüm arz ederler. Şairler, yeknesak yapıyı kırmak adına mesnevilerde gazele yer vermişlerdir.²³³ Yazıcıoğlu, *Muhammediyye*'sini mesnevi nazım biçiminden çok kaside ile yazmıştır.²³⁴ Şairlerin bu türden tercihlerinde kafiyenin etkisi olduğu yadsınamaz. Gazel ve kasidede bulunan güzel bir redif, şair için övgü vesilesi olabilir. Necâtî'nin “döne döne” redifli şiiri buna güzel bir misal teşkil eder.²³⁵ Mesnevi ise redifin imkânlarından mahrum kalmıştır. Doğası ve kullanım alanı gereği mesnevide vezin ve kafiyeye nazaran tahkiyenin daha elzem olduğu söylenebilir. Şiirin sınırlarını çizen lafız, mana, vezin ve kafiyeye şairlerin nasıl bir yaklaşım

söyler. Bk. Tokmak, *Nizâmî-yi Gencevî: Leylâ ile Mecnûn*, 47.

²³¹ Cihan Okuyucu, manzum mukaffa söz ifadesinin, tezkirelerde beğenilmeyen şiirler için kullanıldığını dile getirir. Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 62.

²³² “Bir mûsikî-i beyândır ki sâmia-i zevke te'sîri nesirden ziyâdedir. Bu te'sîri hissetmek “evzân” denilen âheng-i nazmı bilmeye mütevakıftır.” Muhittin Turan, *Tâhîrî'l-Mevlevî: Tedrîsât-ı Edebiyyeden Nazm ve Eşkâl-i Nazm* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2015), 27.

²³³ Nazım Taşan, “Heves-nâme'de Gazel Kullanımı” (Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni, Amasya: Amasya Üniversitesi, 2018), 307-317.

²³⁴ “Netice olarak metnin yarısından biraz fazlası (4800 beyit) kaside nazım şeklinde, yani tek bir kafiyeyle bağlı parçalar hâlinde, yaklaşık olarak 3500 beyit müzdeviç kafiyelidir, yani mesnevi şeklindedir.” Âmil Çelebioğlu, *Yazıcıoğlu Mehmed: Muhammediyye* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2018), 98.

²³⁵ Osman Horata, “Necâtî Bey'den Bâkî'ye ‘Döne Döne’”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (Güz-98): 44-66.

sergilediği mesneviler üzerinden yorumlanmıştır. Üslupla ilintili üç farklı anlamıyla incelenen mana terimi; metnin lafızlarının gerçek yahut mecaz anlamlarına delaletiyle kavrayabildiğimiz görünen anlamı, lafızlara gizlenen ince hayal ve buluşları, tahkiyenin ardına saklanan remiz ve esrarı barındırmaktadır. Şeyhî'nin *Har-nâme*'sinde, eşeğin başından geçenler ilk anlama tekabül ederken, metinde yer alan edebî sanat, nükte ve mazmunlar ikinci anlama denk düşer. Kişinin fitratını ve bulunduğu konumu göz ardı ederek başkalarına özenmesi sonucu başına bela gelebileceği düşüncesi ise, hikâyeden maksadı yani üçüncü anlamı ifade eder. Üslupla ilgili verilen bu üç anlamın dışında mesnevilerde muhteva ile ilgili olarak da mana vurgusu yapılır. Mesnevi şairleri, eserlerini arkalarında bırakacakları bir yadigâr olarak gördükleri için yazdıklarının insanlara faydalı olmasını arzu etmişlerdir.

“Ve şimdi şöyle bil kim bizüm zamânumuzda halkuñ çokı idrâk-i ma‘ânî niçe kim gerekdür idemez ve besâtîn-i ma‘rifetden bir gül direbilmez ve bülbül âvâzın gülîstân içinde işidemez. Zarûret iktiza itdi kim bir kitâb Türk dilinçe tertîb ola ve birkaç lafz-ı manzûm ol tertîb üzre düzele. Tâ nef‘i ‘âmm u hâssa irişe...” (*Ġarîb-nâme*, Besmele).

Ġarîb-nâme'nin başında yer alan mensur sebab-i telifte Âşık Paşa, kendi zamanında insanların lazım gelen manalara ulaşamadıklarını, marifet bostanlarından gül toplayamadıklarını ve bir gül bahçesi içerisinde bülbül ötüşünü dinleyemediklerini söyler. Şair, sözlerine “Hem seçkinlerin hem de alt tabakanın faydalanması için Türk dilinde manzum bir kitap tertip etmek zaruri oldu.” diye devam eder. Eserin sanat yönünü ihmal etmeyerek gülistan ve bostan istiarelerini kullanan şairin neticede insanlara müfit bir eser yazmayı murat ettiği anlaşılmaktadır. “Yüzi toprak ‘Âşık’uñ ol kimseye/ Kim bu sözüñ ma‘nisini anlaya” (335). Ahmedî kendi şiirini överken hakâyık, dekâyık, nasâyih, masâlih gibi nitelemelerde bulunur. “Sözleri ki_eydür haķâyıķdur kamu/ Fikrler ki_eder dekâyıķdur kamu” (*İskender-nâme*, 471); “Kim sözi anuñ naşâyıķdur kamu/ Dîn ü dünyâda maşâliķdur kamu” (*İskender-nâme*, 1123). Süleyman Çelebi, mesnevisinin, Hazret-i Peygamber'in doğumunu konu edinmesi hasebiyle insanların kurtuluşuna vesile olacağını söyler. “Muştafâ'nuñ Mevlidi'dür bu kelâm/ Şanmañuz bunu kelâm-ı her ‘avâm; ‘İzzetini key saķınuñ bu sözüñ/ Devletüñüze sebeddür bu sizüñ” (*Vesîletü'n-necât*, 164-165). Abdülvâsî Çelebi, Ahmedî'nin vefatıyla yarım kalan *Vîs ü Râmîn* mesnevisini, eserin faydasız muhtevası sebebiyle tamamlamadığını dile getirir:

“Gönül nazm itmege olmadı zâmin
Bilürdüm ne idi ol Veys ü Râmin
Bir eski demden ol eski hikâyet
Cihân içinde meşhûr idi gâyet
Sözi pür-‘ıyş u fişk u mekr ü tezvîr
İşi pür-fıkr ü hîle kendü teşhîr
Ne va‘z ü ne hikâyet ne ‘acâyib
Ne pend ü ne naşihat ne ğarâyib
Gönül nazm itmege olmadı meşgûl
Zîrâ her fişk işinden oldı ma‘zûl” (Halîl-nâme, 308-312)

Vîs ü Râmin’in ne olduğunu biliyordum. Gayet meşhur eski bir hikâye idi. Fakat onu yazmayı üstlenmek içimden gelmedi. Çünkü eser tamamen zevk ü safâ, ahlaksızlık, aldatma ve koğuculuktan ibaretti. Kendi, zapt etme; işi, kötü düşünce ve hileydi. Onda ne vaaz ne öğüt ne nasihat ne anlamlı bir hikâye ne de tuhaf ya da değişik olaylar vardı. Onu nazmetmeyle uğraşmak istemedim. Çünkü gönlüm, artık ahlaksız işlerden yüz çevirdi. Abdülvâsî Çelebi, mezkûr mesnevinin estetik hususiyetlerinden ziyade ahlaki boyutunu ele alarak bir yargıda bulunur. O, okuyana fayda sağlamayan, kötü örneklerle dolu bir hikâyeyi yeniden yazmak istemez, mesnevisinde konu edeceği hikâyenin manalı olmasını bekler. Bu nedenle Hz. İbrahim’in kıssasını yazmaya karar verir.²³⁶ Mesnevilerde, mana ile ilgili oldukça fazla ve çeşitli muhtevanın olduğu görülmektedir. Burada mevzubahis edilen üslup ve içerikle alakalı örnekler konu hakkında yeterince fikir vermiş olmalıdır. Klasik şairin poetik anlayışını yansıtan örneklerin, müstakil çalışmaları dahi besleyecek yoğunlukta olduğu söylenebilir.

Bir telif türü olarak mesneviye dair şairlerin yorumları dikkat çekicidir. *Hurşîd-nâme* müellifi Şeyhoğlu Mustafa ve *Husrev ü Şîrîn*’in şairi Şeyhî, mesneviyi bir şehre benzetirler. Şehrin birçok beyitten/evden oluşması gibi mesnevi de yüzlerce belki binlerce beytin kurulması ile kaleme alınır. Her iki şair de nicelik üzerinden aynı teşbihi yapsa da mesneviden beklentileri farklıdır. Bu, aynı zamanda iki şairin mesnevi ve şiire yaklaşımını da gösterir.

“Gazel tarzında ger kalbün kavîdür
Mehekki naqd-i kavlüñ meşnevîdür
Heves naşîyle ider her bir üstâd

²³⁶ *Halîl-nâme*, 314-324.

Biş on beytün der ü dîvârın âbâd
Hüner bir şehri bünyâd eylemekdür
Der ü dîvârın âbâd eylemekdür
Ki her bir beyti ma' mür ola mecmû'

Felekden sahtı a' lâ saḳfı merfû'” (Şeyhî, Hüsrev ü Şîrîn, 567-570)

Gazele tabiatın yatkınsa da sözün iyisini kusurlusundan ayıran ölçüt mesnevidir. Ustalar heveslenip beş on evin kapı ve duvarlarını yapabilirler. Asıl hüner, önce bir şehri imar etmek, sonra kapı ve duvarlarını mamur eylemektir. Ta ki her bir ev bütün ve bayındır; dışları pek güzel, damları gökten yüksekçe olsun. Şeyhî, gazel ile mesneviyi kıyaslar. Beş on beyitlik iyi bir manzumeyi heveslenip yazabilen çok olsa da mesnevi gibi hacimli bir eser ortaya koymak kolay değildir. Çünkü şaire göre her beyti ayrı özen ve ihtimam isteyen mesnevi, bir ustanın âdeta koskoca bir şehri bina etmesine benzer. Şeyhoğlu ise şehir teşbihi ile başka bir noktaya dikkat çeker. Mesnevisi hakkında “Bunu bir şâr gibi kıldım imâret” (7787) dedikten sonra şunları dile getirir:

“Bilürsüz şehrin evi düz degüldür

Kimi onat kimi uz degüldür

Kimi yüksek munakkaş top tolu hûb

Kimi sâde aşagacuk u ma' yûb

Kiminin kapısı önünde gülzâr

Kimini bürümüş çep çevre dîvâr” (Hurşîd-nâme, 7787, 7790-7792)

Bu mesneviyi bir şehir gibi kurdum... Bilirsiniz, şehirdeki bütün evler aynı olmaz. Kimi mükemmelken kimi münasip değildir. Kimi yüksek ve nakışlarla süslenmiş, kimi gösterişsiz, eksikli ve alçaktır. Kimisinin kapısı önünde gül bahçesi olur, kiminin de etrafını duvar sarar. Şeyhoğlu, Şeyhî'nin aksine her bir beytin mükemmel olmasını beklemeyi. Bazı beyitler süslü bir dile sahipken bazıları sade ve kusurlu olabilir. Parçanın değil bütünüün önemi vardır. Bir şehir imar etmek başlıbaşına büyük bir hadise olduğu için bazı evlerin sade ve mayup olması göze batmamalıdır. Oysa Şeyhî, her bir beytin mamur olmasını bekler. Mesneviyi müstesna kılan da bu zorluktur. İki şairin yazdıkları eserde, nasıl bir iddia göttüklerini gösteren bu misal, şöyle de anlaşılabilir: Şeyhî, parçaya önem vermekle üslupçu bir duruş sergilemektedir. Beyitlerde gizli nükte ve mazmunların, edebî sanatların önemli olduğunu düşünür. Esas mana her beyitte kendini gösteren hayâlât ü bedâyi' dedir. Şeyhoğlu ise aynı düşünceyi desteklemekle birlikte bütünden anlaşılacak olana güvenir. Hikâye tamamlandığında ortaya çıkan mana

şehre denk düşer; *ma‘mûr* yahut *ma‘yûb* olsun şehirdeki her ev, bu manaya hizmet eder.

2.1.4.4. Himaye: Tazallüm, İthaf ve Sipariş

Arapça zulm / ظلم kökünden türeyen *tazallüm* kelimesi sızlanma, yakınma, şikâyet etme gibi manalara gelmektedir. Âgah Sırrı Levend, kasidelerde şairin fahriye bölümleri vasıtasıyla girift bir şekilde tazallüm eylediklerini söyler. Bu kısımlarda, hâline acındırmak gayesiyle şair, zor durumda olduğunu anlatmaya çalışır.

“Kaside, hususi bir maksatla yazılmış olacağına göre, methi tazammun eden kasidelerin çoğu, methedilen kimsenin lütfuna mazhar olmak içindir. Bu maksatla methedeceği kimseyi öven şair, onun merhametini celbetmek için yalvarmaktan çekinmez. Bu yalvarmanın bazen dilencilige kadar düştüğü de vâkîdir. Çok kere bunlar fahriye ile karışık bulunur ki, şairin gururu ile çirkin bir tezat teşkil ettiğine dikkat etmemek kabil değildir.”²³⁷

Âgah Sırrı Levend’in kasideler üzerinden tarif ettiği tazallüm uygulaması hoş karşılanmayan bir görünüm arz etmiş olmalı ki bazı şairler tarafından da eleştirilmiştir. Örneklerde görüleceği üzere tazallümde aşırıya kaçan şairler için dilenci anlamına gelen *cerrâr* kelimesi sıfat olarak kullanılır. Taşlıcalı Yahyâ, “Kanı bir gâzî-i merd-i bî-bâk/ Ki ide şâ‘ir-i cerrârî helâk” beytiyle, cerrâr şairi öldürecek bir yiğit yok mu, diye sorar. Sünbülzâde Vehbî de “Yakışmaz şâ‘ire vâdî-i cerrâr/ Budur erbâb-ı tab‘a pek büyük ‘âr” diyerek dilencilige varan tazallümün *has şair* için büyük bir utanç olduğunu ileri sürer.²³⁸ Bununla beraber eleştirilen tazallümün, aşırıya kaçan ve şaire yakışmayacak şekilde yalvarmaya dönüşen biçimi hakkında olduğu söylenmelidir. Zira şairlerin şu veya bu şekilde destek bekledikleri ve bu talebi şiirlerine yansıttıkları bir vakiadır. Nitekim Levend, Sünbülzâde Vehbî’nin de kasidelerinde tazallüm eylediğini dile getirir. Öyleyse usulünce yapılması hâlinde tazallümün olağan karşılanabileceği söylenebilir. Şair destek beklentisini münasip bir lisanla yaptığında abes görülmesi gerektir. Tazallümü iyimser yorumlamamızın nedeni, daha önce de geçtiği üzere kaside ve mesnevinin farklı saiklerle yazılmasından kaynaklanmaktadır (Bk. Fahriye). Kasidede yer alan tazallümün yalvarma ve dilenme şekline dönüşmesi biraz da nazım biçiminin doğasında yer alan caize beklentisiyle ilgilidir. Mesnevide ise genel itibarla şaha nazlanma, ondan ihsan umma şeklinde yer alan muhteva, şairin himaye ümidini dile

²³⁷ Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, 561.

²³⁸ Akt. Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, 561-562.

getirir ve şair bu yolla *terbiyet* beklentisini izhar eder. Mesnevi üretiminin uzun zaman alması ve şairin yalnız tek bir manzume ile değil bütün bir kitapla uğraşması onu destek aramaya yöneltmiştir. Bu noktada şairin başvurabileceği tek yapı hâmilik kurumudur. Dolayısıyla sebep-i teliflerde yer alan tazallümü, himaye sisteminin beslediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Âgah Sırrı Levend'in tazallüm yapan şairleri eleştirdiği gibi Halil İnalçık da hâmilik kurumunu eleştirir. O, *Fuzûlî ve Patronaj* başlıklı yazısında, Fuzûlî'nin kendisine bağlanan emekli maaşını alamadığı için yazdığı meşhur *Şikâyet-nâme*'si hakkında şunları söyler:

“Şikâyetnâme, patronun lutf ve keremine el açan her şâirin, hayat trajedisini özetlemekte. Burada, asil bir insanın, büyük bir sanatkârın, dünyanın küçüklüğü karşısında duyduğu hayal kırıklığı, isyan ve istihza konuşuyor. Burada, güçlü mevkilerde oturan patronların, alçaklarda yaşam kavgası veren ruh zengini fakirlerle bitmez tükenmez karşılaşması var. Öyle bir toplumda efendiden dilenmek zorunda kalan şâirin çaresizliği dile getirilmekte.”²³⁹

İnalçık'ın zaviyesinden bakıldığında şairlerin tazallüm yapmasında sistemin etkili olduğu görülmektedir. Şair, kendini mecbur hissetmesi sebebiyle hâlimden yakını, himmete muhtaç olduğunu dile getirir. Fuzuli gibi bir dehanın, yaşlılığında maişet derdine düşmemek için bir çare araması yanlış değil belki zaruri addedilmelidir. Hastalanan, malını mülkünü çaldıran, yangında her şeyini kaybeden bir şairin hâmisinden medet umması yahut el uzatacak bir devlet büyüğüne tazallüm içeren bir şiir yazması gayrikabil görülmemelidir. Geçim telaşına düştüğünde, başı sıkıştığında şairin bir çıkar yol bulabilmek için kendine acındırmak mecburiyetinde kalması herhâlde en başta ona eziyet verir. Bürokrasinin eşiğine yüz sürmek, haysiyetli şair için bir ızdırap olmalıdır. Hâl böyle iken şairi suçlamak, onu tazallüme zorlayan sistemi göz ardı etmek anlamına gelecektir. Öte yandan himayeti de bütünüyle reddetmemek, olumsuz yönleri nedeniyle zararlı bir yapı gibi görmemek icap eder. Zira kökleri çok eskilere dayanan hâmilik sistemi, yüzlerce yıl işlemiş ve sanatçıyı destekleyen bir kurum olmuştur.²⁴⁰ O hâlde tazallümü yahut himayeti bir yönüyle değerlendirip yargılamak yerine mesnevilerde karşılaşılan bu türden muhtevanın ne olduğunu ortaya koymak ve bir yargıya varılacaksa örnekler üzerinden müstakil değerlendirmeler yapmak daha isabetli

²³⁹ Halil İnalçık, *Şair ve Patron : Patrimonial Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, 6. Bs (Ankara : Doğu Batı Yayınları, 2015), 57.

²⁴⁰ Bk. Tuba Işınsoy Durmuş, *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*, 1. Bs (İstanbul: Muhit Kitap, 2021), 200-224.

olacaktır.

Şayet sebep-i telifine dair anlatılanlar doğru ise Şeyhî'nin *Har-nâme*'si bütünüyle bir tazallüm olarak değerlendirilebilir. Tahirü'l-Mevlevi, eserin neden yazıldığı hakkında Sehî Bey ve Latîfi'nin nakillerini kusurlu bularak Âşık Çelebi ile Kınalızâde'de geçen rivayeti tercih eder.²⁴¹ Faruk Kadri Timurtaş da aynı görüşü destekler. Buna göre Sultan Çelebi Mehmed'i tedavi eden Şeyhî'ye Tokuzlar/Tokuzlu Köyü tımar olarak verilmiştir. Şair bu mükâfat karşısında mutlu olur ve Tokuzlar'a doğru yola çıkar. Henüz köye varmamışken eski tımar sahipleri yolunu keser ve onu döverler. Hatta kıyafetlerine varıncaya kadar nesi var nesi yoksa yağma ederler. Şeyhî bu kötü hadiseden sonra *Har-nâme*'yi yazarak başına gelenleri padişaha şikâyet eder. Tazallümü sayesinde, ona bu kötülüğü yapanlar, cezalandırılır ve şairin gördüğü maddi zarar karşılanır.²⁴²

Mesnevinin hikâyesi şöyledir:

“Çayırda otlayan sığırları gören ve onların boynuzlarına imrenen bir eşek, kendi cinsinin ukalâsından birine müracaatla boynuzların buğday işledikleri için sığırlara verilmiş olduğunu öğreniyor. O da boynuz sahibi olmak emeliyle bir buğday tarlasına giriyor ve ekini dişlemeye başlıyor. Sonra tarla sahibi geliyor, eşeği birçok dövdükten sonra kuyruğuyla kulaklarını kesiyor. Boynuz bekleyen eşek kuyrukla kulaktan da mahrum kalıyor.”²⁴³

Şeyhî, yaşadığı üzücü hadiseyi eğlenceli bir üslupla, teşhis ve intak yoluyla bir mesel şeklinde anlatır. Mesnevinin sonunda “Benim ol gam yükündeki har-ı leng” diyerek kıssada anlatılan eşeğin kendi durumunu simgelediğini söyler. Şairlerin yalvaran bir dil kullanmaksızın işi dilencilığe vardiirmeden estetik bir tarzda tazallüm eyleyebildiklerini göstermesi açısından *Har-nâme* güzel bir örnektir. Başta verilen misallerde eleştirilen *cerrâr* şair, üslubun inceliklerini gözetmeyen, himayeti suistimal etmeye çalışan şairler hakkında söylenmiştir.

Tazallümün sebep-i telif muhtevası arasında yer almasının nedeni, şairin eserini yazarken bulunduğu psikolojik yahut ekonomik durumu gösteriyor olmasıdır. *Har-nâme* örneğinde yer alan rivayeti sahih sayarsak eserin esas yazılış nedeni olarak tazallümü kabul edebiliriz. Şeyhî'nin diğer mesnevisi *Husrev ü Şîrîn*'de geçen “Kö bātıl fikri um

²⁴¹ “Harnâme Niçin Yazılmıştı?”, *Germiyanlı Şeyhi ve Harnâme'si*, haz. Tahirü'l-Mevlevi (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019), 21.

²⁴² “Yazılış Sebebi ve Kime Sunulduğu”, *Şeyhî'nin Harnâme'si*, haz. Faruk Kadri Timurtaş (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1971), 6.

²⁴³ “Harnâme Niçin Yazılmıştı?”, 26-27.

Hakdan ‘ināyet/ Şeh-i sultān-ı devrāndan himāyet’ (611) beyti de yine şairin padişahın bir beklenti içinde olduğunu gösterir. Kederli şair, sözünün kıymet görmediğini, yaşadığı çağda değerli olan şeylere rağbet edilmediğini söyler. Hatiften gelen ses onu teskin etmek gayesiyle “Bu yanlış düşüncelerden kurtul. Allah’ın inayetini ve padişahın gözetimini iste.” der. Burada tazallüm örtük bir şekilde yer alır. Şair, doğrudan bir talepte bulunmaz. Söyleyeceklerini hatifin dilinden ifade eder. Üstelik maddi karşılık ummadan, eserine teveccüh beklediğini dile getirir. *Har-nāme* ile kıyaslandığında *Husrev ü Şirîn*’de tazallümün telif sebebi yönüyle geri planda kaldığı görülür. Tuba Işın, himaye kurumunun önemli bir hususiyeti olarak hâmilelerin eleştirmen yönleri üzerinde durur:

“Hamilerin büyük çoğunluğunun, kendilerine takdim edilen şiirleri, bu işten anlayan biri olarak değerlendirmeleri, Osmanlı şiirsel üretiminde sadece aktif olarak yer almalarını değil aynı zamanda şiir ortamının ve şairin üslubunun belirlenmesi konusunda da aktif olduklarını göstermektedir.”²⁴⁴

Şairin, hâmîden ekonomik katkısı dışında beklentileri de vardır. Eserine değer veren ve başkaları tarafından da takdir edilmesini uman müellifin başvurması gereken ilk yer yine hâmîden başkası değildir. Osmanlı’da padişahın sevdiği bir eser kaleme almak, yüksek zevk sahibi bir eleştirmeni memnun etmek ve muteber şairler arasına girmek anlamına geliyordu. Şeyhî’nin *Husrev ü Şirîn*’inde yer alan örnekte de himaye ve tazallümün bu boyutu yoğunlukla hissedilir. *Har-nāme*’de başına gelen kötü hadiseden dem vuran şair, bu kez devrinde güzel sözün rağbet bulmadığından yakınır. “Hudā bir kavme uğrattı yolumu/ Ki sağdan fark idemezler solumu; Sorarsañ yig görür ehl-âdeminden/ Hımār āvāzesin ‘İsā deminden” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 593-594). İçinde bulunduğu toplum, güzel sözü kötüsünden seçmek hususunda o kadar başarısızdır ki, şair onları, “Eşek bağırtısını Hz. İsa’nın nefesinden yeğ görürler.” diye eleştirir. Böyle bir ortamda elbette kendi sözü de yankı uyandırmaz. Altının kıymetini sarrafın bilmesi gibi şairin sözlerinin değerini de ancak şiir ikliminin sarrafı olan padişah bilebilir. “Ki sultān-ı cihān şāhib-nazardür/ Hüner kıdrin bilen ehl-i hünerdür” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 612). Ufak bir nüansla aynı beyit Ahmed-i Dâ’î’nin *Çeng-nāme*’sinde de geçer: “Zihî sultān kim ol fahr-ı hünerdür/ Hüner kıdrin bilür şāhib-nazardur” (293). Beyitler, hâminin yalnız maddi destek veren bir sponsor gibi görülmediği, âdeta devrinin en

²⁴⁴ Durmuş, *Şair ve Sultan: Osmanlı’da Edebi Himaye*, 31.

esaslı bir münekkidi olarak da algılandığını gösterir. Ahmedî de benzer bir kanaati dile getirir: “Hem seḥundāndur u hem gevher-şinās/ Ol bilür söz kıymetin re’sen-be-re’s” (*İskender-nāme*, 296). Şair, padişahı hem söz söylemeyi bilen hem de güzel sözden anlayan bir kuyumcu olarak tarif eder. Sözlükte ilim ve edep öğretmek manasına gelen *terbiyet* kelimesi, hāmî ile şair arasındaki ilişkinin bu yönüne dikkat çeker. Sahip-nazar şeklinde tavsif edilen hāmî, zevk-i selim sahibi olmasıyla gıll u gıştan yani çer çöp mesabesindeki söz artıklarından arınmış olan şiiri ayırt edebilen kişidir. “Bilür şâhib-nazar ma’ nî eridür; Temiz eyler ‘ ayâre gıll u gışdan/ Seçer ak altunı hâlis gümüştan; Ki kangı yatlıdur kangı arıdur/ Ki ak boncukla bir olmaz arı dür” (Ahmed-i Dâ’î, *Çeng-nāme*, 1385-1387). Sahip-nazar, sözün değerli olanını anlar ve ona kıymet verir. Terbiyet terimi ile bilmeyene şiir öğretmek değil, bilakis iyi şairi keşfetmek ve desteklemek kastedilir.²⁴⁵ *Süheyl ü Nevbahār*’ın ortak müelliflerinden Hoca Mes’ûd, yeğeni İzzeddin için şunları söyler:

“Çü gördi ki zāyi’ geçer tayısı
Aña kalmadı oqımaq kayısı
Heves var eger terbiyet buladı
Hünerlerde key bî-nażîr oladı” (346-347)

Hoca Mes’ûd, himaye görmediği için kendi ömrünün zayi geçtiğini ve yeğenin okumaya heves etmesine rağmen dayısının hâlini görüp ümitsizliğe düştüğünü dile getirir. “Keşke terbiyet bulsaydı da hüner göstermekte benzersiz olabilseydi.” diye iç geçirir. Terbiyetin yetenekli şair adayları için bir fırsat sunduğu, onları motive ettiği anlaşılmaktadır. Şairler, himaye sayesinde statü kazanma şansı yakalar. Şair Fahrî, Aydınoğlu İsa Bey’den gördüğü lütuf ve terbiyetin onu âdeta yerden göğe yükselttiğini söyler: “Beni luḫfı anuñ yirden götürmiş/ Kıluban terbiyet göge yitürmiş” (*Husrev ü Şîrîn*, 182). Ahmed-i Dâ’î de mesnevisinde himaye sayesinde kabiliyetinin karşılık bulduğunu ifade eder. Hünerli şairin sözlerinin hāmîye kul olmak sayesinde makbul ve mergup olduğunu dile getirir. Aksi takdirde, terbiyet görmeyen şairin sözleri güzel de olsa kusurlu bulunacaktır.

“Beni çün hazretinde kul idüpdür
Eger ma’ yüb hüner makbül idüpdür

²⁴⁵ “Şairlerin iyi şair olmalarının ötesinde tanınmalarını sağlayan unsur, hamilerinin kendilerine bu konuda sunduğu imkânlardır ki şiirlerde terbiyet kelimesi ile anlatılmak istenen bu olmalıdır.” Durmuş, *Şair ve Sultan: Osmanlı’da Edebi Himaye*, 33.

Hüner kim olmaya makbül u merğüb

Dükeli ‘ayb olur gerçi ola hüb” (*Çeng-nâme*, 291-292)

İnalcık, *Şakâik-i Numâniyye*’ye atıfla “Bir eserin “makbul ve muteber olması” her şeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi.” der.²⁴⁶ Padişah tarafından beğenilen eserlerin kalite onayı aldığı, bir ölçüde gelebilecek eleştirilerden de kurtulduğu anlaşılmaktadır. Öyleyse himayeye erişen şair, yalnız kendi iâşesini değil sanatının idamesini de elde etme fırsatı yakalar. Tazallümün tıpkı fahiye gibi şairin eserine karşı yükümlülüğü olarak yapılabileceği hesaba katılmalıdır. Emek verdiği mesnevisinin kalıcı olmasını, hedef kitlesi tarafından okunup beğenilmesini arzulayan şair, hâmîye başvurmadan imtina etmemeli, nüfuz sahiplerinin desteğini arkasına almak için girişimde bulunmalıdır.

Armağan anlamına gelen Arapça tuhfе / تحفة kelimesi ile aynı kökten türeyen ithâf, hediye verme, takdim etme manalarına gelir. Bir eserin sevilen, değer verilen yahut kendisinden himmet umulan bir kimseye ismiyle sunulmasını ifade eder. Bugün de varlığını sürdüren ithaf geleneği, ekseriyetle, muhabbet ve hürmet beslenen kimselere yazarın bir jesti yahut gönül borcu olarak yapılmaktadır. Klasik şiirde ise eser sunmak, hâmîyi taltif etmekle beraber müellifin beklentisini, bazen de sultana intisabını gösterir. Mesnevîde ithaf şiirleri müstakil başlık altında yer bulmuştur. Bir maksada binaen yazılması bakımından kasideyle benzeşen ithafnameler; muhatabın övgüsü, eserin takdimi ve dua muhtevasıyla da bu benzerliği destekler. Ahmed-i Dâ‘î, *Çeng-nâme*’sini ithaf ettiği Emir Süleyman için üç ayrı manzume kaleme alır:

“...Çengnâme’nin “Medhü’s-Sultâni’l-a‘zam Emir Süleyman bin Bayezid bin Murad bin Orhan bin ‘Oşman nevvâra’llâhu merkadehum” başlığıyla başlayan IV. bölümünde, Ahmed-i Dâ‘î, Emir Süleyman’ı methetmekte, “Du‘a-yı Hüdâvendigâr” başlıklı VI. bölümde aynı hükümdara iyi talih ve bol şans dileyerek, dua etmekte, “Arza-daşt ve ‘özl kerden” başlıklı VII. bölümde ise eserini Emir Süleyman’a hediye ettiğini bildirmekte...”²⁴⁷

Emir Süleyman’a mesnevî sunan bir diğer şair *‘İşk-nâme* müellifi Muhammed, bunu müstakil bir manzume (554-685) ile yapar. *Āgāz-ı dāstān* öncesi, giriş bölümünde yer alan ithaf şiirleri doğrudan mesnevî biçiminde ve aynı vezinle yazıldığı gibi kaside

²⁴⁶ İnalçık, *Şair ve Patron : Patrimonial Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, 13.

²⁴⁷ “Çengnâme’nin Tahlili”, *Ahmed-i Dai : Çengnâme (İnceleme, Tenkidli Metin)*, haz. Gönül Alpay Tekin (Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992), 69.

olarak da nazmedilmiştir. Örneğin Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*'inde, kaside biçiminde bir ithafnameye (213-235) yer verir. Bunlara ek olarak sebab-i telif ve hatime başlığı altında da benzer muhtevaya rastlanır. İthaf muhtevası eserin kime sunulduğu; yazılış tarihi ve yeri ile ilgili bilgi vermekle beraber telif nedenine dair de önemli katkılar sağlar. Erzurumlu Darîr'e ait olduğu söylenen *Kıssa-i Yûsuf* mesnevisini Sadık Yazar, ulaştığı yeni bir nüshadan yola çıkarak Yusuf-ı Meddâh'a nispet eder.²⁴⁸ O, iddiasını temellendirirken söz konusu nüshada yer alan ithaf beyitlerini delil olarak gösterir.²⁴⁹ Mesnevinin Kastamonu'da Candaroğulları Beyi Celâleddin Bayezid'e sunulması; yakın tarihlerde aynı yerde, aynı beye eser ithaf eden Kastamonulu Şâdî'yi yani Yusuf-ı Meddâh'ı akla getirmiş, nüshada yer alan farklı delillerle desteklenen iddia kuvvetlendirilmiştir.²⁵⁰ Aidiyetin değişmesiyle esere dair yeniden yorumlanması gereken şeyler arasında sebab-i telif de gündeme gelir. Yeni tablodan, meddahlık yapan müellifin, mesneviyi topluluk önünde teatral bir okuyuşla sunmak üzere kaleme aldığı anlaşılmaktadır. İthaf beyitlerinin sebab-i telifi tayin etmede kimi zaman belirleyici olduğunu gösteren bu örnek dikkat çekicidir. Bazen aksi yönde etki eden ithaf beyitleri de mesnevilerde yer almış ve araştırmacıların ihtilaf etmesine yol açmıştır. *Har-nâme*'nin bir nüshasında geçen;

“Mağsad-ı dil murâd-ı cân-ı cihân

Şeh-i Sultân Murâd Hân-ı zamân” (Şeyhî, *Har-nâme*, 16)

beyti, sebab-i telif söylentilerinde çeşitliliğe yol açmıştır. Yukarıda da geçtiği gibi Âşık Çelebi ve Kınalızâde'deki rivayetlerde Karaman seferi sırasında Ankara'da rahatsızlanan Çelebi Mehmed'i tedavi eden Şeyhî'ye mükâfat olarak Tokuzlar Köyü'nün tımar verilmesi hadisesi yer alır. Buna mukabil Sehî Bey'in *Heşt Behişt*'inde eserin II. Murad'a sunulduğu kaydedilir. Mezkûr beyitle mutabık olmasına rağmen rivayetin hikâyeyle paralel bir olay örgüsü içermemesi Olgun ve Timurtaş'ın Âşık Çelebi ve Kınalızâde'yi müreccah görmesine neden olmuştur. Bahse konu olan rivayet şöyledir:

²⁴⁸ Sadık Yazar, “Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf: Yusuf-ı Meddâh'ın (Ö. XIV. yy) Kıssa-i Yûsuf'u ya da Erzurumlu Darîr Kıssa-i Yûsuf Adlı Bir Mesnevi Yazmış mıdır?”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* X/21 (2018): 681-719.

²⁴⁹ Sadık Yazar'ın ulaştığı nüshayı çalışmamla ilgisi münasebetiyle görmeyi arzulamış ve kendisinden mail yoluyla talep etmişim. Nezaket gösterip nüshanın tamamını benimle paylaştığı için kendisine bu vesile ile tekrar teşekkür etmek isterim.

²⁵⁰ Kastamonulu Şâdî ve Yusuf-ı Meddâh'ın aynı kişi olduğuna dair bk. Kenan Özçelik, *Yûsuf-ı Meddâh ve Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Metin-Sözlük)* (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Y. Lisans), 2008).

“Şeyhî’yi çok takdir eden pâdişâh onu vezir yapmak ister. Şâiri çekemeyen müfsid rakîpleri Sultânı “Hamse-yi Nizâmî gibi bir kitap söylesin, sonra vezir yaparsınız” diye yanıtlırlar. Sultan Murad, Şeyhî’yi imtihan için Nizâmî’nin eserlerini verir. Şeyhî içinden Husrev ü Şîrîn hikâyesini seçer ve tercümeğe başlar. Bin kadar beyt nazm ettikten sonra çeşni için pâdişâha arz eder. II. Murad ziyâde memnun olur ve karşılık olarak bol ihsanda bulunur. Şeyhî, memleketi Germiyân’a dönerken harâmîlerin tecavüzüne uğrar. Herşeyini hırsızlara kaptırır, ancak canını kurtarabilir. Bunun üzerine şâir, kendi hâline uygun düşen Harnâme isimli bir hikâye nazm ederek pâdişâha gönderir.”²⁵¹

Rivayette yer alan haramiler tarafından dövülme ve gasp edilme olayı, her ne kadar *Har-nâme*’nin hikâyesi ile uyuşuyorsa da metinde geçen “İster iken helâlden rûzî” ve “K’ide tevķî’-i pâdişâha ħilâf” mısralarına uygun düşmez. Diğer rivayette ise şairin, elinde belge ile köye giderken tımarın eski sahipleri tarafından yolunun kesilmesi; hem Şeyhî’nin helal olarak tarif ettiği tımarını almak istemesine hem de padişah’tan aldığı yazıya rağmen zulüm görmesine işaret eder. İthaf beytinin yalnızca bir nüshada yer alması da diğer rivayetin elini güçlendirmiştir. *Har-nâme* örneği, eserin kime sunulduğunun sebab-i telifi belirleyici bir önemi haiz olabileceğini göstermesi açısından dikkate şayanıdır.

Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşîd-nâme*’sini Germiyan Beyi Süleyman Şah’a sunmak gayesiyle kaleme almış ancak eser henüz yarıdayken sultanın vefat etmesi üzerine şair, mesnevisini Süleyman Şah’ın damadı Osmanlı Padişahı Yıldırım Bayezid’e ithaf etmiştir. Şeyhoğlu, her iki sultana da methiye yazarak eserinde bu durumu anlatır.²⁵² Böyle yapmakla o, hem eski hâmîsine olan vefa borcunu ödemiş hem de himayesine girdiği Yıldırım Bayezid’e minnetini dile getirmiştir. Bu gibi örneklerde ithafname ile eserin sebab-i telifi arasındaki ilişki zayıftır. Himaye elde etmek gayesiyle yahut hâmîye duyulan hürmet sebebiyle yapılan ithaf, eserin başlangıcı ve üretim sürecine dair bir etkiden ziyade, sonucuyla yakından ilgilidir. Şairin hâlihazırda yazımına başladığı veya telif ettiği eserini ithaf edeceği hâmî araması ile zaten terbiyetinde bulunduğu bir hâmîye eser ithaf etmesi farklı şeylerdir. Yazıcıoğlu Muhammed, mesnevisinde

²⁵¹ Timurtaş, *Şeyhî’nin Harnâme’si*, 6.

²⁵² Hüseyin Ayan tarafından yapılan *Hurşîd-nâme* neşrine dair önemli tashihlerin yapıldığı Ahmet Atilla Şentürk yazısı için bk. Ahmet Atilla Şentürk, “Şeyhoğlu Mustafa, Hurşîd-name (Hurşîd u Ferahşad), inceleme-metin-sözlük-konu dizini, nşr. Dr. Hüseyin Ayan”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXVI (1993): 355-367.

dostlarının kendisine şöyle tavsiyede bulunduğunu söyler:

“Dediler çün kitâbın budur ey yâr

Ki görmedi onun mislini deyyâr

İlet onu ‘Acem sultânına sen

Veyâ Sultân-ı Mısr eyvânına sen

Veyâ ilet onu Sultân-ı Rûm’a

Murâd ibni Muhammed Hân-ı Rûm’a” (*Muhammediyye*, 8816-8818)

Mezkûr beyitlerde yazımı bitmiş ve okuyanlar tarafından beğenilmiş olan eserin bir hâmîye sunulması konu edilir. Dostları, müellife eserini sunabileceği kimi seçeneklerden bahseder. Belirli bir ismin olmaması, eseri yazarken şairin bir hâmînin beklentisine göre hareket etmediğini göstermektedir. Dolayısıyla bu tür ithafların sebep-i telif ile doğrudan ilgili olmadığı söylenebilir.

Farsça sipurden / سپردن kökünden gelen *sipâriş* kelimesi, ısmarlamak, yapılmasını veya gönderilmesini istemek manalarına gelmektedir. Hâmînin yahut şair üzerinde etkisi olan bir kimsenin, ondan, hususen bir eser talep etmesini ifade eder. Karşılığında şaire bir miktar ücret vad edilir. Din büyüğünün sufi şairden eser talep etmesi, dostların arzusu, hatiften gelen sesin tavsiyesi gibi başlıklar ile siparişi ayıran husus; şairin, doğrudan karşılık beklentisi ile eseri yazmaya başlamasıdır. Tercüme mesneviler özelinde düşünüldüğünde sipariş, yayınevlerinin ücreti mukabilinde çeviri yaptırmasına benzer. Şair kendi seçtiği bir eseri değil, ondan talep edilen mesneviyi tercüme eder. Yazılacak eser karşılığında vadedilen miktarı alma gayesi, sipariş mesnevilerin sebep-i telifini oluşturur. Fahrî’nin *Husrev ü Şîrîn*’i bu türden tercümelere güzel bir örnektir. Müellif, seksen üç beyitlik (128-211) uzun bir pasajla eserinin sipariş sürecini anlatır. Aydınöğlü İsa Bey, dinlemek arzusuyla, Fahrî’den Nizâmî’nin *Husrev ü Şîrîn* mesnevisini okumasını ister. *Hüdavend ü serfirâz emredince bu kemter kul hemen okumaya başladı*. Hikâyeyi çok beğenerek mesnevi hakkında sitayişte bulunan şah, Fahrî’yi de güzel okuyuşu sebebiyle över. Huzurda bulunan devlet büyüklerinden bazıları, Farsça bilmedikleri için mesneviyi anlamadıklarını itiraf ederler. Aydınöğlü İsa Bey’e “*Keşke mana aşikâr olsaydı da biz de vafîr haz alsaydık. Geçmişte yaşananları öğrenip ondan dersler çıkarabilseydik. Kötülerin yaptıklarından geri durarak iyilerin işlerini tutsaydık. Hıyanet içinde olanların yolundan sapıp şahımıza doğru bir şekilde hizmet edebilseydik.*” derler. Havâss-ı devlet ve âyân-ı leşkerden gelen bu istek üzerine İsa

Bey, Fahrî'den Nizâmî'nin eserini tercüme etmesini talep eder. Şair, bu iş için kendini layık görmez. Kendi şiirinin Nizâmî'ye karşılık verebilecek seviyede olmadığını söyler fakat şah, talebini yineler. Eğer tercüme ederse ona yapacağı ihsanlardan bahseder. Fahrî'ye vaatlerde bulunur. “Yolına döşeyem kemhâ vü atlas/ Nişâr idem aña altun u kirpâs” (156).²⁵³ Aydınoglu Beyi, “*Bu güzel hikâyeyi tercüme edip bahçemizi süslersen devran geçse de o kalır, okunmaya devam eder. Biz ölsek de o eser sayesinde bizi anarlar, arkamızdan hayır duada bulunurlar.*” diyerek tercüme istemesinin bir başka nedenini açıklar. İsa Bey, Gazneli Mahmud'un nice malı, mülkü, hükmettiği şehirleri, sarayları ve köşkleri, nice askeri, ordusunda atları ve filleri olmasına rağmen bütün bu saltanat ve şatafattan geriye bir şey kalmadığını anlatır. “[Ka]nı leşker kanı at u kanı pil/ Kamasından eşer kalmadı key bil” (171). Ondan geriye yalnızca *Şāh-nāme* kalmıştır. *Şāh-nāme* sayesinde hem Firdevsî hem de Gazneli Mahmud'un adları bugüne kadar gelebilmiştir. İsa Bey verdiği misalle, Fahrî'nin yazacağı eserin de bu şekilde kendi isimlerini yaşatacağını vurgular. Şaire, çalışıp çabalayıp destanı tamam etmesini söyler. Fahrî, şahın ısrarlarına boyun eğer ve tercüme kabul eder.

Sipariş ile kaleme alınan bir diğer mesnevi Ahmedî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'dir. Eser, Emir Süleyman'ın isteği üzerine Selmân-ı Sâvecî'nin eserinden tercüme edilmiştir.²⁵⁴ Ahmedî, Fahrî'nin sebep-i telifi kadar ayrıntılı değinmese de eserinin, şahın isteği ile yazıldığını anlatır. “Bana bir gün şehinşâh-ı memâlik/ Kim ol durur yedi iklîme mâlik” (378). Şahın bir gün kendisinden *Cemşîd ü Hurşîd* hikâyesini nazmetmesini istediğini dile getirir. “Bizim-çün düzesin bir hûb defter/ Ki_ola ma' nî vü lafzı şîr ü şekker; Kitabı ki_adıdur Cemşîd ü Hurşîd” (390-391). Fahriye başlığında da geçtiği gibi Ahmedî bu kısımlarda, aynı zamanda, şahın dilinden eserine dair övgü ifadelerine yer verir. On beş beyit tutan söz konusu bölümde şah, istediği eserin hangi özelliklerde olması gerektiğini sıralar. Buna göre yazılacak mesnevi mevzun olmalı, yenilik barındırmalı (sikke-i nev), me'ânî ve bedâyi' ile örülmeli, zî sanâyi' olmalı, elfâz-ı rengîn ihtiva etmeli, gazellerle tertip edilmeli, dinleyeni mutlu etmeli, Mısır'a, Hitay'a, Irak'a ve Hucend'e en güzel birer tuhfe olarak gönderilebilmeli ve aşıklara müjde veren aşkı nazik bir şekilde işaret

²⁵³ “Kemha, altın ve gümüş tellerle nakışlı esvaplık kumaş...”; “Kırpas, astarlık bezin eski adı: keten ipliğinden yahut pamuk ipliğinden dokunur...” Reşad Ekrem Koçu, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü* (İstanbul: Doğan Kitap, 2015), 158,162.

²⁵⁴ Metinde yer alan Sultan Mehmed övgülerine rağmen Banarlı, mesnevinin Emir Süleyman'a ithafen yazıldığını söylemiştir. Metni hazırlayan Mehmet Akalın da bu görüşe katılır. “Ahmedî: Hayatı ve Eserleri”, 8.

edebilmelidir. Fahrî’de yeni karşılaşmış bir hikâye görünümünde olan Hüsrev ile Şîrîn’in aşkı, Ahmedî’nin mesnevisinde köhne olarak tanımlanır. Şah, *Cemşîd ü Hurşîd*’i eski hikâyelerin yerini alması için tercüme ettirmek ister.²⁵⁵ Ahmedî’ye yazacağı mesnevi için şahın, ne miktarda mükâfat vereceği metinde yer almasa da eserini bitirip takdim ettiğinde karşılık bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gelibolulu Âlî de benzer bir yorumda bulunur: “Sehî Beg kavlince Cemşîd ü Hurşîd adlu bir manzûm kitâbı daği vardır. Süleymân Şâha şunup cevâ’iz-i şeniyyesin almışdur.”²⁵⁶

Abdülvâsî Çelebi, *Halîl-nâme*’sinin sebab-i telifinde, evvela Ahmedî’ye sipariş edilen *Vîs ü Râmîn* tercümesinin kendisine intikal etme sürecini anlatır. Ahmedî, Çelebi Mehmed devrinde vezirlik yapan Amasyalı Bayezid Paşa’nın isteği üzerine başladığı tercüme için ömrü vefa etmediği için bitirememiştir. Yarım kalan eserin müsveddesi Abdülvâsî Çelebi’ye tevdi edilmiş ve onu tamamlaması rica olunmuşsa da kendisi, tercümeyle devam etmeyerek telif bir mesnevi kaleme almıştır.

“Eline girmiş anuğ bir hikâyet
Velîkin Fârisî manzûm gâyet
Dimiş n’olaydı bu Türkî olaydı
İşidenler bumı cümle bileydi
Anuğ dergâhına cümle hüner-ver
Dirilüp ‘ arz iderlerdi hünerler
Aña varmış imiş ol hayr-ı a’ zam
Şu şâ’ ir Aḥmedî maḥdûm-ı a’ zam
Aña göstermiş anda ol kitâbı
Buyurmuş Türkî nazm eyle bu bâbı
Vireyim saña her beyte bir altun
Kılayım cümle şî’ r ıssını meftûn” (*Halîl-nâme*, 285-290)

Abdülvâsî Çelebi, Fahrî’nin *Husrev ü Şîrîn*’indeki benzer şekilde önce hâmînin tercüme edilecek mesneviyi okuyup/dinleyip beğenmesini ve akabinde uygun gördüğü şaire sipariş etme sürecini anlatır. Bu türden tercüme siparişleri sayesinde Farsça mesnevi geleneği hızlı bir şekilde Türkçe’de ifade bulmuştur. Şairin anlatımından, her

²⁵⁵ “Çünkü Cemşîd ü Hurşîd değişik ve yeni bir aşk hikâyesidir; Vâmık u Azrâ, Ferhâd u Şîrîn, Leylî vü Mecnûn gibi aşk hikâyeleri “eski birer efsâne”dir.” Tezcan, *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış: Seçilmiş ve Gözden Geçirilmiş Makaleler*, 71-72.

²⁵⁶ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Kühü’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı*, 2017, 33.

beyit için vadedilen bir altının, diğer şairleri hayran bırakacak derecede yüksek bir ücret olduğu anlaşılmaktadır. Şairin mezbur mesneviyi tamamlamamasına karşın kendi eserini Ahmedî'nin siparişine dayandırmasında herhâlde bu yüksek meblağın etkisi olmalıdır. Hatta Çelebi, bununla da yetinmeyip kendi mesnevisine çok daha yüksek bir değer atfeder: “Hünerdür uşbu söz vaż‘-ı kâdîmi/ Ki gösterdüm bu üslûb-ı hâkîmi; Bunuñ bir beyti değir uş biñ altun” (*Halil-nâme*, 327-328). *Halil-nâme*'nin hatimesinde, vezir Amasyalı Bayezid Paşa'nın Abdülvâsî Çelebi'yi nasıl bir eser yazacağı konusunda yönlendirdiği anlaşılmaktadır:

“Didi ben kılma iy dâ‘î tütma
Hüner yüzine sen hergiz niķābı
Ki bir sultān zemānidur kim anuñ
Şafādur halka taķbil-i rikābı
Aña ‘ arz eyle çok çok medh-i maşnū‘
Aña di çok du‘ā-yı müstecābı
Bir ulu nesne nazm eyle kim anuñ
Ola Keşşāfdan hep intiķābı” (3623; 3625-3627)²⁵⁷

Vezir, müellifin kabiliyetli olduğuna işaret ederek ona hünerini saklama, hazineni gizli tutma diye nasihat eder. *Öyle bir sultanın zamanında yaşıyoruz ki onun eşliğine yüz sürmek halk için mutluluk vericidir. Sanatını göstererek onu çokça öv ve ondan makbul isteklerde bulun. İçinde Keşşaf'tan seçkilere yer verdiğin yüce bir kitap nazm eyle.* Abdülvâsî Çelebi, Ahmedî'den devrolan tercüme yapmamasına rağmen eserini bir siparişmiş gibi gösterir. Vezir Amasyalı Bayezid Paşa'nın rehberliğinde ve onun teşvikiyle yazdığı mesnevisine şahın ilgi ve alaka göstermesini, ona bolca ihsanda bulunmasını bekler.

Burada tazallüm, terbiyet, ithaf ve sipariş konuları hâmilik sistemi ile bağlantılı şekilde işlenmiştir. Telif sebepleri arasında hâmilin beklentisi, onların istek ve talepleri önemli bir rol oynar. Özellikle ilk dönem mesnevilerde tercümelerin sultanlar tarafından ödüllendirilmesi şairlerin bu türden teliflere yönelmesini sağlamıştır. Muhammed, *İşk-nâme*'sini Acem hikâyesi sanarak aldığı Tatarca bir kitaptan nazmettiğini söyleme ihtiyacı duymuştur. Hoca Mes‘ûd, müellifi meçhul bir eserden yararlanarak *Süheyl ü*

²⁵⁷ Neşirde kullanılan numaralandırma ile 3609-3673 beyitleri arası kaside nazım biçimi ile kaleme alınmıştır. Mesnevi ile aynı vezinde yazılan bu manzume, “Kaşide fi ihtimām-i hāze'l-kitāb” başlığını taşımaktadır. Ayhan Güldaş, *Abdülvâsî Çelebi: Halilname* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996).

Nevbahār'ı yazdığını dile getirmiştir. Şairlerin eserlerini bilinen yahut bilinmeyen bir erek metne dayandırmaya çalışmaları, dönemin revaçta yönelimleriyle şüphesiz ilgilidir. Abdülvâsî Çelebi örneğinde olduğu gibi sultana yakın kişilerin de şairleri himaye ettiği görülür. Sonraki dönemlerde Amasyalı Bayezid Paşa gibi üst kademe devlet erkânı arasında hâmîlik yaygınlaşmış, nice şairler bu sayede eser kaleme almıştır.²⁵⁸ Sultanın takdirini kazanmış olan şairler de henüz tanınmamış müellifler için örnek teşkil etmiş, bir nevi hâmî olarak konumlanmışlardır. Tutmacı'nın Şeyhoğlu ve Ahmedî'yi övmesi kendi devrinde üstat olarak kabul ettiği iki şairin dikkatini çekmeyi arzuladığını gösterir. Şiirini duyurmak ve şüara arasında varlık göstermek isteyen şairler bir şekilde finansör yahut sponsor konumundaki kişilerle irtibat kurmaya çalışmışlardır. Farklı varyasyonlarıyla birlikte himayenin, sebab-i telif açısından, az veya çok, eser üretiminde etkili olduğu görülmektedir.

2.1.4.5. Tercüme: Nazire, Meydan Okuma ve Yerlileştirme

Arapça menşeli *nazîre* / نظيرة, “bir şeye benzemek üzere yapılan şey, örnek, misil, karşılık”²⁵⁹ anlamına gelmektedir. İstilah olarak şairin, başkasının şiirine yazdığı; vezin, kafiye ve muhteva bakımından benzer şiire nazire denir. M. Fatih Köksal, nazirede üç unsurun bulunması gerektiğini söyler. Bunlar; (I) vezin, (II) kafiye/redif ve (III) edâ, mânâ, muhtevadır.²⁶⁰ Tanzir edilen (zemin, model) şiir ile nazire arasında müşabehet aranır. Aynı vezin ve kafiye yazılan şiirin söz ve anlam sanatlarında ve kurguda da mümasil olması beklenir. Gazeller sayıca fazla olmaları bakımından *nezâ'ir* arasında ekseriyeti işgal ediyorsa da diğer nazım biçimlerinde de nazire kaleme alınmıştır. Anadolu sahası Türkçe mesnevi geleneğinde en çok nazire, Nizâmî'nin *Penç Genc*'ine yazılmıştır.²⁶¹

“Tahir Olgun, “cevâb”ın İran şairlerinin nazire karşılığı kullandığı bir terim olduğunu ifade eder. Gibb'in, sadece mesnevilere yazılan nazireler için “cevâb” kavramını kullandığına değinmiştik. Gerçekten de “cevâb” kelimesinin daha çok mesnevilere yazılan nazireler, bunlar arasında da özellikle Nizâmî'nin *Hamse*'sine

²⁵⁸ İlgili örnekler için bk. Durmuş, *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*, 69-77.

²⁵⁹ Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî* (Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1317), 1464.

²⁶⁰ Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*, 37-55.

²⁶¹ Asgar Dilberipur, “Nizâmî'nin Türk Edebiyatındaki Takipçileri ve *Hamse*'sine Nazire Yazanlar”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, trc. M. Fatih Köksal, 8 (2000): 199-238.

yazılan nazireler için kullanıldığını görüyoruz.”²⁶²

Yanıt manasındaki bir kelimenin nazire yerine kullanılması, neden bu türden şiiirlere rağbet edildiği hakkında fikir vermektedir. Her eser, bir iddia barındırmasıyla şairin, kabiliyet ve hünerini sergilediği, bir manada rakiplerine meydan okuduğu belge niteliğindedir. Onun eş değerini veya daha iyisini yapmak gayesiyle diğer şairler, nazire kaleme alırlar. Tanzir bu bakımdan, *Kur’ân*’da geçen “sûretün min mislih” ifade ve iddiasını akla getirir. Bilindiği gibi *i’câz* terimi ile *Kur’ân*’ın benzerinin yazılamayacağı kastedilmektedir. Bakara Suresi 23. ayette ve Yunus Suresi 38. ayette Cenâb-ı Hak, vahyi yalanlayan yahut onun Peygamber sözü olduğunu iddia eden müşriklere “Gücünüz yetiyorsa bir benzerini (sûretün min mislih) getirin.” diye çağrıda bulunur. Müfessirler, ayette geçen benzerliğin üç hususla ilgili olduğuna dikkat çeker. (1) *Söz sanatları* yani kullanılan kelimeler, gramer, söz dizimi ve edebî sanatlar bakımından *Kur’ân* eşsiz olarak kabul edilmiştir. (2) Nesir ve şiirin imkânlarının ayetlerde en güzel biçimde bulunması, *Kur’ân*’ın *üslup ve şekil* özelliği yönünden emsalsiz olmasını sağlamış ve (3) onun *muhteva* açısından bir insanın, dahası peygamberlerin dahi, bilemeyeceği malumatı haiz olması icaz yönüyle ilişkilendirilmiştir.²⁶³ Diğer taraftan *âyât-ı mu’cizât* ile şiiri kıyaslamak doğru olmaz.²⁶⁴ Nitekim tam da *Kur’ân-ı Kerîm*’in beşer sözü olmadığını kanıt için ayette şairlere meydan okunmuştur.²⁶⁵ Ortak unsurlar olmakla birlikte nazirede aranan vezin ve kafiye şartlarının *sûretün min mislih* kapsamına girmediği görülür. Yine de *Kur’ân* ayetlerinin, insanları aciz bırakan güzelliği, Müslüman şairler için gıpta konusu olmuştur. Nef’î’nin meşhur gazelinden de hatırlanacağı üzere şairler, tefahür eylerken muciz kavramıyla *Kur’ân*’a telmihte bulunmuşlar, misli yazılamayacak denli yüksek şiir söylediklerini ima etmişlerdir. Ezcümle, meydan okumaya verilen bir karşılık olması nedeniyle nazirenin, *cevâb* kelimesi ile tanımlandığı söylenebilir.

Köksal, tercüme mesnevilere dair süregelen telif-tercüme tartışmasını nazire bağlamında tekrar ele alır. O, mesnevinin, yalnızca birebir çevirisini tercüme kabul ederken, konu

²⁶² Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*, 19.

²⁶³ Hayrettin Karaman v.dğr., *Kur’an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* (Ankara: Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020), c.1 87-89.

²⁶⁴ “O, şair sözü değildir.” Hâkka Suresi, 69/41.

²⁶⁵ Kenan Mermer, *Kur’ân*’ın şiir olmadığı vurgusunun bir manada “Şayet, insan sözü olsa idi ancak şiir olabilirdi” demek olduğunu ifade eder. Kenan Mermer, “Bağdatlı Rûhî’de Hicvin Başka Bir Yüzü: Çarh ve Dehr”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 11/17 (Fall 2016): 97.

aynı dahi olsa farklı bir tarzda kaleme alınmış eserlerin telife yani nazireye yaklaştığını vurgular.

“Konusu esas alınan mesneviden farklılaşmış, birtakım eklemeler çıkarmalar yapılmış mesneviler tereddütsüz nazire sayılabilir. Herkesin iştirâk ettiği gibi Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u bunun en tanınmış ve tipik örneğidir. Biz buna ilâve olarak – Latîfî'nin isabetle tespit ettiği gibi- şair eserine kendi üslubunu koyabilmiş, taklide düşmemiş, yani esere kendi mührünü vurabilmişse, mevzuda önemli bir değişikliğe gitmemiş de olsa o eserin nazire kabul edilmesi gerektiği düşüncesindeyiz.”²⁶⁶

Burada yer alan taklide düşmemek, kendi üslubunu koyabilmek şartlarının sağlanmasını yapmak oldukça güçtür. Poetika başlığında da belirtildiği üzere şairin iddiada bulunması ile iddiasını yerine getirebilmesi farklı şeylerdir. Sebeb-i telif zaviyesinden ele alındığında şairin, muvaffak olup olmamasından ziyade onun söylemi önem arz eder. Şair şayet kendine mahsus seçimler yapmış ve bunu belirtmişse o eserin telife yaklaştığı söylenmelidir. Bu bakımdan konunun nazire başlığında işlenmesi uygun görülmüştür. Gülşehrî, *Mantıku't-tayr*'ında Attâr'a meydan okur:

“Mantıku't-tayr'ı ki Attâr eyledi
Pârisîçe kuş dilini söyledi
Anı Türkî sûretinde biz dakı
Söyledük bülbül gibi Tanrı hakı
Türk dilinçe dahı Tâzîden latîf
Mantıku't-tayr'ı_eyledük aña harîf
Kimse böyle tatlu söz söylemedi
Kimse bundan yig kitâb eylemedi
Bunça bâb eylemişem bunda ki hiç
Kılmadı ‘Attâr ol fende basîc’” (Gülşehrî, *Mantıku't-tayr*, 4408-4409; 4411; 4413-4414)

Mantıku't-tayr hikâyesini Attâr kaleme aldı ve Farsça, kuş dilini söyledi. Biz de aynı hikâyeyi Tanrı hakkı için Türkçe ifadede bülbül gibi söyledik. Hatta Türk dilince onu Farsça'dan hoş anlattık ve iki eseri birbirine sanatta arkadaş eyledik. Kimse böyle tatlı söz söylemedi. Kimse bundan daha iyi kitap yazmadı. Buna öyle bölümler ekledim ki Attâr'ın o ilimlerde hiç yol hazırlığı yoktu. Gülşehrî, aynı hikâyenin daha evvel Farsça

²⁶⁶ Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*, 29.

anlatıldığını ama kendi eserinin onu üslup bakımından aştığını ifade eder. Şair, muhteva itibarıyla da Attâr'ın eserini geçerek bu vadede yazılmış en iyi mesneviye imza attığını dile getirir. Henüz Anadolu'da kaleme alınmış ilk mesnevilerden olan Gülşehrî'nin eserinde (t.t. 1317) yer alan bu meydan okuma, Türk şairlerinin Fars şiiri karşısında özgüvenlerinin sonradan oluştuğu kanısını nakzeder. Şahsiyet sahibi şairlerin hangi devirde olursa olsun, aşkın eserler yazdığı görülmektedir. Hemen Gülşehrî ile aynı yıllarda *Ġarīb-nāme*'yi (t.t. 1330) telif eden Âşık Paşa'nın kendine mahsus bir tertip icat etmesi hatırlanabilir. Özgüven ve özgünlük bağlamında bu iki Türk şairinin daha bin üç yüzlerin başında iki şaheser kaleme alması, mesnevi geleneğinin ağır adımlarla gelişmediğini bilakis oldukça güçlü metinlerle hemen ilk devrinden itibaren temsil edildiğini gösterir. Ferîdüddîn Attâr'ın *Gül ü Husrev*'ini tercüme eden Tutmacı, eserini Gülşehrî'den neredeyse bir asır sonra (t.t. 1406) kaleme almasına rağmen nazire iddiasında bulunmaz. “Tadı şîrîn ü adı Husrev ü Gül; Şekerden düzmiş anı Hoca ‘Attâr/ Müzeyyen reng ü bûy ile çü gülzâr; Bir atlasdur cevâhîrle muraşşa‘/ Degül benüm sözüüm bigi muraşşa‘” (Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 202-204; 206). Hüsrev ile Şîrîn hikâyesine tevriyeli olarak tadı şirin ve adı Hüsrev ü Gül diyen şair, üslubun güzelliğini vurgulamak için gül bahçesi ve şeker istiarelerine yer verir. Attâr'ın mesnevisini mücevherlerle süslenmiş atlas kumaşa teşbih ederken onun kendi sözü gibi yamalı olmadığını dile getirir. Mütevazı bir tavır gösteren Tutmacı'nın tercüme hakkıyla yapmaya çalıştığı ve telif iddiasında olmadığı söylenebilir. Genceli Nizâmî'nin *Husrev ü Şîrîn* mesnevisini tercüme eden Fahrî de benzer bir tutum sergiler. O, Aydınoglu İsa Bey'in isteğini geri çeviremeyerek tercüme işine girer. “Şâhuñ buyruğına kıldum itâ‘at/ Dil ü cāndan be-ğadr-i istiṭā‘at; Gücüm yitdükçe oldum tercümānı/ Nizāmînüñ ki şād olsun revānı” (Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*, 199-200). Ayrıca müellifin, tercümesine Firdevsî'nin metninden tazmin yaptığını şu beyitlerden öğreniyoruz:²⁶⁷ “Çü buyurdı şehüm Firdevsî şî‘rin/ Kıluban tercüme hoş resm-i tazmîn; Nizâmî nazmına memzûc

²⁶⁷ *Kubbealtı* Lugatı'nda tazmin, “Başka bir şâire âit bir mısra veya beyti kimin olduğunu belirterek kendi şiirinde tekrarlama.” şeklinde tanımlanır. Fahrî, tazmini ilave, eklemeye anlamında kullanmış olmalıdır. Ayrıca sonraki beyitte geçen “kendüzüme borç itdüm öderven” ibaresiyle, resm kelimesinin vergi manasını da katarak tazmin ile tenasüp ilişkisi kurmuştur. Fahrî'nin mesnevisini Nizâmî ve Şeyhî'nin eserleriyle kıyaslayan Özlem Güneş, şairin, Hüsrev'in hayatı hakkındaki malumatı Firdevsî'den yararlanarak yazdığını söyler: “Fahrî, eserinde hikâyenin asıl bölümünün geçtiği yeri Nizâmî'nin Husrev u Şîrîn ile Firdevsî'nin Şehnâme isimli eserlerinden istifade ederek oluşturmuştur. Fahrî, Şehnâme'den özellikle Husrev-i Pervîz'in hayatına ait kısmı almıştır.” Bk. Özlem Güneş, *Fahrî'nin Husrev ü Şîrîn'i (Metin ve Tahlil), Nizâmî ve Şeyhî'nin Eserleriyle Karşılaştırılması* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora), 2010), 33.

iderven/ Çü kendüzüme borc itdüm öderven” (235-236). Şair, yaptığı tercümeyle aynı konuyu daha evvel işleyen Firdevsî'nin eserinden de eklemeler yapmıştır. Onun, *Şāh-nāme*'yi doğrudan beyit beyit çevirmediği, birtakım müdahalelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Fakat İsa Bey'in isteği üzerine yaptığını söylediği için bunu şairin inisiyatifi olarak değerlendirmek zordur. Hamdullāh Hamdî de *Leylā vü Mecnūn* mesnevisini kaleme alırken üç farklı kaynaktan yararlandığına işaret eder: “Dür-i efsāneye viren nizāmı/ Bu tertīb üzre nazm itdi kelāmı” (185); “Kitāb-ı Hātifiden bu hikāyet/ Bu üslūb üzre olındı rivāyet” (1616); “İçür kanı bu cāna Cāmī deñlü/ Urursañ yāre ur endāmı deñlü” (3603). Şairin Nizāmî, Hātifi ve Cāmî'nin eserlerinden istifade ettiği anlaşılmaktadır. Fahrî'nin aksine Hamdî, kendi tercihleri doğrultusunda bir eser meydana getirir. Daha evvel yazılan metinlerden tercüme ve aktarma yoluyla yararlanması, rivayete sadık kalmak bakımından onun kaynaklara atıf yapmayı benimsediğini düşündürür. Hamdî'nin *Yūsuf u Züleyhā*'sını Latîfi, *Kur'ân*'a uygunluğu sebebiyle över:

“Hattâ kışşa-i Yūsuf u Züleyhâsı tefsîre müte‘allık olduğı için ve aqvâl-i ruvâtun eşaḥḥ u aqvemin bulduğı için ol kışşa-i aḥsen ü müstaḥseni nazma getürmüşlerdür. Bir nazm-ı ‘adîmü’n- nazîrdür ki üslūb-ı meslūbü’l-mişâline ḥāmevâr bir ḥarfine barmağ başup bir kimse ‘ayb u noḳşân bulamaz.”²⁶⁸

Yazdığı mesnevîde hikâye ile ilgili en doğru ve güçlü rivayetleri kullanmaya gayret göstermesi şairin ilimden behresi olduğunu ve bir zincire eklenmeyi önemli addettiğini ima eder. Tutmacı'nın gençliğinde özgün bir eser ortaya koyamadığı için yadigâr eylemek gayesiyle yaşlılığında Attâr'dan tercümeyle niyetlenmesi,²⁶⁹ kendisi heveslenmediği hâlde hâmişinin emriyle Nizāmî'den tercüme yapan Fahrî'nin durumu, eserini kaleme alırken farklı kaynaklardan yararlanmayı seçen Hamdî'nin anlayışı birbirinden başka örneklerdir. Tercüme olarak nitelendirilebilecek bu mesnevîlerin sebab-i telifleri dikkate alındığında ortaya çıkan çeşitlilik konuya yaklaşımın tek tip olmaması gerektiğini salık verir.²⁷⁰

²⁶⁸ Canım, *Latîfi - Tezkiretü's-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama*, 199.

²⁶⁹ “Çü giçdi yıl gibi ‘ahd-i cüvânı/ Dile gelmedi bu rāz-ı nihānı; Bu kez kim pîrligün vaḳti irişdi/ Ṭabî‘ at oldı serd ü vaḳti geçdi” (Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 197-198), “Bunuñ üstine geçdi ḥayli eyyām/ Hikāyet bulmadum bâri ser-encām; Ḳatumda var idi bir hoş kitābum/ Yine hem andan oldı fetḥ-i bâbum” (Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 201-202).

²⁷⁰ Hamdî'nin eserini de diğer iki eserle beraber zikretmemizin nedeni, bazı çalışmalarda mesnevînin tercüme olarak değerlendirilmesidir. Büşra Özaslan, Zülfî Güler'in Hamdî'nin *Leylā vü Mecnūn* mesnevisini konu alan doktora tezine atıfla eserin büyük oranda Nizāmî'den tercüme olduğunu söyler.

Tercüme mesnevilerde bir diğere önemli gaye, yerlileştirme arzudur. Yazıcıoğlu Muhammed, kendi mensur eseri olan Arapça *Megâribü'z-zamân*'ı, *Muhammediyye* adı ile Türkçe nazm eylemiştir. Aynı eseri kardeşi Ahmed-i Bîcân da, *Envâru'l-âşıkîn* ismiyle mensur olarak çevirmiştir. “Karındaşım var idi adı Bîcân/ Bana terğîb iderdi derdi ey cân; Bilirsin yok vefâsı rûzigârın/ Ko senden sonra pes bir yâdigârın; Bu söz ile Megârib adlı ey yâr; Kitâb ettimdi görmemişti deyyâr” (*Muhammediyye*, 8875-8877). Yazıcıoğlu, *Muhammediyye*'de bu tercümelerin hikâyesine yer verir.

“Dedim Bîcân'a imdi dahi gel
Çü düzdüm bu kitâbı sen dahi gel
Bunu Türkî diline dönder imdi
Yayılsın ile şehre gönder imdi
Bu söz ile kıldı onu tamâm ol
Gelibolu'da kıldı ihtimâm ol
Benim de bu kitâbım kim düzüldü
Gelip dür gibi cem' oldu dizildi
İkisi de Megârib'den çıkıptır
Taşıp deryâ iki yüzden akıptır” (*Muhammediyye*, 8882-8886)

Şair, Hz. Peygamber'i anlatan *hayırlı* eserini Türkçe bilenlerin de istifadesine sunmak gayesini taşır. Âşık Paşa da benzer bir amaçla *Ġarîb-nâme*'yi kaleme almıştır. O, eserinin başında Allah'a hamd ü senâ eyledikten ve Hz. Peygamber'e salât ü selâm getirdikten sonra Hak dostlarından mevzubahis açar.

“Andan sonra bil kim 'ulemâ'-i şerî'at ve ebnâ'-i tarîkat ve ashâb-ı hakîkat, ve meşâyih ve evliyâ ve asfiyâ anlar kim mübâriz-i dîn ve sibâ'-i gâbe-i yakîn ve imâm-ı ehl-i îmân ve muktedâ-yı kâfile-i İslâm'durlar. Her biri öz netâyic-i efkâr ve bedâyi'-i esrârından envâ'-ı resâyil ve kütüb, 'Arab ve 'Acem diliyle tasnîf idüp 'ömr-i 'azîzlerin bu ma'nîde sarf idüpdürler. Şol cihetden kim müsül mânları şeytân cenginden kurtaralar ve bid'at ehlini zulumât-ı cehlden hidâyet-i 'ilme delâlet ideler.” (*Ġarîb-nâme*, Besmele)

Âşık Paşa, Arap ve Acem dillerinde yazılan *faideli* bilgi ve malumatı Türkçe bilenlere

Büşra Özasan, *Türk Edebiyatında “Hamseler”* (Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Y. Lisans), 2019), 90. Halbuki bir eseri tercüme olarak addetmek için o eserde çeviri parçaların varlığı yeterli değildir. Nitekim Hamdî'nin mesnevisinde Nizâmî'den tercüme edilen parçalar bulunsa da eser daha ziyade telif hüviyetindedir. Mezkûr parçalar için bk. Tuncay Öztürk, *Hamdullah Hamdî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (Bağlamsal Dizin ve İşlevsel Sözlük)* (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora), 2020), 211-220.

ulaştırmak ister. Kemal Yavuz, *Ġarib-nâme*'de Mevlânâ'nın *Meşnevî-yi Ma'nevî*'si (Farsça) ve Hacı Bektaş Velî'nin *Makâlât*'ından (Arapça) etkiler olduğunu ifade eder.

“Âşık Paşa'nın en önemli vasfı devrinin bir âlim ve mutasavvıfı olarak halkla olan ilişkisidir. O Anadolu'nun buhranlı ve karışık zamanlarında Türk milletine yol gösterenlerdendir. Eserini de bu düşünceden hareket ederek yazmış, Türk dili ile eser vermeyi kendine başlıca vazife bilmiş ve halkı aydınlatma yolunu seçmiştir.”²⁷¹

Ġarib-nâme'den yirmi yıl sonra yazdığı mesnevisi *Süheyl ü Nevbahâr*'ın sebebi telifinde Hoca Mes'ûd, Türkçe'ye rağbetin arttığını söyler. Bu sebeple yeğeni İzzettin'in elinde görüp okuduğu ve çok beğendiği bir Farsça kitabı Türkçe'ye çevirmesi için ona ricada bulunur.

“Ki nitesi hoş düzmiş anı düzen
Söz içinde key beklemişdür düzen
Ve lîkin eger Türkce oladı
Kamu yirde meşhûr olup khaladı
Okıyup işidicegez hâş u 'âm
Delim dürlü ma' nî bulaydı tamâm
Cihânda bugün resm eyle gider
Ki öküş kişi Türki'ye meyl ider” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 331-335)

Şair, *eser eğer Türkçe olsaydı her yerde meşhur olup bilinirdi, gerek seçkinler gerekse avam okuyup işittikçe onda birçok manalar bulurdu*, der. O, yeğeni İzzettin'in başlamasına rağmen yarım bıraktığı tercümeyle devam ettirir. İlk dönem tercüme merkezli mesnevilerde, Farsça ve Arapça şiir geleneğinde var olan güzel manaları Türk halkına ulaştırma gayesi önemli bir yer tutar. Ahmed-i Dâ'î, Sa'dî'nin *ibret gözünden bakıp birçok manalar keşfettiği* eseri *Çeng-nâme*'yi Türkçe'ye aktarır. Mesnevînin orijinali 70 beyit iken Dâ'î'nin eseri 1446 beyittir. “Veli her kavm ile dillü dilinden/ Gerek kim hall ideler müşkilinden” (311). *Her millet müşkülünü kendi diliyle çözer. Başka dilde söylenmiş sözün maksadı anlaşılmaz. Farsça bilmeyen, Sa'dî'nin şiirinden keyif alamaz.* Şair, Türkçe bilenlerin istifade etmesi için çeviriye karar verir. “Kılıçdan gey itidür kıldan ince/ Sözi her kavme şerh itmek dilince” (314). Dâ'î, bir şiiri insanlara kendi dillerinde anlatmak kılıçtan çok keskin ve kıldan ince, zor ve meşakkatli bir iştir,

²⁷¹ “Âşık Paşa”, *Aşık Paşa: Ġarib-nâme*, haz. Kemal Yavuz (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2000), I/1, 1/2: 10.

der. Buna karşın, sembolik şiirin derin anlamlarını Türkçe’de ifade etmek için uğraş verir. Beyit sayılarındaki fark, eserin tercümeden ziyade telif olduğunu göstermektedir. Nitekim Dâ’î de Hoca Mes’ûd gibi yaptığı iş için *şerh* kelimesini kullanır.²⁷² Beslendiği erek metne rağmen ortaya yeni ve çok geniş bir eser çıkarmıştır. “Bi-hamdillâh bu gün bu nazm-ı dil-sûz/ Açılmış taze güldür vakt-i nev-rûz” (*Çeng-nâme*, 1405). Hatimede, mesnevisini baharın başlangıcında açmış taze güle benzetir.

Tercüme merkezli mesnevilerin, nazire bağlamında meydan okuma sayılabileceği yukarıda tartışılmıştır. Klasik Türk şairinin, tercümenin kendisini başat uğraş gibi görüp görmediği sorusuna kesin cevap vermek zordur. Şair, dil bilen ve eli kalem tutan kişi olmakla beraber müellif vasfını taşır. Yeri geldiğinde, hüner göstermekten geri durmaz. Üstelik muhtevastaki hayâlât u bedâi’ ile okuyanda güzel hisler uyandıran şiirin, çevrildiği dilde de benzer etki yaratabilmesi için şairin müellif gibi düşünmesi bir manada gereklidir. O, tercüme ettiği eseri bulunduğu kültüre ve kendi anlayışına uyarlar; sesini katabildiği ölçüde eser de değer kazanır. Tanpınar, Şeyhî’nin *Hüsrev ü Şîrin*’i ile ilgili hazırladığı mezuniyet tezinde şöyle bir anekdot zikreder:

“...Sultan Murad-ı Sâni, Şeyhî’yi vezir etmek istediği zaman Şeyhî’yi çekemeyen rukabâsı Hüsrev ü Şîrin eserini padişaha zemmetmişler ve Acemceden aynıyla tercümedir ve yanlış ve fena tercümedir demişler. Bunun üzerine padişah bu sözlerin hakikat olup olmadığını anlamak için Sa’dî Çelebi’ye imtihan ettiriyor. Sa’dî Çelebi tedkikatını padişaha bu mısraları ihtiva eden uzun bir manzume ile bildiriyor:

Acem donundan ol mahbûbı soydu
Hemân dem Rûmî üslûbına koydu
Soyup egninde ol köhne palâsın
Düzetdi Rûmî atlasdan libâsın

Zannederim ki Şeyhî’nin mesnevisi için en güzel söz bu olmalıdır.”²⁷³

Şeyhî’nin düşmanları, mesnevisini kötülemek için onun tercümeden, hem de kötü bir tercümeden ibaret olduğunu iddia etmişler. Padişâhın isteği üzerine yapılan incelemede Şeyhî’yi aklayan ve başarılı şair kılan şey, onun mesneviyi Acem elbisesinden sıyıdırıp

²⁷² “Şunun bigi şerh eyleyem Türkice/ Ki Tat u Moğal eyde şâbâş u ce” (Hoca Mes’ûd, *Süheyl ü Nevbahâr*, 365). Naşir, *şerh eyleyem* ibaresinin bir diğer nüshada *naẓm eyleyem* şeklinde geçtiğini dipnotta belirtir. Cem Dilçin, *Mesud b. Ahmed - Süheyl ü Nevbahâr (İnceleme-Metin-Sözlük)* (Ankara : Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1991).

²⁷³ Tanpınar, *Hüsrev ü Şîrin (Darülfünun Mezuniyet Tezi, 1923)*, 98.

Anadolu kıyafetleriyle donatması olmuştur. Yerlileştirme aynı zamanda bir meydan okuma hüviyetindedir. Farsça mesnevi, Türkçe ifade edildiğinde, onda resmedilen artık Acem mahbubu değil bu toprakların güzelidir. Mesnevilerde tercümeden beklentinin Fars'ı taklit olmadığı, bir yönüyle İslam sanatının, şiir geleneğinin millileştirilmesi olduğu söylenebilir.

Netice itibarıyla tercüme merkezli mesneviler için iki önemli gayenin öne çıktığı görülür: Birincisi, tercümeden maksadın o eserin diliyle birlikte içeriğinin de yerlileştirilmesidir. Bu sayede mesnevinin muhtevası da değişim geçirir. Yabancı dildeki mesnevinin Anadolu kültürüne dâhil olabilmesi için ona elverişli hâle gelmesi elzemdir. Emrullah Yakut, Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'sini tercüme eden Şerîfî'nin, Zerdüş'tle ilgili kısımları değiştirerek aktardığını söyler: “Şâhnâme'de tamamen muteber bir şahsiyet olarak takdim edilen Zerdüş't Şerîfî tercümesinde müfsit tabiatlı, yalancı, halkı saptıran “Şeytan Zerdüş't'e dönüşür... Zerdüş't müfsid tabiatlıdır, bütün işleri fasiddir, söylediği sözler yalandan ibarettir. Doğru kimselerin bedduasını almış ve bunun üzerine Tanrı ona baras hastalığını musallat etmiştir. Şâhnâme'de böyle bir hastalıktan söz edilmez. Aksine, Zerdüş't, Lührâsb'ın hiçbir hekim tarafından deva bulunamayan hastalığını iyileştirir.”²⁷⁴ Bu dönüştürme faaliyeti esasında doğal karşılanmalıdır. Ne de olsa mesnevinin müfit olması elzemdir, dinleyenleri ifsat edecek unsurlardan arındırılması abes değildir. Tercümelerle şairlerin murat ettiği gayelerin ikincisi, meydan okumadır. Nazire ile şairin daha iyisini yahut benzerini yazma iddiası arasındaki ilişki yukarıda tartışılmıştı. Yalnız bir örnek vererek meydan okuma mevzusuna atıfla bu bahsi geçiyoruz: “Bu dürrün nazımına virdi nizâmı/ Kemâle_irsün diyü Şeyhî kelâmı” (Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*, 3020).

2.1.4.6. Nasihat: Ümmete Hizmet, Rızâ-yı Bârî ve Şefâat-i Resûl

Cihan Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği* kitabında klasik şairin varlık anlayışını vücut ve mahiyet, suret ve mana, beden ve ruh gibi kavramlar üzerinden açıklar. Mahiyet, dünyaya taalluk eden geçici bir varlık alanı olmak bakımından fani iken vücut, mutlak varlıktan gelmesi sebebiyle bakidir. Varolmak, mutlak anlamda yalnız Allah'a mahsus olduğu ve bütün mevcudat o varlığın bir tecellisi olduğu için sureta birçok varlık var

²⁷⁴ Emrullah Yakut, “Türkçe Şâhnâme Tercümeleri ve Zerdüş'tün Tercümelerde Uğradığı Dönüşüm”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 61/2 (2021): 730.

gibi görünse de manada yalnız Allah vardır. Beden, insanın sureti kabul edilmiş, ruh ise Allah'tan gelmesi hasebiyle mana ile irtibatlandırılmıştır. Beden öldükten sonra fena bulurken ruh sonsuza dek yaşamaya devam eder.²⁷⁵ Bu varlık anlayışı, dünyanın bir yansıma ve yanılısamadan ibaret olduğuna işaret eder. Hakiki âlem, insanın öldükten sonra döneceği yerdir. “Biz, şüphesiz Allah'a aidiz ve O'na döneceğiz derler.”²⁷⁶ Aslolanın, bedeninin ve görünen dünyanın ötesinde olduğunu düşünen insanlar, herhâlde geçici olanı değil kalıcı olanı önemli addederler.

“...Belirtilen varlık anlayışına sahip olan bir kültür beraberinde nasıl bir sanat anlayışına yol açar? Burckhardt'a göre, “mukaddes bir sanat” anlayışına. *Mukaddes sanat da içinde Hakk'ın huzur ve kurbunun bulunduğu ve onu gören insana Allah'ı hatırlatan sanattır.* Böyle bir sanatkarın yönü ve dikkati değişken olana değil, kalıcı olanadır.”²⁷⁷

Bu bakımdan hemen mesnevilerin başında tevhid ve münacat manzumelerinin yazılması âdet olmuştur. Sanat, uhrevi olanla irtibat hâlinde ilerler. Şair, sözlerinin ukbaya dönük bir veçhesi olmasını arzular. Dünyevi bir aşk hikâyesi anlatıyor olsa da okuyucuyu irşat etme gayreti içindedir. Haddizatında eserin, şairin irtihalinden sonra bir hayır çeşmesi olabilmesi, onun *fâidemend* ve müfit olabilmesine bağlıdır. Okuyanlar ders çıkarmalı, denî dünyanın gerçek yüzünü müşahede eyleyip ayaklarını istikamet üzere sabit tutmalıdır.²⁷⁸ Anlatılan, şeriata mugayir görünse dahi bir maksada binaen anlatılır. *Manıku't-tayr*'da, Hıristiyan kızına âşık olan bir şeyhin kıssası (Şeyh-i San'ân) hikâye edilir. Sevdiği kıza ulaşabilmek için müritlerinden ve dininden vazgeçen şeyh, beline zünnar dolayıp kilisenin domuzlarını gütmeye başlar. Şeyhin geçirdiği dönüşüm surette şirk gibi görünse de manada hakiki aşk uğrunda salikin terk-i dünya ve terk-i ukbâ eylemesine işaret eder. Varlık anlayışındaki zahir batın ilişkisi, edebiyatta, metnin suretinin ve manasının başka anlamlar ifade etmesi şeklinde tezahür bulur. Meyhanede sakinin elinden şarap içen derbederler, hakikatte tekkede devran eyleyen dervişlere denk düşer. Mey içip sarhoş olmak, Hak aşkıyla cezbelenmekten başka bir şey değildir.

²⁷⁵ Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 47-54.

²⁷⁶ Bakara Suresi, 2/156.

²⁷⁷ Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, 55.

²⁷⁸ Özellikle tasavvufi mesnevilerde bu vasıf eserin tam merkezinde yer alır. Bilindiği üzere Mevlânâ'nın mesnevisi ikili anlam barındırması ve didaktik veçhesiyle şöhret kazanmıştır. *Mesnevî-yi Ma'nevî*'deki hikâyeler daima görünenin dışında ikinci bir mana barındırır ve okuyucuyu irşat etme gayesini taşır. Bir örnek için bk. Sezai Küçük - Nurgül Yüce, “Mesnevî’de Geçen ‘Yol Kesici Dört Kuş’un Hikâyesi”, *Sûfiyye*, 14 (Haziran 2023): 203-236.

Sembolik üslupla öğüt veren mesneviler haricinde doğrudan ibretâmîz kıssalarla muhatabına nasihat eden mesneviler de vardır. Âşık Paşa, *Ġarîb-nâme*'sinin başında, mesnevisini seçkinlerin ve halkın yararına olması gayesiyle yazdığını söyler: “Zarûret iktiza itdi kim bir kitâb Türk dilinçe tertîb ola ve birkaç lafz-ı manzûm ol tertîb üzere düzele. Tâ nef' i 'âmm u hâssa irişe...” (*Ġarîb-nâme*, Besmele). Rızâ-yı Bârî ve hem Türk milletine bir hizmet olması gayesiyle kaleme aldığı mesnevisinde müellif, her biri onar dâstân içeren on bâbda birçok kıssa anlatır.

“Dinle imdi eydeyüm birkaç haber
Ger cânuñda var-ısa 'ışkdan eser
Bu haberden bir nasîhat alasin
Aña bakup kendü hâlûñ bilesin” (*Ġarîb-nâme*, 1646-1647)

Şair, anlattıklarının hem kendine hem okuyucuya bir nasihat olduğunu sık sık dile getirir.²⁷⁹ Fani dünya ve baki âlem arasında insanın irtibatını sağlayan peygamberler, örnek olmaları ve kişiye asli görevini hatırlatmaları bakımından mesnevilerde konu edilmişlerdir.²⁸⁰ Hz. Peygamber'in hayatını anlatan müstakil eserlerin yanı sıra Yusuf ve İbrahim peygamberlerin kıssaları da eserlerde yer bulmuştur. Hızır ve Musa peygamberin menkıbesi gibi *Kur'ân*'da geçen hikmetli anlatılar, yine şairler tarafından hikâye edilir.²⁸¹ Abdülvâsî Çelebi, kendisine teklif edilen *Vîs ü Râmîn* tercümesi yerine Hz. İbrahim'in kıssasını yazmayı tercih eder:

“Bir ulu kışşa tolu pür-'acâyib
Nebîler kışşasından pür-ğarâyib
Ne kim dünyâda var maşşûd u maşşûb
Bunuñ içinde vardur hûb u maşşûb
Bunu nazm eylemek yig gördüm andan
Nebîler kışşası kıandan o kıandan” (*Halîl-nâme*, 314; 317-318)

Şair, işret, ahlaksızlık, aldatma ve yalan dolanla örülü bir aşk mesnevisi yazarak dinleyenlere faydasız bir eser kaleme almayı reddeder. *Vîs ü Râmîn*'i “Ne va'z ü ne hikâyet ne 'acâyib/ Ne pend ü ne nasîhat ne ġarâyib” (311) diyerek eleştirir. Ona göre

²⁷⁹ *Ġarîb-nâme*, 900; 1573; 2033; 2397; 3613-3614; 5421-5423; 10241.

²⁸⁰ Burada akla gelebilecek olan Hz. Peygamber için söylenen *üsve-i hasene* ibaresi *Kur'ân*'da geçer. En iyi örnek manasınadır. “İçinizden Allah'ın lutfuna ve ahiret gününe umut bağlayanlar, Allah'ı çokça ananlar için hiç şüphe yok ki, Resûlullah'ta güzel bir örneklik vardır.” Ahzâb Suresi, 33/21.

²⁸¹ Bk. Zülfikar Güngör, “Türk-İslâm Edebiyatının Kaynağı Olarak Kur'ân-ı Kerim”, *İsâmî İlimler Dergisi I. Kur'an Sempozyumu (14-15 Ekim 2006)* (Çorum: İsamî İlimler Dergisi Yayınları, 2007), 178-188.

Farsçadan böyle bir eseri tercümedense içinde gayetle öğüt bulunan bir peygamber kıssasını nazma dökmek daha muteber ve makbuldür. *Yūsuf u Züleyhā* müellifi Süle Fakih, anlattığı kıssanın *Kur'ân*'da geçmesi sebebiyle okuyucuya sevap kazandıracağını söyler. “İllā bunu diñleyenlere şevāb/ Viriserdür āhıretde bī-ħisāb; Zīrā bu destānı Allāh söyledi” (1822-1823). Süleyman Çelebi de *Vesīletü'n-necāt*'ta benzer bir söylemde bulunur: “Her ki diñlerse bu sözi ‘ışk-ıla/ Lā-cerem Tangrı aña raħmet kıla; Muştafa’nuñ Mevlidi’dür bu kelām” (154-155). Anlatılanın, dinleyeni iyiye ve güzele teşvik etmesi klasik sanatın hâkim amaçlarından biridir. Halil İnalçık, aşk mesnevilerini *âdâb* literatürünün bir devamı olarak görür. Onun, bu literatürle kastettiği “düşünce, söz ve davranışta zerafet” ise de itidalli olmak, cömertlik, başkalarını incitecek sözlerden kaçınmak gibi hasletlerin İslami hassasiyeti vurguladığı açıktır.²⁸² *Kābūs-nāme*, geleneğin diğer kitapları gibi tevhid, naat ve münacatla başlar. Ana-baba hakkı, sözü iyi söylemenin fazileti, hac ve zekâtın önemine dair müstakil başlıklar barındırır. Müellif, namaz ve orucun bahane sunulmayacak iki taat olduğuna dikkat çeker.²⁸³ *Husrev ü Şīrīn*, *İskender-nāme* gibi mesnevilerin yalnız Fars zurefasını tanıtmakla mahdut olmadığı, ilaveten didaktik ve nâsih bir veçhe barındırdıkları bilinmektedir. Ahmedî, sözlerinin okuyucuya delim yarar sağlayacağını sıklıkla ifade eder.²⁸⁴

“Aħmedīnūñ sözin işitmek gerek
Her ne dİRse_anuñla iş etmek gerek
Kim sözi anuñ naşāyıħdur kamu
Dīn ü dünyāda maşāliħdur kamu” (*İskender-nāme*, 1122-1123)
“La’ li nidersin ne gerek sana dÜR
Aħmedīnūñ sözi kulağundadır
Sözleri öğüt-durur diñler-isen
Dedügi ħikmet-durur anlar-ısan” (*İskender-nāme*, 4845-4846)

Ahmedî, eserini dünyevi bir konuyu anlatan sıradan bir mesnevi olarak görmez, içinde gizlediği remizlerle tarikat yolunu anlattığını dile getirir. “Sözümü cān kulağıyla kıł semā’/ Bu tene cānuñ dimedin el-vidā’; Ben tarīķat şerħin iderem saña/ Bu ħikāyet bir bahānedür baña” (3091-3092). Şairler, eserlerinin iki âlemde de mükâfat getireceğini ummuşlar, anlattıkları ile halka nafi olup Hakk’ın rızasını kazanmayı arzulamışlardır.

²⁸² İnalçık, *Has-bağçede ‘Aş u Tarab : Nedîmler Şâirler Mutribler*, 8.

²⁸³ Gökyay, *Keykavus: Kabusnāme*, 34-41.

²⁸⁴ *İskender-nāme*, 1960; 3747.

Muhammediyye müellifi Yazıcıoğlu, eserinin kendisi için şefaet vesilesi olmasını temenni eder. “Pes aldım ben dahi işbu kitâbı/ Ki görem ol cemâli âfitâbı” (8915). Klasikte, telif yapmak, yazarına dünya ve ahirette fayda sağlayacak hayırlı bir uğraş olarak görülmüştür.

2.1.4.7. Şöhret: Hüner Gösterme ve Sanat Yapma

Gülşehrî, *Matıku't-tayr*'ında diğer mesnevisi *Felek-nâme*'nin sebep-i telifini kıssalaştırarak anlatır. Müellif, eserinde Hüdhüd'e yöneltilen bir soru üzerinden şeyhlik kurumu hakkındaki düşüncelerini serdedir. Şeyh kimdir? Ne için çabalar? Şeyh olmak için ne gerekir? gibi suallere Hüdhüd dilinden cevaplar verir. Gülşehrî'ye göre şeyh, halktan yüz çevirip Hakk'a yönelen kişidir: O, her ilmi bilir ve müritlerini irşat eder, güzel ahlakıyla halkı kendine tabi eyler. Müellif iki tür şeyhin olduğunu dile getirir. Bunlardan ilki şar şeyhi/şehir şeyhi diye ifade ettiği şöhret bulmamış tekke ve zaviye şeyhleridir. Her köyde ve her şehirde bulunan bu türden şeyhler, hırkası sayesinde ve müritleri nezdinde saygı görür. Bunlar ne zaman ki vefat ederler o zaman unutulup giderler. Diğer grup ise namdar olan ve adlarıyla her daim yaşayacak olan cihan şeyhleri/daire erenleridir. “Şeyh oldur kim cihânda şeyh ola/ Yohsa bir şar şeyhi ne işe gele” (*Matıku't-tayr*, 2529). Gülşehrî, cihan şeyhi ile kastettiğinin anlaşılması için bazı isimleri örnek verir:

“Öldi yüz biñ şeyh oldı bir kadîd
Hiç cihândan gitmedi ol Bayezîd
Kamular fânî vü oldılar ‘adem
Ol Senâ’î bâkî vü ‘Attâr hem
Görmedük bir kişi ki ölüp yitmedi
Ol Celâlüddîn cihândan gitmedi” (2531; 2533; 2535)

Yüz binlerce şar şeyhi öldü ve onlardan geriye yalnızca kemikleri kaldı. Bayezîd ise cihandan gitmedi. Hepsî fani olduğu için yok olup gittiler. Yalnız o daire erenleri, Senâyî ve Attâr baki kaldı. Köy şeyhi olup da ölüp yitmeyen kimse görmedik ama cihan ulusu Mevlânâ hâlâ yaşıyor. Gülşehrî, böylesi bir ayrıma giderken elbette eser sahibi mutasavvıfları ön plana çıkarmak ister. Yoksa diğer şeyhlerle ilgili bir olumsuzluğa işaret etmeyi hedeflemez; kendisi gibi diğer zaviye şeyhlerini de eser vermeye teşvik etmek için bu kıyası yapar. Yadiğâr başlığında üzerinde durulan *Felek-nâme* sebep-i telifi, eserde tam da bu bölümden sonra gelir. Orada, âb-ı hayât çeşmesinin başında

rastladığı altı ölümsüz şairle arasında geçen diyalogu anlatan müellif, akabinde *Felek-nâme*'yi yazma kararı alır. Hatırlanacak olursa Senâyî, Gülşehrî'nin zaviye şeyhliği ile övündüğünü görünce onun bu tavrını hoş karşılamaz. Kalıcı bir eser vermekle uğraşmadığı için onu ölü gibi yaşamakla itham eder.²⁸⁵ Gülşehrî'nin ad bırakma, nam salma ile ilgili yaklaşımı çok nettir. “Gevheri sarrâf erenler satsa yig/ ‘Âlemi Gülşehrî adı dutsa yig” (1293); “Ölüden yir karnı dolası degül/ Ad-ıla Gülşehrî ölesi degül” (3849). O, kişiyi ölümsüzlüğe taşıyacak olanın şöhret bulmak olduğunu ifade eder. Verdiği emeğin, yaptığı hizmetin mahdut bir alanda ve kısıtlı bir zaman diliminde hapsolmesini yeterli görmez. Şair, sözlerinin uzak diyarlarda ve gelecekte de insanlara dokunmasını ister. Gülşehrî, şu ihtarda bulunmayı da ihmal etmez:

“Ad u söz ü sâz dünyâda olur
Âhiretde key ‘amel kıymet bulur
Ad-ıla da‘vî kılanlarda mesel
Oldı bu destân u buldı bu mahal
Yohsa hâle iren er adı n’ider
Adı ko kendüzüñ aradan gider
Ad cihân fahrı-y-ıçun işe gelür
Kim cihânda ad-ıla ‘izzet bulur” (*Mantıku’t-tayr*, 2667-2670)

Anlattığı mesel ile şairin dikkat çektiği ad bırakma, şöhret sahibi olma yalnızca dünya ile ilgili bir mevzudur. Ahirette kişiyi kurtaracak olan yaptığı amellerdir. Nam salmak cihanda bir övünç ve izzet kazanmak için gereklidir. Yoksa *hâle eren* kişi adı neylesin? Kendinden geçen kimse ad mı düşünür? Şöhret arzusu, bilindiği üzere nefsanî istekler arasında görülen ve zemmedilen bir davranıştır. Dolayısıyla her ne biçimde olursa olsun ünlenmek için uğraşmak tavsiye edilmez. Şan ve şöhret, insanlara yarar sağlamak, faydalı bir eser bırakmak telaşında olan kimsenin sözünün muteber, telifatının etkili olması için ihtiyaç duyduğu bir araçtan ibarettir. İsmi bilinirlik kazandıkça sözleri yayılacak, bu sayede emek verdiği ilim, ona ve başkalarına fayda sağlayacaktır. Şair Zâtî, remil dükkanına gelen yeni yetme şairlerin şiirlerinden beğendiklerini ufak değişikliklerle alır, kendi divanına eklemiştir. Neden böyle yaptığı sorulduğunda “...bir hoşca ma‘nîcîdür, gördüm siz gerçekden şâ‘ir degülsiz dîvânunuz yokdur, hep bunlar zâyî‘ olur. Biz şâhib-i dîvân şâ‘irlerüz, kıyâmete dek dîvânımız тұrur ve gazellerümüz

²⁸⁵ *Mantıku’t-tayr*, 2509-2672. Bk. Kemal Yavuz, *Gülşehrî'nin Mantıku't-Tayr'ı (Gülşen-nâme) -Metin ve Günümüz Türkçesine Aktarma-*, 2 c. (Ankara: Kırşehir Valiliği, 2007).

hoşka-bâzlar ve kâse-bâzlar ve cân-bâzlar belki ağaç ayaklılarla şarka vü garba yürür, bizüm divânımızda bulunan zâyî' olmaz ma' nîcûgi esirgedüğümünden aldum..."²⁸⁶ dermiş. Şöhret bulmak sözün bekasına bir fırsat yakalamak olarak görülmüştür. Duyulmuş bir eser kaleme almak, sözün muteber ve muhallet olmasını sağlar. Bu bakımdan şairler, eserlerinin bilinmesine, zamane tarafından okunup takdir edilmesine iştiyak duymuşlardır.

Bir eser kaleme almanın, özünde güzel bir şey yapmaya çalışmak olduğu söylenebilir. Dinleyenlerde güzel hisler oluşturan, zevk-i selimin beğenisini kazanan, diğer şairler tarafından gıpta ile karşılanan bir şiir söylemek her şair için ulaşılması hedeflenen bir gayedir (Bk. Estetik Gaye). Sebeb-i teliflerde ayrıca belirtilmesine hacet olmayan sanat yapma gayesi şüphesiz tüm edebî eserler için geçerlidir. Şair olma gayretine giren kişi kendinde gördüğü kabiliyeti sergilemek arzusunu taşır. Söz söylemede mahir olduğunu göstermek ister. Halîlî, *Fürkat-nâme*'sinde *-murg-ı suhandân*'a hitapla kendine "Girüp meydâna eyle pehlevânlık/ Hünerler göster it şâhib-kırânlık" (93) diye teşvikte bulunur. Abdülvâsî Çelebi, eserini *hünerdür uşbu söz* diyerek över.²⁸⁷ Hoca Mes'ûd, mesnevi yazmaktan garazın hüner göstermek olduğunu dile getirir:

“Garaz andan ancak hikâyet degül
Veķâyî' elinden şikâyet degül
Hüner gösterürler bahâne kitâb
İçi tolu hikmet meşel hem ' itâb" (*Süheyl ü Nevbahâr*, 360-361)

Şairler yalnızca hikâye anlatmak ve başlarına gelen olaylardan şikâyet etmek için mesnevi yazmazlar. İçinde bunca hikmet bunca ibret ve nasihat olduğuna bakma, kitap hüner göstermek için bir bahanedir. Elbette, meramını manzum ifade etmeyi seçen her müellif, bütün diğer gayeleriyle beraber maharet sergilemeyi hedefler. Bu sebeple yazdığı eserin beğenilmesini ve takdir edilmesini umar. Buluşlarını, yeniliklerini fark eden bir muhatap beklentisi içine girer. Yazdıkları, alelade bir sözden ibaret görülürse sukût-ı hayâle uğrar. Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*'de kıymetini muhatabın anlamayacağı sözler söylemenin beyhude olduğunu dile getirir. "Güher har-mühreden olunmasa fark/ Niçün endişe bahrine olam ğark" (600). O, elmas ile katır boncuğu bir tutulacaksa neden kaygı denizine girip gam çekeyim, der. Sanat yapma ve kendi kabiliyetini izhar etme

²⁸⁶ Filiz Kılıç, *Âştık Çelebi: Meşâirü's-su'arâ* (Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2018), 668.

²⁸⁷ Abdülvâsî Çelebi, *Halîl-nâme*, 327.

düşüncesinde olan şairin, aksiseda umması doğaldır. Muallim Nâcî'nin meşhur “Marifet iltifata tabidir, müşterisiz meta zayıdır.” sözü aynı ihtiyaca işaret eder. Şairi motive eden hünerinin takdir görmesidir. Sözlerinin dillerde tekrar edilmesi, onun icadı bir redifin, bir kıymetli mazmunun imrenerek anlatılması, hasılı sanatıyla şöhret bulması şair için temel hedeflerden biridir.

“Söz diyeyim söz nicesi şöyle nağz

Kim revân andan mu‘ attar kıla mağz

Yazayım bir nağş kim nağğâş-ı Çîn

Görse anı kıla yüz biğ âferîn” (Ahmedî, *İskender-nâme*, 5-6)

Sanat endişesi ile şöhret arasında bir münasebet görülür. Mesnevisi ile meşhur olmuş şairler aynı zamanda bu nazım biçiminde en yetkin eserleri veren isimlerdir. Firdevsî, Nizâmî, Senâyî, Attâr, Sa‘dî ve Câmî gibi müellifler yalnız bir hikâye anlatıcısı ve nasihatçi değil, mesnevi telifine mühürlerini vurabilmiş büyük sanatkârlardır. Bu bakımdan şiiriyle ve eseriyle nam salmak, şair için sanatının derecesini gösteren bir kıstas olarak da algılanmıştır. Sonraki yüzyıllarda farklı şekillerde -belki türlü entrikalarla- saray çevresinde ünlenmiş ancak şairlik bakımından kalıcı olmayı başaramamış kişilerin durumu ile burada konu edilen şöhreti ayırmak icap eder. Sufi şairleri de cezbeden bilindir, tanınır olma isteği gündelik bir telaştan öte sözleriyle zihinlerde ve gönüllerde yer tutma beklentisidir.

2.1.4.8. Dostların Talebi ve Büyüklerin İsteği

Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* kitabında şairlerin, padişah ve şehzade saraylarında ve devlet büyüklerinin konaklarında tertip edilen meclislerde bir araya geldikleri gibi kendi aralarında da toplandıklarını belirtir. Genellikle içkili olan bu toplantılarda şairler, tanışır, sohbet edip şiirlerini okur ve bu şiirler üzerine fikir teatisi yaparlardı. Birkaç şairin buluşması yahut içlerinden hâli vakti yerinde olan birinin davetine icabet etmesiyle düzenlenen bu görüşmelerde bazen kalabalık grupların bir araya geldiği de olurdu.²⁸⁸ Tezkireciler kimi şairlerle ilgili bilgi verirken bu meclislerden bahsetmişlerdir. Harun Tolasa, sohbet yerleri olarak meyhanelerin de sayılması gerektiğini dile getirir. “...Özellikle Â. Çelebi'nin Âhî ve Na‘tî'ye ait

²⁸⁸ Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996), 229.

beyanlarında sözü edilen Efe meyhanesini de bunlara eklemeliyiz.”²⁸⁹ Şiir söyleyen ve şairlere muhabbet besleyen devlet erkânı ve varlıklı kişilerin evlerinde tanzim ettikleri şiir meclisleri hakkında yine tezkirelerde malumat bulmak mümkündür.²⁹⁰ Âşık Çelebi, (Taşlıcalı) Yahyâ maddesinde böyle bir meclisi, iştirak edenlerin isimlerini de zikrederek şu şekilde tarif eder:

“Müftî-i ‘aşr Kemâl Paşa-zâde-i merhûm ve kâzî-‘ asker-i vaqt Muhyî’ d-dîn Çelebi el-Fenârî ve Kâdri Çelebi ve İskender Çelebi zemânenün yegâneleri ve İshâk Çelebi ve Nihâlî Ca‘fer Çelebi ve ‘Hâfız-ı ‘Acem ve sâ‘ir fużalânun ferzâneleri cem‘ olup gûne gûne şoĥbetler ü beşş-i fazîletler ve neşr-i ma‘rifetler olurdu... Bir gün yine bir ‘âlî ziyâfet oldu ki niçe karnlar revâ’ih-i eţ‘ime-i nefise rûhâniyâna gıdâ ve rîze-i sımât vuĥuş u tıyûra nevâle-i sâlhâ oldu... Yine ‘ulemâ vü fużalâ ĥâzır ve Ĥayâlî daĥı ol meclisde ser-ĥalka-i kâlenderân gibi dâ‘ire-i şoĥbetde bile dâ‘ir idi. Yahyâ Beg yayabaşı bôrk ü otaĥasıyla girüp monlâ merhûm nâmına bir kaşîde virüp okıdı...”²⁹¹

Aralarında devlet adamları da olan dönemin önemli simalarının, sanat perver şahsiyetlerin katıldığı bu toplantılarda ziyafet eşliğinde şiirler okunup muhabbet edildiği anlaşılıyor. Halûk İpekten, Muslihüddin Halifezâde Hayati Mehmed Çelebi’nin tertip ettiği şiir meclislerinde daima içki bulunduğunu, buna mukabil Fenârîzâde Muhyiddin Efendi’nin son derece dindar bir şahıs olması nedeniyle davetlerinde içki bulunmadığını ifade eder.²⁹² Şiirin ne denli canlı bir ortamda hayat sürdüğü hakkında söz konusu meclisler, fikir vermektedir. Yeni şairlerin kendini gösterme fırsatı bulduğu, zamanının usta şairlerini görüp onların şiirlerini dinlediği, şiire mahsus usul ve erkânı öğrendiği bu buluşmalarda şüphesiz dinleyicilerin beğenileri de gündeme gelirdi. Eleştirilen, eksik bulunan eserlerle ilgili düşünceler dile getirilir, kabiliyetli şairlere yöneltilen beklenti ve talepler huzurdakilerin nezdinde arz edilirdi. “Bağdad şu‘arası meclislerine Fuzuli de katılırdı... Leyla vü Mecnun eserini yazmağa, bu Osmanlı şu‘arası ile buluştuğu bir toplantıda ısrar üzerine karar verdiğini mesnevisinde söylemiştir.”²⁹³ En meşhur iki aşk

²⁸⁹ Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), 288.

²⁹⁰ Yine burada kıraat meclislerinden söz edilebilir. Osmanlı dönemini konu edinen bir araştırma için bk. Zehra Öztürk, “Osmanlı Döneminde Kıraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5/9 (2007): 401-445.

²⁹¹ Kılıç, *Âşık Çelebi: Meşâirü’ş-su‘arâ*, 287.

²⁹² İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, 230.

²⁹³ İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, 237.

mesnevisi; Fuzulî'nin *Leylî vü Mecnûn*'u²⁹⁴ ve Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü 'Aşk*'ının şuara meclislerinde talep edilmesi sebebiyle yazıldığı bilinmektedir.²⁹⁵ Şiirle hemhâl olanları bir araya getiren toplantılar, yeni eserlerin kaleme alınmasına vesile olmuştur. Agâh Sırrı Levend, sebep-i telifi tarif ederken doğrudan dostların isteği ile eser yazma kurgusunu örnek verir:

“Eserin “sebeb-i telif” bölümü gelenekseldir. Şair bu bölümde eserini niçin yazdığını anlatır. Şairi heveslendiren şöyle bir nedendir: Şair, bir yaz sabahı kırda arkadaşları arasında ya da dost toplantısındadır. Meclisde bulunanlardan biri koynundan bir kitap çıkarıp uzatır. Bu, İran şairlerinden birinin güzel bir eseridir: “Ne olur bizde de böyle bir eser yazacak şair çıksa” der. Başka biri, şairi göstererek uzun uzun övdükten sonra, bu işi ancak onun becerebileceğini söyler. Şair nazlanır, özürler diler. Ama sonunda, bunun bir sınav olduğunu düşünerek öneriyi kabul edip eserine başlar.”²⁹⁶

Tâcîzâde Cafer Çelebi, sergüzeşt üslubuyla yazdığı *Heves-nâme*'sinde, şair dostları ile buluşmalarından bahseder. İstanbul'da ilimle meşgul olduğu dönemde, tatillerde *hünermend ü sebük-rûh u zarîf* diye tavsif ettiği gönül ehli birkaç dostu (harîf) ile görüşür, beraber ayş u nûş ederler. Tâcîzâde, medrese talebesi olduğu için şiire pek ehemmiyet vermese de bu sohbetlerde gazellerini okur, arkadaşlarının takdirini kazanır. Onun çoğunlukla muhabbet esnasında aklına gelen şiirlerine dinleyenler pek rağbet gösterir. Yine böyle bir dost meclisinde, sohbet edip *huzûr-ı kalb ile işret* eylerken hoş ebyât u eş'âr okunur, gönüle ferahlık veren şiirler zikrolunur. Selefin büyük şairlerinden söz açılır ve onların faziletleri konuşulur. Kiminin medhi kiminin *zemm ü kadhi* yapılır. Bu esnada bir dostu Cafer Çelebi'nin şairliğini över ve onun gazellerini, kasidelerini dinleyenlerin huzur bulduğunu dile getirir. Her işte mahir olduğu gibi şayet yazarsa onun mesnevîde de başarılı olacağını, bu sayede halk içinde itibar göreceğini ve ardında yadigâr bırakacağını söyler. Ona, Hüsrev ve Şîrîn gibi eski bir hikâyedense yeni bir

²⁹⁴ “Olmuşdu refik u hem-zebânım/ Âyine-i tûtî-i revânım; Bir nice zarîf-i hitta-i Rûm/ Rûmî ki dedik kazıyye ma' lûm; Yânî ki kamu dekâyık ehli/ Her mes'elede hakâyık ehli; Hem ilm feninde nûkte-dânlar/ Hem söz revîşinde dür-feşânlar” (Fuzulî, *Leylî vü Mecnûn*, 374-377). Bk. Hüseyin Ayan, *Fuzulî: Leylâ vü Mecnûn*, 3. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005).

²⁹⁵ “Bir meclis-i ünse mahrem oldum/ Ol cennet içinde Âdem oldum; Meclis velî gülşen-i mahabbet/ Bülbülleri yek-ser ehl-i ülfet; Her birisi şâir-i sühan-senc/ Gencîneler elde cümlesi genç; Ülfetleri şî'r ü fazl u irfân/ Sohbetleri nazm u nesr ü elhân” (Şeyh Gâlib, *Hüsn ü 'Aşk*, 173-176). Bk. Orhan Okay - Hüseyin Ayan, *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk*, 9. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015).

²⁹⁶ Agâh Sırrı Levend, “Türk Edebiyatında Hikâye”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 15 (1967): 73-74.

kıssa yazmasını tavsiye eder. Diğer arkadaşları da buna katılır ve şairi teşvik ederler. Cafer Çelebi, her ne kadar mesnevi yazma kabiliyeti olsa da bu iş için çok vakit ve emek ayırması gerektiğini dile getirir. Hem kendi gibi fazilet sahibi bir kimsenin şiirle uğraşması da yakışık almaz. Hakikat mesleğinde olanın türrehât söylemesi reva değildir. Dostları onun söylediklerine hak verseler de isteklerinde diretirler. O, Cenâb-ı Hakk'ın ona bahşettiği yüce mizaç, anlayış ve idrak sayesinde çok uğraşmasına gerek kalmadan birazcık alakadar olarak eser verebilir. Şiir sayesinde efâzıldan birçok kimse şöhret bulmuştur. Maksat *ad u san* kazanmaktır. Kişiden geriye yalnızca nâm u nişânı kalır. Şairin dostları, Türkçe şiirde meşhur olmuş Ahmed Paşa ve Şeyhî hakkında bazı eleştirilerde bulunurlar. Evet, Şeyhî sühanverlikten haberdardır; söz söylemede güzel bir üslup yakalamış, kelimada tavır ve tarz sahibi olabilmiştir ama fesâhatten nasibi yoktur, kimsenin bilmediği garip kelimeler kullanır. Ahmed Paşa ise selâset ve fesâhatte iyi olmasına rağmen onun da belâgat yönü zayıftır. Sözün raptını kurmakta başarısız kalır. Hem ikisinde de yenilikten (nev-îcâd) söz edilemez. Onlar, *ma'ânî-i hâs* bulamamışlar; yalnız tercüme eserler verebilmişlerdir. Aslında onlar şair bile sayılmaz. Oysa Cafer Çelebi, nazm-ı pâke kudreti olan, me'ânî bulmaya güç yetiren, fesâhat ve belâgat sahibi bir şairdir. Bunca meziyeti heba etmesi doğru olmaz. Yalnızca tatil günlerinde vakit ayırıp bu işle uğraşması onun benzersiz bir eser yazması için yeterlidir. Dostları bunca medh ü senâ ile ısrar edince şair, mesnevi yazmayı kabul etmek zorunda kalır.²⁹⁷ Sipariş ve hatiften gelen ses temaları ile benzer bir yapı arz eden bu kalıp, şairin birçok meseleyi tartışmak için oluşturduğu hayalî bir ortamı andırır. Meclisteki yârânın kimler olduğu söylenmez. Anlattıklarının gerçekten yaşanıp yaşanmadığı hakkında muğlak bir görünüm oluşturan müellif, vermek istediği poetik muhtevayı sebab-i telifte yedirir, okuyucuyu beklentiye sokacak vaatlerde bulunur ve usulünce fahriye eyler. Bu bakımdan dost meclisi anlatımı, şaire özgürlük sunan kullanışlı bir kurgu modelidir.

“Eski mesnevilerin, birinden ötekine pek değişmeyen sebab-i telif (yazılış sebebi) kısımları vardır. En çok görülen sebab-i telif şudur: Şair birkaç arkadaşıyla otururken böyle bir eser yazması hakkında kendisine telkinde bulunurlar. Tevazu göstererek bunu başaramayacağını söyler ve kibarca reddeder. Sonra dostlarının ısrarına dayanamayarak ve onları kırmamak için kabul etmek zorunda kalır. Bu telif sebebi yaygınlaşarak âdetâ kalıplaşmış ve bir tür gelenek hâlini almıştır. Çoğunlukla aslında ortada ne bir arkadaş vardır ne de böyle bir teklifte

²⁹⁷ *Heves-nâme*, 418-541.

bulunan...²⁹⁸

M. Fatih Köksal bu tür sebab-i teliflerin ekseriyetle kurmaca olduğunu dile getirir. Bunun nedeni benzer anlatıların birçok mesnevîde görülmesidir. Hakikaten de birbirini andıran diyaloglar ve dostlarının müellife ısrarı zaman içinde ortak bir temaya dönüşmüştür. Öte yandan şüara meclislerinin yaygın olarak tertip edilmesi ve şairlerin buldukları vakit şiir yahut diğer şairler üzerine konuşmalarının oldukça muhtemel olması bu kalıbın tamamıyla kurgu olmadığına da işaret eder. Birleştiren bir ifadeyle; *gerçekte yaşanmış bir ortamın kurgulanarak aktarıldığı* söylenebilir. Şair, arkadaş grubu ile görüşüp poetik tartışmalara girmiş olabilir fakat mesnevî yazmaya o mecliste karar vermemiştir. Yahut bulunduğu ortamda kendisinden mesnevî kaleme alması istenmiştir ama orada başka şairler hakkında ve mesnevî geleneğine dair bir mükaleme yapılmamış olabilir. Parça parça yaşanan ve sebab-i teliflerde benzer kalıpta sunulan olaylar zaman içinde geleneğe dönüşmüş ve belirli bir anlatım modeli oluşturmuştur. Poetika başlığında alıntılanan, Fânî'nin şairlerle ilgili beklentilerinden söz ederken sarf ettiği "...Şâ'ir şî'rini ta'rîf ve kendüyi tavşîf itmek 'inde'l-'uçalâ münâsib ü lâyıķ ve muķtezâ-yı kemâle muvâfıķ degüldür." sözü hatırlanacak olursa müelliflerin neden kurgusal bir yapı tercih ettikleri anlaşılabilir. Açıkça konuşmak edebe aykırı kabul edilmiştir. Şair, tıpkı bir tiyatro direktörü gibi söyleceklerini, oyunu marifetiyle perde arkasından dile getirir. Esasında şiire dair söylediklerinin subjektif söylemlerdense genel geçer doğrular olduğunu düşünen şairin bu yolu seçmesi makuldür. O, dostlarının kimler olduğunu söylese ve gerçekten yaşanan konuşmaları aktarsa, konuşulanlar yalnız oradakilerin şahsi düşünceleri olarak algılanabilecektir. Belki diğer şairlere yöneltilen eleştiriler, kişisel husumete bağlanacak ve göz ardı edilebilecektir. Kurgulandığı hâliyle mevzubahis tenkitler dönemin genel anlayışını yansıtıyor gibi sunulmuştur. Fahriye başlığında da belirtildiği gibi bu tarz kurguların bir gayesi de şairin, dostlarının dilinden kendini övmek istemesidir. Bu sayede çevresi tarafından kabul görmüş ve takdir toplamış bir şair olduğunu okuyucuya göstermiş olur. Onun kabiliyetini belirten kişilerin alelade insanlar olmadığı vurgulanır ve sözden anlayan kişiler olduğu özellikle belirtilir.

"Bir iki derd eri şâhib-hünerler
Deniz gönüllüler rüşen-nazarlar

²⁹⁸ M. Fatih Köksal, *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2005), 9.

Me‘ānî nûş idenler söz kabından

Emenler Hâk dadın ma‘nî lebinden

Bu nazmı isteye âkıl olanlar

Nite kim mey hoşın bilür içenler” (Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşîd-nâme*, 348-350)

Şeyhoğlu Mustafa, mesnevisini kaleme alması için onu teşvik eden dostlarını dert sahibi, yetenekli, gönlü geniş, bakışıyla aydınlatan, sözün manasını kavrayan, âkil ve zevk-i selim sahibi kişiler olarak resmeder. Kendisindeki kabiliyeti gören ve eser yazmasını isteyen kimseler, altının değerini bilen sarraf gibi kıymetlinin ne olduğunu anlayabilen şahsiyetlerdir.

Şairlerden mesnevi talep edenler yalnızca dostları değildir. Sebeb-i teliflerde bu hususta çeşitlilik görülür. Sipariş başlığında örnekleri verilen Ahmedî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'i ve Abdülvâsî Çelebi'nin *Halîl-nâme*'si devlet büyükleri tarafından yazımı istenen eserlerdir. Fahrî'nin *Husrev ü Şîrîn*'i, Aydınoglu İsa Bey tarafından sipariş edilerek kaleme alınmıştır. Daha evvel ayrıntılı bir şekilde incelendiği için alıntılar burada tekrar edilmemiştir (Bk. Himaye). Eserin yadigâr olarak görülmesi, şairin başkasının dilinden fahriye eylemesi ve poetik muhtevanın bu sebeb-i teliflerde de yer alması dikkat çekicidir. Şairlerin farklı bağlamlarda aynı temalara yer verdiği söylenebilir. Devlet büyükleri haricinde din büyüklerinin talebi ile de yazılmış mesneviler vardır. Yazıcıoğlu Muhammed, Gelibolu'nun âşıklarının ondan Hz. Peygamber'i konu alan bir eser istediklerini aktarır. Ayrıca *Muhammediyye*'nin sebeb-i teliflerinden bir diğeri, müellifin rüyasında Hz. Peygamber'in teşvikine mazhar olmasıdır.

2.1.4.9. Hatiften Gelen Ses ve Rüya

Arapça bağırarak, yüksek ve gür ses çıkarmak manasındaki hetefe / هتف kökünden türeyen *hâtif*, bağırarak, çağırarak, seslenen anlamına gelmektedir; konuşanı görmeksizin duyulan sesi ifade eder. Hatif, eski Arap kültüründe ve bazı tasavvufî menkıbelerde gâipten gelen ses anlamında kullanılmıştır. “İslâm'dan önce Araplar çölde dolaşırken bazan kaynağı belli olmayan bir ses işittiklerini söyler, göremedikleri bu sesin sahibine sâih, dâî, münâdî ve hâtif derlerdi.”²⁹⁹ Tasavvuf metinlerinde bu ses, sufileri, yapılması gereken bir işe yönlendirmiş yahut onları zararlı bir işten sakındırmıştır. Bunun tanrısal bir işaret yahut ikaz olarak görüldüğü söylenebilir. Kelâbâzî, *et-Ta‘arruf*'ta müstakil bir

²⁹⁹ Süleyman Uludağ, “Hâtif”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Ankara, 1997), 16: 467.

başlık ayırdığı hatifle ilgili şu rivayeti aktarır:

“Ebu Said Harrâz anlatıyor: “Bir Arafe gecesı Ulu ve Yüce Allah’a o kadar çok yaklaştım ki, bu yakınlık O’ndan bir dilekte bulunmama ihtiyaç bırakmadı. Allah Taâlâ’dan dilekte bulunmam için nefsim benimle çekişmeye başladı. Bu esnada hâtiften işittiğim bir ses bana şöyle dedi: Allah’ı bulduktan sonra O’ndan başkasını mı istiyorsun.”³⁰⁰

Rivayetten anlaşıldığı kadarıyla hatifle kastedilen şey, kişinin kendi kendisiyle konuşması değildir. O, iç sestten başka olarak maruz kalınan bir dış sesi çağırıştırır. Rivayette yer alan *nefsim benimle çekişmeye başladı* ifadesi, Ebu Said Harrâz’ın içinden geçirdiği bir düşünceyi anlatırken hatifin konuşması ise onun iradesi dışında gerçekleşmiştir. Hatifin bir his yahut düşünceden ziyade bir varlık gibi aktarılması câlibi dikkattir. Süleyman Uludağ, Hz. Peygamber’in vahiy almaya başladığı ilk dönemlerde Hira Mağarası’nda bu türden sesler işittiğine dair rivayetlerin bulunduğunu ve diğer peygamberlerin de nübüvvetlerinin ilk zamanlarında benzer bir deneyim yaşadıklarını aktarır.³⁰¹ Vahyin başladığı döneme denk gelmekle beraber hatiften gelen sesle kastedilen farklı bir tecrübe olmalıdır. Toshihiko İzutsu, vahyin fiziksel etkilerine dikkat çeker: “Hadisler bize; vahiy geldiği sıralarda (Hz.) Muhammed’in çektiği şiddetli ızdırapları, fizikî ağrıları, sarsılışları haber vermektedir.”³⁰² Hatifle ilgili hadiselerde fiziksel ağrı ve ızdıraptan bahsedilmez fakat Kelâbâzî’de yer alan bir rivayette muhataplar, ses onlarla konuşmadan evvel yakaza hâline girerler:

“Resulullah (s.a.) vefat ettikten sonra onu gasletmek isteyen ashab, acaba diğer ölülerimiz için yaptığımız gibi Resulullah’ın elbiselerini çıkarıp da mı gasl (yıkama) edelim, yoksa elbisesi üzerinde iken mi gasl edelim, meselesinde ihtilafa düşmüşlerdi. Hz. Aişe der ki: “Sahabe bu ihtilaf üzere iken kendilerine bir uyuklama hâli verildi. Hepsi çenelerini göğüslerine dayıyarak başlarını eğdiler. Bu sırada kim olduğu bilinmeyen biri evin bir köşesinde konuşmuş ve Peygamberi elbisesini çıkarmadan yıkayınız, demiştir.”³⁰³

Müellif, bu hadiseyi hatifle ilgili anlatsa da metinde, konuşanın evdeki birisi olduğu söylenir. Bu yönüyle rivayet, Cebrail’in insan kılığında görüldüğü durumları da

³⁰⁰ Kelâbâzî, *Doğuş Devrinde Tasavvuf: Ta’arruf*, trc. Süleyman Uludağ, 5. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 233.

³⁰¹ Uludağ, “Hâtif”, 16: 467.

³⁰² Toshihiko İzutsu, *Kur’ân’da Allah ve İnsan*, trc. Süleyman Ateş (İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, t.y.), 210.

³⁰³ *Doğuş Devrinde Tasavvuf: Ta’arruf*, 234.

hatırlatır. Hatiften ses işitme hadiselerinde sesin nereden ve kimden geldiğinin bilinmediği ve muhatabın tek kişi olduğu genellenecek olursa rivayetin başka türlü değerlendirilmesi gerekir. Öte yandan Kelâbâzî'nin bu olayı hatifle ilişkilendirerek anlatması, dahası hatiften ses işitmenin sıhhatine delil olarak sunması, mevzunun belirgin olmadığını ve duyulan gizemli komutların birbiriyle ilgili görüldüğünü gösterir. Bu bakımdan Cahiliye Araplarında şairlerin, cinlerle konuştuğuna dair anlatıların da hatifle ilişkilendirilmesi mümkündür. Nihad M. Çetin, “Çok eskiden beri şairin, kendisiyle alışkanlık, yakınlık ve dostluk kurduğu bir *cinn*'e sahip bulunduğu inanılıyordu.” der ve bazı meşhur şairlerden örnekler getirir. “Böylece eski şâir ilham kaynağını, irtibat hâlinde bulunduğu bir cin ile, bu dünyanın ötesinde sihirli bir âleme bağlıyor, dolayısıyla kendisi de tabiat üstü bir kuvvetle mücehhez bulunuyordu.”³⁰⁴ Mine Mengi, Behiştî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda geçen hatifle ilgili şöyle bir örneği zikreder:

“İy hâtif-i gayb tercemânı
Sultân-ı memâlik-i me'ânî”³⁰⁵

Şair beyitte kendisine gayb hatifinin tercümanı diye seslenir. Beyit, eski Arap şairlerinin, şiirlerini *karîn*, *sâhib* dedikleri cin arkadaşlarının ilhamlarıyla yazdıklarına dair rivayetleri akla getirir.³⁰⁶ Behiştî, sanki kendisine ilhamda bulunan bir cinin tercümanlığını yaptığını haber vermektedir. İzutsu, meşhur Arap şairlerinden A'şâ'le ekber'le ilgili bir rivayet nakleder. Düşman kabilenin şairi ile karşılıklı şiir söylerken cevap veremeyen şair, cini Mishal'den kendisine ilham gelmediği için sustuğunu dile getirir: “Ben şiir sanatında (sosyeteye yeni giren bir kız gibi) tecrübesiz, çırak değilim. Ben ancak Mishal bana lutfettiği zaman konuşurum. İkimiz arasında sıkı bir dostluk vardır; iki dost ki biri cin, öbürü de ona uyan insan. O söyler(se) ben de artık söyleyeceğimi söylemekten aciz kalmam.”³⁰⁷ Şiir söylediğinde doğaüstü bir varlığın dilinden konuşan şairin sözleri sihirli görülmüş ve eski Arap toplumunda şairler, kabile lideri *kâ'id* ile neredeyse aynı konumda yer almıştır.³⁰⁸ Alelade insanların ulaşamadığı gizli bir kaynaktan haber almak bakımından şairler, kahinlerle de ilintilendirilmiştir.

³⁰⁴ Çetin, *Eski Arap Şiiri*, 11.

³⁰⁵ Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 15.

³⁰⁶ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ali Yılmaz, “Arap Edebiyatında Şeytanlı (Cinli) Şairler”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6/2 (Aralık 2002): 261-268.

³⁰⁷ İzutsu, *Kur'ân'da Allah ve İnsan*, 214.

³⁰⁸ İzutsu, *Kur'ân'da Allah ve İnsan*, 215.

İzutsu, müşriklerin *Kur'ân*'ın etkileyciliği karşısında bu eski inanışlarına atfen Hz. Peygamber'e *cinlenmiş şair* dediklerini aktarır.³⁰⁹ Hâkka Suresi'nde müşriklerin bu iddiası yalanlanmıştır.³¹⁰ Cahiliye Devri şairlerinin cin güdümünde konuşması mevzusu; onların ilham aldıkları veya sezgileri sayesinde diğer insanlardan ayrıcalıklı olarak, görünmeyen bir kaynaktan bilgi devşirebildikleri düşüncesinin ilkel biçimi olarak sayılabilir. Malum olduğu üzere eski Türk şairlerinin de büyü bildiği ve habis cinlerden gelen fenalıkları defedebildiği düşünülürdü.³¹¹ Bu türden iptidai yaklaşımlar zamanla unutulmuş, tabiri caizse şairin elinde sadece ilham kalmıştır. Klasik Türk şiirinde şair, kâhin ve sahir ilişkisi yalnız mazmun düzeyinde ve bazı edebî sanatlarda (sihr-i helâl) kendisine atıf yapılan eskimiş bir inanıştan ibarettir.

Sebeb-i teliflerde yer alan hatiften gelen ses motifi, yukarıda verilen tarihî arka plandan farklı seyrederek. Örneklerde hatif, uzlet köşesine çekilmiş mükedder şairin gönlünü alan, onu şevklendiren bir dost görünümündedir. Kıymeti bilinmediği için hüznlenen yahut aşk ızdırabıyla gam çeken şair, hatifle girdiği diyalog neticesinde eser yazmaya karar verir. Şeyhî'nin *Husrev ü Şirîn*'inde sebeb-i telif büyük oranda hatiften gelen ses kurgusuna yaslanır. Şair dertle sırdaş olduğu bir sırada can hatifinin hitabını işitir:

“Meger bir dem ki derd olmuşdu demsâz
Gönüle hâtif-i cân virdi âvâz
Ki iy biçâre niçün haste-dilsin
‘Azîzü’n-nefs iken h̄âr ü hacîlsin
Nefes germ eyle degülseñ füsürde
Dirild aduñ ger olmaduñsa mürde” (Şeyhî, *Husrev ü Şirîn*, 551-553)

İlk beyitteki *gönüle* kelimesi konuşmanın hayalî olduğuna işaret eder. Şair, içinden geçirdiği düşünceleri hatif üzerinden anlatmayı seçmiştir. Yukarıdaki örneklerden farklı olarak burada hatif, iç sesi andırır. Mine Mengi, *hâtif-i gayb* ve *hâtif-i cân* şeklindeki iki yaygın kullanımın mana olarak ayrıştığını belirtir. Hatif-i gayb daha ziyade *gayıpten gelen ses* anlamında iken Şeyhî'nin sebeb-i telifinde de geçtiği şekliyle hatif-i can, *ilham* manasında kullanılmıştır.³¹² Ses, şaire “Ey biçare, neden üzgünsün, kıymetli bir

³⁰⁹ “Bu durum bize peygamber (Hz.) Muhammed’e, çağdaşlarının neden “cinlenmiş şair (şâ‘irün mecnun)” dediklerini anlatır.” İzutsu, *Kur'ân'da Allah ve İnsan*, 215.

³¹⁰ “O bir şair sözü değildir. Ne de az inaniyorsunuz! O bir kâhin sözü de değildir. Ne de az düşünüyorsunuz!” Hâkka Suresi, 69/41-42.

³¹¹ M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. Bs (Ankara: Akçağ Yayınları, 2011), 94.

³¹² “Hâtif sözlüklerde, seslenici, çağırıcı anlamıyla verilmektedir. Ancak çağırının, seslenenin kim olduğu

nefsin varken neden kendini hor ve mahcup görüyorsun. Büsbütün hissiz değilsen gönül yakıcı sözler söyle, şayet ölmediysen adını dirilt.” diye nasihatte bulunur. Devamında, dünyada ad bırakan kişinin ölmeyeceğinden ve hayırla yâd edileceğinden söz eder. Üzülme, malın mülkün yoksa da hatıran *genc ü güher* dolu, bir eser meydana getir ki hem ahiretine fayda sağlasın hem de bu sayede adın yaşasın, diye şairi eser yazmaya teşvik eder. Ona şiirde kabiliyetli olduğunu, içindeki güzellikleri cihana saçmasını ve insanlarla paylaşmasını söyler. Hatiften gelen ses, Şeyhî’ye her ne kadar gazelde yetenekli olsa da mesnevi yazmasını tavsiye eder. Çünkü asıl hüner mesnevi kaleme almaktır. Ardından şaire, eserini nasıl yazması gerektiği konusunda önerilerde bulunur.³¹³ Şeyhî, hatifin övgüleri ve teşvikleri sebebiyle gönlündeki kederin bir nebze dağıldığını hisseder. Onun sözlerine uymak istediğini dile getirir fakat eser yazmak için kişiye *hikmet ü şer’ u belâgat ve kifâf ü sıhhat ü ferâgat* gerekir, diye ekler. Oysa kendisi köşesine çekilmiş fakir, yalnız, garip, hasta ve gönlü kırık bir adamdır. Hem etrafındaki insanlar güzel sözü kötüsünden ayırt edebilecek kabiliyette de değildir. Sözden anlayanların bir kısmı haset eder. Şair, “Elmas, katır boncuğundan ayrı görülmezse fikir denizine dalıp zahmet çekmeye değer mi?” diye sorar. Hatiften gelen ses ona, bahane ve vehimlerden kurtulmasını salık verir. Her devirde kıymet bilmez insanlar vardır, der. Güzelliğiyle dünyayı süslerken kardeşlerinin düşmanlığı yüzünden melul olan Hz. Yusuf’u ve nuruyla bütün Arapları aydınlattığı hâlde amcası Ebu Leheb’in nefreti sebebiyle gam çeken Hz. Peygamber’i şaire örnek verir. Gülün olduğu yerde diken de olur, her gizli hazinenin yanında bir yılan vardır, diye ekler. İyi sözün eninde sonunda muhatabını bulacağını dile getirir. Hatiften gelen ses şaire, batıl fikirden kurtulmasını ve Hak’tan inayet dileyip padişahın hâmilik beklemesini tavsiye eder. Zamanın padişahının sahip-nazar olduğunu; bu sebeple hüneri takdir edeceğini söyleyerek eserini yazıp ona ithaf etmesini tembih eder. Şeyhî, padişahın adını duyunca sevinir ve mesnevisini yazmaya karar verir.³¹⁴ Kısaca özetlenen sebab-i telifte hatif, hüzünlü dostu şairin gönlünü alır, şiire yeteneğini teslim eder ve eser yazması için onu

söylenmez, bilinmez. Bu nedenle gaipten gelen ses diye tanımlanır. Edebi metinlerde de bu anlamıyla bağlantılı olarak hâtif-i gayb ya da hâtif-i gaybî tamlamaları içinde geçer.” “...hâtifin edebi metinlerde tamlama içinde hâtif-i cân yani içten gelen ses, haber biçiminde kullanıldığı görülür.” Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 15-16.

³¹³ “Mesnevilerin sebab-i telif bölümlerinde hâtif, mesneviyi yazacak olana; mesnevi yazması için davet getiren, çağrıda bulunandır. Bu davette teşvik vardır. Daha açıkçası, şair; mesnevi yazmaya ehliyeti olduğunu, kendisinde mesnevi yazmak için şairlik gücünün bulunduğunu hâtif aracılığıyla öğrenir.” Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, 18.

³¹⁴ *Husrev ü Şirîn*, 551-617.

teşvik eder. Dahası eseri nasıl yazacağı ve kime ithaf edeceği konusunda ona yol gösterir. Elbette hatiften gelen sesle şair arasında geçen konuşma, kurgudan ibarettir. Gerçekte ne hatiften bir ses gelmiş ne de burada anlatıldığı gibi bir mükâleme yaşanmıştır. Şair içinden geçenleri diyalog şeklinde ifade etmek için hayalî bir karakter oluşturmuştur. Bu sayede hem zamaneden şikayetçi olmuş hem fahriye eylemiş hem şiir anlayışı hakkında birkaç kelam etmiş hem de eserini padişaha sunarak himayet beklentisini dile getirmiştir. Şeyhî, aleni konuşmak yerine hatif kurgusu üzerinden sühanperdazlığını ortaya koymuş ve marifetine karşılık himaye ve hürmet ümidini dile getirmiştir. Benzer kullanımın modern edebiyatta da kimi örneklerinden bahsedilebilir: İç sesin bir karakter olarak sunulması ve yazarın anlatacaklarını bu kurgu üzerinden dile getirmesi bakımından *Husrev ü Şirîn*'de Şeyhî'nin hatife biçtiği rol, *Tutunamayanlar* romanının Olric'i ile benzeşir. Berna Moran, romandaki bu hayalî karakteri yazar Oğuz Atay'ın "Turgut'un [ana karakter] iç çatışmalarını diyaloga dönüştürme olanağını sağlamak için" kullandığını söyler.³¹⁵ Şeyhî'nin geleneğe uygun olarak büründüğü kederli şair karakteri, hayattan beklentisi kalmamış, ümitsiz ve biçare tabiatıyla mesnevi yazma motivasyonuna sahip değildir. Şairin karamsarlığıyla tezat oluşturan hatif, eserinin yankı uyandıracağını ve ona hem dünya hem de ahiret azığı olacağını söyleyerek mesnevinin kaleme alınması için gerekli olan pozitif bakışı temsil eder. Şeyhî, büründüğü rint duruşundan ödün vermeden, hatiften gelen sesin isteği ve ısrarıyla eserini yazma kararı alır.

Cem Sultan'ın *Cemşid ü Hurşid*'inde de hatiften gelen ses kurgusu Şeyhî'ye benzer bir fonksiyonda kullanılır. Şair, baharın gelip cihanı süslemesiyle belki ruhu ve gönlü gamdan birazcık kurtulur diye bâğ u gülzârı dolaşmak ister. Gönlü kısa bir an safa bulsa da baharın güzelliği sevgilisini hatırlatınca şair hüzünlenir. O, sevgilisinin saçını ve yanaklarını anıp sevda yangınına tekrar alevlendirir. Bu sırada hatiften gelen avazı işitir.

“Bu nağmeyle iderken derdümi sâz
Baña hâtifden irişdi bir âvâz
Ki iy miskin nice bir zâr olursın
Nice bir kendüğe mihnet alursın
Olinca derdiyile her nefes zâr
Ço bârî ‘aşk içinde bir hoş âşâr

³¹⁵ Bk. Dipnot. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2*, 20. Bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 286.

Düzetgil ‘aşk içinde bir risâle

Ki ‘uşşâk anuñ ile_ire visale” (*Cemşîd ü Hurşîd*, 1058-1059; 1062-1063)

Hatıftan gelen ses, “Ey miskin, neden ağlayıp duruyorsun, kendine bu denli derdi neden yük ediyorsun?” diye şaire nida eder. Madem sevgilinin derdiyle sürekli inliyor; bari aşktan bahseden güzel bir eser yazsa da diğer âşıklar da onunla vuslata erse diye şaire tavsiyede bulunur. Çünkü o, ne şükür ki şiirde hüner sahibidir. Sözleriyle açık ve belîğ, muhtevasıyla cana safa veren bir eser yazsa, dinleyen zevk ve rahat bulsa, kendisi bile feryâd ü figân edeceğine kitabını okuyup şad olsa... Hem sonsuza dek dünyada kalamayacağına göre bir yadigâr bıraksa da insanlar onun ardından hayır dua etse, cihanda güzelliklerle anılan bir şöhret kazansa, yazdığı hoş hikâyeyi okuyanlar mutlu olup ona aferin deseler... Bundan iyi saadet mi olur? Hatifin sözlerini işitince şairin gönlü şenlenir ve o, Selmân-ı Sâvecî’nin eserinden tercüme olarak *Cemşîd ü Hurşîd*’i yazmaya karar verir. Şeyhî ile paralel şekilde Cem Sultan da ümitsiz ve perişan şairi motive etmesi için hatifi kullanır. Oluşturulan diyalog sayesinde şair fahriye eyler, eserini bir yadigâr olması için yazdığını haber verir, maksadının âşıkların hüznünü gidermek olduğunu belirtir. Şeyhî’den farklı olarak bütün sebep-i telifi hatif kurgusuna hasretmeyen Cem Sultan, eser yazmaya karar verdikten sonra nasıl bir yol izleyeceğini kendisi anlatır. Konuştuğu hatifi, hatif-i can yahut hatif-i gayb şeklinde tavsif etmez, onun ısrarlı isteği neticesinde kendi beklentisini ve zamaneden şikayetini mevzubahis eylemeden eser yazmayı kabul eder. Mesnevisinde hatıftan gelen sese yer veren diğer bir müellif *Fürkat-nâme* yazarı Halîlî’dir. Günay Kut, Âşık Paşa’dan nakille bu mesnevinin halk arasında *Dîvân-ı Halîlî* diye bilindiğini söyler. Bunun sebebi eserde farklı biçimlerde oldukça fazla (31 adet) manzume bulunmasıdır.³¹⁶ Gerçekten de Halîlî, sanki çoğunluğunu gazellerin oluşturduğu manzumelerin arasına hikâyeye eklemiş gibidir. Hatıftan gelen ses, *Fürkat-nâme*’de eserin değil gazellerin bazılarının yazılış nedeni olarak yer alır.

“Bu resmile kııldum sözile sâz
Ki nâ-geh irdi hâtifden bir âvâz
Ki iy devrân elinden ağlayan zâr
Halîlî haste-dil bî-hîş ü bî-yâr
Niçe bir idesin gamdan şikâyet

³¹⁶ Kut, “Fürkat-nâme”, 333.

“Kılasın derd-i hicrândan hikâyet” (*Fürkat-nâme*, 1127-1129)

Sergüzeşt üslubuyla kaleme alınan *Fürkat-nâme*, şairin kendi ağzından anlattığı bir aşk hikâyesini konu edinir. Hatiften gelen ses, bir başına gam çeken şaire yarenlik eder. Ona üzülmemesini söyler ve şairin sevdiğine mektup yazıp hâlini anlatmasını tembih eder. Şair de bu tavsiyeye uyarak *nâme* yazmaya koyulur. Görüldüğü gibi bu mesnevîde de hatiften gelen ses, müellifin dert arkadaşı konumunda olup âdeta onu teselli eden bir figürdür.

‘*Avârifü’l-ma‘ârif* isimli eserinde Sühreverdî (ö. 1234), “Herhangi bir beşer ile Allah’ın konuşması ancak vahiy ile yahut perde arkasından ya da bir elçi gönderip, izni ile, dilediğini vahyetmesi şeklinde olabilir.”³¹⁷ ayetini *elçi gönderme* ve *vahyin* peygamberlere mahsus olduğu, *perde gerisinden konuşmanın*sa şeyhlere ve ilimde râsih (yetkin) olanlara hasredildiği şeklinde açıklar. Hicap ardından konuşmayı *ilham* ile örneklendiren müellif, hatiften gelen ses ve rüyayı da aynı kapsama dâhil eder.³¹⁸ Her ne kadar sebep-i teliflerde yer alan hatiften gelen ses ve rüya motifi, Cenab-ı Hakk’ın, kulu ile konuşması değilse de Sühreverdî’nin yorumu, bu iki unsurun ilhamla alakasını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bilindiği gibi ilham, içe doğan şey, esin anlamına gelmektedir. Somut olmayan bir kaynaktan kişinin gönlüne gelen his ve fikriyatı ifade eder. Sebeb-i teliflerde yer alan rüya motifi bu bakımdan hatifle ilişkilendirilmiş ve aynı başlıkta ele alınmıştır. Yoksa hatifin aksine rüya, müellif tarafından kurgulanan bir anlatım tercihinden ibaret değildir. Yazıcıoğlu, *Muhammediyye*’sini rüyasında gördüğü Hz. Peygamber’in isteğiyle kaleme aldığını söyler. “Meger günlerde bir gün emr-i takdîr/ Oturmuştum Gelibolu’da sırrâ” (32) diye başlayan sebep-i telifte, şairin halktan elini eteğini çekip zikirle meşgul olduğu bir dönemde ziyaretine gelen dostları, ondan Resûl-i Kibriya hakkında bir kitap yazmasını talep ederler. Müellif, nice mevlid ve evsafın telif edildiğini dile getirir.³¹⁹ “Bilinmiştir denilmiştir okunmuş/ Anılmıştır kamu kübrâ vü suğrâ” (40). Arkadaşları, ondan hadis ve tefsir nakillerine dayanan bir kitap beklediklerini söyleyince Yazıcıoğlu, onları geri çevirmez ve isteklerini kabul eder. O günlerde bir gece, rüyasında Hz. Peygamber’i, yüzünde örtü olduğu hâlde,

³¹⁷ Şûrâ Suresi, 42/51.

³¹⁸ فارسال الرسول يختص بالأنبياء، والوحي كذلك، والكلام من وراء حجاب بالإلهام والهواتف والمنام وغير ذلك للشيوخ والراسخين “ في العلم. Ebu Hafs Şihabüddin Ömer Sühreverdî, ‘*Avârifü’l-ma‘ârif*, thk. Tefvik Ali Vehbe ve Ahmed Abdürrahim es-Sâyih (Kahire: Mektebetü’s-Sekâfeti’-d-Dîniyye, 2006), 112.

³¹⁹ Âmil Çelebioğlu, verdiği özetinde, evsafi *sîyer* olarak yorumlamıştır. “Muhammediye’nin Tahlili”, *Yazıcıoğlu Mehmed: Muhammediye*, haz. Âmil Çelebioğlu (İstanbul: Dergah Yayınları, 2018), 89.

ashapla birlikte otururken görür. Önlerinde su dolu çini taslar vardır. Müellif, oradaki bir şahsa Hz. Peygamber'in neden yüzünde nikap olduğunu sorar. Adam, "Dedi kim kime açsınlar nikâbı/ Cemâlinen kim olurlar hayârâ; Veyâhud kime versinler şarâbı/ Bu meclisde kim olurlar sükârâ" (48-49) deyince Yazıcıoğlu Muhammed, yakasını yırtarak ağlamaya başlar. Onun üzüntüsünü gören Hz. Peygamber, şaire teveccühte bulunur.

"Götür gönlün hicâbından nikâbı
Cemâlin nûrunu cânında ara
İçir hikmet şarâbın ümmetime
Sözümü söyle halka âşikârâ
Tamâmet dolsun iller mu' cizâtım
Yetişsin sözlerim mülk ü diyâra
Şu resme eyle imdi beni takrîr
İşitsin Mısır u Şâm Rûm u Buhârâ
Yenile mevlidim çıksın cihâna
Egerçi söylenir dehren fe-dehrâ
Ki düpdüz âlemin halkı işitti
Benim evsâfımı berren ve bahrâ
Kemâlâtım yetiştir sen dahi pes
İşitsin ümmetim şehren fe-şehrâ" (Muhammediyye, 54-60)

Gönlünden Hakk'ın tecellisini ve ilahi hakikatleri görmeni engelleyen örtüyü kaldır, güzelliğin nurunu kendi nefsinde ara. Ümmetime hikmet şarabından tattır, onlara sözlerimi açıkla. Şehirler büsbütün mucizatımla dolsun, sözlerimi mülk ü diyara ulaştır. Beni öyle anlat ki Mısır ve Şam, Rum ve Buhara işitsin. Ağızdan ağıza söylendiği gibi mevlidimi yenile. Âlemin halkı baştan başa benim vasıflarımı dinledi. Sen de kemalatımı duyur, ümmetim işitsin. Yazdıkların şehir şehir okunsun. Yazıcıoğlu, Hz. Peygamber'in sözleriyle şad olur, mesnevisini yazmaya koyulur. "Sığındım Hakk'a sığındım elimi/ Ki yazam vasfını sırran ve cehrâ" (68). Sebeb-i telifte müellif tıpkı bir âşık gibi, Hz. Peygamber'in yüzünü göremediği için yakasını yırtıp ağlamaya başlar. Onun samimiyetine şahit olan *sevgili*, âşığı ödüllendirir ve onun kendisi hakkında kitap yazmasını talep eder. Oğuzhan Şahin, sufilerin rüyada telkin yoluyla eser kaleme almalarına eleştirel yaklaşır. Bunun bir tür fahriye olabileceğini söyler. Müellifin eser yazmak için görevlendirilmesinin, onun keşif ve keramet sahibi olduğuna işaret ettiğini

belirtir. “Büyük ölçüde sufiler arasında yaygın olan rüyada talimat alma, kanaatimizce hem eseri hem de müellifi yüceltici bir niteliğe sahiptir.”³²⁰ Şahin’e göre bu türden sebep-i telifler, yazarın ledün ilmine vâkıf olduğunu ima ederek ona prestij kazandırmaktadır. “Müellif, bu şekilde gaybın tercümanı gibi addedilirken, kaleme aldığı eser(ler)ine de etraftan kutsiyet atfedilmektedir.”³²¹ Hem bu sayede esere gelecek eleştirilerin de önüne geçilmiş olmaktadır. Şahin’in yaklaşımı dikkate değer olmakla beraber sebep-i teliflerde yer alan rüya anlatılarının kurgu olduğunu söylemek güçtür. Müelliflerin anlattıkları rüyayı gerçekte görmeyip uydurduklarını varsaymak için metinde buna dair bazı işaretlerin bulunması gerekir. *Muhammediyye*’dekine benzer şekilde Oğuzhan Şahin’in misal verdiği *Fuşûsu’l-hikem*’in telif sebebinde de rüyada Hz. Peygamber’in görünmesi söz konusudur.

“Rüyada alınan emirle telifte bulunmaya asıl örnek Fusûsu’l-Hikem’dir. Fusûs’un dibacesindeki kayda göre Hz. Peygamber elinde bir kitapla İbn Arabi’nin rüyasına girerek ona, “Bu Fusûsu’l-Hikem kitabıdır. Bunu al ve nâsa ihraç et. Bununla intifa’ etsinler.” şeklinde emirde bulunur. İbn Arabi, Resulullah’ın rüyada kendisine uzattığı kitaptan bir harf eksik ya da fazla olmadan, bu talebi yerine getirir.”³²²

Aksi yönde bir işaret olmadıkça müelliflerin eserlerini meşru kılmak adına bu türden bir kurguya tevessül etmeyeceklerini düşünmek daha doğru olacaktır. Haddizatında rüyanın şahsi bir tecrübe olması beyana güvenmeyi zorunlu kılar. Şahin, müelliflerin maksatlı olarak rüyalarını anlattıklarını kastediyor olmalıdır. Elbette yazarın rüya görmesi onu motive eden ve telifinin hayırlı olacağı konusunda onu teşvik eden bir fonksiyona sahiptir. Eserinde rüyasını anlatması ona ve kitabına fayda sağlar. Bu türden bir rüya gören müellifin, sebep-i telifte rüyasından bahsetmesi abes olmasa gerektir.

2.1.4.10. Tecdit, Tevsi, Nazmetme ve İkmal

Klasik Türk mesnevisinde kimi hikâyeler birden çok şair tarafından tekrar tekrar kaleme alınmıştır. Larendeli Hamdî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u ile ilgili yaptığı çalışmada Belal Saber Mohamed, bu hikâyeyi nazmeden otuzdan fazla şairin ismini zikreder.³²³ Benzer

³²⁰ Şahin, “Klasik Metinlerde Övgünün Karakteristiği: Müellif Kendini Nasıl Yüceltir?”, 93.

³²¹ Şahin, “Klasik Metinlerde Övgünün Karakteristiği: Müellif Kendini Nasıl Yüceltir?”, 97.

³²² Şahin, “Klasik Metinlerde Övgünün Karakteristiği: Müellif Kendini Nasıl Yüceltir?”, 94-95.

³²³ Belal Saber Mohamed Abd el Maksoud, *Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatı’nda Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdî’nin Eseri* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler

şekilde yirmiye aşkın Türk şairinin Hüsrev ü Şîrîn ve Yûsuf u Züleyhâ konulu mesnevi yazdığı bilinmektedir.³²⁴ Aynı hikâyenin farklı müelliflerce defaten işlenmesi mevzusu, tercüme ve nazire başlıklarında, ayrıca üslupla ilgili yönüne dikkat çekilerek poetika başlığında yer almıştır. Genceli Nizâmî ile başlayan hamse sahibi olma (beş mesnevi yazma) geleneği, mesnevi şairleri tarafından önemsenmiş, bir ustalığı gösterir hâle gelmiştir. Sahib-i hamse olan şairler *üstad* olarak nitelendirilmiştir. Bu bakımdan Nizâmî'nin eserleri, konu ve biçim itibarıyla birçok şair tarafından tanzir edilmiştir. Nizâmî'nin dışında Attâr, Senâyî, Câmî gibi şairlerin mesnevileri de yine Anadolu sahasında yankı uyandırmıştır. İlk bakışta bir tercüme yahut taklit gibi görülebilecek bu usul, esasında klasik şairin özgünlük anlayışının bugünden farklı olduğunu gösterir. Aynı konunun birçok şair tarafından işlenmesi nazire kültürü içinde şairin kendi üslubunu (nev-tarîk) göstermek için başvurduğu bir yöntemdir. Cesaret isteyen bu uğraş neticesinde muvaffak olan şairler, rüşünü ispat etmiş ve eserleriyle şöhret bulmuştur. Hüsrev ile Şîrîn mesnevilerinde Şeyhî, Leylâ ile Mecnûn'da Fuzûlî, Yûsuf ile Züleyhâ'da Hamdullah Hamdî birçok müellif arasında ilk akla gelen isimler olmayı başarmışlardır. Tanzir ve tercümenin haricinde, *biçimden ziyade konunun* ödünç alındığı telifler de vardır. Sebeb-i teliflerde yer alan malumat, bu türden eserlerin üç gayeye matuf yazıldığını gösterir:

1. Tecdit: *‘İşk-nâme* müellifi Muhammed, hikâyesini Tatarca yazılmış bir eserden aldığı mesnevisinin yeni bir konuyu gündeme getirerek beğenileceğini umar. “Mükerrerden melûl olur tabî‘at/ Yiği sözlerden olur rûh râhat” (496). Her ne kadar daha önce başka bir dilde kaleme alınmış da olsa onun Türkçe’de taze bir eser gibi karşılanacağını temenni eder. Hoca Mes‘ûd da okuduğu Farsça bir kitapla ilgili benzer şeyleri düşünür ve *Süheyl ü Nevbahâr*’ı yazması için yeğeni İzzeddin’e tavsiyede bulunur. “Bu eski hikâyetleri tâze kıl/ Sözi düzmege fikri endâze kıl” (338). Her iki müellif de hikâyeyi aldıkları eseri gizli tutarlar. Nazireden başka olarak başvurulan bu yöntem, daha evvel kamilen işlenmiş, bu sebeple de şöhret bulmuş bir hikâyeyi müellifin yeniden ele almaktan çekindiğine işaret eder. Erek metnin açıkça söylenmemesi, okuyucunun kıyas yapmaması için alınmış bir önlem gibidir. Metindeki me‘ânî ve bedâyi‘in ne kadarının evvelki eserde de bulunduğu muğlak kalır. Hâl böyle

Enstitüsü (Doktora), 2004), 156-228.

³²⁴ Timurtaş, *Şeyhi'nin Husrev ü Şirin'i (İnceleme-Metin)*, 35-46; Hanife Koncu, “Yûsuf ve Züleyhâ”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2013.

olunca hikâye ilk defa yazılmışçasına müellifle özdeşleşir.³²⁵ Bu varsayımda Hoca Mes'ûd ve Muhammed'in, neden başka dilde yazılmış bir eseri yeniden ifade etmeyi tercih ettikleri sorusu akla gelir. Adlarıyla özdeşleşen bir mesnevi kaleme almak gayesinde olan müelliflerin kendi hikâyelerini ibdâ etmeleri daha makul olmaz mıydı? Sorunun cevabı, 14. yüzyılda tercüme mesnevilerin rağbet görmesinde aranmalıdır. Yepyeni bir hikâyedense daha evvel anlatılmış bir hikâyeyi yazmak güvenli liman olarak addedilmiştir. Her iki müellifin de vurguladığı yenileme/taze kılma iddiası önem arz eder. Muhammed, *kasr-ı harâb* diye tavsif ettiği erek metni *imâret* eylediğini söyler. Kendi eserini överken *küllü cedîdîn lezze* (Yeni olan her şeyde bir lezzet vardır.) deyişini kullanır.³²⁶ Hoca Mes'ûd da tercümeyle niyetlendiği eser hakkında *eski hikâyet* tanımlamasını yapar. Şöhret bulmamış, gözden kaçmış eserlerin hem Anadolu'ya taşınması hem de *akışa* kazandırılması yani aktüel hâle getirilmesi hedeflenmiştir. Bu yapılırken birebir tercüme etmek hoş görülmeceğinden mevcut eserlerin noksanlarının giderildiği ve eski kalmış yönlerinin tazelendiği vurgulanmış olmalıdır.

2. Tevsi: Ahmed-i Dâ'î, *Çeng-nâme*'sini Sa'dî'den tercüme eylediğini söyler. “Meğer pîr-i tarîkat şeyh Sa'dî/ Ki hikmet gencinün ol idi nakdi; Bakuban çenge ol 'ibret gözinden/ 'İbâret eylemiş ma'nî yüzünden” (297; 299). Sa'dî'nin eseri yetmiş beyittir.³²⁷ Dâ'î, böylesine sanatlı ebyât u eş'ârla anlatılan letayif ve esrarın, acayip nükte ve emsalin dahasını hak ettiğini düşünür. “Çamusın nazm idüp kıldum ziyâde/ Ki tâ ferzîn ola uşbu piyâde” (318). Okuyucuyu Sa'dî'nin kurduğu mümbit temsiller dünyasında uzun bir gezintiye çıkarır. Orijinalinden epeyce hacimli bir mesnevi (1446 beyit) kaleme alır. Böyle yapmakla, ancak bir piyade mesabesindeki hikâyeye vezirlik kazandırmış olur. Aynı hikâyenin tekrar ele alınmasında tevsi (genişletme, şerh etme) gayesinin de etkili olduğu görülmektedir.

3. Nazmetme: Şeyyad Hamza, Yusuf peygamberin kıssasını konu alan mesnevisinde hikâyeyi nazma çektiğini ifade eder. Müellif, *Kur'ân*'da geçen ve sözlü gelenekte canlılığını koruyan kıssayı şiir dilinde yeniden söylemeyi amaçlamıştır. “Nazm düzdüm bu sözi dün ü günü/ Gör ki ne şîrîn hikâyetdür bunı; Budur âhîr kışşaların görklüsü/

³²⁵ “Bizüm ucumuzdan bu hoş dâstân/ Cihânda meger yayıla bir zamân” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 339).

³²⁶ Muhammed, *İşk-nâme*, 493.

³²⁷ Metni neşreden Gönül Alpay Tekin, “Ne yazık ki yapılan bütün araştırmalara rağmen Sadî'nin eserleri arasında Çengnâme'ye tesadüf edilmemiştir.” der. Bk. “Çengnâme'nin Tahlili”, 72. Söz konusu eserin yetmiş beyit olduğunu Dâ'î'nin ifadelerinden anlıyoruz: “Ki yitmiş beyt olaydı artuğ eksük/ Buyurmuş Pârsice hûb u nâzük” (*Çeng-nâme*, 310).

Kurʻān içre muşhaflaruñ yazusu” (*Yūsuf ve Zeliḫā*, 14; 16). İslami kültür dâhilinde oldukça revaçta olan kıssa, vaizler tarafından kürsülerde anlatılmakla ve sohbet meclislerinde hikâye edilmekle beraber meddahlar dilinden de teatral bir biçimde dinleyicilere sunulmuştur. Hikâyenin şiir formuna aktarılması, aynı olayların mevzun ve mukaffa olarak ifade edilmesinden ibaret değildir. İçinde dersler barındıran peygamber kıssası, bu dönüştürme faaliyeti sırasında aşk mesnevilerinin grameriyle tekrar yorumlanmıştır. Züleyha, Hz. Yusuf’un hapse girmesine sebep olan muhteris kadın (peygamber için imtihan) görünümünden gerçek âşık tiplemesine evrilir. Sahip olduğu her şeyden vazgeçerek kınanma ve ayıplanmayı göze alır. Bu yönüyle aşk uğrunda asıl fedakarlığı yapan Züleyha olur.³²⁸ Yusuf peygamber, daha ziyade babası ve kardeşleri ile yaşadığı hadiselerle ve nübüvvet vasıflarıyla kıssada yer bulur.³²⁹ Diğer aşk konulu mesnevilerin aksine bu hikâyede kadın karakterin öne çıktığı söylenebilir. Ahmedî’nin Yusuf ve Züleyha mesnevilerini oldukça sert bir şekilde eleştirmesinin sebebi de bu olmalıdır.³³⁰ Mevzu aşk olduğunda ve mecazi aşk ile hakiki aşk arasında ortak bir yorum kümesi oluşturulduğunda Züleyha’nın âşığı, Hz. Yusuf’un ise maşuku temsil etmesi uygun görülmemiştir. Ahmedî, hem kıssanın orijinalinde Züleyha’nın dünyevi arzularıyla yer alması hem de âşıklık gibi ulvi bir mesleğin bir kadına uygun olmayacağını düşünmesi nedeniyle mezkûr kurguya karşı çıkar.³³¹ Sonuç itibarıyla mevze yoğunluklu kıssanın şiir dilinde yeniden ifadesi onun farklı bir veçhe kazanmasına neden olmuştur.

Bu üç yeniden üretim şeklinin bir yönüyle mimarideki renovasyona benzediği

³²⁸ Şeyyad Hamza, *Yūsuf ve Zeliḫā*, 744-746.

³²⁹ Melike Gökcan Türkdoğan, *Yūsuf u Züleyhâ mesnevilerinde iç içe geçmiş iki hikâyenin bulunduğu ifade eder. İlkinde “Yakup ve oğullarının hikâyesi” olarak ifade edilebilecek, kıssanın asıl mevzusu işlenirken ikincisinde Züleyhâ’nın tek taraflı aşkı anlatılır. Melike Gökcan Türkdoğan, *Klasik Türk Edebiyatında Yūsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma* (Kültür Bakanlığı Yayınlar Daire Başkanlığı e-kitap, 2011), 77.*

³³⁰ “Kılalar güneş niḳâbını pelâs/ İdeler aya eşek çulın libâs; Kaḫbenâme şivesindeki kelam/ Nice Yūsufnâmedür ey nîk-nâm; Her sözi ki anı diyen nâ-ehl olur/ Güş etmeklik be-ḡâyet cehl olur” (Ahmedî, *İskender-nâme*, 1128-1130). Kimi kaynaklar, Latîfî’de geçen bir kayıt nedeniyle Ahmedî’nin de Yusuf ve Züleyha konulu bir mesnevi yazdığını söylerler. Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi’nde (nr. 51) bulunan Ahmedî mahlasıyla kayıtlı bir *Yūsuf u Züleyhâ* nüshası Latîfî’nin iddiasını akla getirir. Fakat Nihat Azamat, bu eserin başka bir Ahmedî’ye ait olduğunu tespit etmiştir. Nihat Azamat, “Yeni Bir Ahmedî ve İki Eseri: Yūsuf u Zeliḫa ve Esrarnâme Tercümesi”, *Osmanlı Araştırmaları*, VII-VIII (1988): 347-364.

³³¹ Ahmedî, *İskender-nâme*’nin 7547-7559 beyitleri arasında yer alan bölümde kadından söz eden şairleri eleştirir. Bu mevzu, bahs-i diğer olmakla beraber kanaatimizce şairin Züleyha’ya, âşıklığı yakıştıramaması ile yakından ilgilidir: “Er gerek erden hikâyet eyleye/ Er nice ‘avret sözünü söyleye; Ol ki nâḳış-‘aql u nâḳış-dîn ola/ Adını kâmil getüre mi dile” (*İskender-nâme*, 7547-7548).

söylenbilir. Restorasyondan farklı olarak renovasyon, yapının, yenilenirken değişmesini ve zamanın gereklerine uyum sağlamasını ifade eder. Restorasyonda, eskiyen eserin tahrip olmuş ve çürümüş kısımlarının aslına uygun olarak yenilenmesi söz konusuysen renovasyonda kimi zaman yapının kullanım amacı dahi değiştirilerek eser modernize edilir. Söz gelimi eski bir hamam yenilenerek bir kütüphaneye dönüştürülebilir yahut bir bedesten, otele çevrilebilir. Bu gibi durumlarda ana kısımlar sabit kalırken binanın iç duvarları ve kullanım alanları değişikliğe uğrar. Mesnevi yazarları da beğendikleri bir hikâyeyi konuştukları dile, tercih ettikleri üsluba, yaşadıkları çevrenin edebiyat anlayışına ve beklentisine taşırken büyük oranda inisiyatif kullanırlar. Başka dilde yazılmış veya eskiden yazılıp artık güncelliğini kaybetmiş eserleri yenileyerek mevcut zaman ve konuma münasip hâle getirirler. *Süheyl ü Nevbahār*'ın başında müellif, yaptığı şey için *şerh* ifadesini kullanır.³³² Muhammed, *‘İşk-nāme*'sini yeni bir geline benzetir.³³³ Ahmed-i Dâ'î, Sa' dî'nin yetmiş beyitlik manzumesine nazaran hayli yekûn tutan müstakil bir eser kaleme alır. Şeyyâd Hamza, peygamber kıssasını şiir formuna aktarırken onu aşk mesnevisi tarzında yorumlar. Denilebilir ki bütün bu telif biçimleri tamir (restore) değil, daha çok tecdit ve taşıyır (renove) içerir. Yarım kalan eserlerin tamamlanması, bir hikâyeyi işlek kılma bakımından bu örneklerle benzeşir.

Yazarın başladığı eseri bitirmemesi yahut ölümü nedeniyle eserin yarım kalması durumunda başkası tarafından hitama erdirilen (ikmal) mesneviler vardır. Ahmedî'nin vefatıyla yarım kalan *Vîs ü Rāmîn* mesnevisinin Abdülvâsî Çelebi'ye tevdi edildiği sipariş başlığında yer almıştır. *Halîl-nāme*'de anlatıldığına göre vezir Amasyalı Bayezid Paşa, Ahmedî'nin müsveddelerini şaire verir ve mesneviye devam etmesini ister. Her ne kadar Abdülvâsî Çelebi başka bir eser yazmayı tercih etse de Bayezid Paşa'nın, *Vîs ü Rāmîn*'i, iki kapak arasında görmeyi arzuladığı anlaşılmaktadır. Şeyhî, ahir ömründe kaleme aldığı *Husrev ü Şîrîn*'ini bitiremeden vefat eder ve mesnevisine hatime yazmak, yeğeni Cemâlî'ye nasip olur.³³⁴ “Bu söz irdi çü gaybî tercemāndan/ Revān eyledi rûh-ı

³³² “Şunuñ bigi şerh eyleyem Türkice” (*Süheyl ü Nevbahār*, 365).

³³³ “Kim uşbu nev-‘ arüsa...” (*‘İşk-nāme*, 414).

³³⁴ *Husrev ü Şîrîn*'i neşreden Faruk Kadri Timurtaş, Cemâlî'nin yaptığı şeyi bir ikmal/tamamlama olarak görmez. Onu bir zeyl olarak nitelendirir. Şeyhî'nin hikâyede eksik bıraktığı kısmı Rûmî mahlaslı başka bir şairin ikmal ettiğini ifade eder. Bizim burada tamamlamakla dikkat çektiğimiz husus, eserin kaybolmasını engellemek ve muhataplarına ulaştırılmasını sağlamak olduğu için yine de Cemâlî'nin rolü öne çıkmaktadır. “Şeyhî'den bahseden hemen hemen bütün eserler, onun ölümüyle Husrev ü Şîrîn'in noksan kaldığını ve eseri yeğeni Cemâlî'nin tamamladığını yazmaktadırlar. Birçoğu, bu hususta mübhem

Şeyhî cāndan; Bu fānî evden ırdı rahtını ol/ Beķā ıtamında urdı tahtını ol” (*Husrev ü Şirîn*, Zeyl-i Cemālî, 33-34). Şayet müellifin ölümü nedeniyle eseri, bir kenarda unutulmaya terkedilseydi, halefi olan mesnevi şairleri Şeyhî'nin muazzam mesnevisinden mahrum kalacaktı, denilebilir. Zira Latîfi, onu Anadolu'daki mesnevi şairlerinin öncüsü olarak vafeder: “El-ħaķķ u inşâf budur ki ıtarz-ı meşnevîyi ve nazm-ı rengîn-i ma'nevîyi şu'arâ-yı Rûm bundan gördiler ve züyûd-ı elfâzla 'arûş-ı nazm-ı kelâma andan şûret virdiler. Bu huşûşda Rûmuğ meşnevî-gûyları aña muķallid ü peyrev olmuşlardur.”³³⁵ Okuyup çok beğendiği Farsça eseri, yeğeni İzzeddin'in çevirmesi için ısrarcı olan Hoca Mes'ûd, bin beyit kadar tercüme ettikten sonra usanıp devam etmeyen yeğenin yarım bıraktığı mesneviyi tamamlar. “Ħikâyet başından hemîn biğ beyit/ Düzetdi didi ķalanın sen eyit; Baņa oldu vâcib tamâm eylemek/ Eger mâni' olmazsa devr-i felek” (*Süheyl ü Nevbahâr*, 351; 356). Çünkü o, kendi devrinde Türkçe'ye rağbetin arttığını ve bu güzel hikâyenin Türkçe vasıtasıyla Anadolu'da herkesçe okunacağını düşünür.³³⁶ Şairlerin kişisel beklentileri bir yana bu türden teliflerin hepsinde, hikâyeye hürmetin ve Türk dilinde bir güzel eser ortaya koymanın öne çıktığı görülmektedir.

2.1.4.11. Teatral Sunum ve Eğlendirme

Âmil Çelebioğlu, 14. yüzyıl mesnevilerini, halk tipi mesneviler ve edebî-ilmî mahiyetteki mesneviler olarak ikili bir tasnife tabi tutar.³³⁷ Halk tipi mesnevilerin hususiyetlerini beş maddede toplayan yazar, beyit sayısına, tertip özelliklerine, kafiyeye ve vezin kullanımına dikkat çeker. Bu türden mesnevilerin halk için yazılması münasebetiyle meclislerde şifahi olarak okunduğunu dile getirir. O, mesnevi metinlerinde geçen “Dinle, işit, kulak tut!” gibi ifadeleri misal göstererek savını destekler.³³⁸ Çelebioğlu'nun tasnifi her ne kadar tartışmaya açık olsa da kimi mesnevilerin bir topluluk önünde okunmak gayesiyle yazıldığı bilinmektedir. Fahrî'nin

ifade kullandığı için, eserin Cemâlî tarafından ikmâl edildiği kanaati yer tutmuştur. Halbuki, Cemâlî'nin yaptığı iş, eseri tamamlamak değil, ona bir zeyl yazmaktır. Eseri tamamlayan, ikmâl eden, XVI. asır şâirlerinden Rûmî adlı bir zattır.” Timurtaş, *Şeyhî'nin Husrev ü Şirîn'i (İnceleme-Metin)*, 149.

³³⁵ Canım, *Latîfi - Tezkiretü's-Şuara ve Tabsiratü'n-Nuzama*, 311.

³³⁶ Hoca Mes'ûd, *Süheyl ü Nevbahar*, 31-37.

³³⁷ İsmail Ünver mesnevileri dört gruba ayırarak daha ayrıntılı bir tasnif önerisinde bulunur. Burada konu ile münasebeti nedeniyle Çelebioğlu'nun sınıflandırmasından söz edilmiştir. Ünver'in tasnifi için bk. Ünver, “Mesnevi”, LII: 438-444.

³³⁸ Âmil Çelebioğlu, *Türk Mesnevi Edebiyatı 15. yy. kadar (Sultan II. Murad devri) : 824-855/1421-1451*. (İstanbul : Kitabevi, 1999), 45.

Husrev ü Şîrîn'i, Aydınoglu Beyi'nin talebi üzerine kaleme alınmıştır. İsa Bey, şairden mesneviyi bitirip kendinin de bulunduğu bir mecliste okumasını ister. “Gücün yitdükçe bu sırrı ‘ayân kıl/ Bu uçmak gibi mecliste beyân kıl” (153). Bey'in talebi, aynı mecliste okunan Nizâmî'nin mesnevisi ile gündeme gelir. Çelebioğlu'nun tasnifinde, edebî ve ilmî mahiyetteki mesneviler grubuna dâhil olan Nizâmî ve Fahrî'nin eserleri, *halk tipi* olmadıkları hâlde topluluk önünde okunmuştur.³³⁹ Yazar, bu özelliğin edebî-ilmî mesnevilere has olduğunu ve onların dinlenmekten ziyade okunmak için kaleme alındıklarını yani münevver bir zümreye hitaben yazıldıklarını dile getirir.³⁴⁰ Çelebioğlu, halk için yazılan mesnevilerin tertiplerinde medh-i sultan manzumelerinin bulunmadığını söyler. Oysa Yûsuf-ı Meddâh'ın *Kışsa-i Yûsuf*unun Candaroğulları Beyi Celaleddin Bayezid'e ithaf edildiği bugün bilinmektedir.³⁴¹ Bununla beraber gerçekten de Âmil Çelebioğlu'nun sınıflandırmasını destekleyen mesnevilerden söz edilebilir.³⁴² Şeyyâd Hamza ve Süle Fakih'in eserleri, çok miktarda dinleyiciye hitap beyitleri içerir:³⁴³

“İmdi dinleñ vireyüm size haber

Bir bezergân vardı Mısır'da meger” (Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zelihâ*, 165)

“Çünkü alur Yûsuf'ı Kuds'e varur

İşit imdi ne kerâmet gösterür” (Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zelihâ*, 277)

“İmdi dinleñ işidün uşbu sözi

Ol Zelihâ mağrib issinüñ kızi” (Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zelihâ*, 326)

“İmdi bundan şonra dinleñ haberi

İmdi eydeyüm Mûsâ peygâmbéri” (Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zelihâ*, 1513)

“Koyalum bu sözleri bunda girü

Bir ‘aceb kışsa işit benden girü” (Süle Fakih, *Yûsuf ve Zelihâ*, 517)

“Müstemi‘ ol ‘ışkıla ey pür-hüner

³³⁹ Çelebioğlu, halk tipi mesnevileri tarif ederken dördüncü maddede şunları söyler: “Tertip husûsiyetinin daha basit bir şekilde uygulanması, tevhidî bir giriş ve salavattan sonra hemen konuya başlanması, çok kere tevhid, münâcat vs. nin ayrı bölümler hâlinde değil iç içe yazılması, sebab-i telif, hâtime, padişah medhi bölümlerinin bulunmaması.” Nizâmî ve Fahrî'nin mesnevilerinde bütün bu hususiyetler yer almaktadır. Çelebioğlu, *Türk Mesnevi Edebiyatı 15. yy. kadar (Sultan II. Murad devri) : 824-855/1421-1451.*, 45.

³⁴⁰ Çelebioğlu, *Türk Mesnevi Edebiyatı 15. yy. kadar (Sultan II. Murad devri) : 824-855/1421-1451.*, 46.

³⁴¹ Yazar, “Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf”, 686-687.

³⁴² “Bu tipteki eserlere Tursun Fakî'nin, Kirdecî Ali'nin Yusuf-ı Meddah'ın Mucizât-ı Nebî, Gazavât-ı Ali nev'inden hikâyeleri ile Şâzî'nin Maktel-i Hüseyin'i; Cimcime Sultan, Temîm-i Dârî v.s. gibi mesnevîler, misal olarak gösterilebilir.” Çelebioğlu, *Türk Mesnevi Edebiyatı 15. yy. kadar (Sultan II. Murad devri) : 824-855/1421-1451.*, 46.

³⁴³ Diğer örnekler için bk. Şeyyad Hamza, *Yûsuf ve Zelihâ*, 128; 178; 230; 312; 520; 822; 1060; Süle Fakih, *Yûsuf ve Zelihâ*, 114; 172; 231; 812; 1177.

Dişle bizden yine bir hoşça haber” (Süle Fakih, *Yûsuf ve Zelihâ*, 968)

Ömer Faruk Akün, *şeyyâdın* “XIII.-XIV. asırlarda mevlevîler arasında yüksek sesle manzûmeler inşâd ve teganni eden bir nevî *guyanda*, daha sonraki asırlarda ise, bilhassa *kıssahan* gibi manalara” gelecek şekilde kullanıldığını ifade eder.³⁴⁴ Fuad Köprülü, *meddâh* kavramını halk hikâyecisi olarak açıklar. Arapça’da *kaşşâş*, Farsça’da *kışşahân* kelimelerinin de aynı manaya geldiğine değinir.³⁴⁵ Her iki kavramın da bir topluluk önünde tek başına teatral bir surette hikâyeye anlatan kişi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Köprülü’nün hikâyeci demekle yetinmeyip kelimeye halk hikâyecisi karşılığını vermesi, meddahların daha ziyade avama hitap etmesi nedeniyledir. Şeyyâdın Mevlevîler arasında kullanılması ise kıssacılığın farklı mecralarda da yer bulunduğunu gösterir. Fahrî’nin örneğinde görüldüğü üzere devlet erkânı huzurunda tahkiye içeren metinlerin sesli bir şekilde okunduğu vakidir. O hâlde toplumun birçok kesiminde hikâyeye dinlemeye bir rağbet bulunduğu ve şairlerin bu ihtiyacı karşılayacak metinler oluşturduğu varsayılabilir. Araştırmacılar, Yûsuf-ı Meddâh, Şeyyâd Hamza gibi şairlerin, mahlaslarını meslekleri nedeniyle aldıklarını ifade ederler.³⁴⁶ Şehir şehir, köy köy dolaşıp insanlara kıssalar sunan müellifler, anlattıkları hikâyeleri mesnevi biçiminde yazıya dökmüşlerdir. Metinlerde de bunu destekleyen ibareler yer alır. Erzurumlu Darîr’e nispetle neşredilen *Kışşa-i Yûsuf*’ta metin, *meclis*lere göre bölümlenmiştir. “Uşbu evvel dâsitân oldı tamâm/ Bir dağı diñleş hikâyet ve’s-selâm; İñit imdi bir hikâyet eydelüm/ Bu ikinci meclisi yâd idelüm” (270-271). Şair, her meclisin sonunda dâstânın bittiğini haber verir.³⁴⁷ Uzunluğu nedeniyle tek seferde okunamayan mesnevi, birden çok oturumda dinleyicilere sunulmuştur. İkinci dâstânın bitiminde, şair hikâyeye ertesi gün devam edeceklerini belirtir: “Bunda çalsun bu ikinci dâsitân/ Çalanını kıılırız yarın beyân” (512). Benzer bir duyuruyu dördüncü, beşinci ve yedinci meclislerden sonra tekrar eder. Nihayet sekizinci mecliste eserin ve hikâyenin sona ereceğini bildirir:

³⁴⁴ Ömer Faruk Akün, “Şeyyâd”, *M.E.B. İslâm Ansiklopedisi* (Eskişehir: M.E.B. Devlet Kitapları Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1997), 11: 493.

³⁴⁵ Mehmed Fuad Köprülüzâde, “Meddâhlar: Türklerde Halk Hikâyeciliği Tarihine Ait Bazı Maddeler”, *Türkiyat Mecmuası* 1/0 (1925): 2.

³⁴⁶ Özçelik, *Yûsuf-ı Meddâh ve Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Metin-Sözlük)*, 10; Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 284.

³⁴⁷ *Kubbealtı Lugatı*’nda *dâstân* kelimesi; “1. Hikâyeye, masal, destan. 2. Dîvan şairleri tarafından aruz vezniyle yazılan manzum hikâyeye.” şeklinde tanımlanır. Mesnevilerde bu kelimenin sıklıkla bab ve fasıl yerine kullanıldığı görülür. Bu uygulamadan, anlam olarak hikâyenin tamamına söylendiği gibi bir kısma da dâstân denilebildiği anlaşılmaktadır. Yukarıdaki örnekte esasında başka başka hikâyeler anlatılmadığı hâlde, müellifin bir dizi hâlde böldüğü ve dinleyicilere sırayla sunduğu fasılları, dâstân kelimesi ile ifade ettiği görülür.

“Sekizinci meclise kılduk nazâr/ Hâtm ola yarın bu söz iy bahtiyâr” (1881). Bu kısımlardan, iki bini aşkın beyitli mesnevinin dinleyicilere toplamda beş günde okunduğu anlaşılmaktadır. Yûsuf-ı Meddâh’ın *Varğa ve Gülşâh* mesnevisi de benzer şekilde altı meclise ayrılmıştır.³⁴⁸ Bu türden eserlerin doğrudan topluluk önünde okunmak gayesiyle yazıldığı açıktır. Âdeta bir tiyatro metni gibi müellifin gösterisini kayda geçirdiği ve belki de zaman içinde eserini geliştirdiği söylenebilir. 14. yüzyılda yazılmış olan kıssa-yı Yusuf mesnevilerindeki benzerlikler ve aidiyet problemleri kanaatimizce eserlerin üretimindeki bu durumla yakından ilgilidir. Sadık Yazar, Leyla Karahan’ın Erzurumlu Darîr’e nispet ederek neşrettiği *Kıssa-i Yûsuf*un, esasında Yûsuf-ı Meddâh’a ait olduğunu tespit etmiştir.³⁴⁹ Söz konusu mesnevinin Süle Fakih’in *Yûsuf ve Zelihâ*’sı ile de hatırı sayılır bir benzerliğe sahip olduğu hem Karahan hem de Yazar tarafından dile getirilir. Her iki metinde de bloklar hâlinde neredeyse aynı beyitlerle tekrar edilen kısımlar bulunur.³⁵⁰ İlâveten Şeyyâd Hamza’nın mesnevisinde de Süle Fakih’le benzeşen yerler vardır.³⁵¹ Meddahlığın sözlü kültürle olan yakın ilişkisi; yazıya geçirilmiş olmalarına rağmen bu mesnevilerin kendi dönemleri içinde canlı bir yapıda olduklarını düşündürür. Aynı mesnevinin her nüshasında müellif hakkında bilgi olmaması ve farklı mesnevilerin muhtevaları arasında benzerlikler bulunması, metinlerin ortak bir kullanım alanında seyrettiği izlenimini uyandırır.³⁵² Tekraren kullanılan beyit ve bölümlerin sözlü kültüre mal olduğu ve müşterek bir miras gibi kabul edildiği düşünülebilir.

Abdülvâsî Çelebi, *Halîl-nâme*’sinde dinleyiciye hitap beyitlerine yer verir. “Girü geldük görüñ kim ol hikâyet/ Nicedür neye irişmişdi gâyet” (2604). Ahmed-i Dâ‘î’nin *Çeng-nâme*’sinde de bu tarz beyitler vardır. “Elâ iy ‘ârif ü şâhib-rivâyet/ Kulağ tut diñle bir tañsuk hikâyet” (295). Yine *Manîku’-t-ıayr*, *İskender-nâme*, *Husrev ü Şîrîn*, *Süheyl ü Nevbahâr* ve *Gül ü Husrev* gibi dönemin birçok mesnevisinde hitap beyitleri bulunur.³⁵³

³⁴⁸ Kazım Köktekin, *Yûsuf-ı Meddâh: Varka ve Gülşah* (Ankara: TDK Yayınları, 2007).

³⁴⁹ Bk. Leyla Karahan, *Erzurumlu Kadı Darîr: Kıssa-i Yûsuf* (Doktora, Gazi Üniversitesi, 1985).

³⁵⁰ Yazar, “Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf”, 713; Leyla Karahan, “Darîr’in Kıssa-i Yûsuf Mesnevisinin Bilinmeyen Bir Yazması”, *Türk Kültürü Araştırmaları XXVI/1* (1988): 151-155.

³⁵¹ Orhan Kemal Tavukçu, “Şeyyad Hamza”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2010.

³⁵² Benzerliklere rağmen her üç eserin de (Yûsuf-ı Meddâh, Süle Fakih, Şeyyad Hamza) orijinal tarafları vardır. Konunun müstakil olarak çalışılması herhâlde daha net bulgular verecektir. Biz burada meddahlık geleneği ile ilişkili mesnevilerin canlı bir yapıda olduğu ve aralarında belirli ölçüde geçişkenlik bulunduğu hususuna dikkat çekmek istedik.

³⁵³ Gülşehrî, *Manîku’-t-ıayr*, 1429; Ahmedî, *İskender-nâme*, 436; Şeyhî, *Husrev ü Şîrîn*, 2190; Mes‘ûd b. Ahmed, *Süheyl ü Nevbahâr*, 372; Tutmacı, *Gül ü Husrev*, 267.

Yukarıdaki kıssa-yı Yusuf mesnevilerinden ayırışan bu örnekler, yalnız dinleyiciyi değil okuyucuyu da hedefler. Şairler bir anlatım tekniği olarak, muhatabın dikkatini çekmek gayesiyle “İşit, kulak ver!” gibi ifadeler kullanmıştır. Öte yandan dinî muhtevalı kimi eserlerin hem bireysel surette okunduğu hem de bir dinleyici kitlesine sunulduğu bugüne kadar devam eden uygulamalar sayesinde bilinmektedir. *Muhammediyye* ve *Vesiletü'n-necât*, bu türden mesnevilerin başında gelir. Yazıcıoğlu Muhammed, sebab-i telifinde, rüyasında gördüğü Hz. Peygamber'in talebiyle eserini yazdığını dile getirir. Müellif, daha evvel yazılmış olan *evsâf* ve mevlidlerden başka olarak Hz. Peygamber'in kemalatını anlatmakla görevlendirilir. “Kemâlâtım yetiştir sen dahi pes/ İşitsin ümmetim şehren fe-şehrâ” (60). Eserin meşhur olacağı daha yazılmadan evvel müjdelendir. “Tamâmet dolsun iller mu' cizâtım/ Yetişsin sözlerim mülk ü diyâra; Şu resme eyle imdi beni takrîr/ İşitsin Mısır u Şâm Rûm u Buhârâ” (56-57). Yazıcıoğlu, mesnevisini kaleme almadan önce vefat etmiş olan, şeyhi Hacı Bayram Velî'yi de rüyasında görür. Şeyh Efendi, *Muhammediyye*'yi ziyadesiyle metheder ve müellifin cihanda misli olmayan bir mesnevi yazdığını dile getirir.³⁵⁴ Onu kim okursa nasibi artar, diye teşvikte bulunur. “Dahi hâsiyyeti var bihter onun/ Kim okursa nasîbi artar onun; Ne denli kim okunur olsa tekrâr/ Saçılır nâfesinden müşg-i esrâr” (8805-8806). Esere alınan bu rüyalar, Yazıcıoğlu'nun, kitabının makbul ve mergup olacağını beklediğine işaret eder. Müellifin evlerde müstakilen ve meclislerde cemaatle okunan bir eser yazmayı umduğu anlaşılmaktadır. Onun okuyucuya/dinleyiciye hitap etmesinde beklentisinin etkisi yadsınamaz. Nitekim *Muhammediyye*'nin sebab-i telifinde, Gelibolu'nun erenlerinin Yazıcıoğlu'ndan eser talep etmeleri de gündeme getirilir. Aralarındaki konuşmada Hz. Peygamber'i hadis ve tefsire bağlı kalarak anlatan bir esere ihtiyaç olduğu ifade edilir.³⁵⁵ Sosyal çevreden talep gelmesi, rüyada gördüğü takdir ve ona fısıldanan müjdelere, Yazıcıoğlu'nu desteklemiştir. Müellif, boşluğa konuşmadığının farkındadır. Okuyucuya ve dinleyiciye hitap etmekten çekinmez. “Gel ey söz kadrini bilen işit cân u gönülden sen/ Ol a' lâ seyyidin vasfin Yazıcıoğlu ednâdan” (3731). *Vesiletü'n-necâl*'in sebab-i telifi, *Muhammediyye*'ninki ile kıyaslandığında neredeyse hiç malumat içermez. Süleyman Çelebi'nin, mesnevisini neden kaleme aldığı ancak satır aralarında geçen birkaç ifade ile tahmin edilebilir.³⁵⁶ Esere dair sözlü ve yazılı kültürde çokça yer bulan

³⁵⁴ *Muhammediyye*, 8790-8811.

³⁵⁵ *Muhammediyye*, 34-41.

³⁵⁶ Bu ifadeler özel bir sebebe işaret etmez. Şefaât ümidi gibi daha genel, her Müslümanın iştîyak

meşhur sebab-i telif hikâyesi de metinde geçmemektedir.³⁵⁷ Diğer taraftan müellifin, eserinin yankı uyandıracağını düşündüğü, hitap beyitlerinden anlaşılır. Mesnevi kaleme alınırken bir topluluk önünde okunacağı hesap edilmiştir. Süleyman Çelebi, eserini fasıllı bir kurgu ile oluşturur. “Haşra dek dinilürse bu kelâm/ Nice haşr ola bu olmaya tamâm; Ger dilersiz bulasız oddan necât/ ‘Işk-ıla derd-ile eydüh eş-şalât” beyitleri tıpkı bir nakarat gibi önceki faslın bittiğini ve yeni bir konuya geçildiğini haber verir. Bu iki beyit on farklı yerde tekrar edilir: (31-32; 83-84; 108-109; 196-197; 262-263; 289-290; 349-350; 420-421; 535-536; 738-739). Bazen de ikinci beyit tek başına aynı görev için kullanılır. Metnin bölümlenmesi usulü, Yûsuf-ı Meddâh’ın hikâyeyi meclislere ayırarak anlatmasını akla getirirse de kaynaklarda Süleyman Çelebi’nin meddah olduğuna dair bir bilgi yoktur. Öte yandan *meddâh* kavramının tarihsel süreçte Hassân bin Sâbit’e kadar götürülmesi ve Hz. Peygamber’e *medih* yazan şairlere de meddah denmesi hatırlanabilir.³⁵⁸ “Bu Süleymân nice medh itsün anı/ Çünkü meddâhıdur anuñ ol Ğanî; Ol-ki meddâhı anuñ Allâh ola/ Var kıyâs eyle ki ol ne şâh ola” (194-195). *Vesîletü’n-necât*’ın gerek konusu gerek içerdiği Arapça ve Türkçe methiyeler, müellif için bu kavramın kullanılabileceğini düşündürmekle beraber onu, şehir şehir dolaşan ve bir meslek olarak meddahlık yapan kişilerden ayırmak icap eder.³⁵⁹ Zira Süleyman Çelebi’nin Bursa Ulu Cami’de imamlık görevinde bulunduğu birçok kaynakta belirtilir.³⁶⁰ Burada, onun meslek edindiği için değil medih söylediği ve eserini fasıllı

duyduğu beklentiler dile getirilir: “Mevlid’ine her ki anuñ ‘izzet kıla/ Muştafâ’dan ol dağı ‘izzet bula; Hem şefî‘ ola aña ol Muştafâ/ Ola derdine şefâ‘ ati şifâ” (*Vesîletü’n-necât*, 166-167).

³⁵⁷ Latîfi tezkiresini günümüz Türkçesiyle yayınlayan Mustafa İsen, ilgili kısmı şu şekilde aktarır: “Rivâyete göre, birgün Bursa’da bir vâiz vaaz kürsüsünde “*Onun elçilerinden hiç birini diğerinden ayırmayız* (Bakara/285)” âyetini tefsir ederken; bu âyet-i kerimeden çıkan anlama göre ben Muhammed Mustafâ’yı İsa Peygamberden -Allahın salat ve selamı ikisine olsun- üstün tutmam demiş. Bunu duyan Arap asıllı, seçkin, gayretli ve Allah’ın resulünün dininin gerçek ve sadık âşıklarından biri gayrete gelip kesin kanıtlar ve açık deliller ile adı geçen vâizi ele alıp kesinlikle susturmuş... Elinde olmaksızın şöyle demiş: Behey nâdan ve câhil sen tefsir ilminde çok eksiki olan bilgisiz birisin. Yüce âyetlerin nâsîh ve mensuhundan, müşâbih ve müteşâbihinden haberin yok. Peygamber arasında fark yoktur demekten maksat, resullük ve nebilik hususundadır, yoksa fazilet mertebesinde değil. “İşte biz, o elçilerden kimini kiminden üstün kıldık (Bakara/253)” âyetinin anlamına ne diyeceksiniz, diyerek... tartışmaya girmiş. Ama bu konuda şehir halkı vaize hak verip Arab’a destek olmayınca o da fetva için Arap ülkelerine Mısır ve Haleb’e giderek ileri gelen Arap bilginlerinden kendi lehinde fetvâlar almıştır. Süleyman Çelebi Mevlid’ini o esnada söylemiş...” İsen, *Latîfi: Latîfi Tezkiresi*, 63-64.

³⁵⁸ Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, 2. Bs (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997), 12.

³⁵⁹ Arapça manzumeler ve aidiyet tartışması için bk. “Süleyman Çelebi’nin Hayatı, Vesîletü’n-Necât’ı ve Şiirleri”, *Süleyman Çelebi ve Vesîletü’n-necât (İnceleme - Tenkitli Metin - Dil İçi Çeviri- Açıklamalı Dizin)*, haz. M. Fatih Köksal (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2022), 36-40.

³⁶⁰ Bilal Kemikli, “Ulucami’nin Bilge İmamı Süleyman Çelebi”, *Bursa’da Dini Kültür*, 2011, 135-140.

bir kurguyla oluşturduğu için meddahlarla benzeştiğine dikkat çekilmiştir.³⁶¹ Onun, mesnevisini anlaşılır kılmak ve dinleyicinin ilgisini diri tutmak gayesiyle söz konusu mütekerrir beyitlere yer verdiği de söylenebilir. Metinde, eserin birden fazla oturumda okunduğuna dair bir ibare bulunmaz. Dolayısıyla Çelebi'nin bölümlene usulü, Yûsuf-ı Meddâh'm eserlerinden farklı bir işlevi karşılar. *Vesîletü'n-necât*, müellifin kendi gösterisini yazıya aktardığı bir mesnevi görünümünde değildir. Daha ziyade *Muhammediyye*'ye yakındır. Her iki müellif de eserlerinin bir topluluk önünde okunacağını düşünerek dinleyicilere hitap eder. “Dutuñ imdi cân kulağın bu söze/ Tâ beyân idem bu sözi hoş size” (*Vesîletü'n-necât*, 129).³⁶² Bu ortak beklenti, doğrudan meddah olarak tanımlanabilecek şairler ve yalnız dinî saiklerle eser veren müelliflerin müşterek anlatım tekniklerini kullanmalarına neden olmuştur.³⁶³ Ahmed Fakih, *Kitābu evşāfi mesācidi'ş-şerîfe*'de hac yolculuğunda uğradığı şehirleri ve kutsal mekânları konu edinir. Eserini, memleketine döndüğünde ziyaretine gelenlerin talebi üzerine oluşturduğunu ifade eder:

“Yärenler şordılar başa ne gördün
Hikāyet eyle bize sen ki varduñ
Bu medhi çün hâkınca dinlemişdüm
Aluban hem bilemce gizlemişdüm
Şunuvirdüm okurlardı işitdüm
Muhabbet şevki düşdi bir āh itdüm
O dostlar kim dirilmiş bunu diñler
Kimi aşık oluban niyyet eyler” (399-402)

Beyitler, eserin ne kadarının telif olduğu konusunda muğlaklık içerir. Gördüğü yerleri anlatması istendiğinde; arkadaşlarına, dinlediklerini verdiği söyleyen Ahmed Fakih'in “bilemce gizlemişdüm” dediği *medhin* ne olduğu açık değildir. Mekânların

³⁶¹ Meddah kavramının yüzyıllar içinde nasıl bir değişim geçirdiği merak konusudur. Arapların peygamber şairleri için kullandığı bu kavram, Anadolu'da zaman içinde yalnız orta oyunu ile ilgili kullanılır olmuştur. Vakıanın etkisiyle başlangıçta en yüksek mertebede görülen meddahlık, avamla özdeşleşmiş, yerine göre olumsuz anlamlara gelebilecek biçimde kullanılmaya başlamıştır.

³⁶² Diğer hitap beyitleri için bk. Süleyman Çelebi, *Vesîletü'n-necât*, 123; 183; 220; 305-306; 347. Benzer beyitlerde “ey ‘amû, ey dede, ey can, ey hümâm” gibi hitap ifadelerinin kullanıldığı bir dikkat olarak burada zikredilebilir: “Câbir-i Ensârî aydur ey amû/ İçtik abdest aldık ol sudan kamu” (*Muhammediyye*, 2927); “Toğduğın bildürdi ol hâlka tamâm/ Ne didügin işid imdi iy hümâm” (*Vesîletü'n-necât*, 201); “Mevlidinden çün birez kılduğ beyân/ Mu‘cizâtından dağı işit i cân” (*Vesîletü'n-necât*, 288).

³⁶³ Süle Fakih'in mesnevisinde geçen “Ger dilersen sen bu sözden mâyide/ Vir şalavât saña olsun fâyide” (*Yûsuf ve Zelihâ*, 1191) beytini okuyunca herhâlde Süleman Çelebi'nin “Ger dilersiz bulasız oddan necât/ ‘İşk-ıla derd-ile eydün eş-şalât” mütekerrir beytini hatırlamak işten değildir.

hususiyetlerini dinlediği ve belki notlar alarak yanında getirdiği yahut öğrendiklerini yolculuğu boyunca nazma döktüğü şeklinde yorumlanabilecek beyitler, müellifin başkası tarafından söylenen bir medhi/medihleri yazıya geçirdiği olasılığını da akla getirir. Öte yandan, sıklıkla kullanılan birinci tekil şahıs anlatımı, eserin çoğunlukla orijinal olduğu intibasını uyandırır. Müellif, yaşadığı deneyimi aktarmıştır. Bir nevi seyahat günlüğü tutmuş ve talep üzerine defterini dostlarıyla paylaşmıştır.³⁶⁴ Metin, şairin arkadaşları tarafından bir araya gelerek okunur. Eserin rağbet görüp görmeyeceğini bilmese de Ahmed Fakih'in bu yönde bir beklentisi olduğu mesnevideki hitap beyitlerinden anlaşılmaktadır: “Koyup gider buları cümle küffâr/ ‘Acâyibdür bu sözler dinle iy yâr” (292). Yukarıda verilen örnekler, mesnevi yazarlarının, eserlerini bir dinleyici topluluğu karşısında okunabilecek biçimde kaleme aldıklarını gösterir. Meddahlar, bu tercihi meslek icabı yapmışlar, dinî muhtevalı mesnevi yazan kimi müellifler de eserin cemaat önünde okunma ihtimalini gözetmişlerdir. Çelebioğlu'nun tasnifi ile edebî ve ilmî mahiyetteki mesnevilerde ise eserin sarayda (veya yüksek zümre sayılabilecek bir topluluk önünde) okunma olasılığı hesaba katılmış, ayrıca hitap beyitleri bir anlatım tekniği olarak kullanılmış ve bu sayede dinleyicinin dikkatini diri tutmak amaçlanmıştır.

Eğlenmek sözcüğü, vakit geçirmek, beklemek, oyalanmak gibi manalara gelir. Mesnevilerin sebeb-i telifleri arasında okuyucu ve dinleyiciyi eğlendirmek gayesinin bulunduğu şairler tarafından dile getirilir. Hoca Mes'ûd, *Süheyl ü Nevbahâr*'da “Hemîn bir hikâyet kalur kişiden/ Kim anuñ ile eglenür işiden” (5613) der. *Cemşîd ü Hurşîd*'de hatiften gelen ses, Cem Sultan'a eser yazmasını tavsiye ederken şunları söyler: “Düzet ‘aşk içre bir hoş dâstânı/ Ki_okıyan kişinüñ şâd ola cânı” (1078). Yazılacak mesnevinin okuyucunun gönlünü şad etmesi, varsa gam ve kederini unutturması beklenir. Destani aşk mesnevilerinin eğlence ihtiyacını karşıladığını tahmin etmek güç değildir.³⁶⁵ Bunlar arasında *Süheyl ü Nevbahâr*, *Husrev ü Şîrîn*, *Cemşîd ü Hurşîd*, *‘Işk-nâme* hemen ilk

³⁶⁴ Ozan Kolbaş, eserin bir kısmının yolculuk sırasında bir kısmının ise döndükten sonra yazılmış olabileceğini belirtir. Şairin, yolculuğunda aldığı notlar ve ezberlediği medihler beğenilip talep edilince onun yeni metinler de ekleyerek söz konusu notları kitaba dönüştürdüğü varsayılabilir. Bu durumda mesnevinin içeriğine Ahmed Fakih'in başkasından duyduğu şiirlerin de girmiş olma ihtimali söz konusudur. “İnceleme”, *Ahmed Fakih: Kitâbu Evsâfi'l-Mesâcidi's-Serîfe (Kutsal Mescitlerin Vasıfları)*, haz. Ozan Kolbaş (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2023), 41.

³⁶⁵ Bu mesnevilerin içeriği ile masallar arasındaki benzeşim, eğlendirme gayesi ile yakından ilgilidir. Toplumun beğeni ve beklentisi, zaman içinde masal motiflerinin mesnevilerde de yer bulmasına neden olmuş olmalıdır.

akla gelen eserlerdir.³⁶⁶ Muhammed, Mısır’da bir mezattan satın aldığı eseri okuyunca içindeki üzüntünün kaybolduğunu dile getirir ve eseri Anadolu Türkçe’sine aktarmaya karar verir. “Okıdum hâtırum oldu küşâde/ Gam oldu çem ferah oldu ziyâde” (‘*İşk-nâme*, 409). *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme* gibi sergüzeşt tarzındaki mesnevilerde de aynı amaca vurgu yapılır: “Niçün pes itmeyesün söze bünyâd/ K’işidenler olalar hurrem u şâd” (Halîlî, *Fürkat-nâme*, 88) Esasında mevize ağırlıklı bir hikâyesi olmasına rağmen meddah şairlerce aşk merkezli ifade edilen kıssa-yı Yusuf mesnevileri de benzer beyitleri havidir. Kaynağı *Kur’ân* olan söz konusu mesnevilerin okuyanı eğlendirmek amacıyla yazılması dikkat çekicidir. Eylemin meşru olduğunda bir şüphe yoktur. Zira eğlendirmekten maksadın, dinleyicinin güzel vakit geçirmesini sağlamak olduğu açıktır. Burada, *Kur’ân*’da geçen bir kıssanın öğüt vermek, iyiye yönlendirmek gibi gayelerin dışında bir amaca hasredilmesi farklılık arz eder. “Zihî şîrîn söz Yūsuf kışşası/ Dinleyenün gide gönli guşşası” (Şeyyâd Hamza, *Yūsuf u Zelîhâ*, 15). Süle Fakih, Yusuf Suresi’nin *esbâb-ı nüzûfüne* dair üç rivayet aktarır.³⁶⁷ I. Hz. Ömer ile münakaşaya giren bir grup Yahudi, Tevrat’ta bulunduğu hâlde Allah’ın, Yusuf kıssasını Hz. Muhammed’e vermediğini söylerler. Bu sözden etkilenip melul olan Hz. Ömer, hadiseyi Hz. Peygamber’e anlatır. Akabinde Yusuf Suresi nazil olur. II. Bir diğer rivayet şudur: Hicretten sonra muhacirlerden bir cemaat Hz. Peygamber’den kıssa talep ederler: “İtdi[ler] kim bize olsa bir beyân/ Anuñıla egleneydük bir zamân; Bir ‘acâyib kışşa olsa işlese/ Gönjlümüzi anuñıla eglese” (139-140). Doğup büyüdükları şehri geride bırakarak Medine’ye göç eden Müslümanlar, bir kıssa olsa da onunla gönllümüzü eglesek diye temennide bulunurlar. Bu olay üzerine Yusuf Suresi indirilir. III. Süle Fakih, üçüncü olarak Hz. Aişe’nin dileği ile surenin vahyedildiğini rivayet eder. “‘Âyişe bir gün oturmışdı meger/ Muştâfâdan dilek eyler bir haber; Egleneydük dir eyâ fahr-i cihân/ Anuñıla egleneydük bir zamân; Diledi Hâğdan resülü’l-mürselîn/ Sûre-i Yūsuf viribidi mu‘în” (143-145). İlki dışındaki nüzul sebepleri, surenin Müslümanların Hz. Peygamber’den hikâye istemesi üzerine indiği ile ilgilidir. Süle Fakih, mesnevisinin Yusuf Suresi’nin tefsiri olduğunu vurgular. “Ben za‘îf bu du‘acı söyledüm/ Dâsitâni türkî tefsîr eyledüm” (151). Şairin, esbab-ı nüzûl vasıtasıyla dikkat çektiği eğlendirme

³⁶⁶ Fahrî, *Husrev ü Şîrîn*, 188; Ahmedî, *Cemşid ü Hurşid*, 417.

³⁶⁷ Muhsin Demirci, esbâb-ı nüzul kavramını şu şekilde tanımlar: “Nüzûl sebepleri” anlamına gelen bu tabir, Hz. Peygamber’in risâlet döneminde vuku bulan ve *Kur’ân*’ın bir veya birkaç âyetinin yahut bir sûresinin inmesine yol açan olayı, durumu ya da soruyu ifade etmek üzere kullanılır.” Muhsin Demirci, “Esbâb-ı nüzûl”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1995, 11: 360.

gayesi, kendi eseri için de geçerlidir. “Dinleyenler tā ki [bulsunlar] murād/ Anlayanlar göñli cānı ola şād” (52). *Kur’ân*’da anlatılan bir kıssanın yahut vahyi kaynak gösteren bir mesnevinin okuyucuyu eğlendirmek garazıyla yazılması, dine uygunluk açısından başka disiplinlerce tartışılabilir. Fakat vakıa, sebep-i telifler arasında böyle bir hususiyetin gözetildiğine işaret eder. Süle Fakih, esbâb-ı nüzûl rivayetlerini aktararak meseleyi daha meşru bir zemine çekmek istemiştir.

2.1.4.12. Sergüzeşt

Sergüzeşt, *Kubbealtı Lugatı*’nda “macera, serüven” şeklinde tarif edilir. Farsça baş (سر) ve geçmek (گذشتن) anlamlarına gelen iki kelimenin birleşimi olan *ser-güzeşt*, klasik edebiyatta şairin kendi yaşadığı olayları anlattığı eserler için kullanılır. Sözlük anlamı bakımından otobiyografiyi çağrışırsa da kendine mahsus bir yapısı vardır. Vildan Coşkun, otobiyografiye nazaran sergüzeştlerin bireysel değil daha toplumsal anlatılar olduğunu dile getirir.³⁶⁸ Halûk Gökâl, sergüzeştname üzerine yaptığı çalışmada kurmaca sergüzeştname ve hatıralar şeklinde ikili bir sınıflandırma yapar.³⁶⁹ *Fürkat-nâme* ve *Heves-nâme*’yi kurmaca olarak tavsif eder. Gerçekten de bu iki mesnevi, şairlerin birinci tekil şahıs üslubunu tercih etmeleri nedeniyle *öz anlatı* gibi görünmekle beraber genel itibarla diğer kurgusal aşk mesnevilerine benzerler. *Fürkat-nâme*’de Halîlî, sebep-i telifine “Elâ iy bülbül-i bâğ-ı belâgat/ Sühnen-ârâ-yı gülzâr-ı fesâhat” (82) beytiyle ibtida eyler. Eserinin sergüzeşt sayılması bu kısımda geçen şu beyitler nedeniyle: “Başuğa geldüğü sevdâ-yı ‘ışkı/ Dem-â-dem çekdüğüñ gavğâ-yı ‘ışkı; Düzet nazm eyle bir şîrîn kitâb it/ Du‘âsın ben garîbüñ müstecâb it; Oğunsun adı Fürkat-nâme dinsün/ Kalem kim yazdı müşğîn hâme olsun” (45-48). Bülbüle başından geçen aşk hikâyesini yazmasını söyleyen müellif, eserin adının *Fürkat-nâme* olmasını ister. Şair bu yolla dolaylı olarak kendi mesnevisinin sergüzeşt olduğuna işaret eder. *Heves-nâme*’nin sebep-i telifi, dostlarının şairden eser talep etmesini konu alır. Şair, mesnevi yazmaya niyetlenince eski hikâyeleri gözden geçirir ama beğenmez. Özgün bir eser kaleme almayı arzu eder. “Benüm itsem ne hasb-i hâlümü nazm/ Ser-encâmum aņup ahvâlümü nazm” (560). Nihayetinde kendi aşk hikâyesini yazmaya karar verir. Müellifin kendisi de mesnevide kurgusal bir karaktere dönüştüğü için esasında anlattığı

³⁶⁸ “Sergüzeştname / Otobiyografi”, *“Sergüzeştüm Güzel Hikâyetdür” Zaîfî’nin Sergüzeştname’si*, haz. Vildan Serdaroğlu Coşkun, 2. Bs (İstanbul: İSAM Yayınları, 2013), 19-20.

³⁶⁹ Gökâl, *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*, 3.

tam olarak kendi hikâyesi değildir. Salt kurgu olan eserlerin, yazarının hayatından izler taşıması gibi sergüzeşter de kurmaca dünyadan nasibini alır. Hem *Fürkat-nâme*'deki hem de *Heves-nâme*'deki ana karakterler diğer mesnevilerde de bulunan âşık, maşuk, rakip, acûz ve yâr-i vefâdâr tipleridir.³⁷⁰ Mahbupperestlik ve işret gibi şeriata mugayir davranışların hikâyelerde açıkça yer alması, mesnevilerin kurmaca bir dünyada geçtiğine delalet eder. Tâcîzâde, eserde tahkiye gereği yalan ve yakıştırmaya yer vereceğini ve bunları başkasına isnat etmektense kendi üstünden anlatmayı yeğlediğini ifade eder. “Ne kizb ü iftirâ eylesen icâd/ Yig ol kim eyleyem kendüme isnâd” (Tâcîzâde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*, 563). Halîlî de anlattığı hikâyenin tasavvufî remizlerle dolu olduğunu ve erbabının asıl manasını anlayacağını dile getirir. “Ki her bir beytidür bir dâne gevher/ Bilür şarrâf olanlar kıadr-i gevher; Belî anlar ki şarrâf-ı cihândur/ Rumûz-ı ‘ışka cümle nükte-dândur” (1302; 1304). Gerçek ile kurgunun birlikteliği, sebab-i telif zaviyesinde sergüzeşterin diğer aşk mesnevileriyle benzer bir konumda olmasını sağlar. Zira, bu mesneviler de diğerleri gibi edebî beklentilerle yazılmıştır. Müellifler başlarından geçen olayı kayda almayı amaç edinmemiş, yazacakları eserin hikâyesinde kendi maceralarını kullanmayı seçmişlerdir.

³⁷⁰ Gökalp, *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*, 32-49; 96-119.

SONUÇ

Eski yazı ile kaleme alınmış edebî ve ilmî literatür, 1928 Harf İnkılabı'ndan günümüze ulaşan zaman içinde, mektepli okur yazarın bile hemen eline alıp intibak edebileceği bir miras olma hüviyetini yitirmiştir. Ne var ki geçmişle bağı koparmak mümkün olmadığına göre bu engeli aşmak için kimi çalışmalar yapmak zarureti doğmuştur. Edebî eserler özelinde diliçi çevirilerin söz konusu ihtiyacı gidermeye yönelik en mühim bir girişim olduğu söylenebilir. Edebiyat tarihi çalışmaları, lügatler, şiir şerh ve tahlilleri şüphesiz yine aynı doğrultuda öneme sahiptir. Zira bugünün okuyucusunun eski eserlere nüfuz etmesinin önünde yalnız alfabenin değil değişen kültürel atmosfer ve dünya tasavvurunun da etkisi bulunmaktadır. Yine de evveleminde aşılması gereken, eski yazının güncel imlaya aktarılması olmuştur. Araştırmacılar diliçi çevirilere ağırlık vermiş; ekseriyetle Osmanlı döneminden intikal ettiği söylenebilecek olan manzum ve mensur yüzlerce eser günümüzde kullanılan yazı diline aktarılmıştır. Üniversiteler bünyesinde hazırlanan akademik neşirler ağırlıklı olmak üzere birçok yapıt, bu sayede okuyucunun istifadesine sunulmuştur. Hâlâ yeni keşiflerin gün yüzüne çıktığı ve bu sürecin devam ettiği söylenebilir.

Mühim bir yekûn oluşturan edebî mirasın, aktüel kitap biçimine taşınması, ikinci aşama çalışmaların yapılmasına olanak tanımıştır. Bugün artık bir araştırmacı, divan ve mesneviler hakkında yüzyıl ölçeğinde çalışma yapmak istediğinde faydalanabileceği yeterli miktarda neşre ulaşabilmektedir. Metinlerin okunup anlaşılması, yorumlanması, kıyaslanması, benzer tür ve biçimlerdeki manzumelerin ortak özelliklerinin belirlenmesi, şuaranın anlatım tekniklerinin tespit edilmesi gibi birçok konuda teorik araştırmalar yapmak mümkün hâle gelmiştir. Bu çalışma mezkûr imkân doğrultusunda mesnevilerin sebab-i telif bölümlerine yönelmiştir. Şekil itibarıyla manzum olmasına karşın muhteva bakımından hikâye ve romana yaklaşan tarafları bulunan mesnevi literatürü, kendine mahsus bir edebî geleneği ihtiva eder. Onun tertip özellikleri, hatimesi, barındırdığı çerçeve hikâye ve kısa anlatıları bu minvalde sayılabilir. Sebeb-i telif; tevhid, naat, münacat ve ithafnamelerin bulunduğu giriş kısmının bir parçasıdır. Şair, eserini ne maksatla kaleme aldığını burada açıklar.

1. Klasik şiirde şuaranın bir mahlas ardından konuştuğu ve modern edebiyattan farklı olarak esere gerçek kimliği ile dâhil olmaktan sakındığı bilinen bir husustur. Gazel ve

kasidede bariz olan bu durum, mesnevîde de benzer şekilde tezahür eder. Şair, eserinde gelenek icabı büründüğü ideal benliğini muhafaza etmek gereği duyar. Bu nedenle doğrudan konuşmak yerine dolaylı bir anlatımı tercih eder. Klasik şiirin konu edindiği ideal aşk mevzusu, esasında tasavvufî temelleri bulunan ve bir yönüyle Müslüman şairin hakikat anlayışını temsil eden düşünsel bir zemine yaslanır. Dolayısıyla şiirin merkezindeki aşk temasının estetik haricinde ontolojik yahut metafizik olarak ifade edilebilecek sebepleri bulunur. Şair, müstağni kalamayacağı bu anlayış nedeniyle tıpkı eserinde hikâyesini anlattığı âşık tipine benzer bir karaktere bürünür. Zira âşık; saliki, ideal Müslümanı, sadık bir kulu ve dert sahibi insanı sembolize eden, şairin de olmayı arzuladığı varlığa karşılık gelir. Sebeb-i telifte gerçek şahsiyetini bu kurmaca benliğin ardına saklayan şair, meramını ifade ederken ikisi adına konuşmak durumunda kalır. Şairin dilemması tabii olarak onu tahkiyeye yönlendirir.

2. Şuaranın, eserini yazma sürecini kendi dışında bir etkene bağlaması, söz konusu dilemma ile yakından ilgilidir. O, arkadaşlarının isteğiyle mesnevî yazdığını, işittiği gizemli bir sesin telkinleriyle telife yöneldiğini yahut da bir elçi, bir mektup vasıtasıyla, gördüğü rüya nedeniyle kendinden eser talep edildiğini dile getirir. Bütün bu anlatılarda şair, başka birinin ağzından konuşma fırsatı yakalar. Büründüğü âşık karakteri ile uyuşmayan fakat gerçek kimliği için elzem olan kimi isteklerini bu kurgu yardımıyla okuyucuya ve hâmiye iletir. Sebeb-i telifteki kurmaca yapının, klasik şiirin asli bir ögesi olan çokanlamlılık ve mecaz dilinin sunduğu imkândan yararlandığı görülür. Ayrıca geleneğe riayet etme konusunda istekli olan şuaranın hem dönemin estetik beğenisine uygun olan tahkiye üslubunu benimsediği hem de örnek aldığı Farsça mesnevîlerdeki kurgusal yapıyı taklit ettiği söylenebilir.

3. Mesnevînin yazılış nedenini merak eden bir okuyucu, söz konusu kurmaca anlatıyı hesaba katmak durumunda olduğu gibi kimi sebeb-i teliflerin gelenek icabı söylenmiş olabileceğini bilmelidir. Şair, doğrudan tahkiye barındırmadığı hâlde klişe bir söylem tercih edebilir. Bu bakımdan metinde geçen ifadelerle temkinli yaklaşmak ve tezkireler gibi bibliyografik kaynaklarda bulunan rivayetler ile şairin söyledikleri arasında bir sağlama yapmak onun garazını anlamak adına gereklidir. İki asırlık bir zaman diliminde kaleme alınan mesnevîler örneğinde yapılması nedeniyle bu çalışma, birbirinden farklı sebeb-i telif metinlerini ihtiva eder. Bunlar arasında şuaranın doğrudan konuşmayı tercih ettiği, başından geçen hikâyeyi ve telif sürecini gerçeğe yakın biçimde anlattığı

örnekler de bulunur. Bir dikkat olarak yine de metinlerin genel itibarıyla benzer telif nedenlerini öne sürdüğü belirtilmelidir.

4. Mesnevinin ne maksatla kaleme alındığı şairinin beklentisiyle ilgilidir. Onun neden edebî bir eser yazmak arzusunu taşıdığı ve nazm ile murat ettiği şeyin ne olduğu sorusu önem arz eder. Sebeb-i telif metinleri incelendiğinde şuaranın, sanatsal gayelerle yahut da dünyevi menfaate erişmek umuduyla mesnevi yazımına rağbet ettiği, bir kısmının ise dinî beklentilerle eser telif ettiği tespit edilmiştir. Himaye görmek, şöhret olmak, maddi karşılık bulmak, müfit bir kitap yazmak, ardında iz bırakmak gibi genel geçer amaçlar birçok eserde aynıyla bulunduğu için herhangi bir mesnevinin sebeb-i telifini tek bir gayeye hasretmek zordur. Bu bakımdan estetik, pratik ve uhrevi gayenin birçok eser için benzer oranda müessir olduğu söylenebilir.

5. Sebeb-i telifler üzerine kurgu merkezli bir araştırma yürütülmesi nedeniyle çalışmada, hikâye incelemelerinde yer verilen zaman ve mekân gibi içerikle ilgili unsurlara, diyalog ve monolog gibi anlatım teknikleri ile alakalı konulara dikkat çekilmiştir. Zira tahkiye barındırdığı iddia edilen sebeb-i telif metinleri ile mesnevilerin ana hikâyesi arasında zaman, mekân temalarında müşterek bir kullanım tercihi göze çarpar. Ayrıca şuaranın gerçek kimliğini gizleyerek meramını dile getirmek arzusu, ona diyalog kurma fırsatı tanıyan anlatılara yönelmesini sağlamıştır. Buna ilaveten gazel ve kasidede yaygın bir üslup olan tecrit sanatı da -bir tür monolog şeklinde- şairin kendini soyutlayarak başka bir varlık üzerinden konuşmasını mümkün kılar.

6. Mesnevilerde öne sürülen telif sebepleri, mükerrer olması nedeniyle “kalıp” ifadesiyle tavsif edilmiş, ilgili muhteva müstakil başlıklar altında incelenmiştir. Şairlerin çeşitli maksatlarının yanı sıra eserlerini daima bir yadigâr olarak gördükleri, yazdıkları mesnevi ile hâmî tarafından terbiyet bulmayı umdukları, tercüme veya nazire nevinden teliflerinde şairliklerini kanıtlamak istedikleri, şöhrete erişmeyi arzuladıkları, anlattıkları hikâyeler ile okuyucuyu iyiye ve güzele yönlendirmek telaşında oldukları, eskiyip unutulmuş meşhur kıssaları yenilemek, güncelleştirmek amacını taşıdıkları söylenebilir. Ayrıca topluluk önünde okunmak maksadıyla mesnevi kaleme alan ve bu türden eserlerde dinleyeni eğlendirmeyi amaçlayan şairlerden de söz edilebilir.

7. Sebeb-i telif metinlerinin birer poetika olarak okunabileceği iddiası araştırmacılar tarafından dile getirilen bir husustur. Çalışmada şahitliğine başvuru olan mesneviler bu minvalde okunmuş, barındırdıkları poetik muhteva hususen lafız ve mana merkezinde

tetkik edilmiştir. Buna ilaveten şairlerin tahkiye ve özel olarak mesnevi hakkında bildirdikleri görüşler de ilgi çekicidir. Yine şuaranın, sebab-i telif metinlerinde tercüme konusunu ele alma biçimleri mühim bir perspektifi ihtiva eder. Öne çıkan bir diğer mevzu, fahriye beyitleri olmalıdır. Şairin, bu kısımlarda kendi övgüsünü bir araç olarak kullanıp eserini ön plana çıkarmaya çalıştığı görülür. Bu türden muhteva, klasik şairi tanımak adına sebab-i teliflerin araştırmacılara sunduğu doyurucu malumatı göz önüne serer. Mesnevi şairlerinin sanat telakkisi az veya çok sebab-i telif metinlerine yansımıştır.

“14 ve 15. Yüzyıl Anadolu Sahası Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Telif: Kurgu ve Muhteva” başlığını taşıyan bu çalışma, adında dikkat çekilen iki hususu merkezine almıştır. Sebeb-i telifleri, tarihî vesika olarak kullanabilmek için evvela onların *tahkiye barındıran manzum bir edebî metin* olduğu kabul edilmelidir. Çalışma, bu bakımdan söz konusu bölümlerin kurmaca yönüne ve eserin gerçek yazılış nedenini tayin edebilmek için gözetilmesi gereken hususlara dikkat çekmiştir. Ayrıca sebab-i telif metinlerinin içerikleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, eser yazma nedenleri dışında fahriye ve poetika gibi daha ziyade şairle ilgili muhteva da çalışmaya dâhil edilmiştir. Sebeb-i telif daima merkezde olmak kaydıyla yararlanılan mesneviler sayesinde 14 ve 15. yüzyılda şiir ve şairin toplumdaki yeri, eser üretiminde telif ve tercüme ayrımı, nazire kültürü, himaye sisteminin mesnevi yazımındaki etkisi, şuaraya dair arkaik yaklaşımların bu dönemdeki yansımaları gibi konular yeri geldikçe tartışılmıştır. Klasik şiir eserlerinin yetkin diliçi çevirilerinin yapılması bu türden konuların çalışılmasına olanak sunmuştur. Mesnevilerin, giriş bölümünde yer alan tevhid, naat ve münacatın, miraciyelerin, ithafnamelerin, yine ana hikâyenin anlatıldığı bölümün ve hatimenin yeni araştırmacıları beklediği söylenebilir. Sebeb-i telif dair de sonraki dönem mesnevilerinin örnekliğinde farklı açılardan çalışmalar yapılması, şüphesiz bu mühim literatürün anlaşılmasında katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abd el Maksoud, Belal Saber Mohamed. *Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatı'nda Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdî'nin Eseri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora), 2004.
- Açıl, Berat. *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*. İstanbul : Küre Yayınları, 2018.
- _____ "Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: Hüsn ü Aşk Örneği". *Kritik Edebiyat Eleştirisi*. 3 (2009): 148-165.
- Akalın, Mehmet. *Ahmedi: Cemşîd ü Hurşîd (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975.
- Akdoğan, Yaşar - Kutsal, Nalan. *Ahmedî - İskender-nâme*. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2019.
- Akün, Ömer Faruk. "Şeyyâd". *M.E.B. İslâm Ansiklopedisi*. 11: 493-497. Eskişehir: M.E.B. Devlet Kitapları Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1997.
- Alkaya, Mehmet Akif. *Taşlıcalı Yahyâ: Kitâb-ı Usûl*. Yüksek Lisans, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Alpay Tekin, Gönül. *Ahmed-i Dai : Çengnâme (İnceleme, Tenkidli Metin)*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992.
- Anwari, Hasan. *Farhang-i Fashorda-i Sohan*. 13. Bs. Tahran: Kütüphane-i Millî-i İran, 1312.
- Aristoteles. *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*. Trc. Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Ateş, Ahmet. "Şah-nâme'nin Yazılış Tarihi ve Firdevsi'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında". *Belleten* 18/70 (1954): 159-168.
- Ayan, Hüseyin. *Fuzûlî: Leylâ vü Mecnûn*. 3. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- _____ *Şeyhoğlu Mustafa: Hurşîd-nâme (Hurşîd ü Feraşâd) İnceleme-Metin-Sözlük-Konu Dizini*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1979.
- Aydın, İbrahim Hakkı. "Kenz-i mahfî". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25: 258-259. Ankara, 2022.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lugatı - Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. 2. baskı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2006.
- Azamat, Nihat. "Yeni Bir Ahmedî ve İki Eseri: Yûsuf u Zeliha ve Esrarnâme

- Tercümesi”. *Osmanlı Araştırmaları*. VII-VIII (1988): 347-364.
- Bayram, Yavuz. “16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerine Göre ‘Şiirde Gâye’”. *Mavi Atlas* 1/3 (2014): 1-21.
- Bilge, Kilisli Rıfat, trc. *Câmî: Baharistan*. İstanbul: Meral Yayınevi, 1970.
- Canım, Rıdvan. *Latifi - Tezkiretü’ş-Şuara ve Tabsiratü’n-Nuzama*. Kültür Bakanlığı e-kitap arşivi, 2018.
- Coşkun, Menderes. *Klasik Türk Şiirinde Edebi Tenkit -Şairin Şaire Bakışı-*. Ankara : Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 2007.
- Çavuşoğlu, Mehmed. “Kaside”. *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. 415-416-417 (1986): 17-77.
- Çavuşoğlu, Mehmet - Tanyeri, M. Ali. *Hayretî: Dîvan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2023.
- Çelebioğlu, Âmil. *Türk Mesnevi Edebiyatı 15. yy. kadar*. İstanbul : Kitabevi, 1999.
- _____ *Yazıcıoğlu Mehmed: Muhammediye*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Çetin, Nihad M. *Eski Arap Şiiri*. 2. Bs. İstanbul: Kapı Yayınları, 2019.
- Çıkla, Selçuk. “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”. *Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)*. 2002.
- Dankoff, Robert. *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin Dünyaya Bakışı*. 3. Bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Demirci, Muhsin. “Esbâb-ı nüzûl”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 11: 36-362. 1995.
- Demirli, Ekrem, trc. *İbnü’l-Arabî: Füsûsu’l-Hikem*. 2. Bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008.
- Denizmen, Serap. *Harputlu Rahmi: Tuhfe-yi Dostân Şerh-i Bostân*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, 2023.
- Derrida, Jacques. *Mahmuzlar: Nietzsche’nin Üslupları*. Trc. Ali Utku - Mukadder Erkan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021.
- Dilberipur, Asgar. “Nizâmî’nin Türk Edebiyatındaki Takipçileri ve Hamse’sine Nazire Yazanlar”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Trc. M. Fatih Köksal. 8 (2000): 199-238.
- Dilçin, Cem. *Mesud b. Ahmed - Süheyl ü Nev-bahar (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Ankara : Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1991.
- Doğan Averbek, Güler. *Hamdullah Hamdî: Leylâ vü Mecnûn*. İstanbul: Türkiye Yazma

- Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020.
- Doğan, Muhammet Nur. *Fuzulî'nin Poetikası*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.
- Durmuş, Tuba Işınsu. *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*. 1. Bs. İstanbul: Muhit Kitap, 2021.
- Ebü'l-Hasan İzzeddin İbnü'l-Esir. *Üsdü'l-Gâbe Fî Ma'rifeti's-Sahâbe*. Beyrut: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, ts.
- Eroğlu, Muhammed. "Aşr-ı şerif". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 4: 24. 1991.
- Erünsal, İsmail E. *Edebiyat Tarihi Yazıları : Arşiv Kayıtları, Yazma Eserler ve Kayıp Metinler*. İstanbul : Dergah Yayınları, 2016.
- Esterâbâdî, Azîz b. Erdeşir. *Bezm u Rezm (Eğlence ve Savaş)*. Trc. Mürsel Öztürk. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- _____ *Bazm u Razm*. Ed. Tevfik H. Sübhânî - Huşeng Saedlü. 1. Bs. Tahran: Encümen-i Âsâr u Mefâhir-i Ferhengî, 1394.
- Gelibolulu Mustafa Âlî. *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. 2017.
- Gençosman, M. Nuri, trc. *Molla Camî: Baharistan*. İstanbul: MEB Yayınları, 1990.
- _____ trc. *Nizâmî: Mahzen-i Esrâr*. 2. Bs. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1960.
- Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş*. İstanbul: Köksal Yayıncılık, 1999.
- Gökalp, Halûk. *Eski Türk Edebiyatında Manzum Sergüzeşt-nâmeler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009.
- Gökcan Türkdoğan, Melike. *Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*. Kültür Bakanlığı Yayınlar Daire Başkanlığı e-kitap, 2011.
- Gökyay, Orhan Şaik. *Destursuz Bağa Girenler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.
- _____ trc. *Keykavus: Kabusnâme*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945.
- _____ "Divan Edebiyatı Müzesinin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar". *Milliyet Sanat Dergisi*. Ocak 1976.
- _____ *Fuzûlî Dîvânı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016.
- Güldaş, Ayhan. *Abdülvasî Çelebi: Halilname*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.

- Güneş, Özlem. *Fahrî'nin Hüsrev ü Şîrîn'i (Metin ve Tahlil), Nizâmî ve Şeyhî'nin Eserleriyle Karşılaştırılması*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora), 2010.
- Güngör, Zülfikar. "Türk-İslâm Edebiyatının Kaynağı Olarak Kur'ân-ı Kerim". *İsâmî İlimler Dergisi I. Kur'an Sempozyumu (14-15 Ekim 2006)*. 178-188. Çorum: İslâmî İlimler Dergisi Yayınları, 2007.
- Haşim, Ahmet. *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*. 4. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Horata, Osman. "Necâtî Bey'den Bâkî'ye 'Döne Döne'". *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 7 (Güz-98): 44-66.
- İbrahim Mustafa - Ahmed Hasan e-Zeyyât - Hâmid Andülkâdir - Muhammed Ali en-Neccâr. *El-Mu'cemü'l-Vasît*. 5. Bs, 1-2 Cilt. Tahran: Müessesetü's-Sâdık li't-Tıbâ'a ve'n-Neşr, 1426.
- İnalcık, Halil. *Has-bağçede 'Ays u Tarab : Nedîmler Şâirler Mutribler*. 3. Bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- _____ "Osmanlı Padişahı". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 13/04 (1958): 68-79.
- _____ *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. 6. Bs. Ankara : Doğu Batı Yayınları, 2015.
- İnce, Adnan. *Cem Sultan: Cemşid ü Hurşid*. Ankara : Türk Dil Kurumu, 2000.
- İpekten, Halûk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.
- İpekten, Halûk - Kut, Günay - İsen, Mustafa - Ayan, Hüseyin - Karabey, Turgut. *Sehî Beg: Heşt Bihîşt*. Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2017.
- İsen, Mustafa. *Latîfî: Latîfî Tezkiresi*. Ankara : Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 1999.
- İsen, Tuba Işınsu. *Divan Şiirinde Fahriye*. Bilkent Üniversitesi (Y. Lisans), 2002.
- İz, Fahir. "Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâmesi". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*. VII (1979): 61-79.
- İzutsu, Toshihiko. *Kur'ân'da Allah ve İnsan*. Trc. Süleyman Ateş. İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, t.y.
- Kaçar, Mücahit. *Şairlerin İşıltısı: Ali Revnakî'nin Revnaku'ş-Şuarâ'sı - Molla Câmî'nin Poetikası*-. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2016.

- Karahan, Leyla. “Darîr’in Kıssa-i Yûsuf Mesnevisinin Bilinmeyen Bir Yazması”. *Türk Kültürü Araştırmaları XXVI/1* (1988): 151-155.
- _____ *Erzurumlu Kadı Darîr: Kıssa-i Yûsuf*. Doktora, Gazi Üniversitesi, 1985.
- Karaman, Hayrettin - Çağrııcı, Mustafa - Dönmez, İbrahim Kafi - Gümüş, Sadrettin. *Kur’an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*. 5 Cilt. Ankara: Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020.
- Kartal, Ahmet. *Doğu’nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi*. İstanbul : Doğu Kütüphanesi, 2013.
- Kavruk, Hasan. *Türkçe Mesnevilerde Sebeb-i Te’lif (Eser Yazma Sebebi)*. Malatya : Özserhat Yayıncılık, 2003.
- Kelâbazî. *Doğuş Devrinde Tasavvuf: Ta’arruf*. Trc. Süleyman Uludağ. 5. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Kemikli, Bilal. “Ulucami’nin Bilge İmamı Süleyman Çelebi”. *Bursa’da Dini Kültür*. 2011. 135-140.
- Kılıç, Filiz. *Âşık Çelebi: Meşâirü’ş-şu’arâ*. Kültür Bakanlığı Yayınları e-kitap arşivi, 2018.
- Koç, Mustafa - Tanrıverdi, Eyüp. *Mütercim Âsım Efendi: El-Okyânûsu’l-Basît Fî Tercemeti’l-Kâmûsi’l-Muhît : Kâmûsu’l-Muhît Tercümesi*. 1. Bs. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Koç, Mustafa - Tanrıverdi, Eyüp. *Vankulu Mehmed Efendi: Vankulu Lugati*. 1. Bs. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2015.
- Koçu, Reşad Ekrem. *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap, 2015.
- Kolbaş, Ozan. *Ahmed Fakîh: Kitâbu Evsâfi’l-Mesâcidi’ş-Şerîfe (Kutsal Mescitlerin Vasıfları)*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2023.
- _____ “Züleyhâ’nın Sarayı: Yûsuf ile Züleyhâ Mesnevilerindeki Yedi Odalı Sarayın Kökeni Üzerine”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 28/28 (2022): 359-391.
- Koncu, Hanife. “Yûsuf ve Züleyhâ”. *TDV İslam Ansikolpedisi*. 44: 38-40. 2013.
- Köksal, M. Fatih. *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- _____ *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2018.
- _____ *Süleyman Çelebi ve Vesiletü’n-necât (İnceleme - Tenkitli Metin - Dil İçi*

- Çeviri- Açıklamalı Dizin*). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2022.
- Köktekin, Kazım. *Süle Fakih'in Yusuf ve Zelihası (İnceleme-Metin-Dizin) c.1*. Doktora, Atatürk Üniversitesi, 1994.
- _____ *Yûsuf-ı Meddâh: Varka ve Gülşah*. Ankara: TDK Yayınları, 2007.
- Köprülü, M. Fuad. "Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü'nün Bezm ü Rezm'in Neşrine Yazdığı 'Başlangıç'". *Azîz b. Erdeşir Esterâbâdî: Bezm ü Rezm (Eğlence ve Savaş)*. Trc. Mürsel Öztürk. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- _____ *Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. Bs. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- _____ *Türk Edebiyatı Ders Notları*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2014.
- Köprülüzâde, Mehmed Fuad. "Meddâhlar: Türklerde Halk Hikâyeciliği Tarihine Ait Bazı Maddeler". *Türkiyat Mecmuası* 1/0 (1925): 1-45.
- Kut, Günay. "Fürkat-nâme". *Bellekten* 25/1977 (1977): 333-353.
- _____ ed. *Nureddin Abdurrahman ibni Ahmed-i Câmî: Beşinci Taht: Yûsuf ve Züleyhâ*. Trc. Ali Nihat Tarlan. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2003.
- Küçük, Sabahattin. *Bâkî Divânı*. 3. Bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Küçük, Sezai - Yüce, Nurgül. "Mesnevî'de Geçen 'Yol Kesici Dört Kuş'un Hikâyesi'". *Sûfiyye*. 14 (Haziran 2023): 203-236.
- Kürkçüoğlu, Kemal Edip. *Tahir-ül Mevlevî: Edebiyat Lugati*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1994.
- Levend, Agâh Sırrı. *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- _____ *Türk Edebiyatı Tarihi*. 2. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- _____ "Türk Edebiyatında Hikâye". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Bellekten* 15 (1967): 71-117.
- Mengi, Mine. *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- _____ *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., 2010.
- Merhan, Aziz. "Şeyh Abdürrezzak (Şeyh San'an) Destanının Eski Anadolu Türkçesindeki İlk Çevirisi (mi?)". *Türkiyat Mecmuası* 22/1 (2012): 123-154.
- Mermer, Kenan. "Bağdatlı Rûhî'de Hicvin Başka Bir Yüzü: Çarh ve Dehr". *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of*

- Turkish or Turkic* 11/17 (Fall 2016): 93-114.
- _____ *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kaside-i Bürde Örneği-*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2018.
- _____ “Kurucu Bir Metin Olarak Mevlid’in (Vesîletü’n-Necât) Kaynakları Bakımından Değerlendirilmesi, Estetik Değeri ve Yeniden Üretilirliği”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 63/1 (2022): 247-273. <https://doi.org/10.33227/auifd.1062061>.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2*. 20. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Nabokov, Viladimir. *Edebiyat Dersleri (Cervantes/Çehov/Tolstoy/Turgenyev/Flaubert/Kafka)*. Trc. Fatih Özgüven - Nihal Akbulut. İstanbul: Ada Yayınları, 1988.
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri 2*. Bs. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.
- Okay, Orhan - Ayan, Hüseyin. *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk*. 9. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Okcu, Naci. *Şeyh Gâlib Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlihi)*. 1. Bs. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Okuyucu, Cihan. *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2015.
- Ören, Aytaç. “Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik”. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/2 (t.y.): 156-162.
- Özaslan, Büşra. *Türk Edebiyatında “Hamseler”*: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Y. Lisans), 2019.
- Özbakır, Mustafa. *Alâaddîn el-Kirmânî: Rûya Tabiri İlmi (el-Aşeretü’l-Kâmile - Levâmi’u Tenvîri’l-Makâm fî Cevâmi’i Ta’biri’l-Menâm)*. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu, 2021.
- Özçelik, Kenan. *Yûsuf-ı Meddâh ve Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Y. Lisans), 2008.
- Öztürk, Mürsel. “Azîz b. Erdeşir-i Esterâbâdî”. *Azîz b. Erdeşir Esterâbâdî: Bezm ü Rezm (Eğlence ve Savaş)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Öztürk, Tuncay. *Hamdullah Hamdî’nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (Bağlamsal Dizin ve İşlevsel Sözlük)*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

- (Doktora), 2020.
- Öztürk, Zehra. *Hamdullah Hamdi'nin Yusuf ve Zeliha Mesnevisi (Giriş, Metin, İnceleme ve Tıpkıbasım) II. kısım: Tenkidli Metin*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2001.
- _____ "Osmanlı Döneminde Kıraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5/9 (2007): 401-445.
- Paksoy, Kezban. "Taşlıcalı Yahyâ Bey'in Mesnevîlerinin Sebeb-i Te'lîf Bölümleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 5/4 (2021): 2253-2278.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. 29. Bs. İstanbul: Kapı Yayınları, 2018.
- Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir?* Trc. Bertan Onaran. 3. Bs. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Serdaroğlu Coşkun, Vildan. "Sergüzeştname / Otobiyografi". "*Sergüzeştüm Güzel Hikâyetdür*" *Zaîfî'nin Sergüzeştname'si*. 2. Bs. İstanbul: İSAM Yayınları, 2013.
- Sevsevil, Sabri, trc. *Nizâmî: Hüsvrev ile Şirin*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Sungur, Necati. *Tâcî-zâde Cafer Çelebi: Heves-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006.
- Sungurhan, Aysun. *Kınalızâde Hasan Çelebi - Tezkiretü's -şu'arâ*. Ankara, 2017.
- Sühreverdî, Ebu Hafs Şihabüddin Ömer. *'Avârifü'l-ma'ârif*. Thk. Tefvik Ali Vehbe - ve Ahmed Abdürrahim es-Sâyih. Kahire: Mektebetü's-Sekâfeti'd-Dîniyye, 2006.
- Şahin, Oğuzhan. "Klasik Metinlerde Övgünün Karakteristiği: Müellif Kendini Nasıl Yüceltir?" *Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 23/45 (2018): 81-116.
- Şentürk, Ahmet Atilla. "'Klasik Şiir Estetiği' (Oluşumu, Sınırları, Fikrî ve Felsefî Temelleri)". *Türk Edebiyatı Tarihi*. 1: 349-390. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- _____ "Şeyhoğlu Mustafa, Hurşid-name (Hurşid u Ferahşad), inceleme-metin-sözlük-konu dizini, nşr. Dr. Hüseyin Ayan". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXVI (1993): 355-367.
- _____ *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.
- Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1317.

- Tahirü'l-Mevlevî. “Harnâme Niçin Yazılmıştı?” *Germiyanlı Şeyhi ve Harnâme’si*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. 9. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- _____ *Hüsrev ü Şirin (Darülfünun Mezuniyet Tezi, 1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- _____ *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 20. Bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Tarlan, Ali Nihat. *Edebiyat Meseleleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- _____ trc. *Nizâmî: Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: MEB Yayınları, 1965.
- Taş, İbrahim. *Şeyyâd Hamza: Yusuf ve Zeliha (Gramer-Metin-Çeviri-Notlar-Sözlük-Dizin-Tıpkıbası)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.
- Taşan, Nazım. “Heves-nâme’de Gazel Kullanımı”. 307-317. Amasya: Amasya Üniversitesi, 2018.
- Tavukçu, Orhan Kemâl. *Halîf ve Fırkat-nâme’si (Giriş-İnceleme-Tenkitli Metin-Tıpkıbasım)*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2008.
- _____ “Şeyyad Hamza”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 39: 104-105. 2010.
- Tezcan, Nuran. *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış: Seçilmiş ve Gözden Geçirilmiş Makaleler*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- _____ *Seyyahın Kitabı: Evliyâ Çelebi Üzerine Makaleler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Timurtaş, Faruk K. *Şeyhi’nin Husrev ü Şirin’i (İnceleme-Metin)*. İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1980.
- Timurtaş, Faruk Kadri. *Şeyhi’nin Harnâme’si*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1971.
- Tokmak, A. Naci, trc. *Nizâmî-yi Gencevî: Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Tolasa, Harun. *Şehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Tökel, Dursun Ali. “Şâirin Korkusu, Şiirin Kurgusu: Divan Şiirinde Kurgu ve Anlam”.

- Hece Dergisi (Türk Şiiri Özel Sayısı)*. 2001.
- Tören, Hatice. *Alî Şîr Nevâyî: Sedd-i İskenderî (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2001.
- Tulum, Mertol - Tanyeri, M. Ali. *Nev'î: Dîvan*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977.
- Tunalı, İsmail, trc. *Aristoteles: Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Turan, Muhittin. *Tâhirü'l-Mevlevî: Tadrîsât-ı Edebiyyeden Nazm ve Eşkâl-i Nazm*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.
- Uğur, Abdullah. *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân Efendi ve Envârü'l-Âşîkîn Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019.
- Uludağ, Süleyman. "Hâtif". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, 1997.
- Unamuno, Miguel de. *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*. Trc. İnci Kut. 1. Bs. İstanbul: Can Yayınları, 2020.
- Uzun, Mustafa İsmet. "Envârü'l-âşîkîn". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 11: 258-260. 1995.
- Ünver, İsmail. "Mesnevi". *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. 1986.
- Üzgör, Tahir. *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Vásáry, István. "Çöp ve Türevleri: Bir Türkçe Kelime Ailesi ve Onun Macarcadaki Yansımaları". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. Trc. Yasemin Çürük 19/1 (2012): 119-140.
- Williams, Raymond. *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. 2. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Yakut, Emrullah. "Türkçe Şâhnâme Tercümeleleri ve Zerdüşt'ün Tercümelelerde Uğradığı Dönüşüm". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 61/2 (2021): 723-745. <https://doi.org/10.26650/TUDED2021-1007676>.
- Yamak, Mehmet Bilal. "Felâsife ve Mütekellimîni Tahkîk Sahasına Taşımak: Yazıcızâde Muhammed Efendî'nin 'Megâribü'z-zamân' İsimli Yazma Eserinde Tasavvuf , Felsefe ve Kelâm". 279-287. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Yavuz, Kemal. "Âşık Paşa'nın Dil Üzerine Düşünceleri ve Türkçeye Hizmetleri". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 32 (Ağustos 2012): 223-244.
- _____ *Gülşehrî'nin Mantıku't-Tayr'ı (Gülşen-nâme) -Metin ve Günümüz Türkçesine*

- Aktarma-*. 2 Cilt. Ankara: Kırşehir Valiliği, 2007.
- Yazar, Sadık. “Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf: Yûsuf-ı Meddâh’ın (Ö. XIV. yy) Kıssa-i Yûsuf’u ya da Erzurumlu Darîr Kıssa-i Yûsuf Adlı Bir Mesnevi Yazmış mıdır?” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* X/21 (2018): 681-719.
- Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân. *Dürr-i Mekkûn: Saklı İnciler*. Trc. Necdet Sakaoglu. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Yeşil, Ahmet. *Yûsuf u Züleyhâ (Berresî Tatbîkî Yûsuf u Züleyhâ-yı Câmî bâ-Yûsuf u Züleyhâ-yı Türkî)*. Tahran: Dâniş-yârân-ı İrân, 2015.
- Yıldız, Ayşe. “Abdülbaki Gölpınarlı”. *Abdülbaki Gölpınarlı*. Ed. İsmail Hakkı Aksoyak. 11-22. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013.
- _____ “Abdülbaki Gölpınarlı’dan Hilmi Yavuz’a ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’”. *Türkbilig*. 20 (2010): 325-336.
- Yılmaz, Ali. “Arap Edebiyatında Şeytanlı (Cinli) Şairler”. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6/2 (Aralık 2002): 261-268.
- Yoldaş, Kâzım. *Tutmacı’nın Gül ü Hüsrev’i (İnceleme- Metin)*. Doktora, İnönü Üniversitesi, 1998.
- Yüksel, Sedit. *Mehmed: Işk-name (İnceleme-Metin)*. Ankara : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1965.

EK

Ek 1: Örnek Sebeb-i Telif Metni

Beyit nr.	Der-sebeb-i Nazm-ı Kitâb	Açıklama
1040.	Meger bir dem bahâr olmışdı ‘âlem Şüküfeyle zemîn olmışdı hurrem	Şair, sebeb-i telifine bahar tasviri ile başlar. Bu anlatım tercihi kasidedeki <i>nesib</i> bölümü ile benzeşir. Metnin kurmaca yönü hemen başlangıçta kendini izhar eder.
1041.	Zemîn yüzi pür idi verd ü nesrîn Çiçeklerden cihân olmışdı rengîn	
1042.	Zümürred rengi olmuş idi eşcâr Müzeyyen olmuş idi bâğ u gülzâr	
1043.	Döşenmişdi yir üzre sebze dîbâ Zemâne olmuş idi cennetâsâ	
1044.	Çemen içinde açılmışdı lâlâ ‘Arûs-ı gönca boyanmışdı ale	
1045.	Gülistân bâğ-ı cennet olmuş idi Niķâbın gül yüzinden şalmış idi	
1046.	Açılmışdı benefşe çün haţ-ı yâr Gül-i sūrî şanasın rûy-ı dil-dâr	
1047.	Açupdurdı yüzinden bürka‘ ın gül Olupdurdı_aņa karşı zâr bülbül	
1048.	Kurılmışdı çiçekden sâyebânlar Müzeyyen idi cümle gülsitânlar	
1049.	Aluban vaşl-ı güllerden naşîbi Ki bülbüldi gülistânun haţîbi	
1050.	Müheyyâ idi bustân yâsemenden Mu‘arrâ idi gülşen nesterenden	
1051.	Müzeyyen idi cümle bâğ u gülzâr Havâ hoş-büy idi çün müşğ-i Tatar	
1052.	Çü gördüm cennete döndi zemâne Hemân ‘azm eyledüm ben gülsitâne	Şair bir beyitle konuya giriş yapar. Bu tercih, kasidedeki <i>girizgâh</i> bölümünü akla getirir.
1053.	Dil ü cân gamdan olmağa güşâde Varubanı oturdum bir arada	Şair, ideal benliğin gereği olarak gamlı âşık rolüne bürünür.
1054.	Göñül çün kim şafâdan hisşe aldı Görüben rüzgârı cûşa geldi	
1055.	Bahârı görüben aņdum nigârı Bi-küllî kalmadı cânun karararı	

1056.	Bu derde bulmayuban hîç çäre Gönül oldu cefâdan pâre pâre	
1057.	Añup zülfin gönül oldu müşevveş Ruñın añup dile urıldı âteş	
1058.	Bu nağmeyle iderken derdümi sâz Baña hâtifden irişdi bir âvâz	Şair, dertlendiği sırada hatiften gelen sesi işitir. Âşıklık vurgusu devam eder.
1059.	Ki iy miskîn nice bir zâr olursın Nice bir kendüğe miñnet alursın	
1060.	Nice bir kendüñi nālân idersin Nice bir kendüñi giryân idersin	
1061.	Bilürem kim kem olmaz hîç ‘aşkuñ Hemîşe var durur dil-dâre şevkuñ	
1062.	Olinca derdiyile her nefes zâr Ço bâri ‘aşk içinde bir hoş âşâr	Hatiften gelen ses, şairi telife teşvik eder.
1063.	Düzetgil ‘aşk içinde bir risâle Ki ‘uşşâk anuñ ile_ire vişâle	
1064.	Bi-ğamdillâh ki var söze mecâlün Ne niçün süst ola kıl u kâlün	Şair, hatiften gelen ses vasıtasıyla fahriye eyler.
1065.	Beyânı sözde şol resme_eyle bünyâd Ki_okıyan kişi diye âferîn bād	Burada poetik muhteva yer alır.
1066.	Söz içre şöyle ħarc eyle belâgat Ki_okıyan kişi cânı ola râħat	
1067.	Çü sensin cân ile ‘aşk içre şadıķ Gerekdür sözüñ özüğe muvâfık	
1068.	Düzetgil ‘aşk içinde bir kitâbı Ki cānlara şafa vire ħiţâbı	Yazılacak kitabın okuyucuyu eğlendirmesi, onun hoş vakit geçirmesi beklenir.
1069.	Diğil bir hoş kitâb-ı cân-fezâyı Ki işiden bula zevķ u şafâyı	
1070.	Şu resme eyle ‘aşk içre sözüñ pāk Ki_ışiden ‘âşık ide yaķasın çāk	Gamlı âşık vurgusu devam eder.
1071.	Şu vaķtin ħamla kim feryâd idesin Okıyup bu kitâbı şād olasın	
1072.	Cihân kimseye ħalmaz cāvidâne Ço ‘aşk içinde bâri bir nişâne	Şair, eserini ardında bırakacağı bir yadigâr olarak görür. Eseri sayesinde öldükten sonra hayırla anılacaktır.
1073.	Ki_okıduķça şaņa raħmet diyeler İdeler her nefes biñ biñ du‘âlar	
1074.	Ço bâri ‘âlem içre bir eyü ad Ki_eyülükle seni eyleyeler yād	Yadigâr muhtevası ile bağlantılı olarak iyi ad kazanmanın önemine dikkat çekilir. Bu kısım, aynı zamanda şairin şöhret beklentisi

1075.	Senüñ eyülük ile alur aduñ Alur on iki ‘ alemdeñ mur aduñ	içinde olduğuna işaret eder.
1076.	şu kişiye ki olmaya eyü ad İki ‘ alemde olmaz hiç ol şad	
1077.	Gel imdi eyülikle o eyü n am Çü bilürsin ne olısar ser-enc am	
1078.	Düzet ‘ aşk içre bir hoş d ast anı Ki_ oıyan kiřiñüñ şad ola c anı	Kitabın okuyucuyu mutlu etmesi gerektiği vurgusu yinelenir.
1079.	Ki_ oıyan kişiiler c andan ola şad Diye her laħza içden ferin b ad	
1080.	Ola mı hiç bundan yig sa‘ adet Ki_ oıyanlar diye diyene raħmet	Yazdığı eserinin hayır dua getirecek olmasının şair için yeterli olduğu dile getirilir.
1081.	Çü h atıf nağmesini eyledüm g uş şafasından dil ü c an eyleye c uş	Burada hatıftan gelen ses konuşmasını bitirir. şair onun tavsiyelerine uyarak eser yazmaya karar verir.
1082.	Çü h atıfden işitdüm bu ģıř abı Dil uzatdum dimege bu kit abı	
1083.	Bu yolda c ün alem meşyen ‘ale’r-r as Suħan dürrini deldüm urup elm as	şair, yazdığı eserle ortaya koyduğu iddiasını serdedir. Burada kısmen poetika ve fahriye muhtevası bulunur.
1084.	Dimekte c ün kit abı c üst oldum Ma‘ anıñüñ niabın keşf ıldum	
1085.	Ma‘ anıñden göñül olmişdi meřh un Didüm nazmın c ü nazm-ı dürr-i mekn un	
1086.	Lib as-ı nazm birle bu kit abı Düzetdüm kim şafa vire ģıř abı	
1087.	İdüp Selm an kit abından mütercem Buni itdüm dil ü c anuma hem-dem	şair, eserin tercüme olduğunu haber verir.
1088.	İdüp her beytini enver c ü ģurřid İkilen buldı c an <i>Cemşid ü ģurřid</i>	Eserin, bir yönüyle de nazire olduğu ima edilir.
1089.	Egerçi bunlar olmiş idi mürde Sözümle eyledüm bunları zinde	şairin bir diğer gayesi eski kalmış hik ayeyi yenilemek, güncel h ale getirmektir. Bunu başardığını d uşünür ve fahriye eylemekten geri durmaz.
1090.	Ma‘ anıñ birle eyleyüp müzeyyen amu beyti güneşden oldu r uřen	
1091.	Didüm c an u göñülden bu kit abı Ki c anlara müferriħdür ģıř abı	
1092.	Didüm Sult an Meħemmed adına ben Ki her beyti ola gün bigi r uşen	Artık kendisi ve eseriyle ilgili söyleyeceklerini bitiren şair ithaf muhtevasına geçer. Cem Sultan, mesnevisini babası Fatih Sultan Mehmet’e
1093.	Ki oldur p adiş ah-ı heft ilim	

1094.	Çılur Őehler çamusı aña ta' zım Cihānuŕ pādiŐāhı durur ol hān Çamu Őehler bedendür lākin ol cān	armaĒan eder.
1095.	O durur pādiŐāh-ı heft kiŐver Urur Őehler anuŕ ayaĒına ser	
1096.	Ne deŒlū varsa 'ālem Őehriyāri Buña bende_olmaĒa_ider iftiĒāri	
1097.	İlāhı devletin eyle ziyāde Buña yavuz Őanan olsun fütāde	Şair, sebep-i telifini dua bōlümü ile sonlandırır.
1098.	Vücūdın eyle her arada manŐūr Buña yavuz Őananı eyle maĒhūr	
1099.	Neye kim cān ile ol ola māyil Hemişe_ olsun Ēudāyā aña ĒāŐıl	
1100.	Çü sensin iki 'ālem pādiŐāhı Çabūl eyle du'āmı yā İlāhı	
Not: Metin, Adnan İnce'nin neŐrinden alınmıştır. Bk. İnce, <i>Cem Sultan: Cemşid u ĒurŐid</i> , 73-77.		

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Nazım TAŞAN	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	İstanbul Üniversitesi
Fakülte	İlahiyat Fakültesi
Bölümü	İlahiyat
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları
Programı	İlahiyat
Makale ve Bildiriler	
<p>1. Taşan, Nazım (2016), Bahaeddin Özkıışı'nın Sokakta Romanında Batılılaşma Eleştirisi, Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu 28-30 Nisan 2016 Bildiriler Kitabı 1. Cilt, Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları, s. 481-488.</p>	
<p>2. Taşan, Nazım, (2018), Heves-nâme'de Gazel Kullanımı, Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni 4-6 Ekim 2018 Bildiriler Kitabı, Amasya: Amasya Üniversitesi Yayınları, s. 307-318.</p>	
<p>3. Taşan, Nazım (2023), “Sözden artuk nesne yokdur yâdigâr”: Şair ve Haminin Motivasyonu”, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 30, 486-498.</p>	
<p>4. Taşan, Nazım. (2023), “Klasik Şiirin Kaynağı: Mimesis Karşısında İlhamın İmkânı”. Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 10/2, 551-568. Doi: 10.17859/pauifd.1372038.</p>	