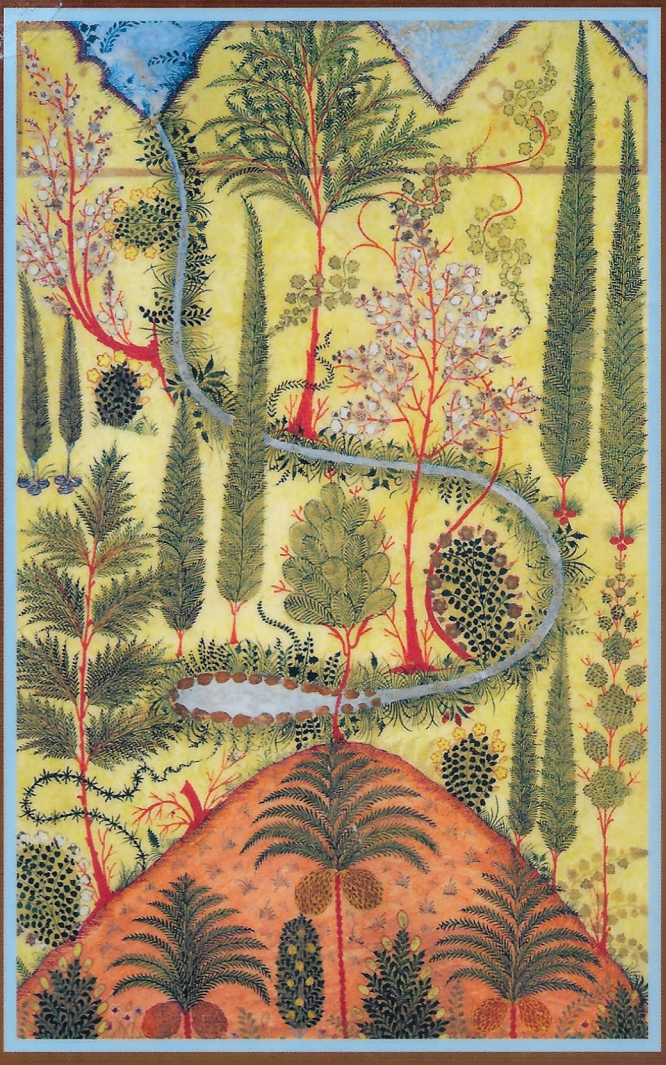


Makaleler / Birinci Kitap

Hayat Ağacı

Gönül Alpay Tekin

YEDİTEPE

HAYAT AĞACI
GÖNÜL ALPAY TEKİN

Genel Yayın Yönetmeni
Mustafa Karagüllüoğlu

Editör
Nihal Metin

Hazırlayanlar
Selim Sırrı Kuru - Sibel Kocaer

©Yeditepe Yayınevi
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 16427

ISBN: 978-605-9787-65-9
Yeditepe Yayınevi: 320
Araştırma İnceleme : 258
1. Baskı: Şubat 2017

Sayfa Düzeni
Adem Şenel

Kapak Tasarımı
Sercan Arslan

Baskı-Cilt
Şenyıldız Yay. Matbaacılık Ltd.Şti.
Gümüşsuyu Cad. Işık Sanayi Sitesi C Blok No:102 - Topkapı / İstanbul
Tel: 0212 483 47 91-92 (Sertifika No: 11964)

YEDİTEPE YAYINEVİ
Çatalçeşme Sok. No: 52/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 528 47 53 Faks: (0212) 512 33 78
www.yeditepeyayinevi.com / bilgi@yeditepeyayinevi.com

Makaleler / Birinci Kitap

Hayat Ağacı

Gönül Alpay Tekin

YEDİTEPE

GÖNÜL ALPAY TEKİN

1938 yılında Bayburt'ta doğdu. Veteriner olan babasının mesleği nedeniyle dört yaşında Aydın'a geldi, çocukluğu ve ilk gençlik yılları burada geçti. Aydın Lisesi'nden mezun olduktan sonra üniversite öğrenimi için İstanbul'a gitti. 1961 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'nden mezun oldu. 1962-63 akademik yılında Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde asistan olarak göreve başladı. 1963 yılında doktora öğrenimi için Amerika'ya gitti ve 1963-67 yılları arasında doktora öğrencisi olarak UCLA'de (University of California, Los Angeles) bulundu. Prof. Dr. Andreas Tietze, Prof. Dr. János Eckmann, Prof. Dr. Amin Banani (Emin Benani) ve Prof. Dr. Von Grunebaum'un derslerine devam etti. Görevi nedeniyle 1968 yılında Türkiye'ye döndü ve İstanbul'da Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın denetiminde Ali Şîr Nevâî'nin *Ferhâd ü Şîrîn* adlı eserini hazırlayarak doktor unvanını aldı. 1970 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1976 yılında evlenerek eşi Prof. Dr. Şinasi Tekin ile birlikte Amerika'ya gitti. 1985 yılında Türkiye'ye gelerek doçentlik sınavına girdi ve doçent oldu.

1984-1994 yılları arasında Harvard Üniversitesi'nde Osmanlı, Çağatay ve Özbek dilleri ve edebiyatları konularında ders verdi. 1978-2004 yılları arasında Şinasi Tekin ile birlikte Kuzey Amerika'daki ilk Türkoloji dergisi olan *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları (JTS/TUBA)* dergisinin ve Sources of Oriental Languages and Literatures/Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları (SOLL) adlı kitap serisinin editörlüğünü ve yayın faaliyetini yürüttü. 1996 yılında Harvard Üniversitesi Extension Summer School'una bağlı olarak Ayvalık'ın Cunda Adası'nda Ottoman Summer School adlı okulun kuruluşunda eşiyle birlikte çalıştı. Şinasi Tekin'in 2004 yılında ani vefatından sonra birlikte yürüttükleri çalışmalara ara vermeden devam etti; hâlen adı geçen yayınların hem editörlüğünü hem de yayın faaliyetini kendisi yürütmekte ve Ayvalık'taki Intensive Ottoman and Turkish Summer School adlı Osmanlıca yaz okulunu yönetmektedir.

İÇİNDEKİLER

Hayat Ağacı 7
Yayıma Hazırlayanların Notu 15
Gönül Alpay Tekin Çalışmaları Kaynakçası 17

GİRİŞ

Şinasi Tekin ile Geçen Bir Ömür 25
Şinasi Tekin'in Ardından veya Şinasi Tekin ile Geçen Bir Ömür'e Ek 77

BİRİNCİ BÖLÜM

Ali Nihad Bey'in Hayatı 83
Ali Nihad Bey'in Kişiliği 93
Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu
Bir Edebiyat Tetkikçisi 119
Edebî Eserlerin Değerlendirilmesine İoanna Kuçuradi'nin
Getirdiği Yeni Bir Yaklaşım 135
Eski Türk Edebiyatı Metinlerinin Bugünkü Türkçeye
Açılamalarla Çevrilmesinin Gerekliliği Üzerine 145

İKİNCİ BÖLÜM

On Dokuzuncu Yüzyıl Özbek Edebiyatına Genel Bir Bakış 171
Fatih Devri Edebiyatı 181
Türk Edebiyatı: On Üçüncü – On Beşinci Yüzyıllar 263

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Ali Şîr Nevâî'nin *Ferhâd ü Şîrîn* Mesnevîsi Üzerindeki Etkiler 315
Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* Hikâyesi 327
Yunus Emre'nin Hümanizmasının Temelleri 337
Çeng-nâme'de Musikî Terimleri 363
On Beşinci Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış
Bir Münâzara: *Sâzlar Münâzarası* 379
Yûsuf Emîrî'nin *Beng ü Çagır* Adlı Münâzarası 419
Zaîfî Külliyatı'nın Yeni Bir Nüshası Hakkında 447
Hamdullah Hamdî'nin Yeni Bir *Leylâ ve Mecnûn* Nüshası
ve Metin Tenkidi Hakkında Bazı Düşünceler 473
Timur Devrine Ait İki Türkçe Şiir 529
Beş Trabzon Masalı ve Bir Tahlil Denemesi 547
Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâî'deki
Musikî Âletleri ile İlgili Semboller Üzerine Düşünceler 597

KAYNAKÇA 617
DİZİN 641

HAYAT AĞACI

Gönül Alpay Tekin'i, sevgili Gönül hanımı, nasıl anlatmak gerekir. Derin bir idrâk, geniş bir şefkât, bitimsiz bir merak desek yetmez. İnsanı değerlendiren bir çift mavi yeşil, ışıl ışıl göz, sarışın bir ateş, ve kuşatıcı bir tebessüm... Sebat, endişe, ve zorlayıcı bir sorumluluk duygusu... adıyla özdeşleşmiş, tanıdıkça sizi derinleştirecek, genişletecek, etrafınızdaki insanları, deneyimleri her yönüyle düşünmeye zorlayacak bütün bir insan.

Gönül hanım kendisini tanıdıktan yıllar sonra, Cunda'da merhum Şinasi Tekin ile kurdukları Osmanlı Türkçesi ve Modern Türkçe Yaz Okulu'nda, büyük ısrarlarımız sonucunda üç kişiye, Hande Solakoğlu, Aslı Niyazioğlu ve Selim Kuru'ya, özel bir ders vermişti. Divan edebiyatında 'karga'nın bir imge olarak kullanılışı konusundaki ders bir beyit üzerinden başlamış, o beyitten yola çıkarak bütün bir şiir macerasını, insan düşüncesi ile ilgili yanlarını da kuşatarak dile getirmiş ve bir buçuk saatin sonunda yine o beyitle bitivermişti. Büyük bir maceradır Gönül hanımın rahle-i tedrisinden geçmek.

"Tarihin Arka Odası" adlı televizyon programıyla kendisini de şaşırtan bir sevgi ve ilgi kazanan, düşünceleri daha geniş bir kitleye yayılan Gönül Tekin'in çalışmalarını bir araya getirmemizin nedeni elli yıla yaklaşan bir dönemde edebiyat tarihine yaptıkları önemli katkıyı derli toplu bir biçimde yalnızca edebiyat uzmanlarına değil edebiyat ve insan ilişkilerini düşünen, edebiyatı insana ulaşma yolunda bir aracı olarak gören tüm

okurlara sunmaktır. Gönül Tekin'in makalelerini iki ciltte toplarken yayımlandıkları döneme değil konularına göre bir derleme yapmayı yeğledik. Elinizdeki birinci cilt *Hayat Ağacı* adını taşıyor. Bu ciltte Gönül Tekin'in edebiyata ve Osmanlı edebiyatına genel bakışını yansıtan makaleleri ile bu bakışın oluşumunu yansıtan erken dönem makalelerini üç grupta topladık.

Hayat ağacı, kökleri cennette dalları Dünya'ya uzanan bir ağaç imgesi olarak Gönül Tekin'in son dönem makalelerinde giderek üzerinde yoğunlaştığı bir konu; insanların yüzyıllar boyunca seyreyledikleri gökyüzündeki yıldız kümeleri ile gök olaylarının yazınsal imgeler olarak insanların hayatlarında neleri dile getirmede kullanıldıkları sorusunu Eski Çağ Yakın Doğu eserlerine göndermelerle Osmanlı divan şiiri örneklerinden yola çıkarak incelediği bir konu. Ama bu cilde adını vermesi, bu ciltteki makalelerin Gönül Tekin'in düşünüşünün gelişimini etkilemiş kişiler, kendilerinin Osmanlı edebiyatına bakışını genel anlamda yansıtan makaleler ve erken dönem çalışmalarını bir araya getirmesinden kaynaklanıyor. Büyük bir okuma ve paylaşma deneyimini sergileyen, sağlam bir gövdeden dallarıyla yapraklarıyla gelişen bir ağacın, Gönül Tekin'in çalışmalarının, bu yirmi bir meyvesi ilk olarak bu ciltte bir araya geliyor.

Hayat Ağacı kitabında bir nehir söyleşinin konusu olması gereken bir çalışma, okuma ve yazma deneyiminin uç noktaları olan bu meyveleri üç grupta topladık. İlk iki bölümde, Gönül Tekin'in Türkiye üniversitelerinde (İstanbul Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi) ve Amerika üniversitelerinde (University of California in Los Angeles ve Harvard University) geçen yıllarını arka planda veren, eğitim, öğrenim, yazın etkinlikleri üzerinden bir düşünce macerası olarak sunan öz yaşam öyküsel makaleleri ve Osmanlı edebiyatı hakkındaki edebiyat tarihi ve yöntembilim konularındaki çalışmaları, edebiyata yaklaşımlarının ne denli düşünceye dayalı bir uğraş olduğunu yansıtan daha geniş mercekli bir yaklaşımı sergiliyor. Ali Şîr Nevâî'nin Çağatayca *Ferhâd ü Şîrîn* ve Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsi hakkında 1970 yılında yayımlamış oldukları ilk iki makaleleri ile açılan üçüncü bölümde ise Gönül Tekin'in aşk mesnevîleri, müzik konulu edebî mesnevîler, masallar ve şiirler üzerine yoğunlaşan yakın mercekli çalışmaları yer alıyor.

Hayat Ağacı'nın ilk iki makalesi, Gönül Tekin'in merhum eşi Şinasi Tekin ile Türkiye'den fiziksel olarak uzakta ancak Türkiye ile sürekli ilişkide kalarak kurdukları edebiyat ve kültür ocağını anlatmakta. Türkiye ve edebiyat çalışmalarının derin soluklu bir tarihini, edebiyat uğraşının temelinde yer alan insan ilişkileri kadar uzun soluklu yayımcılık ve eğitim

etkinliklerini de içeren çok yönlülüğü ile "Şinasi Tekin ile Geçen Bir Ömür" makalesi bu derlemede yer alan makaleleri bağlamına oturtma açısından da önemlidir. Gönül hanımın en şahsi çalışması olan bu makale ayrıca kendi bireyselliğini oluşturan bir ortam olarak Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri'nde süregiden Osmanlı İmparatorluğu çalışmalarının bir tarihini de sunar. Bu kitabın "Giriş" bölümünde yer alan, eşinin vefatından sonra kaleme aldığı ikinci makalesinde Gönül Tekin merhum Şinasi Tekin'e seslenerek bu oluşum macerasını ve hayat idealini şu cümlede dile getirmektedir: "Sen bana sabrı, peşin hükümlü olmamayı, tevazuyu öğrettin, dünyaya iyimser, pozitif gözlerle bakmayı, bir noktada insanlara güvenmemiz gerektiğini öğrettin, ama benim karamsar ve karşı koymaya meyyal ruhum bu öğretileri ne kadar öğrenebildiyse o kadar öğrendi; kendimi değiştirmeye çalışıyorum ve bunu da senin için yapıyorum."

Hayat Ağacı'nın birinci bölümünde bu kendini değiştirme çabasını en iyi sergileyen beş makalede Gönül Tekin'in başkalarının çalışmaları hakkındaki eleştirel yaklaşımında edebiyat ve felsefe, imge ve edebî sanatlar hakkındaki düşünceleri bilinçli bir anlama çabası olarak belirir. Hocaları Ali Nihat Tarlan ve Hasibe Mazıoğlu ve arkadaşı İoanna Kuçuradi'nin çalışmalarına yaklaşırken sorduğu sorular yazarın, edebiyat eyleminin ve edebiyat eserinin bu önemli uzmanların eserlerinde nasıl anlaşıldığı ile ilgilidir. Bu beş makale edebiyat tarihi çalışmalarında ender rastlanan ve eserlere yaklaşıma odaklanan metin inceleme yöntemleriyle ilgili önemli saptamalar sunar.

Bu saptamaların Gönül Tekin'i ulaştırdığı nokta bir okuma ahlâkıdır. Edebiyat metinlerinin nasıl okunması gerektiğini "Ali Nihad Bey'in Kişiliği" başlıklı, hocası hakkında yazdığı ikinci makalede şöyle dile getirir: "Sanatçının kendi duygu ve yaşantısı olarak esere koyduğunu okuyucu artık sadece sanatçının hakiki duyguları ve yaşantıları olarak kavramaz, fakat insanın duygu ve yaşantı imkânları olarak kavrar." Ali Nihat Tarlan'ın çalışmalarından yola çıkarak yaptığı bu gözlem Gönül Tekin'in bu ciltte yer alan erken dönem yayınlarından başlayarak edebiyat çalışmasını 'insanın duygu ve yaşantı imkânları olarak kavrama' çabasını yansıtmaktadır. Sanatçıdan bağımsız olarak varlığını sürdüren eser kendisine bu sorularla yaklaşan bir okur için bir hazine sunacaktır. Her zaman sevgi ve özlemle hatırladığı hocası Ali Nihat Tarlan hakkındaki bu iki makalede Gönül Tekin, Tarlan'ın eserleri kadar kendisiyle görüşmelerini de ele alarak modern öncesi dönem Türkçe edebiyat araştırmalarının bu kurucu üyesinin çalışmalarının neden farklı ve önemli olduğunu da ortaya koyar.

Ancak yazardan bağımsız olarak edebiyat eserinin sunduğu imkânlar Gönül Tekin'in yakın mercekli makalelerinde görüleceği gibi yazarı dışlamaz. Yazar ayrı bir araştırma odağı olarak Hasibe Mazıoğlu'nun çalışmalarını ele aldığı "Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu Bir Edebiyat Tedkikçisi" başlıklı yazıda irdelenir. Gönül Tekin burada Türkçe edebiyatın imge dünyasının edebiyat eserinin yazarını kavramada sunduğu imkânları inceler. Bu makalede Hasibe Mazıoğlu'nun yazar odaklı eleştirel yaklaşımı tanımlandığı gibi araştırmalarının sunduğu imkânlar da betimlenir. Bu üç makalenin ardından gelen "Edebî Eserlerin Değerlendirilmesine İoanna Kuçuradi'nin Getirdiği Yeni Bir Yaklaşım" başlıklı makalede ise bu iki öge edebiyat araştırma ve çalışmalarında yöntemin ötesinde felsefenin önemini vurgulayarak Gönül Tekin'in edebiyat anlayışının etik zeminini sergiler. Yazarının ve döneminin ürünü olarak edebiyat eseri, uzlaşımları yeniden biçimlendiren kişisel yaratıcılık yoluyla okurlara duygu ve yaşantı imkânları sunmakta, bu imkânlar 'doğru yaşama' yolunda okurlara yol göstermektedir.

Bu dört makalede edebiyat eserlerini, hayat ağacını besleyen, geliştiren temel etkenler, insanın duygu ve yaşam olasılıklarını genişleten, oyunlu ve büyülü bir dünyada insana bir yaşama zemini hazırlayan unsurlar olarak kavrayış vardır. Bu bölümün "Eski Türk Edebiyatı Metinlerinin Bugünkü Türkçeye Açılamalarla Çevrilmesinin Gerekliliği Üzerine" başlıklı son makalesinde ise Gönül Tekin Ali Şîr Nevâî'nin bir mesnevîsinden kısa bir bölümü ele alarak yazarın yaratıcılığı konusunda bir yorum getirmektedir. Bu makale birinci bölümün ilk dört makalesinde ayrıntılandırılan edebiyat yaklaşımının tecessüm ettiği bir çalışma olduğundan *Hayat Ağacı*'nın birinci bölümüne alınmıştır. Bu çalışmasında Gönül Tekin'in olağanüstü gözlem ve anlayış gücüyle getirdiği açıklama, eserin yalnızca kendi sosyal ve tarihsel dönemi içerisinde değil, içinde yer aldığı kültür düzeneğinin tarihselliği bakımından da bağlamsallaştırılması gereğinin bir kanıtıdır.

Eşi Şinasi Tekin'le kurdukları insan ilişkileri ve edebiyat uğraşıyla zengin hayatı ele aldığı iki makaleyi izleyen ve geniş bir zaman dilimi içerisinde yazılmış bu beş makaleyi birinci bölümde ayrı olarak değerlendirmemizin nedeni Gönül Tekin'in edebiyata yaklaşımını belirleyen felsefe ve yöntem anlayışını sergilemektir. İkinci bölümde ise kendisinin genel çerçeve sunan üç makalesini bir araya getirerek bu kurcalayıcı anlayışın Gönül Tekin'in edebiyat tarihini ele alışında nasıl ortaya çıktığını yansıtmayı amaçladık.

1970'lerde, çalışmalarının başlangıç noktasında yayımlanmış olan "XIX. Yüzyıl Özbek Edebiyatına Genel Bir Bakış" başlıklı çalışmada daha o dönemde kurcalayıcı bir yaklaşımın izleri görülür. Eğitimini biçimlendiren Çağatay edebiyatı konusundaki araştırmalarının bir ürünü olarak kabul edilebilecek bu çalışmasında Gönül Tekin Özbek edebiyatının on dokuzuncu yüzyıldaki macerasını okurlara geniş ve farklı bir kaynakça üzerinden yansıtmakla kalmaz, bu konuda geliştirilen yaklaşımları da eleştirel bir biçimde ele alarak yeni bir çerçeve oluşturur. "Fatih Devri Edebiyatı" ve "Türk Edebiyatı: On Üçüncü - On Beşinci Yüzyıllar" adlı geniş soluklu makaleler ise Anadolu'da gelişen Türkçe edebiyat tarihini bir eserler listesi olarak ele alan çalışmaların aksine, bir kültür düzeneği olarak yorumlayışlarıyla edebiyat tarihi çalışmalarına önemli birer katkı oluşturmaktadırlar. Özellikle iki kere yayımlanan "Fatih Devri Edebiyatı" edebiyat eserini dönemsel ve metinsel iki ayrı bağlamda ele alışı, himâye ilişkileri ve yaratıcılık gibi kavramlara odaklanışı ile edebiyat tarihi çalışmaları için bir model oluşturmuştur.

Bu üç bölümde sergilenen hayat ve edebiyat yaklaşımı daha önce de belirttiğimiz gibi geniş mercekli çalışmalardır. *Hayat Ağacı*'nın üçüncü ve son bölümü ise daha yakın mercekli on iki çalışmayı toplar. Yayımlandıkları yıla göre sıralanan bu çalışmalar odak noktaları açısından kendi içlerinde üç ana grupta değerlendirilebilir: Kısa metin yayımları, yorumlayıcı çalışmalar ve araştırma makaleleri. Bu çalışmalar konu olarak ise iki odak noktası sunmaktadır: Bir yazar ve eserleri ve modern dönem öncesi Türkçe şiirde musikinin dile getirilişi.

Daha ilk makaleleri olan "Ali Şîr Nevâî'nin *Ferhâd u Şîrîn* Mesnevîsi Üzerindeki Etkiler" ve "Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* Hikâyesi"nde Gönül Tekin'in Türk edebiyatına ayrı bir yaklaşım getirdiği görülür. Büyük ilgi gören ilk konuşmalarından birisinin metni olan "Yunus Emre'nin Hümanizmasının Temelleri" başlıklı makalesiyle birlikte ele alınabilecek olan bu iki makalenin konusu olan eserler günümüzde hala süren genel tanımlamalar ve teknik bilgileri derlemenin ötesinde bir yazarın yaratıcılığı açısından sorgulanır. Bu sorgulama sırasında ise ele alınan mesnevîler âdeta bir romanmış gibi karakter kurgulama, olay gelişimi ve zaman açısından değerlendirilirler. Tüm bu değerlendirmeler sırasında bu eserlere kaynaklık eden İslam kültürünün beslendiği kaynaklar göz önünde bulundurulur. Yunus Emre'nin şiirleri de özgün bir duyarlılığın, insancıl bir yaklaşımın kendilerinde dil bulduğu bir şiirler toplamı olarak kendilerini

üreten insanın, Yunus Emre'nin düşüncelerinin ürünleri olarak yorumlanırlar. Bu üç makalede modern öncesi dönem eserleri birer din simgesi ya da 'yüksek zümre' edebiyatı örnekleri olarak ötelenmemekte, aksine yaslandıkları geleneklerin yazınsal uzlaşımlarını dönüştürerek insanın duygu ve yaşantı imkânlarını genişleten ürünler olarak sunulmaktadır.

Gönül Tekin'in daha bu ilk çalışmalarında yansıyan edebiyat eserinin üretimi ve işlevi konusundaki derin duyusu ile gerçekleştirdiği bu çalışmalar edebiyat eserlerinin hangi türde olurlarsa olsunlar barındırdıkları insan duyarlılığını keşfetme yolunda felsefe ve eleştirel düşünceyi işe koşan yaklaşımlarla anlam kazanacağını gösterir. Modern öncesi dönem Türkçe edebiyat çalışmaları açısından birçok eserin iyi kötü eleştirel yayımlarının yapıldığı günümüzde bu tür yaklaşımlara ne denli ihtiyaç duyduğumuz ortadadır.

Araştırma ürünü makaleler olarak, "Zaîfî Külliyatı'nın Yeni Bir Nüshası Hakkında," "Hamdullah Hamdî'nin Yeni Bir *Leylâ ve Mecnûn* Nüshası" ve "Timur Devrine Ait İki Türkçe Şiir" Gönül Tekin'in modern öncesi Türkçe edebiyatı anlama çabasının yoğun bir birikime dayandığını, kurcalayıcı zekânın bu metinleri anlama yolunda ne denli geniş bir kaynak, dil ve biçim bilgisine gereksinim duyduğunu göstermektedirler. Zaîfî'nin son derece önemli eserleri, Gönül Tekin'in 1978 tarihli makalesinde birer birer saptanır. Yazmaların, biçim ve içerik bilgileri ortaya konur. Yazılış tarihleri saptanır. Bu özellikleriyle makale Zaîfî çalışmaları için temel bir kaynak, elyazması araştırmaları konusunda önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsi hakkındaki bitirme tezi çalışması ve ilk makalesine ek olarak düşünülmesi gereken "Hamdullah Hamdî'nin Yeni Bir *Leylâ ve Mecnûn* Nüshası" ise yalnızca bilim insanının bilimsel sorumluluğunu yansıtmaz. 1979 tarihli bu çalışmasında Gönül Tekin, eserin minyatürlü bir nüshasından yola çıkarak minyatür - metin ilişkilerine değindikten sonra eleştirel yayın hakkında son derece önemli saptamalarda bulunur ve saptamalarını geniş örneklerle tanımlar.

Bir yıl sonra yayımlanan "Timur Devrine Ait İki Türkçe Şiir" ise büyük müzik ustası, hattat ve şair Abdülkâdir b. Gaybî el-Hâfız el-Merâgî'nin bir eserinin bir nüshasının sonunda yer alan iki Türkçe şiirinin eleştirel yayınını ve dil özelliklerini sunar. Bu şiir değerlendirmesini, bağlamlarını bir arkeolog titizliğiyle ele alan ve böylece edebiyat tarihinin tarih ile ilişkisini geniş bir kaynakça üzerinden yansıtan ayrıntılı bir inceleme izler.

Kısa metin yayınları olarak değerlendirilebilecek, 1972 ve 1973 yıllarında bir yıl arayla yayımlanmış olan "On Beşinci Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: *Sâzlar Münâzarası*" ve "Yûsuf Emîrî'nin *Beng ü Çagır* Adlı Münâzarası" temelde birer eleştirel metin yayınıdır. Görece kısa ancak içerik yönünden oldukça zengin iki mesnevinin örnek yayınları yorumsayıcı inceleme kısımları ve kapsamlı açılamalarıyla Gönül Tekin'in ileriki yıllarda gerçekleştireceği geniş soluklu imgeler yoluyla uslamlanan modern öncesi dönem kozmoloji anlayışı konusundaki çalışmalarına da temel oluşturur. Bu kozmoloji anlayışı, Gönül Tekin'in modern öncesi Türkçe şiire yaklaşımını belirler. Bu yaklaşım şiiri din, dil ve coğrafya sınırlarını aşan, insanın duygu ve yaşantı imkânlarını sınırladıkları oranda genişleten ve bir varlık sorununu dile getiren bir üretim olarak kavramamızı olası kılar. Bu iki makale, Gönül Tekin'in 1992 tarihli şaheseri *Çengnâme, Aḥmed-i Dâ'î. İnceleme, Tenkidli Metin*'in ön çalışması niteliğini taşıyan "*Çeng-nâme*'de Musikî Terimleri" ve "Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâî'deki Musikî Âletleri ile İlgili Semboller Üzerine Düşünceler" adlı iki makaleyle desteklenmektedir.

Sonuç olarak *Hayat Ağacı* Gönül Tekin'in ayrı bir ciltte derlenecek son dönem çalışmalarına temel oluşturan geniş ve yakın mercekli makalelerini bir araya getiriyor. Bu makalelerin şaşırtıcı ve etkileyici yanı elli yıla yakın bir zaman diliminde yazılmış olmalarına karşın birbirleriyle kurdukları biçimsel ve düşünsel iletişimdir. İnsanın kendisini bulduğu evrendeki yerini anlama bilimi olarak kozmolojiye duyduğu ilginin daha akademik araştırmalarına başladığı ilk yıllardan başlayarak Gönül Tekin'i adım adım nasıl antik dönem Yakın Doğu mitolojisi ve yazılı eserlerine ilettiği bu ciltteki makalelerden anlaşılmaktadır. Gönül Tekin üzerine eğildiği eserleri geçmiş bir medeniyetin miyadını doldurmuş, ömrünü tüketmiş izleri olarak değerlendirmez, aksine onlarda diri olanı, insana dair olanı bulmak ve hayata döndürmek için bu eserlerin yazarları ve okurları için gördükleri işlevi keşfeder. Kendisinin merceğine düşen eser, kendisinin kaleminde kendi dönemindeki zenginliğine yeniden kavuşmakla kalmaz, bugüne, günümüz insanına konuşmaya başlar.

Gönül Tekin, sevgili eşi Şinasi Tekin'in ani kaybından sonra birlikte oluşturdukları idealleri, sevgili oğulları Durali Satılmış İbrahim Hakkı Tekin ve gelini Cansu Tekin ile sürdürürken "insanın duygu ve yaşantı imkânlarını" yaşattığı düşüncesinden yola çıkarak yaklaştığı edebiyat eserleri üzerindeki çalışmalarına da tüm hızıyla devam etmektedir.

Selim Sırrı Kuru - Sibel Kocaer

YAYIMA HAZIRLAYANLARIN NOTU

Bu cildi yayıma hazırlarken makalelerde ilk baskılarında yer alan dizgi yanlışlarını düzeltmenin ötesinde önemli bazı değişikliklerde bulunduk. Öncelikle makalelerdeki yazım ve kaynak gösterme farklılıklarında tutarlılık sağlamaya çalıştık. Aksi takdirde yıllar boyunca değişen yazım kuralları, özellikle tutarlı bir dizin hazırlamayı imkânsız kılıyordu. Ayrıca tutarlı bir kaynakça oluşturabilmek için yayımlanırken hatalı verilmiş göndermeler tek tek araştırılarak doğru kaynak verilmeye çalışıldı. Gösterdiğimiz tüm özene karşın bulunabilecek tüm hatalar yayımlayanlara aittir.

Gönül Tekin'in makalelerinin bir araya getirilerek yayımlanmasına Bengi Kitap Yayın sahibi Gürhan Öztürk ön ayak olmuştur. Makalelerin birçoğunu bularak dizilmesini sağlayan Gürhan Öztürk daha sonra çeşitli sorunlar nedeniyle derlemenin Yeditepe Yayınevi tarafından yayımlanmasını uygun görmüştür. Burada Gürhan Öztürk'e teşekkürlerimizi iletiyoruz. *Hayat Ağacı*'nın Amerika, İngiltere ve Türkiye'de gerçekleşen yayıma hazırlık sürecinde dünyanın dört bir yanındaki kütüphanelerde yer alan kaynaklara ulaşmamıza yardım eden ve bulmakta zorlandığımız makaleleri bizim için temin eden Dilara Çarşanlı Teke, Halil İbrahim İskender, Atiye Güler Kaymak, Servet Gündoğdu ve Akif Ercihan Yerlioğlu'na müteşekkiriz. Makalelerin yayımını büyük bir şevkle üstlenen, sabırla metni kendilerine teslim etmemizi bekleyen ve her tür teknik desteği

sunan Yeditepe Yayınevi sahibi Mustafa Karagüllüoğlu'na ve yayınevi çalışanlarına da ayrıca teşekkür borçluyuz.

Burada yayımlanan makalelerin bir kısmını merhum Şinasi Tekin, Gönül Tekin'in el yazısı ile oluşturduğu metinlerden bilgisayar ortamına şahsen aktarmıştır. Bu yayını kendisine duyduğumuz özlemin bir nişanı olarak Şinasi hocamıza adıyoruz.

GÖNÜL ALPAY TEKİN ÇALIŞMALARI KAYNAKÇASI



1960. "Leylâ ve Mecnun, Hamdullah Hamdi." Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1960.

1964. "Riyâzî." *İslâm Ansiklopedisi* 9 (1964): 751-753.

1970. "Ali Şir Nevaî'nin Ferhad ü Şirin Mesnevisi Üzerindeki Etkiler." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı* (1970): 155-167.

1970. "Hamdullah Hamdî'nin Leylâ ve Mecnun Hikâyesi." *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi* 1/1 (1970): 25-32.

1971. "Yunus Emre'nin Hümanizmasının Temelleri." *Uluslararası Yunus Emre Semineri, 6-7-8 Eylül-İstanbul, Bildiriler.* İstanbul: Baha Matbaası, 1971, s. 7-34.

1972 [1976]. "Çengname'de Musikî Terimleri (Perde, Nağme, Makam, Seyir, Şube, Terkip, Avaz)." *Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* 10 (1972) [1976]: 83-97.

1972 [1976]. "XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sazlar Münâzarası." *Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* 10 (1972) [1976]: 99-132.

1972 [1973]. "Yusuf Emiri'nin Beng ü Çagır Adlı Münâzarası." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* (1972) [1973]: 103-125.

1973. *Aḥmed-i Dā'ī ve Çengnāmesi: Eski Osmanlıca Bir Mesnevi. Giriş, Tenkitli Değerlendirme, Dizin, Tıpkıbasım/Aḥmed-i Dā'ī and His Çengnāme: An Old Ottoman Mesnevi. Text in Facsmile with an Introduction, Critical Analysis and Index.* Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1973.

1973-1974. "XIX. Yüzyıl Özbek Edebiyatına Genel Bir Bakış." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı* (1973–1974): 253-263.

1974. "Yunus ve İnsan." *Köken* 1 (1974): 8-10.

1974. "Fürkat." *Köken* 2 (1974): 38-40.

1974. "Fürkat II." *Köken* 3 (1974): 27-29.

1974. "Fürkat III." *Köken* 4 (1974): 19-22.

1975. *Ferhad u Şirin, Ali Şîr Nevaî: İnceleme-Metin.* Ankara: Sevinç Matbaası, 1975.

1978. "Zaifi Külliyatının Yeni Bir Nüshası Hakkında." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 2 (1978): 107-125.

1979. "Ali Nihad Bey'in Hayatı." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 31- 35.

1979. "Ali Nihad Bey'in Kişiliği." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 36-49.

1979. "Hamdullah Hamdî'nin Yeni Bir Leylâ ve Mecnun Nüshası ve Metin Tenkidi Hakkında Bazı Düşünceler." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 307-342.

1979-1980. "Timur Devrine Ait İki Türkçe Şiir [Two Turkish Poems of the Timurid Period]." *Harvard Ukrainian Studies 3-4/2* (1979-1980): 850-867.

1981 [1983]. "Beş Trabzon Masalı ve Bir Tahlil Denemesi." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 5 (1983): 99-130.

1983 [1984]. "Edith Ambros, Candid Penstrokes. The Lyrics of Me'alî, an Ottoman Poet of the 16th Century Islamkudliche Untersuchungen. Band 66 (Klaus Schwarz Verlag. Berlin 1982). VXII, 520 s." [=Edith Ambros, 16'ıncı Yüzyıl Osmanlı Şairi Me'alî'nin Âşıkâne Şiirleri]. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 7 (1984): 473-482.

1983 [1984]. "Mevlânâ–Yunus Emre ve Aḥmed-i Dā'î'deki Musikî Âletleri ile İlgili Semboller Üzerine Düşünceler." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 7 (1983): 435-451.

1985. "Seyfelmülûk ve Bediulcemâl Hikâyesinde Eski Yakındoğu Kültüründen Kalma Unsurlar Hakkında." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 9 (1985): 277-300.

1986. "Viyana'nın Kanuni Sultan Süleyman Tarafından Fethedilmiş Olduğuna Dair Yeni Bir Vesika." *Tarih ve Toplum* 29 (1986): 13-15. (Şinasi Tekin ile birlikte).

1986. "The Seyfel-mülûk–Bediülcemal Story and Its Ancient Near Eastern Origin." *Wiener Zeitschrift fur die Kunde des Morgenlandes* Band 76 (1986): 269-278.

1987. "XVI. Yüzyıl Çağatay Şairi Meclisî'nin Seyfelmülûk Adlı Mesnevisi Hakkında." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 11 (1987): 123-132.

1988. "Hocamız Fahir İz ve Biz." *Hürriyet Gösteri* 91 (1988): 22-23.

1991. "Turkish Literature." *Islamic Spirituality, Manifestations II.* New York: 1991, s. 350-361.

1991. "Feyzi Çelebi'nin Şem' ü Pervanesi." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 15 (1991): 1-157.

1991. *Şem' u Pervane : XVII. Yüzyılda Hece Vezniyle Yazılmış Bir Mesnevî. İnceleme, Metin, Tıpkıbasım.* Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1991.

1992. "Aziz Dostum Hakkı Dursun Yıldız." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 16 (1992): 201.

1992. "Cem Dilçin'in Yeni Bir Araştırmasının Düşündürdükleri." *Tarih ve Toplum* 106 (Ekim 1992): 41-44.

1992. *Çengnāme, Aḥmed-i Dā'ī. İnceleme, Tenkidli Metin.* Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992.

1993. "Cemşâh u 'Alemşâh: A Mesnevî of the Sixteenth Century." *Süleyman the Second and His Time.* İstanbul: The ISIS Press, 1993, s. 369-379.

1994. *Ali Şîr Nevâî, Ferhâd ü Şîrîn; İnceleme-Metin.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

1994. "Amerika'da Bir Türk Hikâyecisi: Bilge Karasu." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 18 (1994): 335.

1994. "Bir Roman Üzerine." *Toplumsal Tarih* 11/2 (1994): 58-64.

1995. "Fatih Devri Edebiyatı." *İstanbul Armağanı I: Fetih ve Fatih.* Haz. Mustafa Armağan. İstanbul: 1995, s. 161-235.

1995. "Geçmiş Zaman Olur ki, Hayâli Cihan Değer: Orhan Şaik Gökyay." *Tarih ve Toplum* 133/23 (Ocak 1995): 38-39.

1995. "Othmānli: Literature." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 8 (1995): 210-214.

1995. "Rabī'iyyāt." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 8 (1995): 357-359.

1995. "Risāla: VII. Risāla in Judaeo-Arabic: 3. In Ottoman Turkish." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 8 (1995): 544.

1995. "Riyāḍi." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 8 (1995): 548-549.

1996. "The Motif of 'Cypress - River - Beloved One - Garden' in Nevā'ī's and Ahmed Pāşā's Poetry and its Archetype." *Oriente Moderno, La Civilta Timuride Come Fenomeno Internazionale,* Anno XV (LXXVI) Volume Secondo (1996): 463-483.

1997. "Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, Bir Edebiyat Tedkikçisi." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 21 (1997): XVII-XXVII.

1997. "Sehī Bey." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 9 (1997): 122-123.

1997. "Sūzī Çelebi." *Encyclopedia of Islam, Second Edition* 9 (1997): 916-917.

2001. "Edebi Eserlerin Değerlendirilmesine İoanna Kuçuradi'nin Getirdiği Yeni Bir Yaklaşım." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 25 (2001): 1-6.

2002. "Lâmiî Çelebi'nin Gûy u Çevgân Mesnevisinin Tasavvufî Yorumu." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 26/II (2002): 253-274.

2002. "The Mystic Interpretation of Lamiî Çelebi's Mesnevî Gûy u Çevgân (English by Jan Schmidt)" [=Lamiî Çelebi'nin Gûy u Çevgân Mesnevîsinin Tasavvufî Yorumu]. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 26/II (2002): 275-280.

2003. "Eski Türk Edebiyatı Metinlerinin Bugünkü Türkçeye Açılamalarla Çevrilmesinin Gerekliliği Üzerine." *Dil ve Edebiyat Sempozyumu–2003, Mustafa Canpolat Armağanı.* Yay. Aysu Ata ve Mehmet Ölmez. Ankara: 2003, s. 233-254.

2003. "Türk Edebiyatı: 13.-15. Yüzyıllar." *Osmanlı Uygarlığı II.* Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, s. 496-525.

2003. "Turkish Literature: Thirteenth to Fifteenth Centuries." [=Türk Edebiyatı: 13.-15. Yüzyıllar]. *Ottoman Civilization II.* Eds. Halil İnalcık and Günsel Renda. İstanbul: Ministry of Culture, 2003, s. 496-525.

2004. "Yakın Doğu Mitolojisinde Kartal ve Güneş." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 28/II (2004): 85-111.

2005. "Güneş ve Ayın Sembolü Olarak Simurg." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 29 (2005): 319-325.

2005. "Şinasi Bey ile Geçen Bir Ömür." *Uygurlardan Osmanlıya Şinasi Tekin Anısına.* İstanbul: Simurg, 2005, s. 24-73.

2005. "Düzme Fermanlar." *Uygurlardan Osmanlıya Şinasi Tekin Anısına.* İstanbul: Simurg, 2005, s. 738-769. (Şinasi Tekin ile birlikte).

2006. "Anka ve Güneş." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies 30/III* (2006): 209-236.

2007. "Camasb-name Hikâyesindeki Yılan Sembölü." *Meral Alpay'a Armağan.* Haz. Hülya Dilek-Kayaoğlu. İstanbul: 2007, s. 267-283.

2007. "Eski Türk Edebiyatında Ağaç Motifi ve Sembolizmi." *Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan.* Ankara: 2007, s. 493-510.

2008. "Güneşin Kuşları: Phoenix ve Anka." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 32/I (2008): 425-447.

2008. "Şinasi Tekin ile Geçen Bir Ömür." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 32/II (2008): 19-66. (İkinci basım).

2008. "Şinasi Tekin'in Ardından veya Şinasi Tekin ile Geçen Bir Ömür'e Ek." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 32/II (2008): 67-69.

2008. "Viyana'nın Kanuni Sultan Süleyman Tarafından Fethedilmiş Olduğuna Dair Yeni Bir Vesika." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 32/II (2008): 211-215. (Şinasi Tekin ile birlikte). (İkinci basım).

2009. "Divan Edebiyatındaki Bazı Motiflerin Mitolojik Kökenleri." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 33/2 (2009): 181-200.

2011. "Edebi Motiflerin Mitolojik Kökenleri-I." *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları.* Ed. Ömür Ceylan ve Adem Koç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2011, s. 162-180.

2011. "Edebi Motiflerin Mitolojik Kökenleri-II." *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları.* Ed. Ömür Ceylan ve Adem Koç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2011, s. 183-196.

2012. "Fatih Devri Türk Edebiyatı." *Fetih ve Fatih.* Haz. Mustafa Armağan. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012, s. 231-328. (İkinci basım).

2012. *Alî-Şîr Nevâyî, Ferhâd ü Şîrîn: İnceleme-Metin.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2012. (İkinci basım).

2012. "Sevgililer Hep Bahçede Buluşur." *Yemek ve Kültür Dergisi* 28 (2012): 48-57.

2013. "Güneş ve Kılıç." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 40 (2013): 373-383.

2014. "Nar." *Yemek ve Kültür Dergisi* 37 (2014): 113-121.

2015. "II. Murad Devrinde Şahmeran Hikâyesi." *Sultan II. Murad ve Dönemi.* Ed. İsmail Yaşayanlar. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2015, s. 32-43.

2015. "Gökyüzüne Çıkan Tarihî-Efsanevî ve Dinî Şahsiyetler." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 43 (2015): 145-169.

2016. "Elf Leyle ve'l-Leyle (Binbir Gece) Hikâyeleri-I." *Elfü Leyletin ve Leyle Hikâyetleri, Binbir Gece Masalları (Bursa Nüshası).* Haz. Sadettin Eğri. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2016, s. 11-23.

2017. "Yakın Doğu Mitolojisinde İki Ağaç: Hayat Ağacı ve Yasaklanan Bilgi Ağacı." *Prof. Dr. Cemal Sofuoğlu Anısına.* İzmir: 2017. (Basım aşamasında).

GİRİŞ



ŞİNASİ TEKİN İLE GEÇEN BİR ÖMÜR*

(2005, 2008)

Uzun yıllarımı paylaştığım eşim, dostum ve arkadaşım Şinasi Tekin'in nasıl bir kişi olduğunu anlatmak benim için çok kolay değil. Çünkü otuz yıldan fazla bir zamandan beri tanıdığım, hayatın her türlü zorluklarını beraber omuzladığım bu insanı tanıtmaya nereden ve ne şekilde başlayacağımı şu anda kendim de pek bilemiyorum. En iyisi onu anlatmaya en başından başlamak ve yavaş yavaş onun çeşitli ve çok renkli kişisel ve insanî yönlerini gözler önüne sermek olacak.

Şinasi Bey'i ilk defa İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'nde, bölümün üçüncü yıl öğrencisi iken gördüm. Almanya'dan, Türk dilinde doktorasını yapmış yeni bir hocanın geldiğini arkadaşlarımdan duymuştum; ama henüz onu görmemiştim. Şinasi Bey'in esasen, ünü ve övgüsü kendisinden önce Türkoloji öğrencilerine ulaşmıştı. Öğrenciler aralarında hayranlıkla ondan bahsediyorlar; onun ne kadar bilgili ve ne kadar genç bir yaşta doktor olduğunu bıkmadan usanmadan anlatıyorlardı. Ben ve kardeşim Günay Alpay (Kut), bir sabah Türkoloji koridorundaki pencereleri Lâleli'den Bayezıt Meydanı'na doğru giden caddeye bakan

* Metnin diğer baskıları için bkz. *Uygurlardan Osmanlıya Şinasi Tekin Anısına*. İstanbul: Simurg, 2005, s. 24-73; *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies*, 32/II (2008): 19-66.

sınıflardan birinde İngilizce baraj sınavında idik. Türkoloji'ye bizim devrede (1957-61) Yüksek Öğretmen Okulu'ndan gelen üç öğrenci vardı. Onlar, ben, kardeşim Günay ve Güneş Benderli idi. Güneş de aynı anda Almanca sınavını bir başka sınıfta almaktaydı. Şinasi Bey Almanya'dan geldiği için Almancadan sınava katılanların odasında bulunmaktaydı. Bir ara, nasıl oldu bilmiyorum, bizim odamıza geldi ve bize bir saat kadar gözcülük yaptı. İşte ben ilk defa Şinasi Bey'i orada gördüm. Gözlüklü genç bir adam. Yanına yaklaşılmayacak kadar ciddi ve sertti.

İngilizce sınavına girdiğimiz yılın sonuna doğru Şinasi Bey'in Erzurum'a gittiğini ve orada yeni açılmakta olan Atatürk Üniversitesi'nde Mehmet Kaplan ile beraber Türkoloji Bölümü'nü kuracağını duyduk. Yıllar hızla geçti. Ülkemizde 1960 gerginliklerine ve Kıbrıs'la ilgili problemlerin başladığına şahit olduk. Tam üniversiteyi bitireceğimiz 1960 yılında, 27 Mayıs arifesinde bütün kütüphaneler ve üniversiteler kapandı. Bu yüzden bitirme tezlerimizi yazamadık. Çapa Yüksek Öğretmen Okulu bizi içerisinde barındıramayacak hale geldi. Öğrencilerin her biri bir yere dağıldı. Dolayısıyla Türkoloji'den mezun olmamız bir yıl aksadı. Bu geçen zaman içinde Atatürk Üniversitesi'nde Türkoloji Bölümü kurulmuş ve yavaş yavaş öğretime başlamaya hazırlanıyordu. Bu yüzden üniversitenin her seviyeden elemana ihtiyacı vardı. İlk defa rahmetli hocam Ahmet Ateş, Atatürk Üniversitesi'nde açılan asistanlık sınavına girmemi düşündü. Sınavı yapacak profesörlerden birisi sevgili hocam rahmetli Ali Nihad Tarlan'dı. Ahmet Ateş, hiç vakit kaybetmeden bu konuyu Ali Nihad Bey'le görüştü. Neticede biz ikimiz, yani Ali Nihad Tarlan ve öğrencisi ben, karlı bir kış gününde Erzurum'a trenle vasıl olduk. Erzurum ve tren istasyonu karla örtülüydü. Evler karın altında küçülmüş, ufalmış cüceler gibiydi. Ben, ancak ilkbaharda, daha doğrusu yaza doğru karlar eriyince bu evlerin o kadar da küçük olmadıklarını görecektim. Erzurum'un bir pamuk ovası gibi sakin ve sessiz Palandöken dağlarının eteklerine doğru uzanışı beni çok etkilemişti.

Sınavı Ali Nihad Tarlan ve Şinasi Bey beraber yaptılar. Şinasi Bey ilk intibaımda olduğu gibiydi. Hiç değişmemişti. Çok ciddiydi. Teferruat gerektiren sorulardan çok, bir eseri incelerken veya tenkitli neşrini hazırlarken yürünecek yollar üzerinde sorular soruyordu. Daha o sınavda, Şinasi Bey'in eski metinlerin yeniden ortaya konması ve geniş okuyucu kitlelerine sunulması üzerindeki ısrarını hissetmiştim. Ama bu, sadece bir hissediş, bir ışık gibi çakıp giden bir duyguydu.

Asistan olduktan sonra, Türkoloji Bölümü'nün başkanı olarak kendisiyle daha yakın ilişkilerde bulunduğum Şinasi Bey'in, ilk intibaımdaki ciddiliğini korumakla birlikte, sevecen, anlayışlı bir yönü olduğunu da fark etmekte gecikmedim. Zira Türkoloji alanında çalışmaya ve kendini yetiştirmeye azmetmiş gençlere yol göstermeye ve onlara her şekilde yardım etmeye samimiyetle çalışıyordu. İyi niyeti her halinden belliydi. Mesela Ali Şîr Nevâî'nin *Ferhâd ü Şîrîn* adlı mesnevîsi üzerinde çalışacağımı ve bu eserin tenkitli neşrini hazırlayacağımı öğrenir öğrenmez, ilk işi beni Çağatay Türkçesine ait lügatlerle tanıştırmak oldu. Hatta hiç unutmam Şeyh Süleyman Efendi'nin Çağatayca lügatini bana hediye etti.

Şinasi Bey çok dakikti. Üniversiteye herkesten önce gelir, herkesten sonra giderdi. Sadece asistanlara değil, hademelere, memurlara da büyük bir iyi niyetle yol gösterir, çeşitli vesilelerle onlara ait para ve izin meselelerini onlarla beraber çözmeye çalışırdı. Bu arada hiç üşenmeden ilgili kanun maddelerini ve yönetmelikleri okur, problemler hakkında hukuksal çözümler arardı. Şinasi Bey öyle hararetli bir idealistti ki bazen kendi meslektaşlarını şaşırtan, hatta aralarında şaka ve anekdot haline gelen faaliyetlerde de bulunurdu. Ben, Atatürk Üniversitesi'ne geldiğimde, aradan iki yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ unutulmamış bir olayı rahmetli Haluk İpekten'den duymuştum: Şinasi Bey ilk geldiği yıl, üniversitede, özellikle Ziraat Fakültesi'ne bağlı hayvan bakım yerlerinde ve tarlalarda çalışan müstahdemlerin, hatta üniversite içinde çalışan hademe ve başka kadrolardaki ayak işlerini gören memur kadrosundaki kişilerin okuma-yazma bilmediklerini fark etmiş; büyük bir şoka uğrayarak bir nefeste rektör Sabahattin Özbek'in huzuruna çıkmış ve bu durumun çok yüz kızartıcı olduğunu heyecanla anlatmış. Rektör de bu insanlara okuma yazma öğretmek için hem yer, hem de ayrıca bir öğretmene ihtiyaç olduğunu ve üniversitenin bu durumu henüz karşılayacak bir imkâna sahip olmadığını belirtince, Şinasi Bey "Ben gönüllü olarak öğretir; ders ve mesai zamanı dışında akşam üzerleri, üniversitenin tek binasının bir odasını kullanabilirim" deyince rektör müstahdemlerin okuma-yazma öğrenmeleri için gereken işlemi yaptırıp, iznini vermiş. Daha sonraki günlerde Şinasi Bey, samimiyetle okuma-yazmayı öğretmeye başlamış; ama bütün meslektaşları kendisinden şikâyetçi olmuşlar. Zira her akşam üniversitenin tek binasında toplanan ve çoğunluğunu ahır müstahdemlerinin teşkil ettiği okuma-yazma öğrencileri, gündüz çalıştıkları yerlerden, yani ahırlardan çıkarak sınıfa geldikleri için, günlük işlerinin doğal bir sonucu olan

üzerlerinde taşıdıkları kokular, zaten çok küçük olan üniversite binasının koridorlarına ve odalarına yayılıp sinmiş. İşte bu koku yüzünden meslektaşları ertesi günü çok rahatsız olmaya başlamışlar. Dolayısıyla Şinasi Bey'in bu faaliyeti hakkında şaka yollu imalar ve çeşitli fıkralar üniversitenin bütün odalarında konuşulmaya başlanmış.

Ben bu hikâyeyi dinlediğim zaman tabii ki ileride Şinasi Bey ile evleneceğimi, onunla birlikte Amerika'da Boston'da gönüllü olarak Türk ailelerinin çocuklarına Türkçe öğreteceğimi bilmiyordum. Neticede biz, Boston'daki Türk ailelerinin çocuklarına Türkçe öğretmek için uğraşırken, yukarıda anlatılanlardan daha ciddi itirazlarla karşılaştık. Çocuklarının İngilizce öğrenmesini engelleyeceği düşüncesiyle pek çok ailenin Türkçe öğretimine karşı çıktıkları o günlerde, yine aynı idealist Şinasi Bey hiç bıkmadan ve asla öfkelenmeden, kızmadan onları ikna etmeye çalışmıştı. Oysa benim pek çabuk ümitsizliğe düşüp bu öğretme işinin yürümeyeceğini düşündüğüm zamanlarda bile, o çok ümitli ve çok sabırlıydı. Çünkü karakter olarak Şinasi Bey, çok iyi niyetli, müsbet düşünen bir insandır. Nitekim bütün olumsuz gelişmelere, itirazlara rağmen otuz yıl önce birlikte kurduğumuz Boston'daki Türkçe okulu bugün hâlâ Orhan Ragıp Gündüz Türkçe Okulu adıyla faaliyetini sürdürmektedir. Onun hayatında karamsarlığa yer yoktur. Bu yüzden de hep büyük hayaller kurmaya bütün hayatı boyunca devam etmiş ve bunları gerçekleştirmiştir de.

Atatürk Üniversitesi'nin kuruluş halinde olduğu o yıllarda oraya gelen genç doktor asistanların ve diğer öğretim görevlilerinin büyük bir kısmının tecrübesi yoktu. Ancak aramızda bulunan Ziraat Fakültesi'ndeki Ankara Üniversitesi'nden gelen profesörlerin tecrübeli, üniversitenin idari işlerinden anlayan kişiler olduklarını söyleyebilirim. Ziraat Fakültesi'nin çoğu genç elemanı ise Amerika'da, özellikle Nebraska Üniversitesi'nde doktoralarını yapmış dinamik insanlardı. Aramızda ziraatçı Amerikalı profesörler de vardı. Bazı Amerikalı barış gönüllülerine de rastlanmıyor değildi.

Ziraatin ön planda olduğu bu ilk yıllarda idealist Şinasi Bey, Türkoloji Bölümü için büyük bir şevkle durmadan çalışıyordu. Rektörümüz de bir ziraat profesörüydü. Ziraatçıların çoğunlukta olduğu bir üniversitede Edebiyat Fakültesi'ndeki genç araştırıcıların ve görevlilerin istekleri doğal olarak anlaşılamıyordu. Zira biz kütüphane istiyorduk. Eğer ciddi bir çalışma yapacaksak, Tarih, Arap-Fars Filolojisi, Türkoloji ve Sanat Tarihi bölümlerindeki arkadaşlarımızın yazma eserlere veya orijinal han, hamam, kervansaray, çini vs. gibi sanat eserlerine ulaşması kaçınılmazdı. Ayrıca

yeni başladığımız kariyerimizde ilerleyebilmemiz, kendimizi yetiştirebilmemiz için bizi yetiştirecek profesörlere ihtiyacımız vardı. Kütüphane çalışması nasıl bizim için olmazsa olmaz bir şart ise, sanat tarihinde çalışma yapacakların da üniversiteden alacakları izinle, yaz tatilinde inceleme yapacakları eserlerin bulunduğu yerlere gitmeleri gerekiyordu. İşte izin o yıllarda bizim en büyük sorunumuz ve en büyük derdimizdi. Bir keresinde yaz aylarında hepimizin Erzurum'da kalmasına dair rektörlükte bir karar alındı ve bölüm başkanı olarak Şinasi Bey bu kararı yürürlüğe koydu.

İsyankâr olan ben başı çekmekte gecikmedim. Şinasi Bey'den randevu alarak ona yaz boyunca bomboş, kitapsız, kütüphanesiz, hocasız ve üstelik de öğrencisiz olarak bizi Erzurum'da tutmanın büyük bir adaletsizlik olduğunu söyledim ve üniversiteden para talep etmeksizin kendi maaşımızla İstanbul'a gitmemizi ve orada çalışmamızı sağlamasını rica ettim. Bu konuşmanın sonucunun neye varacağını bilemiyordum. Şinasi Bey bu cüretimden ötürü bana kızacak mıydı? Yoksa başından mı savacaktı? Bu düşündüklerimin hiçbiri olmadı. Şinasi Bey beni dikkatle dinledikten sonra, yatıştırıcı sözlerle beni uğurladı. Ancak bir hafta sonra Edebiyat Fakültesi'nde çalışanlara yaz aylarında, harcırah almaksızın İstanbul veya Ankara'da istedikleri kütüphane ve kurumlarda çalışma izni rektörlükten çıkınca, Şinasi Bey'in makul istekleri anlayışla karşıladığını, ayrıca doğru hedefler için savaşma gücüne sahip olduğunu anladım. O, bana hiçbir şey söylememiş, hiçbir vaatte bulunmamış, itiraz da etmemişti. Ama doğru olanı yapmakta da hiç vakit kaybetmemişti. Daha sonraki yıllarda da meslektaşlarının ve etrafındaki insanların başarısı ve iyiliği için ne kadar özveriyle uğraşacağını görecektim.

1962 yılında Amerika'da University of California, Los Angeles'da (UCLA) bulunan ve İstanbul Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarımda hocam olan János Eckmann'ın, doktora çalışmaları için beni UCLA'ya davet etmesi üzerine, Atatürk Üniversitesi'nden izin almak için müracaat ettiğimde en büyük desteği yine Şinasi Bey'den gördüm. Bir bölüm başkanı olarak bana bütün kolaylıkları sağladığı gibi, yabancı bir ülkeye uzun bir süre için gitmemden endişe duyan ve kaygılanan annemi ve babamı da ikna etmek için defalarca bizim oturduğumuz lojmana geldiğini ve benim haberim olmadan onlarla uzun uzun konuştuğunu, endişelenmelerine bir sebep olmadığını söylediğini daha sonra annemden öğrendim.

1963 yılında ben UCLA'da iken Şinasi Bey'in benden çok kısa bir zaman sonra Paris'e gittiğini, oradan da Amerika'ya gelerek Harvard Üniversitesi'nde

çalışmaya başladığını duydum. Hatta bir yaz mevsiminde, UCLA'daki Amerikalı sınıf arkadaşlarım, Harvard Üniversitesi'nde açılan Özbekçe yaz kurslarına gittiklerinde Şinasi Bey'den bana selam getirmişlerdi.

Aradan uzun yıllar geçti. Hacettepe Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştığım sırada Şinasi Bey, Hacettepe Üniversitesi Türkoloji Bölümü'ne Amerika'dan ziyaretçi profesör olarak geldi. O yıllarda üniversite henüz Beytepe'ye taşınmamıştı. Bir sabah Hacettepe Hastanesi'nden Samanpazarı'na giden yokuştan yukarıya doğru hızlı adımlarla çıkarken, önümde pek de giyimine dikkat etmemiş hissi veren ve giydiği bej renkli yağmurluğu üzerinde âdeta iğreti gibi duran birisi yürümekteydi. Bir ara profilden yüzünü gördüğüm bu kişiyi Şinasi Bey'e benzettim. O ana kadar, kendisinin Hacettepe Üniversitesi'ne geleceğine dair hiçbir bilgim olmadığından bu kişinin Şinasi Bey olacağına pek ihtimal vermedim. Fakat arkadan kendisine dikkatli bir şekilde bakıldığını fark etmiş olmalı ki Şinasi Bey ansızın geri döndü ve beni hemen tanıdı. İkimiz de gülüştük, merhabalaştık ve beraberce Türkoloji Bölümü ve Edebiyat Fakültesi'nin diğer bölümlerinin bulunduğu bugünkü rektörlük binasına doğru yürüdük.

O zamanlar, yine Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi kuruluş halindeydi. İlk katta bulunan bizim bölüme ayrılmış üç odadan birisi Bölüm Başkanımız Şükrü Elçin'indi. İkinci odayı Çapa Yüksek Öğretmen Okulu'nda bulunduğum öğrencilik yıllarımdan beri yakın arkadaşım olan Güler Güven ve ben paylaşmaktaydık. Prof. Dursun Yıldırım, o zamanlar aramıza yeni girmiş olan bir asistan olarak bölüm sekreterimiz Tevhide Hanım'la birlikte üçüncü odada oturmaktaydı. Şinasi Bey'in gelmesiyle sadece üç odası olan ve oda sıkıntısı çekilen üniversitede derhâl Şinasi Bey için bizim odamıza bir masa daha getirildi.

Şinasi Bey bizim için çok büyük bir yenilikti. Kendisindeki çalışma heyecanını âdeta bize de yansıtmaktaydı. Zira o yıllarda henüz bilgisayarla çalışmak söz konusu bile değilken, Şinasi Bey Amerika'da, bugünkü bilgisayarların dedesi sayılabilecek, oda büyüklüğündeki dev makinayla çalışmıştı. Bu eski dev makinanın merkezi, üstüne ortasındaki üç basamaklı merdivenle çıkılan ve orta boyda bir lokomotifi andıran elektronik dizgiydi (key punch). Şinasi Bey bu bilgisayarla çarşaf gibi büyük sahifelere döktüğü Eski Uygurca bir eserin *(Maytrisimit)* konkordansını, yani kelime dökümünü bize gösteriyor ve bu işin nasıl yapıldığını uzun uzun anlatıyordu ve bir gün herkesin hiç zaman kaybetmeden bilgisayarla eserler hazırlayabileceğini, kitap dizgilerinin ve lügatlerin akıl almayacak bir hızla

araştırıcıların hizmetine sunulacağını anlatıyordu. Biz ise onu, yarı inanır, yarı inanmaz bir tavırla dinliyor, hatta Güler ve ben Şinasi Bey'in büyük bir hayalperest olduğunu arkasından konuşarak dedikodusunu bile yapıyorduk.

Şinasi Bey bu izahlarla da yetinmemişti. Bölüme geldiğinin haftasında "Böyle olmaz, bundan sonra her hafta belli bir günde, ben dâhil birimiz bir konu hakkında, mesela üzerinde çalıştığı konu hakkında kısa bir sunuş yapmalı; böylece birbirimizin çalışmalarından da haberdar oluruz" demez mi! İşte bu teklif gerçekten canımızı yaktı ve bizi sıkı çalışmaya zorladı. Çünkü henüz öğrencisi olmayan Türkoloji Bölümü'nde Sanat Tarihi, Tarih, Sosyoloji gibi bölümlere Osmanlıca, Türkçe gramer, sentaks dersleri, kompozisyon ve Türk edebiyatı gibi genel dersler veriyorduk. Ayrıca seçtiğimiz doçentlik konumuz üzerinde boş zamanlarımızda çalışmaya çalışıyorduk. Bütün bunlara ilâveten arkadaşım Güler Güven son derece tecrübesiz ve yeterli bilgilerle mücehhez olmayan sekreterimiz Tevhide Hanım'a, bölümümüzde bulunan kitapların kataloglanmasında ve resmi yazışmalarda yardım etmekteydi.

Yukarıda çalışmaya çalışıyorduk dememin sebebi üzerinde burada biraz durmalıyım. Zira İhsan Doğramacı'nın rektörlüğü dönemine rastlayan bu zamanda daha YÖK'ün kuruluşundan çok önce Hacettepe Üniversitesi'nde 9-5 mesaisi yürürlüğe konmuştu. Üniversitede her şey Tıp Fakültesi çalışanları açısından değerlendirilmekteydi. Doktorlar sabahın erken saatlerinde ameliyatlara giriyorlar, öğleden sonra hastalara bakıyor ve yaptıkları ameliyatları takip ediyorlardı. Yani onlar bütün çalışma saatlerinde üniversitede ve hastanede bulunmak zorundaydılar. Bu duruma paralel olarak diğer bölümler de aynen onlar gibi olmalıydılar. Bu prensibin ayrıca bir güvensizlikten de kaynaklandığı açıktı. Yani üniversitede çalışan öğretim üyelerine, öğretim görevlilerine, asistanlara güvenilmemekteydi. Çünkü çok iyi bir kaynaktan aldığım habere göre Hacettepe Üniversitesi'nde, İstanbul ve Ankara üniversitelerindeki sistem tenkit edilmekte, bütün hocalar tembel, başına buyruk, fırsatçı kişiler olarak düşünülmekteydi. Sadece dersleri olduğu zaman ve öğrencileriyle konuşma saatleri olduğu günlerde okulda bulunan, bunun dışında kütüphanelerde veya evlerindeki özel kütüphanelerinde çalışan hocalara güvenilmiyor; onların kütüphanelere gitmedikleri, evlerinde veya herhangi bir başka yerde keyif sürdükleri veya habersiz şehir dışında seyahatlere çıktıkları ya da bilimsel çalışmayla ilgisi olmayan başka işler yaptıkları düşünülüyordu. Oysa İstanbul

Üniversitesi'nde öğrenci olduğum yıllarda, hatta Amerika'da UCLA'da haftanın belirli günlerinde üniversitede bulunan hocalarım asla ileri sürülen eylemlerde bulunmayan, çok ciddi çalışkan kişilerdi. İdari işlerle görevlendirilmemiş hocaların daha çok evlerindeki muazzam kütüphanelerinde çalıştıklarını çok görmüşümdür. Aslında önemli olan yapılan araştırmaların sonunda bir yıl içinde yazılan eserlerdi. Ölçüt, yazdıklarımız olmalıydı. Nitekim Amerika'da da "publish or perish" sözünü duymuştum ["ya yayın yaparsın ya da gidersin" mânâsına gelen bu deyimi belki biz de şöyle söyleyebiliriz: "Ya neşir ya da teneşir"].

Üniversitenin, kendi hocalarına karşı duyduğu bu güvensizliği beni o yıllarda derinden etkilemekte, pek çok arkadaşım gibi boyun eğecek yerde, bizi tuvalete gittiğimizde bile takip eden takipçilerden ötürü isyana sürüklenmekteydim. Her bölümde olduğu gibi bizim bölümümüzde de bütün mesele 9-5 saatleri içinde üniversitede bulunmaktı. Ne yaparsan yap, ister iki, üç kişilik odalarda çay, kahve içip gevezelik et; ister o kalabalıkta bir şeyler okumaya çalış, bu kimseyi ilgilendirmiyordu. Ankara'da olup da saat beşte kapanan Cebeci'deki yazma kütüphanesine bile gidememek çok acıydı.

Ayrıca bu prensiplere bazı politik idealler de karışmaktaydı. O sıralarda başlayan sağ ve sol çatışmaları ve özellikle sağ tarafın kalesi olan bir siyasi partiye mensup gençler Hacettepe Üniversitesi'nde giderek daha çok destek bulmaya başlıyor; bu arada sol temayüllü öğretim görevlileri "bugüne kadar yapmış oldukları hizmete teşekkür eden" bir mektupla yavaş yavaş üniversiteden uzaklaştırılıyordu. Üniversitede ilim adamı olmaya namzet, gerçekten kabiliyetli öğrencilerin yerine, sadece belli görüşlerin adamı olanlar tutunuyor, akademik kariyere intisap ediyordu. Hatta bazı bölümlerde sağ ve sol görüşlerin çatışması iyice bağnaz bir görünüm kazanıyordu. Mesela Türkoloji Bölümü'nde, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi yazarlarımız öğrencilerin okuma listelerinden çıkarılıyor; hele yirminci yüzyıl Türk edebiyatının en usta şairi olan Nazım Hikmet'in adını ağza almak bile en büyük suç sayılıyordu. Bu tür bir üniversite anlayışı neticede pek çok kıymetli ilim adamının ve kadınının başka üniversitelere, başka işlere hatta yurt dışına gitmelerine sebep oluyordu. Geride kalanlar ise üniversitelerin yavaş yavaş birer yüksek okul haline gelmekte olduğunu içleri sızlayarak seyrediyorlardı.

İşte 9-5 mesaisi bu durumu körükleyen diğer bir unsurdu. Zira yazma kütüphaneleri, mesela Cebeci'deki kütüphane, saat beşte kapanıyor; öğretim

görevlileri de Hacettepe Üniversitesi'ni ancak saat beşte terk ediyordu. Bu yüzden kütüphanelerde çalışabilmek amacıyla haftanın belli günleri için izin istediğim dilekçemi, zamanın dekanının "Gönül Hanım, bizim ilim adamına ihtiyacımız yok, bizim bizimle çalışacak insana ihtiyacımız var" diyerek yürürlüğe bile koymadığını bugün gibi hatırlıyorum.

İşte böyle bir ortamda Şinasi Bey bizden her hafta ufak da olsa yeni bir çalışma yapmamızı ve onunla birlikte bu çalışmalar üzerinde konuşmamızı istiyordu. Bu tip çalışmalar, bu anlattığım ortamda nasıl gerçekleşecekti ki! Ama Şinasi Bey bütün bu durumlardan habersizdi. O, Harvard'dan gelmişti. Oradaki ortamın bir uzantısını burada yaratmak istiyordu. Oysa biz, Türkiye'de Amerika'nın büyük üniversitelerinin sistemini değil, daha çok kolej mahiyetinde olanlarını veya daha çok bölgesel karakterli üniversitelerini (Land Grand) kendimize model olarak seçmiştik. Bu yüzden de hepimiz yukarıdaki makâmlarda son sözü söyleyen idarecilerin nazarında birer memur görünümündeydik. Ayrıca Harvard'da bölümde bir "yönetici sekreter"in idaresi altında bir iki memur-sekreterden meydana gelen bir ekibin, bölümün idari meselelerle ilgili bütün yazı işleriyle tümüyle ilgilendiği gibi öğrencilerin öğrenci işleri ve ders koordinasyonları ile ilgili olarak da devamlı çalışma halinde bulunduklarını, Türkiye'deki üniversitelerde ise bu gibi idari işlerin çoğunluğunun, çoğumuzun bildiği gibi, hocaların üzerine yüklendiğini burada belirtmeden geçemeyeceğim. İşte bu şartlar altında çalışan bizler, Şinasi Bey'in bilimsel alandaki çalışmalara getirmek istediği dinamizm yani hareketlilik ile biraz çarpılmış gibiydik.

En nihayet Şinasi Bey zaman içinde durumu biraz kavramış olacak ki Hacettepe Üniversitesi'nde bu tür çalışmaları istenilen şekilde organize edecek bir enstitünün kurulmasının yararlı olacağını dile getirmeye başladı. Ben bu düşünceye heyecanla sarılanlardan biriydim. Şinasi Bey'in düşüncesinin boyutları çok engindi. Zira şimdi tekrar gözden geçirdiğim bu Türklük Bilgisi ve Yakın Doğu Araştırmaları Enstitüsü, içerisinde bir fonetik laboratuarını, ihtisas kütüphanesini, elektronik bibliyografya bankasını, dünya üzerinde konumuzla ilgili yabancı dillerde yazılmış önemli ve temel eserleri hemen Türkçeye çevirecek bir çeviri bölümünü içeriyor, ayrıca Tarih ve Türkoloji bölümlerinden mezun olup da bankalarda veya benzeri yerlerde çalışan ama kendi ihtisas alanında yetişmiş kişilere bu enstitü içinde bilimsel işçi (research workers) olarak çalışma imkânı sağlıyordu. Türklük Bilgisi ve Yakın Doğu Araştırmaları Enstitüsü (TBYDA), isminden de anlaşılacağı üzere başlıca Yakın Doğu ve Türklük Bilgisi adlı

iki büyük bölüme ayrılıyor, bu bölümleri birleştiren bir genel kurul bulunuyor ve bu kurula kütüphane, fonetik laboratuarı, elektronik bibliyografya bankası ve çeviri bölümü bağlı oluyordu.

Aslında bu kadar geniş ve teferruatlı düşünülen enstitünün temeli Şinasi Bey'in kafasında Hacettepe Üniversitesi'nde misafir profesör olarak bulunuşundan çok önceki yıllara dayanmaktaydı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*'e (1962) *Türklük Bilgisi Elkitabı* hakkında bir yazı yazmıştı; yani tarih, edebiyat, Türk dili, folklor, etnoğrafya-antropoloji, din, İslamiyet, bilim ve düşünce tarihi gibi alanlarda araştırmaların yapılması, eserlerin yazılması, eski eserlerin yeniden tenkitli baskılarının yapılması, çeviriyazı ile yayınlanması gerektiğini bu yazısında anlatıyordu.

Böyle bir çalışmanın gerçekleşmesi için bir mekanizmaya ihtiyaç vardı. Bu mekanizma ancak bir enstitü olabilirdi. Ancak Şinasi Bey Hacettepe'de geliştirdiği bu projeyi zamanın dekanına sunduğu zaman aldığı cevap, "Biz zaten böyle bir enstitü kurmayı düşünmekteyiz; onun için sizin projenize ihtiyacımız yoktur." olmuştu. Aradan yıllar geçti Hacettepe Üniversitesi'nde Türk kültürüne ait hâlâ böyle bir enstitünün kurulduğunu duymuş değilim.

Galiba Şinasi Bey çok hızlı hareket etmekteydi. Zira kısa bir zaman içinde hem Hacettepe içinde, hem de dışındaki diğer üniversitelerde kendisi hakkında pek çok yalan yanlış sözler duyulmaya başlandı. Bütün bu dedikoduları tabii ben de duyuyordum, ama Şinasi Bey söylenenlerden habersizdi. Ben ise kendisine bunları iletmek için kendimde ne bir hak, ne de cesaret bulabiliyordum. Şinasi Bey menfaatperest, çok şey isteyen, açıkgöz, hatta halı tüccarı diye tanınıyordu. Bu tip dedikoduları kimler çıkarıyor, niye çıkarıyordu bilmiyorum. Ancak çok çalışması, çok idealist olması, gerçekleştirmek istediği işlerde ısrar etmesi, büyük işler peşinde koşması, galiba herkesin rahatını kaçırmakta, durup dururken huzur ve gevezelik içinde geçen hayatları tedirgin etmekteydi. Bunun yanı sıra bir sebep daha vardı: Daha Hacettepe'ye misafir profesör olarak gelmeden önce, Şinasi Bey, Harvard'da tek başına bir "Sources of Oriental Languages and Literatures" [SOLL] "Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları" adlı bir seri başlatmıştı. Bu seride Türk-İslam kültürüne ait eserler edisyon kritikleri, çeviriyazıları ve tıpkıbasımları ile bilim dünyasına sunuluyor, eserlerin baş kısmında da eseri hazırlayanın inceleme ve değerlendirme yazısı bulunuyordu. Bu büyük projenin ilk iki kitabı çok kötü bir baskıyla yayınlanmıştı. Bunlardan ilki Uygurca bir metnin tıpkıbasımı,

ikincisi ise *Menâhicü'l-İnşâ* adlı on beşinci yüzyıla ait bir eserdi. İkisi de Şinasi Bey'in kendisi tarafından hazırlanmıştı.

Şimdiye kadar 59 cildi bulan SOLL hakkındaki bu ilk haber Türkiye'de üniversite çevrelerinde büyük yankılar uyandırdı: "Bir insan kendisini bu kadar büyük zahmete niye sokar?" sorusu soruluyor veya "Sen de herkes gibi eserini istediğin üniversite yayınları arasında yayınla. Sana ne elâlemin eserlerini bastırmaktan!" diye tenkit ediliyordu. Sonuçta Şinasi Bey'in maksadı para kazanmaktı, ticaretti; başka türlü niye bir insan bu kadar meşakkatli bir işe girişmek isterdi! Öyleyse Şinasi Bey tüccardı, açık gözdü, ilmi kendi menfaatlerine alet ediyordu. Fakat burada bu olayları anlatırken Ankara ve İstanbul'daki bütün üniversite camiasının böyle düşündüğünü kastetmediğimi de belirtmeliyim; böyle düşünenler o camianın belli bir kesimini teşkil ediyordu.

Oysa hakikat ne kadar başkaydı! O zamanlar ise ben olayları tamamen başka türlü biliyordum. O, SOLL yayınına bir de Türkoloji dergisi eklemeyi düşünmekteydi. Nitekim bu idealini de gerçekleştirmiş, 1977 yılında Fahir İz (Şikago) ile birlikte başlattığı *Türklük Bilgisi Araştırmaları* (*TUBA*) [*Journal of Turkish Studies*] adlı Kuzey Amerika'nın ilk ve tek Türkoloji dergisinin yayınını kesintisiz olarak 27 yıldır devam ettirmiştir. Gerçi 3. sayısından itibaren tahrir heyetine katıldığım *TUBA*'nın ilk sayılarından hemen sonra Kemal Karpat'ın (Wisconsin) *International Journal of Turkish Studies* adlı dergisi çıkmış ise de bu dergi modern sosyoloji ve tarih konularını içermektedir; geniş kapsamlı bir Türkoloji dergisi olma iddiası da yoktur. Ayrıca bu derginin dilinin yalnız İngilizce olacağı ilk sayısında belirtilmiştir. Bu görüşün, derginin adındaki "international" kelimesiyle nasıl bağdaşabildiğini okuyucularımın anlayış gücüne bırakıyorum. *TUBA* ise uluslararası bilimsel bir dergi olup Türkoloji ve Türk tarihi hakkında İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça, İtalyanca, Arapça, Modern Uygurca, Azerice, Türkçe, yani her dilde makaleye yer vermektedir. Sadece anadili Türkçe olan araştırmacıların eserlerini Türkçe yazmaları, bunun yanı sıra arzu ederlerse makalelerinin tamamını yabancı bir dilde verebilecekleri şart koşulmaktadır. Zira *TUBA*'nın diğer bir özelliği Türk dilinin bir bilim dili olarak gelişmesini ve tanınmasını sağlamaktır. Bu yüzden dikkat edilirse derginin ön kapağının fonunda Âşık Paşa'nın *Garîb-nâme* adlı eserinden alınan şu manzum parça bulunmaktadır:

Kamu dilde varidi zabt u usûl
Bulara düşmişidi cümle ʿukûl
Türk diline kimsene bakmazidi
Türklere hergiz gönül akmazidi

İlgilenenler isterlerse bu şiirin tamamını *TUBA*'nın iç kapağında, bugünkü Türkçesiyle birlikte bulabilirler. İşte Şinasi Bey, böylece, Âşık Paşa'nın on dördüncü yüzyıldaki Anadolu'nun ana dili Türkçe olan aydınlarına seslendiği gibi, yirminci yüzyılda Türk aydınlarına sesleniyor; onları kendi dillerini sevmeye, yeniden kullanmaya çağırıyor; son zamanlarda çok moda olan yabancı dilde yazma akımına karşı çıkarak Türkçeye, Türkiye'de ve dünyadaki yerini yeniden kazandırmaya çalışıyordu.

Dergimizde Şinasi Bey'in önemle üzerinde durduğu bir prensip de araştırıcıya saygı duymaktı. Dolayısıyla onun bilimsel çalışmalarını hür ve bağımsız olarak sürdürmek hususunda kolaylıklar sağlamaktı. Bu yüzden *TUBA*'daki makalelere hiçbir şekilde sahife tahdidi getirilmemiştir; ayrıca kendi içinde tutarlı kalmak şartı ile araştırıcının seçeceği her türlü imla ve çeviriyazı sistemine *TUBA* açık kalmıştır.

Aslında Şinasi Bey'in bütün istediği kütüphane köşelerinin tozlu raflarında unutulmuş eski eserlerimizin yeniden hayat bulmasını ve Türk kültürü, tarihi ve edebiyatı üzerinde çalışanların ellerine en kısa zamanda ulaşmasını sağlamak, ayrıca eserlerini basmakla bu eserler üzerinde uğraşanları bu alanda daha çok çalışmaya teşvik etmek, dolayısıyla gençlerin uğraştıkları alanda başarıya ulaşmalarını sağlamaktı. Biz daha sonraki yıllarda da hep bu gaye ile kendi mali gücümüzün elverdiği imkânlarla, Şinasi Bey'in Hacettepe Üniversitesi'nde misafir hocalığı zamanında bana da aşıladığı heyecanla çalıştık, çalıştık. Öyle bir zaman geldi ki bu defa bizim yayınlarımız arasında (SOLL) eserlerini veya makalelerini (*TUBA*) bastırmak isteyen genç araştırıcıların bizi bir "atlama taşı" yaptıkları iddia edildi; yani zaman döndü, bu defa da tokadı yiyen, iftiraya uğrayanlar genç araştırıcılar oldu.

Nihayet Türkiye'ye yerleşmek ve üniversitelerden birinde Türk gençliğine hizmet etmek kararıyla gelen Şinasi Bey, Ankara'da ve Türkoloji çevrelerinde kendisi için bir ümit olmadığını anlayarak 18 ay süren askerlik hizmetini yaptıktan sonra Amerika'ya Harvard Üniversitesi'ndeki eski yerine geri döndü. Onun Amerika'ya dönüşünden üç yıl sonra, ben Hacettepe

Üniversitesi'ndeki görevimden istifa etmeye mecbur kalarak, 1976 yılının Nisan ayında Amerika'ya gittim ve Boston'da Şinasi Bey ile evlendim.

Bizim yayın serüvenimiz o tarihten itibaren büyük bir hızla gelişmeye başladı. İlk yaptığımız şey, bugünkü bilgisayarların ilk modeli olan IBM Composer adlı bir dizgi makinası satın alarak eserleri, makaleleri bu makinada dizmeye başlamak oldu. Makinanın dizgi ustası bendim. SOLL'da iki kitabı ve *TUBA*'nın bir sayısını bu makinada dizdiğimi hatırlıyorum. Dizdiğim eserlerden biri kardeşim Günay Kut'un hazırlamış olduğu *Heşt Bihişt* adlı eserdir. Daha sonra bu görevi Harvard Üniversitesi, Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü'nün her dilde, her türlü makinada ve her türlü alfabede bilimsel yazıları yazan, yayına hazırlayan çok kabiliyetli bölüm sekreteri Carolyn Cross üstlendi ve ölümüne kadar bu işleri hakkıyla yaptı. Toprağı bol olsun!

Bu arada biz dünyanın sayılı büyük kütüphaneleriyle temasa geçtik. Bu kütüphanelerin ufak bir kısmı yayınladığımız eserlere abone oldu. Her eseri bastığımızda maliyet fiyatını hesaplıyor, onu abone sayısına bölüyor, posta ücretini de ekledikten sonra kitabın fiyatını belirliyorduk. Şinasi Bey fatura hazırlamada, kitapları paketlemede ve nihayet postahaneye taşımada gittikçe ustalaşıyordu. Böylece biz bu yayın faaliyetinin hem editörü, baskıcısı, hem de dağıtıcısı olduğumuz gibi aynı zamanda yayının ayak işlerini gören kişilerdik. Yani Amerikan argosuyla söyleyecek olursak "we were running a one man show". Bu şekilde her yayınlanan kitaptan toplanan paralarla bir kitap daha basıyorduk.

Fakat ne kadar uğraşırsak uğraşalım, dışarıdan herhangi bir maddî yardım almadan başlattığımız Türk-İslam kültürüne ait eserlerin yayınına devam etmemiz çok güç oluyordu. Henüz yeteri kadar abonemiz yoktu. Bu yüzden yayınladığımız eserlerin fiyatları kişilerin alabilecekleri kadar ucuz değildi. Oysa biz bu eserlerin Amerika'da, diğer yabancı ülkelerde, özellikle Türkiye'de araştırıcıların elinde bulunmasını çok arzu ediyorduk. Parasızlık yüzünden bu hedefe ulaşamıyorduk. Hâlâ da ulaşmış olduğumuzu söyleyemem. 1980 yıllarının başlarında Türk hükümetinin desteğiyle üç milyon dolarlık bir yatırımla kamu yararına çalışan "Institute of Turkish Studies" [ITS] adlı bir kurum teşekkül etti. ITS Türk kültürüyle ilgili olarak yapılacak her türlü araştırmayı destekliyordu. Bu kuruluş daha ilk yılında bize, yaptığımız yayınlarda sarfedilmek üzere dokuz bin dolarlık bir bağışta bulundu. Daha sonraki yıllarda da ITS'den her yıl ufak da olsa bir yardım gördük. Bu konuda bizi sonuna kadar destekleyen o zamanlar

ITS'in müdürü olan şimdiki Princeton Üniversitesi'ndeki Atatürk Kürsüsü'nün başkanı Prof. Dr. Heath Lowry'ye duyduğumuz minnettarlığı belirtmek ister, kendisine teşekkür ederim.

Tabii ki o yıllarda dokuz bin dolar çok büyük bir rakamdı ve tam zamanında imdadımıza yetişmişti. Zira yukarıda edindiğimizi söylediğim, bugünkü masa üstü bilgisayarların ekransız babası olup "dev daktilo kılıklı" IBM Composer adlı dizgi makinasını yedi bin dolara borçlanarak almıştık. Ayrıca yazıların dizilmesi ve eserlerin basılması için sarfedilen ücretler her yıl biraz daha artmaktaydı. Her ilgili iş yerine borcumuz vardı. Bu yüzden dokuz bin doların gelmesiyle rahat bir nefes alabildik. Aynı zamanda bu olay, hiçbir şey yapmadan, yerimizde oturup yardım gelmesi için elimiz kolumuz bağlı beklersek hiçbir sonuca ulaşamayacağımızı bize öğretmiş oldu.

Artık Şinasi Bey durmadan Türk kültürüne hizmet eden her türlü vakıf veya kuruluşa başvuruyor, projeler hazırlıyordu. İşte bu projelerden birisi olan *Divanü Lügati't-Türk*'ün yayınlanması için o zamanlar BM nezdinde Türkiye büyükelçisi olan Talat Halman'a başvurmuştu. Fakat bir süre sonra bu müracaattan bir netice çıkmadığını sanarak Şinasi Bey başka kapıları çalmaya başladı. Nitekim 1981 yılının yaz aylarında, yayınlarımıza maddî destek bulabilmek için Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nü ziyaret etmek amacıyla Ankara'ya gitti. Oradaki bir konuşma esnasında, Talat Halman'ın bizim başvurumuz üzerine adı geçen eserin yayınlanması için beş bin dolarlık bir meblağın Vaşington'daki Türk Elçiliği'ne gönderilmesini sağladığını öğrendik. Kendisine buradan teşekkürlerimi ve minnettarlığımı sunarım. Fakat biz bu beş bin doları hiçbir zaman almamıştık. Konuşmalar sırasında herkes Şinasi Bey'in yüzüne bakıyor, "Hocam parayı almadınız mı? Çoktan elinize geçmiş olması gerekirdi" diyorlardı. Şinasi Bey'in şaşkın bakışları üzerine derhal bütün kayıtlar çıkartılarak yazışmalar yeniden gözden geçirildiğinde anlaşıldı ki Robert Dankoff'un hazırladığı *Divanü Lügati't-Türk*'ün basılması için bu para Vaşington'a geldiğinde, yine aynı R. Dankoff'un İngilizce çevirisini hazırladığı *Kutadgu Bilig* adlı eser, Şikago Üniversitesi Yayınevi tarafından basılmıştı. Vaşington Büyükelçiliğimizde bu iki eserin aynı kitap zannedilmesi sonucunda, elçilik Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ne "Basılması için para gönderdiğiniz bu eser Amerika'da yayınlanmış bulunuyor" şeklinde bir cevapla birlikte beş bin doları da geri göndermişti. Tabii ki artık yapılacak bir şey yoktu. Şinasi Bey Ankara seferinden eli boş dönmüştü.

Yine durmadan her yere başvurduğumuz 1980'li yılların başında, daha önce Türk hükümetinin her yıl Harvard Center for Middle Eastern Studies'deki (CMES) her türlü Türk kültürü çalışmalarında kullanılmak üzere gönderdiği on bin dolarlık yardımdan faydalanmak istedik. Ancak yürütmekte olduğumuz yayın faaliyetine yardım için başvurduğumuz zaman öğrendik ki Türkiye'den gelen bu para sadece CMES'deki sekreterlerden birine maaş olarak ödenmektedir; bizim faaliyetimize verilecek para bulunmamaktadır. Bu bilgi bizi çok şaşırttı. İkimiz de Türkiye'nin parasının çarçur edildiğini düşünmeye başladık. Daha sonra bu bilgilerimize başka verileri ve bulguları da ekledik: Herhangi bir devletten veya kuruluştan Amerikan üniversitelerine gelen bu tür parasal yardımlar, bir kere yardım yapıldıktan sonra, yardımı yapanın sorgulama hakkı ortadan kalkıyor ve üniversite bu yardımı istediği biçimde kullanabiliyordu. Bu meselenin bir başka boyutu daha var: Eğer bir üniversitede yüklü bir meblağ karşılığında kürsü kurulmuşsa, üniversite bu kürsüye istediği profesörü tayin edebiliyordu; bu da şöyle bir durumu ortaya çıkarabiliyordu: Mesela Ermeni veya Rum yanlısı, hatta Türk düşmanı ama Türkolojinin muhtelif alanlarında gerçekten ihtisas yapmış bir profesör rahatlıkla böyle bir kürsüye tayin edilebilir ve Türk hükümetinin gönderdiği bu fonla, Amerikan üniversitelerinde mecburi emeklilik olmadığı için ölünceye kadar kürsüyü işgal edip bilimsel kisve altında Türkiye aleyhine çok yıkıcı faaliyetlerde bulunabilir. Her ne kadar bugün Şikago Üniversitesi'nde (Kanuni S. Süleyman Kürsüsü), Princeton Üniversitesi'nde (Atatürk Kürsüsü) ve Harvard'da (Vehbi Koç Kürsüsü) bu kötü senaryonun tam tersi sergileniyor ise de tasavvur ettiğimiz kötü senaryonun günün birinde vuku bulmayacağının garantisi yoktur. Sözün kısası böyle kötü bir ihtimali akla getirmek bile insanı kahrediyordu. Bu üzüntüyle, daha sonraki yıllarda Türkiye'den gelmiş fakir bir Ermeni vatandaşımızın evine ilaç götürürken Ermeni teröristlerin hain bir kurşunuyla şehit edilecek olan Boston'daki Fahri Türk Konsolosu Orhan Ragıp Gündüz'ün Cambridge'deki küçük hediyelik eşya dükkânına koştuk.

Bu dükkânın Boston Türklerinin hayatında önemli bir yeri vardır. Zira dükkânın ön tarafı hediyelik eşyalarla dolu, alelade bir dükkân olduğu halde arka tarafı bambaşka bir âlemdi. Orası bütün Türklerin buluşma, dertleşme yeriydi ve pek çok resmî muamelelerin de yapıldığı bir Fahri Konsolosluktu. Orhan Bey'in garip bir karizması vardı. Herkesi anlayışlı kişiliğinin büyüsünde birleştiriyor, herkese kucak açıyordu. Hastaneye

yatan parasız dolayısıyla sigortasız Türk vatandaşlarının para problemleri orada çözülüyor; işsiz, parasız Türklere bu arkadaki konsolosluk vasıtasiyle iş bulunuyordu. Türk çocukları için okul kurma gibi pek çok güzel faaliyetler hep burada gerçekleştiriliyordu.

Bir akşam üzeri saat beş sularında bu küçük dükkânda çaylarımızı içerken Orhan Bey'e derdimizi açtık. Uzun konuşmalardan sonra, Vaşington'daki Türk Büyükelçiliğine, bir raporla birlikte bizatihi gidip durumu anlatmamızın yararlı olacağına oy birliğiyle karar verdik. Orhan Bey, Şinasi Bey'in büyükelçiyle görüşmesi için randevu aldı. Bunun üzerine biz de epeyi uğraşarak hazırladığımız raporla Vaşington'a gittik. Bu raporda durumu anlattıktan sonra, bir üniversitede Türk kültürü, dili, tarihi ile ilgili bir kürsü açmak için külliyetli bir meblağı bağışlamak yerine bu paranın geliri karşılığında üniversitelerle her yıl yapılacak anlaşmalarla istenilen akademik ve öğretim faaliyetlerini gerçekleştirmenin daha yararlı olacağını vurguladık.

Şinasi Bey'in elçiyle konuşmasında verdiği bilgilerin ne denli etkili olduğunu hâlâ biliyor değiliz; ancak biz Vaşington'dan vazifesini yerine getirmiş insanların gönül rahatlığı ile Boston'a geri döndük.

Muhakkak ki Şinasi Bey'in en büyük girişimlerinden birisi, Türk Tanıtma Vakfı'na (TÜTAV) yaptığı müracaattı. 80'li yılların sonuydu. Biz yine yaz tatilini geçirmek üzere İstanbul'da bulunuyorduk. Yüksek Öğretmen Okulu'nda okuduğumuz günlerden beri en yakın arkadaşlarımızdan biri olan, sevgili dostumuz merhum Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız henüz hayattaydı ve Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı idi. O zamanlar dekanlık Fındıkzade taraflarındaki bir binadaydı. Bu bina, bizim yaz aylarında ikamet ettiğimiz apartmanımıza çok yakın olduğu için Şinasi Bey sık sık Hakkı Bey ile görüşmek, yarenlik etmek için dekanlık binasına gidiyordu. Bir sohbet sırasında Şinasi Bey yayın projelerinden bahsetmiş. Tabii Şinasi Bey bu sefer de yeni bir proje üzerinde uğraşmaktaydı. Bu proje, Türk kültürü, dili, edebiyatı ve tarihi ile ilgili kaynak eserlerin izahlı geniş notlarla ve İngilizce çevirileriyle yurt dışında yayınlanması ile ilgiliydi. Bu defa ilhamını Amerika'daki "Loeb Klâsikleri" adı verilen seriden almıştı. Tıpkı bu seride yayınlanmış olan Yunan ve Latin klâsikleri gibi bizim kaynak eserlerimizin de bütün dünya üniversitelerine ve araştırmacıların eline sunulmasını istiyordu. Esasen *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*-1962'de yayınlanan ve daha önce bahsettiğim makalesinde nüve olarak mevcut olan bu projeye bir de hazırlanan eserlerin İngilizceye çevrilmesi

ilâve ediliyordu: çeviriyazılı metin ve İngilizcesi karşı karşıya iki sahifede yer alacak, eserin sonuna da notlar ve izahlar eklenecekti.

Görülüyor ki Şinasi Bey 1962 yılından beri Türk kültürü, dili, edebiyatı ve tarihi ile ilgili kaynak eserlerin bu alandaki uzman kişilerden oluşan geniş bir ekip tarafından üzerlerinde dikkatle çalışılarak yayınlanmasını hayatının aslî gayesi ve ideali yapmıştı. Fakat böyle bir projenin gerçekleştirilebilmesi için beş yüz bin dolarlık bir para fonunun ayrılması gerekiyordu. Bu fonu veren kurum ana parayı istediği biçimde işletecek; araştırıcılar için bu fonun sadece geliri kullanılacaktı. Şinasi Bey, esasen para işini idare etmeyi hiçbir şekilde kabul etmiyor, sadece bu projenin idaresini ve bilimsel açıdan takip etmeyi üzerine almak istiyordu.

Bu konuşma sırasında Hakkı Bey böyle bir projeyi destekleyebilecek birisini tanıdığını, bu kişinin, o zamanlar Ordu Halkla İlişkiler Dairesi'nin başkanı Tümgeneral Teoman Koman Paşa (bugün emekli orgeneral) olduğunu, TÜTAV'a müracaat edildiğinde, Türk kültürüne özel merakı ve sevgisi olan Teoman Paşa'nın yardımcı olabileceğini söyler. Bu cesaretli sözler ve Hakkı Bey'in paşadan randevu almasıyla yüreklenerek Şinasi Bey ve ben Ankara'ya müteveccihen gene yollara düştük. Gerçekten de Teoman Paşa Türk kültürüne samimi bir ilgi duyuyordu. Hemen Kültür Müsteşarı Beşir Ayvazoğlu, TÜTAV'la ilgili dairedeki kişiler ile, Basın Yayın Genel Müdürlüğü ve Dışişlerinde ilgili dairelerle temasa geçildi. Konuşmalar ve görüşmeler günlerce sürdü. Projeyle ilgili tahsisatın çıkması için beş devlet kurumunun evet demesi gerekiyordu. Bunlardan dördü projeyi tasvip etmiş, yalnız Dışişleri kalmıştı. Bu yüzden dört kuruluş mensupları, Teoman Paşa ve maiyetindekiler ve tabii Şinasi Bey proje ile ilgili hazırladığı dosyalarla birlikte Dışişlerine gittiler. Dışişlerinin de projeyi hemen benimsemiş olmasına rağmen çözümlenmesi gereken son bir mevzuat daha vardı: Proje yurt dışında, yani Amerika'da gerçekleşeceği için Vaşing-ton'daki Büyükelçiliğin olumlu mütalaasını almak gerekiyordu.

O gün Dışişlerinde uzun ve heyecanlı bir bekleyiş oldu. Bu bekleme sırasında Dışişlerindeki bazı memurlar gıyaben tanıdıkları Şinasi Bey ile tanışmaya, görüşmeye geldiler. İçlerinden birkaç tanesi gülerek "Hocam sizin yüzünüzden işitmediğimiz azar kalmadı" dedi. Şinasi Bey'in çok şaşırdığını görünce, Talat Halman'ın onayıyla tahsis edilip de kullandırılmayan yukarıda sözünü ettiğimiz beş bin dolar yüzünden, o yaz Amerika'dan gelen bir Türk profesörün memurlara atıp tuttuğunu, Şinasi Bey'e para yardımı yapıldığı halde kendisine neden aynı yardımın yapılmadığını

söyleyerek memurlara çıkıştığını, her ne kadar memurlar, "Biz sadece aldığımız emri yerine getiririz; üstelik bahsettiğiniz Şinasi Bey'i şahsen tanımayız bile" dedilerse de bu muhterem zatı yatıştıramadıklarını söylediler.

Aslında yukarıda bahsettiğimiz gibi bu beş bin dolar hiçbir zaman bize ulaşmamıştı; Dışişlerindeki ilgili kişiler de bu durumu o bekleme sırasında öğrendiler.

Uzun bir bekleyişten sonra, nihayet Vaşington'dan gelen telekste "Biz burada benzeri bir proje yapıyoruz, bir ikincisine gerek yoktur" mesajı bulunmaktaydı. Yine yanlış bir anlaşma olmuştu. Herhalde sayın Büyükelçimiz, yukarıda kısaca değindiğim ve yabancı doktora öğrencilerine yaz aylarında Türkiye ile ilgili araştırmalar için öğrenci bursları dağıtan ayrıca diğer araştırmaları destekleyen Institute of Turkish Studies'i (ITS) bu proje ile karıştırmış olacaktı. Halbuki bu bursların ve bunları dağıtan ITS'in, Türk profesörleri, doçentleri ve doktorlarının hep beraber bir ekip halinde çalışacağı bu büyük projeyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktu. Ne yazık ki, tıpkı yukarıda görüldüğü gibi Karahanlı Türkçesiyle kaleme alınmış olan *Kutadgu Bilig* ile Arapça yazılmış olan *Divanü Lügati't-Türk* nasıl birbirine karıştırılmış ise burada da bu iki farklı proje birbirine karıştırılmıştı. Aslında o zamanki Türk büyükelçisi, çok engin ve ihatalı bilgiye sahip, ülkemiz hayrına hâlâ fevkalade hizmetler veren, çok kıymetli ve çok takdir ettiğimiz bir diplomatımız olduğu için bu olayda asla bir kasıt olmadığını düşünüyorum.

Ancak bu vesileyle çok acı bir gerçeğe değinen bir soruyu burada sormadan geçemeyeceğim: Türk dünyasının, Türk kültürünün bu iki dev eserini (*Kutadgu Bilig* ve *Divanü Lügati't-Türk*) birbirinden ayırt edemeyecek kadar cahil kişiler nasıl oluyor da devletin en yüksek kademelerinde, hem de dış temsilciliğimizde "kültür müsteşarlığı" gibi bir görevi üstlenebiliyorlar?

Bu proje macerası da hüsranla sona erdikten sonra biz, bir süre kendi kabuğumuza çekildik. Bu arada çoğalmaya başlayan abonelerimizin sayesinde kaynak eserler serimizi yani SOLL'u ve *Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*'ni (*TUBA*) her yıl düzenli bir şekilde çıkarmaya devam ettik.

Aslında 1983-1986 yılları bizim çok acılı yıllarımızdı. Zira babam 1983 yılında annemle beraber hastalığının tedavisi için yanımıza geldi. Ancak babamın hastalığı Alzheimers hastalığı olup, hiçbir çaresi yoktu. Yavaş yavaş insan beyninin ölümü demek olan bu hastalık, babamı önce konuşmasından mahrum etti; sonra kol ve bacaklarını kullanamaz hâle getirdi. Onun

yataklara düştüğü bu üç yılda babama Şinasi Bey baktı, diyebilirim. Zira ben ufak yapılı bir insan olduğumdan babamı kaldırmak, tuvalete götürmek veya onunla hastane hastane dolaşmak gibi gerekli faaliyetleri yapamıyordum. Annem ise şeker hastası idi. Üzüntüden artan şekeri onu daha da hasta etmişti. Artık Şinasi Bey ve benim için uyku ve dinlenme diye bir şey kalmamıştı. Bu iki yıl içinde bir kere daha Şinasi Bey'in ne kadar büyük bir insan olduğunu bizatihi bu felaketin her bir anını onunla yaşayarak anladım. Çünkü yaptığı fedakârlıkların hiçbirini yapmak zorunda değildi. Ancak o, Şinasi Bey idi; o yapıda bir insandı. Burada minnettarlığımı belirtecek güçlü ve yeterli bir ifade bulamıyorum. Yine bu yıllar içinde ve on yıl sonra annemin vefatında aynı şekilde tekrar tekrar yaşadığım aynı özverililiğine ve fedakârlığına şahit oldum.

Ancak Şinasi Bey bu fedakârlığı sadece benim hatırım için değil, annem için ve babam için de yapmıştı. O, sevdiği saydığı insanlar için her an aynı fedakârlığı yapabilir. Çevreme şöyle bir baktığımda, hep onun özverisini, etrafına umut ve ışık saçtığını görüyorum. Kendisiyle mektuplaşan üniversitedeki gençlerimize e-mail ile uzun uzun bilgiler aktardığını, sordukları sorulara üşenmeden ve nemelazım demeden uzun bilimsel cevaplar verdiğini biliyorum. Türkiye'nin şartları içinde kendini yetiştirmeye çalışan ve tabii olarak birçok eksiklikleri olan genç meslektaşlarına asla yukarıdan bakmadığını, dâima en iyimser tavrıyla hepsinin elinden tutmak için parçalandığını çok yakından izliyorum. Dostlarımız, tanıdıklarımız için de durum aynı idi. Her an, herkes için kucağını açmış, bilgisini ve yardımını paylaşmaya hazır bir insandır o. Onun karakterindeki bu özelliğini, ileriki sahifelerde daha açık göreceksiniz.

İki acılı yılın sonunda 5 Nisan 1986'da babamı kaybettik. Annem, ben, Şinasi Bey ve oğlumuz İbrahim Hakkı, yani ailecek çok kederli idik. O yılın yaz ayında kederimizi, dostlarımız, yakınlarımızla paylaşmak, duyduğumuz acıyı hafifletmek için Türkiye'ye geldik. Aslında oğlumuz ilk defa ölümün soğuk yüzüyle karşı karşıya gelmişti. Psikolojisi alt üst olmuş; öyle bir depresyona girmişti ki büyümek istemiyor, büyüyünce insanın hemen öleceğini sanıyordu. Oğlunu çok seven babası Şinasi Bey, onun bu haliyle iki misli hüzünlüydü. Türkiye bizim için bir ilaçtı sanki; yaramızın merhemi idi. Sadece kendi insanlarımızın arasında bulunmak, sevdiklerimizi kucaklamak bile yaramızı sarmaya yetiyordu.

O yıl geleceğimizle ilgili çok önemli bir olay oldu. Yani ileride kuracağımız Osmanlıca Yaz Okulu'nun ilk çekirdeğini teşkil eden Ayvalık Cunda

Adası'ndaki bir asırlık eski bir Rum evini hiç aklımızda yokken, ani bir kararla, sanki çarşıdan bir kilo domates satın alır gibi aldık. Aslında bir haftalık dinlenme ve tatil için bütün ailemiz ve bir arkadaşımızla birlikte gittiğimiz Ayvalık'ta, arkadaşım bir ev satın almak istiyordu. Sarımsaklı'da kaldığımız pansiyonun sahibi Muttalip Bey'in tavsiyesiyle Cunda'daki eski Rum evlerine bakmaya gittik. Tabii ki evi arkadaşım için arıyorduk. Cunda'yı görenlerin çok iyi bildiği gibi sahilden yavaş yavaş tatlı bir meyille yükselen tepeler beyaz renkli, kırmızı kiremitli eski evlerle doluydu. Bize rehberlik eden bir tanıdıkla yavaş yavaş tepelere doğru tırmanmaya başladık. Hava sıcaktı. Bu yüzden kadınlar evlerinin önünde oturuyordu. Bizi gördüklerinde niçin geldiğimizi soruyorlardı. Bizim ev bakmakta olduğumuzu duyan yemenisini bağlayıp, "Ben de bir ev biliyorum," deyip bize katılıyordu. Böylece bu gezintiye başlayan dört beş kişi, adanın tepesindeki evlere ulaştığında on beş on altı kişi olmuştu. O zamanlar Cunda tenha ve sakindi; henüz yazlıkçılar ve turistler adayı keşfetmemişti (1986). Ancak gördüğümüz evler hem çok küçük, hem de pek haraptı. Arkadaşım hiçbirisini beğenmiyordu. En sonunda umudumuzu yitirerek geri dönmeye karar verdik ve yavaş yavaş azalarak denize doğru inen dar ve taşlı yokuşların birisinden aşağıya doğru inmeye başladık. Yolun yarısında, sonradan adının Sada olduğunu öğrendiğim, adanın emektar emlakçısı Enver Bey'in kızı koşarak geldi. "Ben de bir ev biliyorum, aşağıda sahile yakın. Onu göstereyim." dedi. Biz, haydi bu çocuğun da gönlü hoş olsun diyerek şimdiki evimizin önüne geldik. Fakat bu bambaşka bir evdi. Bu kez arkadaşımın alamayacağı kadar büyüktü, haşmetliydi. Başımızı kaldırdığımızda pencerelerin kenarlarını çeviren Sarımsaklı taşının sarımsı-kırmızımsı sıcak rengiyle içimiz ısındı. Dervaze, yani kale kapısı gibi büyük iki kanatlı kapının etrafı ve merdivenleri de aynı taştandı. Kapının üstündeki ikinci katta bulunan demir parmaklıklı balkonu ise eve ayrı bir güzellik vermekteydi. İçeri girdiğimizde bizi pırıl pırıl, nur yüzlü Fatma Hanım, eşi Ahmet Telyar Bey ve Fatma Hanım'ın, sonradan rahmetli olan annesi ve babası karşıladı. Evin tavanları dört metre yüksekliğinde, geniş ve uzun bir holün ortasından üst kata bir yarım daire şeklinde kıvrılarak çıkan merdivenlerin üstünde Bursa tarzında yuvarlak bir kemer bulunmaktaydı. Ev aslında birilerine satılmış gibiydi. Bu arada Şinasi Bey beni bir kenara çekip bu evi satın alacağını söyleyince çok şaşırdım. "Hangi parayla alacaksın?" diye sorduğumda oğlumuz İbrahim Hakkı'nın tahsili için doğduğu günden beri her ay mecburi olarak kesilip

Harvard Üniversitesi saymanlığında özel tasarruf hesabına yatırılan parayı kullanacağını söyledi. Ben "Olmaz!" deyince, "İbrahim daha küçük, yedi yaşında. Yine biriktiririz; ama içindeki eşya ile birlikte 21 milyon liraya böyle bir evi bir daha bulamayız" dedi ve düşüncesinde ısrar etti. Ev sahipleri, özellikle Ahmet Bey evi sattığını, satın alanların parayı ertesi günü peşin olarak ödeyeceklerini söylediyse de, eşi Fatma Hanım bizim üniversite mensubu olduğumuzu, kütüphanemizi buraya getirmeyi düşündüğümüzü duyunca, evi ticari maksatla, motel yapmak amaciyle satın almak isteyenlere karşı bizim yanımızda yer aldı. Burada kendisine teşekkür etmeyi bir borç biliyorum ve gelecekte bu evin onun adını taşımasını diliyorum. Çünkü Fatma adı hem bu evi satın almamıza sebep olan hanımın, hem de Şinasi Bey'in annesinin adı olduğu gibi Cunda'da hemen bütün hanımların da adıdır. Bu köyde tanıdığım ve sevdiğim Fatma, Fatoş adlı hanımları saymakla bitiremem. Bütün bu sebeplerden ötürü ve Hz. Fatima anamızın adı da olması dolayısıyla bu ad benim için kutsal bir addır. Ne yazık ki 2001 yılında çok sevdiğim Cunda eşrafından, Ali Onay'ın eşi Fatma Hanım ve gene Cunda'nın en sevilen yaşlılarından, manevî değeri benim için yüksek olan Fatma Teyze'yi kaybettik. Ruhları şad olsun, Allah'ın rahmeti üzerlerinde olsun.

Evi satın almıştık ama, onu tamir edecek paramız yoktu. Bütün alım-satım işlemleri tamamlanıp, anahtarlarını teslim aldıktan sonra biz evin anahtarlarından birkaç tane yaptırıp biz yokken gelip tatillerini Cunda'da geçirmeleri için yakınlarımıza verdik. Ayrıca evin ilk sahibi olan ve yanımızdaki beyaz, tek katlı, bahçeli bir evde oturan, belediye zabıta memuru Güven Dönmez'e de eve arada bir bakması için bir anahtar verdik. Zira Güven Bey için çocukluğunun ve en güzel hatıralarının geçtiği bu ev bir mabet kadar kutsaldı. Evle onun arasında görünmez bağlar vardı. Evin duvarlarının ilk ve orijinal boyaları, mobilyaları, tarihçesi hâlâ onun gönlünde canlı bir şekilde yaşamaktaydı. Bütün bu işler tamamlandıktan sonra biz Amerika'ya döndük.

Yıllar yılları kovaladı. Bir gün hiç beklemediğimiz anda bir yardım aldık. Harvard'da çalıştığımız Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü'nün ofisleri ve sınıfları Divinity Avenue'deki meşhur Semitic Museum'un içinde yerleşmişti. Hâlâ bu bölüm bu binadadır. Semitic Museum'un müdürü muhterem Peder Dr. Gavin idi. İnsan dostu, uğraştığı Sümer-Akat, Babil ve Asur arkeolojisi alanında derin bilgisi olan muhterem Peder, 1986 yılında, Prof. Dr. Nurhan Atasoy'un bu müzedeki "Padişâh

Çadırları" konulu bir konuşmasında bizimle beraberdi. Konuşmanın ardından verilen kokteylde Dr. Gavin Osmanlı padişâhlarının sanat ve ilim alanındaki faaliyetleri hakkında Şinasi Bey'le uzun uzun konuştu. İşte bu konuşma dergimizin (*TUBA*) 12. cildi olan Abdülhamid Albümü'nün neşrinin başlangıcı oldu. Semitik Müzesi sadece bu cilde fon sağlamakla kalmadı, bu yayma bizim yaptığımız katkılardan ötürü bundan önceki sayılardan Harvard Üniversitesi matbaasında biriken borçlarımızı da tamamen ödedi. Son derece sevecen, yardımsever muhterem Peder Gavin'i, bizim yayına yaptığı yardımdan ötürü, ayrıca fahri konsolosumuz Orhan Ragıp Gündüz'ün haince şehit edilmesinden sonra yapılan büyük ve muhteşem cenaze törenine de katıldığı için burada minnet ve şükranla anıyor, aynı zamanda daha sonraki yıllarda Harvard Üniversitesi'nde muhterem Peder Dr. Gavin'e yöneltilen çirkin ve utanç verici suçlamaları da burada şiddetle kınıyorum.

Tekrar rahmetli şehit O. R. Gündüz'ün cenaze merâsimine kısaca değinmek istiyorum, Boston'un son yüzyılda gördüğü en haşmetli cenaze töreni olduğu söylenen bu törene Vaşington'dan büyükelçimiz de diğer bütün kordiplomatik mensupları ile birlikte katılmıştı. Rahmetli Orhan R. Gündüz'ün Türkçe kabir duasını Şinasi Bey yapmış, duanın ardından da Buhurizâde Mustafa Itrî'nin *Tekbir*'ini, o çatlak, bozuk sesiyle orada bulunan Müslüman cemaate okutmuştu. Ama aslında ilâhîyi idare eden, Boston'un gür ve güzel sesli Türk musikîşinası rahmetli Eşber Bey idi.

1991 yılı yine bizim şansımızın açıldığı bir yıldı. Berlin'deki utanç duvarı yıkılmış, yani soğuk harp sona ermiş, dünya barış ve özgürlük çığlıkları ile dolmuştu. Hiç kimse o zamanlar bu olayın dünyaya ne gibi felaketler getireceğini, Türkiye'nin kaderinin nasıl ters yönde çizilmekte olduğunu, Orta Asya, Türk ve diğer halkların hangi çıkarlar için kullanılacağını tabii ki bilmiyordu. Ama her ülke gibi Türkiye de Orta Asya Türkleriyle yakın kan bağı olduğu için o zamana kadar düşünmediği ufuklara ulaşmak, kendi kardeşleri olan Orta Asya Türkleriyle ticaret, kültür, bilim, sanat alanlarında ilişkiler kurmak istiyordu.

İşte bu umutlarla o zaman başbakan olan Süleyman Demirel'in başkanlığında çoğunluğu iş adamları, politikacılar, birkaç profesör ve yayın mensuplarından meydana gelen bir heyetle Türkistan seyahatı projesi Ankara'da hazırlanmaya başladı. Bu heyete o zamanlar Ankara'da askerliğini yapmakta olan ve kardeşim Günay Kut'un kayınbiraderinin oğlu Gün Kut da seçilmişti. Prof. Dr. Gün Kut, şimdi Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi

müdürü olup, uğraşı alanı uluslararası ilişkilerde çalışmalarını sürdüren fevkalade değerli ilim adamlarımızdandır. Gün Kut bu heyete katılanlar arasında Şinasi Bey'in de bulunmasını önerince, Şinasi Bey ansızın Ankara'dan resmî olarak çağrıldı. Türkistan'a seyahat yapılmadan önce Ankara'da Gün Kut, diğer birkaç Dışişleri mensubu ve Şinasi Bey tarafından bir hafta süreyle geceli gündüzlü Başbakan Demirel'in Orta Asya cumhuriyetlerinde okuyacağı nutukların metinleri hazırlandı. 1991'in Nisan ayı içinde yapılan bu seyahat on beş günlük bir seyahatti. Bu arada Kırgızistan'ın başkenti Bişkek, Kazakistan'ın başkenti Almatı, Özbekistan'ın başkenti Taşkent, Türkmenistan'ın başkenti Aşkabad ve Kazakistan'daki Türkistan adlı kasabada bulunan Ahmed Yesevî'nin türbesi ziyaret edildi. Dönüşte Bakû'ya uğrayan heyet, Mayıs ayının ilk günlerinde Ankara'ya döndü. Şinasi Bey için bu çok önemli seyahatin bir başka önemli noktası da bu dönüş yolculuğunda başladı. Bakû'da uçağa bindiğinde Şinasi Bey yanındaki koltukta oturan ve kendisi gibi aynı heyete dahil olan bu yol arkadaşını hiç tanımıyordu. Ama bir şey dikkatini çekmişti: Oturdukları koltukların önünde, arkasında, öteki yanında oturan ve Şinasi Bey'in sonradan gazeteci, televizyon habercileri olduklarını öğrendiği gençlerin, bu zatla çok yakından ilgilendikleri görülüyordu. Nihayet bu zat, herhalde gazetecilerin ısrarlı sorularından bunalmış olacak ki yanında uslu uslu oturan Şinasi Bey'e döner ve kendisini şöyle tanıtır: "Ben İnan Kıraç, Koç Holding'in Otomotiv Sanayii Yönetim Kurulu Başkanı.... Ve üstelik aynı zamanda ailenin de damadıyım."

Bu esprili takdimi yaparken İnan Bey muzip bir şekilde gülümsemekteydi ve yeşil gözleri çakmak çakmak parlamaktaydı. Bu tanışmadan Şinasi Bey o kadar etkilenmişti ki seyahat dönüşünde bana bu sahneyi defalarca anlattığını hatırlıyorum. Bu tanışmanın üzerine Şinasi Bey hemen yanında getirdiği yayınlardan birkaç tanesini, bu arada Abdülhamid Albümü'nü (*TUBA* 12) İnan Bey'e takdim eder. Kitaplarla çok ilgilenen İnan Bey, onları göğsüne bastırarak "Ben bunları kütüphanemin baş köşesine koyacağım" der. Hatta kitapları Şinasi Bey'e imzalatır. Yol boyunca sohbet çeşitli konularda devam eder. Bir ara İnan Bey, Şinasi Bey'e dönerek "Bu proje çok önemli, biz bu yayın projesini destekleyelim" der ve kartını verirken "İstanbul'da sizi bekliyorum" diye ilâve eder.

İkinci karşılaşma birkaç gün sonra 4 Mayıs 1991'de Beylerbeyi'nde Nakkaş Tepe'deki Koç Holding'de olmuştur. Bu ziyarete Şinasi Bey, çok yakın dostumuz Prof. Dr. Meral Alpay'ın eşi ekonomi uzmanı Yurdakul Alpay

ile gitmişti. İkisi de hiç beklenmedik bir sürprizle karşılaştılar. Kahveler içildikten sonra İnan Bey sekreterini çağırarak "Beyefendiye yayın faaliyetleri için on bin dolar çıkaralım" der ve onları kapıya kadar uğurlar. Bu yardım bizim için büyük bir olaydı. Hayal etmek değil, rüyada görmüş olsaydık bile hayra yormazdık. Bu yardım iki yıl devam etti. Bu yardım sayesinde biz *TUBA*'nın yani *Journal of Turkish Studies*'in 16., 17. ve 18. ciltlerinin masraflarını karşıladık. Ve gerçekten bu yardım sayesinde *TUBA* mali bakımdan ayakta kalacak ve hatta kendini ileriye taşıyacak güce kavuştu. Bu yüzden burada bu desteği bize sağlayan İnan Kıraç'a minnettarlığımı ve şükranlarımı sunuyorum.

1992-1995 yılları arasında biz yine her zamanki usûlümüzle kaynak eserler serimizi ve *TUBA*'yı yayınlamaya devam ettik. 1995'ten beri sıhhati hiç iyi olmayan annemi 1996 yılının yazında Türkiye'ye götürüp götürmemekte tereddüt ediyorduk. Ancak annemin İstanbul'daki kızı Prof. Dr. Günay Kut'u ve akrabalarını görme arzusuna dayanamayınca yine ailecek yollara düştük. Mayıs ayı sonlarında İstanbul'a geldik. Tabii ki o zaman, 1996 yılı yaz aylarının meslek hayatımızın dönüm noktası olacağını hiçbir şekilde bilmiyorduk.

1986'da Cunda'da aldığımız eski Rum evi hiçbir tamir görmeden olduğu gibi duruyordu. Daha evvelce belirttiğim gibi bazen akrabalarımız veya arkadaşlarımız viran haline aldırmadan, eksik olmasınlar bu evde tatillerini geçiriyorlar ve bu sayede evimiz de arada sırada insan yüzü görüyor, her boş evin kaderi olan ölüme, yıkıma mahkum olmuyordu. 1993 yılına kadar biz ailecek bu evde ya iki ya da üç kere bulunmuştuk. 1993 yazında biraz değişik bir program yaptık ve yaz tatilimizin bir kısmını geçirmek üzere Cunda'ya geldik. Arkamızdan kardeşim Günay ve eşi Turgut, Boğaziçi Üniversitesi'nden Doç. Dr. Zehra Toska ve eşi Turan Toska, yanlarında yine Boğaziçi Üniversitesi Türkoloji Bölümü'nden master öğrencisi olan Selim S. Kuru ve Hakan Karateke ile geldiler. Hakan ailesiyle Artur'daki yazlıklarında kalmakla beraber o yaz çoğu zaman bizimle beraberdi. Daha sonraları Harvard Üniversitesi'nde Şinasi Bey'in doktora öğrencisi olacak ve daha sonra Seattle'da Washington Üniversitesi, Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü'nde öğretim görevlisi olacak olan Prof. Dr. Selim S. Kuru ise bizim misafirimizdi. On dört yaşında olan oğlumuz İbrahim Hakkı da adada olmaktan çok memnundu. Cunda'da pek çok arkadaş edinmişti. Adada büyük küçük herkese kendini sevdirmişti. Sahildeki çay bahçesini işleten ve geceleri on ikiden sonra en nefis lokmaları

döken Saki, adanın hem emlakçısı hem Ayvalık-Cunda hattında teknesiyle yolcu taşıyan, adanın en eski sakinlerinden Hasan Kaptan, onun torunları, evimizin bir üst sokağında oturan ve o zamanlar ilkokula giden Fatma ile küçük kardeşi Uğur onun yakın dostları arasında idi. Fakat onların arasında muhakkak ki yanıbaşımızdaki komşumuzun buğday rengi saçları, iri elâ gözleriyle daha o zamanlar çok güzel bir genç kız olacağı apaçık görünen kızı onun en yakın, en vazgeçilmez, bütün günlerini plajlarda, tekne gezilerinde paylaştığı arkadaşıydı. Öyle ki geceleri bu arkadaşlık yan duvarlar üstünde dahi devam ediyordu. Büyüklerin akşam yemeği telaşında hiç fark edemeyeceklerini sandıkları küçük masum kaçamaklardı bunlar. Ancak ada halkı için biz, büyükler, hâlâ yabancı idik ve bize o gözle bakıyorlardı. Belki içimizde sadece Turgut Kut onlarla sohbet etme maharetini gösterebilmekteydi. Zira tıpkı ada halkı gibi akşam üstü sokak kapısının önündeki taş merdivenlere oturmakta, gelen geçenle selamlaşmakta, ufak konuşmalar yapmakta, sırf komşuluk olsun diye mi yoksa otlara, bitkilere karşı olan büyük merakından mı olacak bilmiyorum, onlarla adadaki bitkiler üzerine muhabbet tutturmaktaydı.

Bir akşam üzeri hepimiz evin arka tarafındaki küçük fakat akşam safalarıyla süslenmiş bahçesinde oturmuş, sohbet ediyorduk. Selim bir an başını kaldırdı ve evin bahçeye bakan enleri dar, ama boyları çok yüksek olan pencerelerine baktı, baktı sonra bize dönerek "Bu ev çok güzel bir okul olur" dedi. Hepimiz gülüştük. Evin geleceği hakkında her kafadan bir ses çıktı; yalnız nedense Şinasi Bey bu sırada suskun ve düşünceliydi. Bunun sebebini bir süre sonra öğrenecektim.

Yaz sonunda biz tekrar Boston'a döndük. Harvard Üniversitesi'nin güz sömestresinin başladığı günlerde Şinasi Bey'deki telaşlı faaliyet dikkatimi çekti. O zamanlar daha e-mail kullanmıyorduk, yani bu yeni icatla henüz tanışmamıştık. Faks makinasına da yeni sahip olmuştuk.

Faks makinasıyla 80'li yılların başında ilk defa karşılaşmamız ise burada anlatılmaya değecek kadar komiktir: Ciddi bir rahatsızlığım dolayısıyla Boston hastanelerinden birinde yapılan muayene sonuçlarını doktorum Profesör Paul Winig, Şinasi Bey'e Cambridge'deki Harvard kliniğine fakslamasını söyleyince, Şinasi Bey bundan hiçbir şey anlamaz ve der ki "Ben zaten şimdi oraya gidiyorum, dersim var, geçerken bırakırım." Doktor da "Gerek yok, fakslayınız" der ve gülerek ilâve eder "Siz kapıdan çıkmadan evrak yerine ulaşır, merak etmeyin." Her ne kadar faksın ne olduğunu pek anlamamışsa da "Bir insan, neticeleri elden götürmeyecekse

postayla nasıl olur da bu evraklar benden önce Cambridge'e vasıl olacak?" diye düşünür ve ısrar etmeye devam eder. "Ben buradayım işte, birisi götürecekse ben bu işi pek ala yaparım" deyince Dr. Winig gülmeye başlar ve Şinasi Bey'e faksın ne olduğunu teferruatlı bir şekilde anlatır. İşte faksla tanışmamız böyle oldu.

Şinasi Bey, işine çok yarayan faks makinasının başından artık ayrılmıyordu. Nihayet dayanamadım, bu telaşın sebebini sordum. Bana, Cunda'da bir "Yoğunlaştırılmış Osmanlıca Yaz Okulu" ("YOYO") kuracağını söyleyince, gerçekten şok oldum. (Bu yaz okulunun adı daha sonra 2000 yılından itibaren "Harvard-Koç Intensive Summer School for Ottoman and Turkish in Turkey" ("HKU-IOSS") şeklinde değiştirilecektir.) Bir süre geçip, bu projeyi içime iyice sindirdikten sonra, yine her zamanki gibi heyecanlandım ve bu işe Şinasi Bey ile beraber dört elle sarıldım. İkimiz günlerce projenin nedeni ve amacı üzerinde düşündük ve onu kâğıt üzerine döktük. Önce yabancı öğrenciler için neden yüksek seviyede bir Osmanlıca Yaz Okulu kuruyorduk ve bu okul için neden Cunda Adası'nı seçmiştik sorularına cevap bulmamız gerekiyordu.

Yılların verdiği tecrübelerimiz bize göstermişti ki Amerika'da, Avrupa'da veya bir başka ülkede öğrenciler, Türkler ve onların tarihi, kültürü hakkında hiç de objektif, yani tarafsız bilgilere sahip değillerdi. On dokuzuncu yüzyıl Avrupalı oriyantalistlerin, yani müsteşriklerin bizim hakkımızda yazdıkları kaynak eser yerine geçen eserleri, o zamanlar İslam dininin ve Müslümanların tek temsilcisi sanılan Osmanlı Türklerine çok olumsuz gözle bakıyor, bizi barbar, vahşi, kırıcı ve dökücü bir millet olarak gösteriyorlardı. Haçlı seferlerinde bile kendi yaptıkları vahşeti örtbas edip bizi suçluyorlar, Yakın Doğu'yu bu Haçlı vahşetinden koruyan Türkleri affetmiyorlardı. Yani üniversiteli gençler devamlı bu eserleri kaynak olarak kullanıyorlar, yazdıkları tezlerini de bu düşüncelerin etkisiyle biçimlendiriyorlardı. Bu eserlerden hareket ederek lise öğrencileri için her yıl hazırlanan veya yenilenen tarih ve sosyal bilim kitaplarında bu düşünceler bulunuyor, dolayısıyla giderek Türklere karşı dostane olmayan duygular Amerika'da çoğalıyordu. Bu durumu değiştirmek için tek çaremiz vardı: Bu gençlerin tarafsız bir gözle bizim tarihimize ve kültürümüze bakmalarını sağlamaktı. Bu nasıl olacaktı? Bu, ancak, Batı kaynaklarının yanı sıra Osmanlı kaynaklarını da okuyabilmek ve bu kaynakları da bilmekle olacaktı. Böylece fermanlar, beratlar, kadı sicilleri (mahkeme kayıtları) ve diğer arşiv belgelerinden Osmanlı İmparatorluğu'nun iç dünyası,

sosyal yaşantıları, Hristiyan ve Musevî azınlığa ve onların dinine, geleneklerine müsamahalı bakış tarzı ve onlar hakkında alınan adil kararları vs. öğrenebileceklerdi. Bu yeni bilgi Osmanlı tarihine, toplumuna böyle bir açıdan bakan eserlerin yazılmasına sebep olacaktı; eski düşünceler değişecekti. Böyle bilimsel, yeni eserlerin yazılmasının ise Amerika'da anlamı büyüktü. Zira Amerika'da orta öğretim ders kitapları sık sık yeniden yazılır. Her defasında da en orijinal kaynaklara dayanan ve yeni veriler ve düşünceler içeren bilimsel eserler, orta ve lise öğretimi kitaplarının temelini ve kaynağını teşkil ederler. Orta öğretimde kullanılacak kitapların pazarı çok büyük bir pazardır. Her firma hazırladığı kitapların ders kitabı olması için kıran kırana savaşır. Yani korkunç bir rekabet vardır. Bu savaşı en orijinal ve yeni bilgilere sahip olan kitaplar kazanır. Bu da gösteriyor ki Osmanlı arşivlerinin belgelerini kullanarak yazılmış bilimsel eserler, ileride orta öğretim kitaplarını hazırlayanlara kaynaklık edecektir. Böyle bilimsel eserlerin ve bunlara dayalı orta ve lise kitaplarının yazılması Amerika'da ve diğer ülkelerde Türklere karşı dostane olmayan duyguları azaltacak, hatta yok edecektir. Nitekim Amerika Türkiye'yi tanıdıkça Türklere karşı daha sıcak ve dostane bir tavır almaktadır. Bunu kendi oğlumuzun orta ve lisedeki öğrenimi sırasında anlamaya başladık. Çünkü İbrahim Hakkı, okulda arkadaşları arasında hiçbir şekilde küçük düşürülmeden büyümüştür. Oysa ondan daha büyük olan ablaları hemen hemen her gün bu yüzden ağlayarak eve gelmişlerdir.

Şu halde Osmanlı tarihi ve kültürüne ait belgelere ulaşabilmek ve onları anlamak için çok iyi Osmanlıca bilmek gerekiyordu. Oysa en iyi ve hatta en iyi niyetli Amerikan üniversitelerinde bile Osmanlıca haftada en fazla üç saatlik bir derstir. Bu derslerde öğretilen Osmanlıca ile yukarıda anlatılan yeteneğe sahip olmak imkânsızdır. Bu yüzden yoğun bir Osmanlıca öğrenimine ihtiyaç vardır ve bu da ancak üniversitelerin tatil olduğu yaz aylarında olacaktır.

İkinci soru olan "Niye Cunda?" sorusuna gelince. Bunun iki sebebinden biri pratik olanıdır: Okul için hazır bir bina vardır; o da Cunda'dadır. Ama asıl sebep başkaydı: Büyük şehirlerde yabancı öğrencilerin halkla temas etmesine ve onlarla Türkçe konuşmasına imkân yoktur. Bir kere, büyük şehirlerde hemen hemen herkes, özellikle üniversite çevresinde, İngilizce bilir ve yabancı öğrencilerle tabii olarak İngilizce konuşmaya özenir; ikincisi yabancı öğrenciler herhangi bir üniversitenin kampüsünde yerleştirilir, üniversitenin yemekhanesinde yemeğini yer, gösterdiği yerde yatar.

Bu da onların halktan, bulunduğu şehirden kopmasına sebep olur. Hafta sonlarında ise bu kısa zaman içinde koca şehirde kesin olarak ne yapacağını bilmeden dolaşır, yani şehri programlı ve teferruatlı bir şekilde görmesi, şehrin iç yaşantısını algılaması imkânsızlaşır.

Fakat biz yabancı öğrencilere sadece bilgi vermekle kalmak istemiyorduk. Onları bizim samimi, zeki, iyi niyetli halkımızla, geleneklerimizle de tanıştırmak, topraklarımızın tarihî zenginliğini de göstermek istiyorduk. Cunda Adası Truva'ya, Asos'a, Bergama'ya, Efes'e hep birkaç saatlik mesafededir. Bu yüzden öğrencilerin, hafta sonlarını çeşitli programlarla değerlendirmeleri de kolayca sağlanabilir. Üstelik ada halkı Türkçeden başka dil bilmediği için öğrencilerimiz onlarla sadece Türkçe konuşmak suretiyle anlaşabileceklerdir. Cunda modern Türkçe öğrenmek bakımından da tabii bir okuldur. Bir de bugün ayrıca Alibey diye adlandırılan köyün kendisi iki mahalleli minik bir yerleşim birimidir, içinde kaybolmak ve zaman kaybetmek mümkün değildir. Üstelik herkes herkesi tanır, nerede bir yardım istesen hemen yanına, seni tanıyan biri koşar gelir.

Osmanlıca Yaz Okulu projesinin başına önce Amerikalı ve diğer yabancı öğrencilerin Yakın Doğu ve Osmanlı tarihi ve kültürü hakkında en iyi bilgilerle yetiştirilmesi için üniversitelerdeki Osmanlıca eğitiminin kâfi olmadığını, öğrencilerin ders yılı içinde kendi alanlarıyla ilgili diğer dersleri de almak zorunda olduklarından haftada iki veya dört saatlik Osmanlıca derslerinin kafi gelmediğini ve onların iyi Osmanlıca öğrenip sahalarına hakim olabilmeleri için yoğun ders veren bir Osmanlıca Yaz Okulu'na ihtiyaçları olduğunu projemizde belirttikten sonra bu okulu neden Cunda'da açmak istediğimizi belirten yukarıdaki gerekçeyi koyduk ve Osmanlıca öğrenimiyle ilgili bir program hazırladık. Ders saatleri, ertesi günün ödevlerini hazırlama saatleri, bir öğretmenle beraber çalıştıkları mütalaa saatleri, öğretmenlerin özgeçmişleri hakkında ayrıntılı bilgiler verdik.

Ancak biz bu proje üzerinde 1994-95 yıllarında çalışırken, bu Osmanlıca Yaz Okulu ile ilgili bazı problemleri çözmemiz gerektiğini de biliyorduk: 1. Her şeyden önce oldukça harap olan Cunda'daki evimizi tamir ettirmek ve onu bir okul haline getirmek için paraya ihtiyacımız vardı. 2. Bu projeyi ancak Amerika'da bir üniversiteye bağlı olarak gerçekleştirebilirdik. 3. Bu yaz okuluna müracaat edecek öğrencilere nasıl burs bulacaktık?

İlk sorunumuzdan başlayalım. 1994-95 yıllarında en büyük derdimiz binanın tamiri için bir yerlerden yardım elde edebilmekti. Bu problemimiz

artık yakın akraba ve arkadaş çevrelerinde çok iyi biliniyordu. Zira bütün bir kış boyunca kız kardeşim Günay ile yaptığımız telefon konuşmalarının çoğunun konusunu bu problem teşkil ediyordu. Günay ve eşi Turgut bize yardım etmek istiyorlardı, ama nasıl? Bir gün çok eski dostları olan Hürriyet gazetesi köşe yazarlarından Murat Bardakçı'ya ve yine aynı gazetede köşe yazarı olan merhume Gülçin Tellioğlu'na bir toplantıda bu konuyu açmışlar ve proje hakkında uzun uzun konuşmuşlar. Bu projeden bu yolla haberleri olan M. Bardakçı ve Gülçin Hanım, Osmanlıcayı yabancı öğrencilere öğretmenin önemini hemen görerek, iş adamlarından vaatler almak üzere kolları sıvamışlar. Eksik olmasınlar. Bu teşebbüste hiçbir şahsi menfaatleri olmayan sadece Türkiye'ye ve Türk kültürüne hizmet etmek gayesiyle bu iki idealist insan, Murat ve Gülçin daha biz Amerika'da iken harekete geçip, nihayet Demirbank'tan on dokuz bin dolarlık bir bağış vaadini almışlar. O yaz Demirbank'ın bizimle görüşme isteği üzerine ben annemle birlikte Şinasi Bey'in ve İbrahim'in yaz tatiline girmesini beklemeden Mayıs ayında proje dosyası koltuğumda İstanbul'a geldim. Hürriyet gazetesinin yeni binasının muhteşem yemek salonunda Gülçin Hanım, Murat Bey, ben ve Demirbank'ın o zamanki yetkilileri bir öğle yemeği yedik. Bu yemekte ben, daha önce bahsettiğim Osmanlıca Yaz Okulu'nun gerekçelerini onlara anlattım. Sanıyorum ki bu konuşma onları bir hayli etkiledi. Zira bu yemekten birkaç gün sonra binanın tamiri için Şinasi Bey'in adına on dokuz bin dolar çıkarıldı. Bize bu büyük yardımı için burada Murat Bardakçı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Gülçin Hanım'a da Hak'dan rahmet diliyorum, ruhu şad olsun.

Bunun üzerine Şinasi Bey'in ilk işi bu Osmanlıca Yaz Okulu ile ilgili problemleri ele almak oldu. Daha önce böyle bir okulun mutlaka bir Amerikan üniversitesine veya başka bir kültür kuruluşuna bağlı olarak açılmasının gerekli olduğunu belirtmiştim. Zira Türkiye'de böyle bir yaz okulunun açılması hem imkânsız, hem de sakıncalı idi. İmkânsızdı, çünkü Türkiye'de bir üniversite veya resmî bir kuruluşun himâyesi olmadan böyle bir okulun açılması mümkün değildi ve böyle bir girişimde bulunmaya hiçbir kuruluş yanaşmıyordu. Bu mümkün olsa bile böyle bir okula müracaat edecek öğrenciler için burs temin etmek gerekiyordu; ancak bu burslar için gerekli olan yüksek meblağı Türkiye'de hiçbir kuruluş temin edemiyordu. Şu halde bu bursların ancak Amerika'daki bir akademik kuruluşa bağlı olmak şartı ile temin edilmesi gerekiyordu. Bu durumda Osmanlıca Yaz Okulu'nun da mutlaka bir Amerikan üniversitesi tarafından resmen

kabul edilmesi ve desteklenmesi ön şart oluyordu. Doğal olarak Şinasi Bey önce kendi çalıştığı Harvard Üniversitesi'ne başvurdu. İlkin Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü'nün (NELC) bir profesörler kurulunda Şinasi Bey ve Farsça hocası Prof. Wheeler Thackston beraberce Osmanlıca Yaz Okulu teklifini sundular. Teklif oybirliği ile kabul edildi. Fakat bu teklifin ayrıca fakülte düzeyinde de tasdik edilmesi gerekiyordu. Nitekim uzun boylu münakaşa ve müzakerelerden sonra Harvard Summer School (HSS) dekanlığı bu projeyi benimsedi; ardından da Fen-Edebiyat Fakültesi'nce onaylandı. Böylece Osmanlıca Yaz Okulu, Harvard Summer School'un Türkiye'deki bir uzantısı olmak üzere kurulmuş oldu.

Ancak Osmanlıca Yaz Okulu Türkiye'de faaliyet göstereceği için Türkiye'deki dernekler ve bu arada özel okullar ile ilgili mevzuata uyulması gerekiyordu. Şinasi Bey bu konuları çok iyi bildiği için, daha 1994-95 yaz aylarında kendi memleketi olan Bursa'daki Uludağ Üniversitesi'ne müracaat etmişti. Bu üniversitede pek çok yakın dostumuz vardı. Onların bizim projemizi hararetle karşılamaları ve bize bu konuda samimiyetle destek olmaları işimizi yarı yarıya kolaylaştırmıştı. O yaz Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü projeyi benimsemiş, Sayın Rektör Prof. Dr. Ayhan Kızıl, Osmanlıca Yaz Okulu'nun Türkiye'de resmîlik kazanması için, Harvard Summer School'un dekanı Peter Buck ile yazışmaları yürütmeye başlamıştı. İki idarecinin karşılıklı anlaşması üzerine Rektör Ayhan Kızıl, Osmanlıca Yaz Okulu'nun Türkiye'de resmîlik kazanabilmesi için YÖK'e başvurup okulun YÖK tarafından kabulünü sağlamıştı. Nihayet Türkiye'de Harvard Üniversitesi'ne bağlı bir yaz okulu resmen tasdik edilmiş oldu ve Şinasi Bey Harvard NELC tarafından resmen bu okulun müdürü tayin edildi. Böylece bu okulun idari statüsü gerek Türkiye'de, gerek Amerika'da sağlanmış oldu.

Okul doktora ve ötesindeki seviyede araştırma yapanlara yönelik olup en az bir yıl Osmanlıca dersi almış, Arapça ve Farsça okumuş ve modern Türkçenin gramerini öğrenmiş, az da olsa Türkçeyi anlayabilen yabancı öğrencilere arşiv belgelerini, berat ve ferman gibi divanî yazıyla yazılmış belgeleri okuyabilme yeteneği sağlayan bir okul olup iki bölüm içeriyordu. Birincisi on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Osmanlıcası ile yazılmış basma eserleri hedeflemekteydi. Çünkü bu son iki yüzyılda çok zor bir üslûpla yazılmış, kendine göre stilize edilmiş iyice karmaşık ifadelerle dolu bir Osmanlıcayla kaleme alınmış metinler bulunmaktaydı. Bu metinleri okuyabilmek, matbaa harfleriyle basılmış bütün metinleri okuyabilmek demekti. İkinci bölüm ise on üçüncü yüzyıl ile on yedinci yüzyıl

arasında talik, talik kırması, nesih, rik'a, divanî ve siyakat gibi değişik yazı türleriyle yazılmış elyazması eserlere yönelikti. Bu iki Osmanlıca derslerine, Osmanlıcanın Farsça ile yakın ilişkisi göz önünde tutularak Farsça dersleri de ilâve edildi. Bunların yanı sıra Osmanlıcaya destek olması için ileri düzeyde modern Türkçe okuma ve anlama dersi kondu.

Gerçi Osmanlıca Yaz Okulu resmen kurulmuştu ama öğrencilere bu okula gelebilmeleri içi burs nasıl temin edilecekti? Bunun tek yolu, öğrencileri ABD'nin garantili resmî burslarından yararlandırmaktı. Bunun için ise Amerikan Eğitim Bakanlığı'nın özel bir dairesinin, Osmanlıca Yaz Okulu'nun meşruluğunu tasdik etmesi ve bu okulun diğer yaz okullarıyla beraber bu dairece hazırlanan resmî listede yerini alması gerekiyordu. Aksi halde Osmanlıca Yaz Okulu'na katılacak öğrenciler için burs bulmak mümkün olamazdı. Biz bu muamelenin nasıl yapıldığını, hatta önceleri böyle bir dairenin varlığını bile bilmiyorduk. Bunu öğrendikten sonra Amerikan Eğitim Bakanlığı'nın bu dairesine ulaşmak için çeşitli yollara başvurmaya başladık. Ancak aradan aylar geçtiği halde hiçbir netice alamamıştık. 1996 yılının Ocak ayında Şinasi Bey, ARIT (American Research Institute of Turkey) toplantısı için Philadelphia'ya gitti. Esasen ARIT'ın burs dağıtımı komitesinde üye olduğu için her yıl Harvard'ı temsilen mutlaka Philadelphia'ya giderdi. Resmî toplantılar arasında kokteyllerde ve yemeklerde oradaki meslektaşlarına projesini anlatıp yardımlarını istedi. Ancak onlar da Şinasi Bey gibi bu konularda hiçbir şey bilmiyorlardı. Bu konuşmalara kulak misafiri olan Pennsylvania Üniversitesi Müzesi görevlilerinden Dr. Maria deJong Ellis şöyle bir tavsiyede bulunur: "Ben sizin eğitim bakanlığında hangi daireye başvuracağınızı, hatta o dairenin başkanını dahi biliyorum. Boston'a döndükten sonra size dairenin adresini, başkanının adını ve meseleyi nasıl formülleştireceğinizi gösteren bir model gönderirim. Zira böyle bir formülle yazılmamış müracaatlar bu tip dairelerde tutulmaz, çöp sepetine atılır" dedi. Gerçekten de Şinasi Bey Boston'a döndükten bir hafta sonra Philadelphia'dan bu bilgileri içeren bir mektup geldi. Bu münasebetle Dr. Maria deJong Ellis Osmanlıca Yaz Okulu'na en büyük hizmetlerden birini yapmış oldu.

Şinasi Bey elindeki modele göre ilgili dairenin başkanına hitâben yazılmış bir dilekçeyle birlikte projesini hiç vakit geçirmeden adı geçen daireye gönderdi. Bu ilk proje Osmanlıcanın ölü bir dil olması gerekçesiyle reddedildi. Gelen cevaba göre bu daire sadece modern ve yaşayan dillerin öğrenimi için burs vermektedir. Bu cevap Şinasi Bey'i asla ümitsizliğe

düşürmedi. Ben dahil herkes artık yapılacak bir şey kalmadığını ısrarla kendisine söylediğimiz halde o her zamanki iyimserliği ve ısrarcı tabiatiyle tekrar kollarını sıvadı; yirmi sahifelik yeni bir proje hazırladı. Bu projenin ağırlık merkezini şu hususlar teşkil ediyordu:

1. Bugünkü modern Türkçenin temeli Osmanlıcadır. Her ne kadar bugünkü Türkçede kelime hazinesi değişmiş, daha fazla Türkçe kelime Arapça ve Farsça kelimelerin ve tabirlerin yerini almışsa da hem Osmanlıcanın, hem Türkçenin gramer yapısı aynıdır.

2. İmparatorluğun yazışma dili olan Osmanlıca öğrenilmeden Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılan ve bugün Birleşmiş Milletler'in birer müstakil ve şerefli üyesi olan yirmi iki devletin son dört yüz yıllık tarihi yazılamaz ve öğretilemez. Ayrıca Şinasi Bey bu tezini belgeler de ispat etti.

Bir hafta sonra Vaşington'daki Amerikan Eğitim Bakanlığı'nın ilgili dairesinden yani Foreign Languages and Area Studies'den (FLAS) Şinasi Bey'i tebrik eden ve Osmanlıca Yaz Okulu'nun varlığının kabul edildiğini bildiren bir mektup geldi. Daha bu teşebbüsün başlangıcında Osmanlıcanın ölü bir dil olduğu, bu yüzden Amerikan resmi makâmlarına yapılacak herhangi bir müracaatın asla olumlu neticelenmeyeceği kanaatini taşıyanlar bulunmaktaydı. Ancak bütün bu söylentiler ve olumsuz tutumlar Şinasi Bey'i asla kararından caydırmamış ve o, gerçekleştirmek istediği hedefine sabırla ve azimle ilerleyerek ulaşmıştı. Nihayet üç yıl evvel Dr. Selim S. Kuru'nun bir yaz akşamı Cunda'daki evin bir okul olması hakkında kurduğu hayal gerçekleşmiş oldu. Selim belki de bu hayali, imkânsız ama güzel bir düşünce diye ortaya atmıştı. Nitekim o yaz sonunda bizimle birlikte Harvard'a döndüğünde Şinasi Bey'in bir yaz okulu kurmak üzere hazırlık yaptığını görünce "Hay Allah, Şinasi Bey'in aklına bu düşünceyi niye soktum!" diye üzülmüştü. Fakat sonuçta hepimiz hedefimize ulaştığımız için son derece mutluyduk.

Amerikan Eğitim Bakanlığı'ndan gelen bu mektuptan sonra Osmanlıca Yaz Okulu'na katılmak isteyen öğrencilere burs imkânları açılmış oldu. FLAS'ın yanı sıra Osmanlıca Yaz Okulu'na katılmak isteyip de tam burs alamayan öğrencilere Vaşington Türk Büyükelçiliği'ne bağlı Institute of Turkish Studies (ITS) yardım elini uzattı ve az da olsa okulun her yıl bir veya iki öğrencisini destekledi. Yıllar sonra bu destek ITS tarafından kurumsallaştırıldı ve burs yönetmeliğine "Türkiye'de Osmanlıca öğrenimi

için burs yardımında bulunulur" şeklinde bir kayıt düşürüldü. ITS'in aralarında Bernard Lewis'in de bulunduğu idarecilerine burada teşekkürlerimizi sunmak isterim.

1996 yılının yaz ayları oldukça hareketli idi. Biz yine yaz tatili için Haziran başlarında İstanbul'a geldik. Osmanlıca Yaz Okulu'nu açmak için önümüzde sadece bir yılımız vardı ve bu zamanı çok iyi kullanmalıydık. Bu yüzden hiç vakit kaybetmeden Haziran ortalarında Cunda'da binayı tamir ettirmek üzere yola çıktık. Bunun için önce adadaki iyi marangoz ustalarından birini bulmayı ve evin bütün onarımını ona vermeyi düşündük. Zira yerli ustalar, adadaki evler hep Rum evi olduğu için bu tür evleri tamir etmekte ustalaşmışlardı. Ayrıca adanın yerlisi olduklarından çevreyi çok iyi biliyorlar, bu yüzden işçi bulmakta sıkıntı çekmiyorlardı. Bir de adanın hava şartlarına göre ne tipte kereste ve ne çeşit malzeme kullanacaklarını da çok iyi biliyorlardı. Bu sebepten önce adanın en ünlü marangoz ustası Ahmet Usta ile anlaşma yoluna gittik. Fakat Ahmet Usta'yı yakalamak mümkün değildi. Ne zaman aramaya kalkışsak, onu ya deniz kenarındaki gazinolarda çay, kahve veya gazoz içerken yakalıyor ya da başka bir yere gittiğinden elimiz boş, Ahmet Usta'yı bulamadan geri dönüyorduk. Bu bizim ada halkıyla ilk ciddi temasımızdı. Giderek ada halkının ürkek ve yabancılara güvenmeyen, içine kapanık, fakat yeri geldiğinde veya bir fırsat çıktığında fevkalade gözü açık bir halk olduğunu fark etmeye başladık. Bu Cunda halkına mutlaka ve mutlaka kendimizi beğendirmemiz, onların dostluğunu ve güvenini kazanmamız gerekti. Neticede Ahmet Usta ile baş edemeyeceğimizi anlayıp ne yapacağımızı düşünmeye başladık.

Biz adaya gelirken, o zamanlar Süleymaniye Kütüphanesi'nde bilgisayar uzmanı olarak çalışan, şimdi ise Millet Kütüphanesi müdiresi olan çok eski dostumuz Melek Gençboyacı, kardeşim Günay ile beraber gelmişti. Melek Hanım, daha önceki yıllarda bu evde yaz tatilini geçiren dostlarımızdan olduğu için, adada pek çok kişiyle ahbaplık kurmuştu. Bir gün bu problemlerle dolu olarak deniz kenarındaki gazinolardan birinde otururken, Melek Hanım karşımızdaki masalardan birinde ahbaplarından emekli tiyatro sanatçısı bir bey gördü. Yanında genç, kara yağız, yakışıklı bir genç adamla sohbet ediyordu. Önce merhabalaştık, tanıştık, sonra davetleri üzerine masalarına gittik. Laf lafı açtı; nihayet derdimizi onlara anlattık. Emekli beyin yanındaki genç Hakkı Deniz Öker, mesleğinin mimarlık olduğunu söyledi. Hakkı Bey'le bu tamamiyle tesadüfi olan tanışmamız

daha sonraki yıllarda sıkı bir dostluğa dönüştü. O gün Hakkı Bey bizimle eve geldi. Evi gördükten sonra restorasyonu yapabileceğine ve gelecek yıl okulun açılış günü olan 1 Temmuz 1997 tarihinde bize evimizi yepyeni bir halde teslim edeceğine dair teminat verdi ve böyle bir kültür faaliyetinde kendisinin de bir payı olmasından ötürü büyük onur duyacağını söyledi. Gerçekten de Hakkı Bey bu projeye dört elle ve samimiyetle sarıldı. Ama bu bir yıl içinde kendisi adanın yerlisi olmadığı için çok zor günler geçirmiştir. Özellikle işçi bulmakta çok zorluk çekmiş; gün gelmiş işçilerin yapacağı işleri kendi elleriyle yapmıştır. Hatta ilk kattaki evi baştan başa kateden holünün o harikulade yeşil granit taşlarını ve odalardaki çok güzel ve o zaman için çok yeni olan laminant taşlarını kendine mahsus özel bir biçimde bizatihi kendisi döşemiştir. Evin ilk sahibinin oğlu Güven Bey'e danışarak her odanın duvarlarını orijinal rengine boyamıştır. Hakkı Bey evin restorasyonunu tamamlamak için o kadar kötü şartlar altında çalışmıştır ki işi bitirdiğinde yaşadığı bu bunalımlı şartlardan ötürü hastalanmış ve uzun süre tedavi görmüştür. Onun için maalesef okulun açılış töreninde aramızda bulunamamıştır. Burada çektiği bu zorluklardan ötürü üzüntümüzü belirtir; aynı zamanda yaptığı mükemmel işten dolayı kendisine en derin şükranlarımızı sunarım.

Osmanlıca Yaz Okulu 1 Temmuz 1997 tarihinde açıldı. O yıl hava o kadar sıcaktı ki hiç kimse gün boyunca kolunu bile kaldıramıyordu. Yardımcım Melek Uğur ve ben Uludağ Üniversitesi'nin okul için gönderdiği iki büyük masa, otuz kadar sandalyeyi yerleştirmek, monte ettirmek için adam bulmakta zorluk çekiyorduk. Bu durum, bu sıcakta öğrencilerin nasıl ders yapacakları sorusuyla bizi karşı karşıya getirdi. Şinasi Bey hemen Bursa ile temasa geçerek durumu anlattığında Rektör Prof. Dr. Ayhan Kızıl hemen iki dershane için soğutucu tesisatını ve bu tesisatı kuracak adamları Ayvalık'a gönderdi. Bu sorunumuzu böylece çok hızlı hareket ederek ve tam zamanında Rektör Prof. Dr. A. Kızıl çözmüş oldu.

Artık her şey okulun açılışı için hazırdı. Bütün korkumuz öğrencilerin kalacakları yerleri beğenip beğenmeyeceği idi. Zira o yıllarda Cunda'nın içinde hiçbir uygun yer yoktu. Sadece evlerde odalar, yerli turistlere pansiyon olarak veriliyordu. Bu odalarda eşyaları asacak dolap değil, duvarlarda bir çivi bile yoktu. Banyo ve tuvalet ise evin dışında, bahçede bulunmaktaydı. Farsça hocamız W. Thackston, ben ve Şinasi Bey bütün adayı dolaşmış, her yeri görmüştük. Ama öğrencileri barındıracak, onlara uygun bir yer bulamamıştık. Okul binasından iki sokak ötede ve biraz yokuşta

Özlem Pansiyon vardı. Üstü açık bir taşlığın dört tarafında yer alan sekiz odalı bir pansiyondu bu. Öğrencilerimizin sayısı o yıl on altı olduğu için her bir odada çaresiz iki kişi kalacaktı. Pansiyonun iyi tarafı odaların büyük, ferah olması, banyo ve tuvaleti de içinde bulundurması idi. Fakat bina beton ve tek katlı modern bir bina idi. Rum evlerinin içerdeki nispi serinliğinin aksine, bütün gün güneşin sıcağını içerisine çekiyordu. Her odaya birer vantilatör koyarak bu problemi kısmen çözdük. Ne yazık ki sokak üstü pencerelerde sineklik yoktu; ayrıca iyi kapanmıyorlardı ve sağlam da değillerdi. Bu yüzden öğrencilerin ilk geldiği gece büyük bir sorun ortaya çıktı. Öğrencileri pansiyona ben götürmüştüm. Akşam karanlığı çoktan basmıştı. Öğrencilerin odalara girmeleriyle çıkmaları bir oluyordu. Bazıları bana bu pansiyonda kalamayacaklarını söylüyor ve valizini kapıp gitmeye hazırlanıyordu. O anda çabuk karar vermek zorundaydım. Üstelik ülkelerine döndüklerinde Türkler ve Türkiye hakkında kötü yorumlarda bulunmalarını istemiyordum. Hemen "Haklısınız, madem ki beğenmediniz, o halde yarın size başka bir yer buluruz. Bu gece burada kalın. Size söz veriyorum yarın sizinle daha uygun bir yer arar, beğendiğiniz yeri tutarız" dedim. Fakat ben adada onların istediği gibi bir yer olmadığını da biliyordum. O gece, Şinasi Bey ve benim için hayatımızın en sıkıntılı gecesiydi. Ertesi günü öğrencilerimiz bütün adayı dolaşıp gerçekten adada münasip bir yer olmadığını anladılar. Birkaç öğrenciyi pansiyonun civarındaki özel evlere yerleştirdik. Bir iki tanesini de karşı komşumuz Canan ve Mercan Günaltay'ın o yıl pansiyon olarak çalıştırmaya başladıkları evinde misafir ettik.

1997 yılında okulun açılmasından sonra ada gelişmeye başladı. Cunda'nın âdeta çehresi değişti. Hemen ertesi yıl, adanın yeni yoldan girişinde tepede denize bakan Panaroma adlı otel açıldı. Bir yıl önceki tecrübemizden büyük bir ders alan bizler, öğrencilerimizi hemen adanın o zaman için en konforlu oteli olan bu Panaroma'ya yerleştirdik. İki yıl sonra okula çok yakın, içinde yüzme havuzu da olan daha şık bir otel açıldı. Kapya Apart adlı bu otelin sahibi İbrahim Sakallı ile ahbap olduk ve çok iyi anlaştık. Bu defa öğrencilerimizi Kapya'ya taşıdık. Biz hâlâ öğrencilerimizi ve misafirlerimizi İbrahim Bey'in bu lüks otelinde ağırlıyoruz. Son derece anlayışlı, tok gözlü davranarak bize ve dolayısıyla okula büyük bir yardımda bulunan İbrahim Sakallı'ya ve eşi Fatma Hanım'a, ayrıca bizi İbrahim Bey ile tanıştıran yakın dostumuz Ayvalık eşrafından Fatoş Hanım'a burada teşekkürü borç bilirim.

Okulun açılış töreni 4 Temmuz 1997'de yapıldı. Bu törenin bütün mali yükünü Uludağ Üniversitesi yüklenmişti. Hiçbir masraftan kaçınmayan ve bu kültür faaliyetini derin bir içtenlikle benimseyen üniversitenin rektörü Prof. Dr. Ayhan Kızıl gerçekten okulla ilgili her konuda bize hem maddî, hem manevî büyük bir destek vermiştir. Bütün üniversitelerdeki meslektaşlarımıza açılış törenine katılmaları için davetiye göndermiştik. Bu arkadaşlarımızdan gelebilenler törene katıldılar, gelemeyenler tebrik telgraflarıyla kutladılar. Ayrıca Balıkesir Valisi, Ayvalık Kaymakamı, Belediye Başkanı, Emniyet Müdürü, Uludağ Üniversitesi rektörü Prof. Dr. Ayhan Kızıl, Edebiyat Fakültesi dekan yardımcısı Prof. Dr. Yusuf Oğuzoğlu, Bursa Belediye Başkanı, Ayvalık eşrafından dostlar, Cunda Adası'nda yazı geçirmekte olan ve Türk kültürüne büyük ilgi duyan arkadaşlarımız Mine Cıngıllı, iş adamı Tahir Bel ve eşi Ülkü Hanım, ressam Yıldız Erman, bütün öğrencilerimiz, öğretmenlerimiz, okulda çalışan personelimiz davetlilerimiz arasındaydı. Bu büyük kalabalık evlere sığamayacağından Cunda'nın ortasındaki, cumartesi günleri köyün pazarı da olan meydan en uygun yer olarak seçilmişti. Bu meydanın bir kenarında yer alan Balıkçı Barınağı adlı lokanta asıl karargahımız idi. Lokantayı işleten Engin Tuna Hanım misafirperverliği ve tatlı esprileriyle herkesin gönlünü alıyordu. Engin Hanım o gün bütün aşçılık marifetini göstermiş, mutfağını âdeta okulun emrine vermişti.

O gün gerçekten büyük şenlik oldu. Öyle bir şenlikti ki adada bir gazinoda bulup yavrularıyla eve getirdiğim bembeyaz Ankara kedisi İpek bile o kalabalık içinde misafirlerin arasında kuyruğunu dikmiş dolaşıyordu. Esasen Cunda Adası kedi doluydu ve kedileriyle meşhurdu. O gün İpek'in yanı sıra pek çok kedinin, Engin Hanım'ın lokantasında bizden sonra karnını doyurduğuna eminim.

Bu törene sadece davetliler katılmamıştı; ada halkının çoğu da oradaydı. Ayrıca Belediye Başkanımız Ahmet Tüfekçi, Ordu ili okullarından çevre temizliği için ziyarete gelen izcileri de getirmişti. Gelecekte yüksek okullarda okuyacak olan bu minikler de belki bir gün kendilerinin gelebileceği bu okul için yapılan törene canlı yöresel türküler ve danslarla hareketli bir hava katıyorlardı. Ayrıca her tarafta gazetecileri görüyorduk. Omuzlarında kameralarıyla dolaşmakta, çeşitli açılardan törenin görüntülerini yakalamaya çalışmaktaydılar. Tabii Murat Bardakçı, Hürriyet gazetesinin muhabiri olarak oradaydı. Ayrıca Sabah, Milliyet, Akşam gazetelerinden gelen gazeteciler de aramızdaydı. Birkaç tanesinin o gün Şinasi

Bey'le röportaj yaptığını uzaktan izliyordum. Resmî kurum ve kuruluş temsilcilerinin konuşmalarından sonra Şinasi Bey konuşmasını yaptı. İlkin, yukarıda temas ettiğim okulun millî menfaatlerimiz açısından çok önemli olan gerekçesini ayrıntılı bir şekilde belirttikten sonra, okulun adaya getireceği hizmetleri ve bu faaliyetin ileride başka kültür faaliyetlerine önayak olacağını belirtmiş, öğrencilerimizi teker teker isimleriyle misafirlerimize ve halkımıza tanıtmıştı. 4 Temmuz açılış günü Amerikalı öğrenciler için de anlamlıydı. Zira 4 Temmuz Amerika'nın millî bayramıdır.

Açılış töreninin etkisi günlerce sürdü. Ders saatleri dışında okul ziyaretçilerle dolup taşıyordu. Bunların pek çoğu okul hakkında bilgi almak isteyen Türkiye'nin dört bir tarafından gelmiş meraklı turistler olmakla beraber, adadaki ve Ayvalık'taki dostlarımız da okula ne gibi bir yardım yapabileceklerini sormak için geliyorlardı. Kimi dostlarımız, mesela iş adamı Tahir Bey'in hanımı, daha sonra yakın arkadaşım olacak olan Ülkü Bel, okula çerçevelenmiş iki kıymetli minyatür, Ayvalık'ta başarılı bir iş kadını olan Fatoş Hanım bir faks makinası hediye ettiler. Sevgili dostum, büyük insan Prof. Dr. İoanna Kuçuradi, Ankara'dan iki tane çerçevelenmiş Osmanlı minyatürü gönderdi. Burada hepsine gösterdikleri sıcak ilgi ve âlicenaplıktan ötürü içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca hemen okulun açılışından sonraki günlerde, o zamanın Hazine Bakanı Güneş Taner, şiddetli yaz sıcaklarına aldırmayarak özel helikopteriyle Cunda'ya inmiş, okulda yapılan sohbet mahiyetindeki toplantıda çayımızı içmiş, öğrenciler ve öğretmenlerimizle konuşmuş, okulun geleceği hakkında birtakım planlarını bizimle paylaşmıştı. Güneş Taner bu okula çok önem veriyor, devamını sağlamak için bize tam destek oluyordu. Bu iyi niyetini ve ilgisini okula hediye ettiği iki bilgisayarla gösterdiği gibi, ayrıca bir türlü açtıramadığımız telefonumuzu da açtırmakla ve geçici bir zaman için kartlı telefonun postahane tarafından okula yerleştirilmesini sağlamakla da açıkça teyit etmişti. Burada Güneş Taner'e Osmanlıca Yaz Okulu'na gösterdiği ilgiden ötürü ve Türk kültürüne, Türk milletine dâima hizmette bulunmak için gösterdiği titizlik ve ihtimam için minnettarlığımızı ve şükranlarımızı sunarım. Ayrıca çok ince düşünceli, zarif ve bir tevazu örneği olan eşine Osmanlıca Yaz Okulu'na yaptığı hizmetten ötürü ayrıca teşekkür ederim.

Gelenler arasında Ayvalık'ın gayet zengin ve tanınmış iki ailesine mensup zatlar da vardı. Onlar okulun geleceği için yardım etmek amacıyla gelmişlerdi. Şinasi Bey onlarla saatlerce sohbet edip okulun mahiyeti ve gayesi hakkında bilgi vermiştir. Ancak bu uzun konuşmalar ve toplantılardan

hiçbir netice çıkmamıştır. Bu arada ders dışında Şinasi Bey büyük bir gazeteci ve televizyoncu akınına maruz kalmıştı. Hatta bunlar arasında derslerde öğrencilerle konuşan, onların fotoğraflarını çekenler de bulunmaktaydı. Okul camiasında gazetecilerin bu ısrarlı gelişlerinden ötürü ben de dahil bıkkınlık duyanlarımız, onlara yakalanmamak için kaçanlarımız olmuşsa da Şinasi Bey büyük bir nezaket ve ciddiyetle onları ağırlamış, her sordukları soruyu cevaplandırmıştır. O yıl, hatta ondan sonraki yıllarda da gazetelerde ve televizyonlarda Şinasi Bey'in ve öğrencilerinin boy boy resimleri ve görüntüleri yayınlandı. Şinasi Bey birdenbire ülke çapında meşhur oluvermişti. Fakat bütün bu faaliyetlerin temposunun bu kadar hızlı olmasının sebebi muhakkak ki Murat Bardakçı'nın Hürriyet gazetesinde okul ve Şinasi Bey hakkında yazdığı teferruatlı ve gayet etkili yazıları olmuştur. M. Bardakçı daha sonraki yıllarda da okulun öğretime başladığını her yaz başında Hürriyet gazetesinde güzel bir yazıyla halkımıza duyurmuştur. Onun Türk ve Osmanlı kültürüne duyduğu bu yakın ilgisi ve okul için yaptıkları burada takdire şayandır.

Osmanlıca Yaz Okulu, derslerine gayet hazırlıklı başladı. Daha bir yıl öncesinden Selim Kuru on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı metinleri ile ilgili bir kitabı derslerinde kullanmak üzere hazırlamıştı. Şinasi Bey ise on üçüncü - on yedinci yüzyıllar el yazması metinler ve arşiv belgelerindeki yazı türlerini ve bu belgelerin okunması ve anlaşılmasıyla ilgili tarihî ve sosyal problemlere ait geniş izahları içeren bir ders kitabı kaleme almıştı. Bu iki eser, ertesi yıl Harvard Üniversitesi'nin aracılığıyla Consortium for Language Teaching and Learning kuruluşu tarafından ve ayrıca ITS tarafından desteklenmiştir. Hazırlanan bu kitaplar öğrenci sayısına göre çoğaltılarak, okulda öğrencilere ilk yıldan beri dağıtılmaktadır. 2002 yılına kadar sürdürülen bu usûl ile her dönemde öğrenciler, "Osmanlıca elkitabı en iyi nasıl olsun?" sorusuna cevap olarak tenkidlerini açıkça belirttiler. Bu tenkitlerini ışığında nihayet bir tanesi 2002 yılında iki cilt halinde *Ottoman Manual* adıyla yayınlandı.

Ayrıca okulda öğrencilerin kullanacağı lügat, tarih, ansiklopedi gibi her türlü başvuru kitapları da daha okul açılmadan Uludağ Üniversitesi tarafından temin edilmiş; okulun kütüphanesine konmuştu ve Redhouse, Steingass, Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türkî*'si gibi lügatlerin, yedi hafta boyunca her öğrencinin elinde bulunması sağlanmıştı. Prof. W. Thackston da Osmanlıcaya destek olmak üzere verdiği dersler için bir kitapçık hazırlayarak gelmişti. Bir diğer destek dersi de ileri düzeyde Türkçe dersleri

için gazetelerden seçilmiş parçalar, tarih, edebiyat ve Türk diline ait metinler ile modern hikâye ve romanlardan parçalar Şinasi Bey'in denetimi altında dikkatle seçilmiş, bu dersin Osmanlıca öğretimine yararlı olacak bir tarzda gerçekleştirilebilmesi için özel bir metot geliştirilerek bir kitapçık meydana getirilmiştir. İlk iki yıl bu dersi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerinden Nurcan Boşdurmaz vermiştir, daha sonraki yıllarda Harvard'da Prof. Dr. Cemal Kafadar'ın doktora öğrencisi olan Aslı Niyazoğlu sağlam bir Osmanlıca bilgisine sahip olduğu için Türkçe derslerini amacına uygun olarak başarılı bir şekilde devam ettirmiş ve Aslı Hanım'dan sonra bu görevi Türk dilbilgisi sahasında çok iyi yetişmiş olan Dr. Gregory Key üstlenmiştir.

Osmanlıca Yaz Okulu'nun ilk açılış yılında, isteyen öğrenciler için Osmanlı musikîsi dersleri de programa alınmıştı. Bu dersi, teorik ve uygulamalı olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olan Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu ile hem musikîşinas, hem musikî âletleri yapım ustası hem de eski hüsnühat istiflerini ebru yapımıyla birleştirmekte şöhret yapmış olan Feridun Özgören birlikte vermişlerdi. Her gün derslerden sonra verilen bu dersi öğrenciler hiç kaçırmadıkları gibi içerde hânendelik yaparak hocalarına iştirak etmişlerdir. Yerli ve yabancı basın mensuplarının da dikkatini çeken Osmanlı musikîsi saati ertesi yıl Amerika'da CNN'de defalarca yayınlanmıştır. O yaz ayrıca F. Özgören ve eşi sanat tarihi profesörü Nan Freeman ebrunun nasıl yapıldığına dair çok ilginç uygulamalı bir ders vermişlerdi. Burada, Osmanlıca Yaz Okulu'na tam bir özverilikle katkıda bulunmak üzere Amerika gibi uzak bir ülkeden gelerek bize katılan F. Özgören'e ve N. Freeman'a sonsuz minnettarlıklarımı sunarım. Ş. Beşiroğlu'na da teşekkürlerimi sunarken, musikî derslerine her yıl katılabilmiş olmasını hâlâ arzu ettiğimi burada belirtmek isterim.

Ne yazık ki daha sonraki yıllarda hem hoca bulmak zorluğundan hem de öğrencilerin okuldaki ders programlarının çok yüklü olmasından ötürü musikî derslerine devam edemedik. Ancak yine yedi haftalık öğretim zamanı içinde bazı musikî ustalarını bir grup halinde bir araya getirerek öğrencilerimize ve bütün ada halkına açık bir Osmanlı musikîsi konseri hazırlamayı kendimize bir vazife bildik. Son Osmanlı musikîsi konserini, dâima kalabalık olan bu tür konserler için bize kapılarını açan adadaki tek ve yegâne gece kulübü Dinozor'da verdik. Deniz kıyısında, gazinoların son ucunda bulunan Dinozor'un binası eski bir zeytinyağı atölyesidir; kapısından içeri girdiğiniz vakit bu çok yüksek tavanlı Rum binasının eski

özelliklerini hâlâ saklamakta olduğunu hemen anlarsınız. Eski eserlere, sanat ve kültüre meraklı sahibi Osman Öziş, binayı olduğu gibi saklamaya özen göstermiştir. Esasen Ayvalık'taki antika dükkânı da onun eski eserlerle nasıl haşır neşir olduğunu göstermektedir. Öziş konserimiz için binasını bize açmış, bütün çalışanları, konseri dinleyenlerin hizmetinde seferber etmiştir. Bu son 2002 yaz konserimizi mimar, fakat aynı zamanda neyzen ve konservatuvar mezunu Hülya Dışkaya ve iki arkadaşı hazırlamıştı. Bu konserde Koç Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Atilla Aşkar da misafirimiz olmuştu.

Son olarak öğrencilerimizi yetiştirmek, ders sonrasında ertesi günün ödevlerini ve derslerini hazırlamakta onlara yardım etmek üzere okulun bir de mütalaa öğretmeni bulunduğunu belirtmek isterim. Bu görevi Uludağ Üniversitesi Tarih Bölümü yardımcı doçentlerinden Dr. Nurcan Abacı daha ilk yılından itibaren üstlenmiş bulunmaktadır. Engin tarih bilgisi, eski yazı türlerine hâkimiyeti bakımından mükemmel yetiştirilmiş bu genç elemanımız, gece gündüz hiç aksamadan öğrencilerimizle beraber olmuştur.

İlk yıldan itibaren Osmanlıca Yaz Okulu'nda Şinasi Bey bir gelenek başlattı. Okulun ilk haftasından sonra beş hafta boyunca bir profesör veya bir araştırıcı kendi sahasıyla ilgili bir konuda konferans vermek üzere davet edildi. Yabancı ilim adamları hariç, kendi hocalarımız konularını Türkçe olarak, yavaş yavaş ve tane tane anlatıyorlardı. Öğrenciler de az çok Türkçe bildiklerinden bilimsel alanda Türkçe olarak bir konuyu dinleme fırsatını buldukları için memnun oluyorlardı. Aslında konferans öncesinde konferans konusunun İngilizce bir özeti ellerinde bulunduğundan pek de zorluk çekmiyorlardı. Esasen konferans sonrasında içilen çaylar ve yenen kurabiyelerle beraber yapılan bilimsel sohbetlerde öğrenciler anlamadıkları hususları konferansçı hocadan sorma fırsatını bulabiliyorlardı. Bu konferansların halka açık yapıldığını, Ayvalık ve Cunda halkına önceden bildirildiğini de burada belirtmem lazım. Bu konferanslar için birçok kıymetli ilim adamını okulumuzda misafir ettik. Bu profesörler arasında her yıl aramıza katılan Heath Lowry, Robert Dankoff, Cemal Kafadar, Gülru Necipoğlu, Nedret Kuran, Nüket Esen, Mustafa Canpolat, Ahmet Bican Ercilasun, Mustafa İsen, Nurhan Atasoy, Zeren Tanındı, Efrasiyap Gemalmaz, Orhan Okay, Meral Alpay, Murat Bardakçı ve her yaz düzenli olarak gelip kıymetli konuşmalarını yapan Bursa Uludağ Üniversitesi'nden Yusuf Oğuzoğlu bulunmaktadır.

Osmanlıca Yaz Okulu üç yıl hiçbir problem olmaksızın başarıyla devam etmiştir. Ancak üçüncü yılın sonuna doğru Uludağ Üniversitesi'nde bir kısım idarecilerin yanlış yorumları, Rektör Prof. Dr. Ayhan Kızıl'ın bütün iyi niyetli, olumlu ve uzlaştırıcı müdahalelerine rağmen Osmanlıca Yaz Okulu ile Üniversite idarecileri arasında bir gerginliğe sebep oldu. Bu okulu, Uludağ Üniversitesi'nin bir bölümü gibi görmek isteyen bu idareciler, okulun öğrencilerinin çoğunun yabancı olduğunu, bursların her yıl yeniden gerçekleştirilen girişimlerle sağlandığını, Şinasi Bey'in Harvard tarafından okulun müdürü olarak tayin edilmiş olduğunu göz ardı ederek, okula kendi müdürlerini ve öğretim görevlilerini atama arzusu peşinde koşmaya başladılar. Ayrıca bir de Şinasi Bey'den Harvard ile Uludağ arasında elçi olmasını, Uludağ Üniversitesi'ne Harvard'dan bazı ayrıcalıklar tanınmasına ve her iki üniversite arasında bilimsel iş birliği yapılmasına yardımcı olmasını istediler. Şinasi Bey, her ne kadar bu istekleri yerine getirmek üzere Harvard'da ilgili makâmlarla temasa geçtiyse de, Harvard'dan sonuçta hayır cevabı aldı ve bu yazılı cevabı Uludağ Üniversitesi'ndeki ilgili makâmlara belgeleriyle bildirdi. Bu son olay aradaki gerginliği daha da fazlalaştırdı. Okulun 2000 yaz dönemi hazırlıkları sırasında, yani 1999 sonbaharından itibaren Şinasi Bey başka bir Türk üniversitesiyle anlaşma yapmak üzere girişimlerde bulunmaya başladı. İlkin bu sorunu ve bu yıllarda duyulmaya başlayan öğrenci bursları hususundaki sıkıntıları önce Harvard'da Koç Vakfı'nın kurduğu tarih kürsüsüne profesör olarak tayin edilen Prof. Dr. Cemal Kafadar'a anlattı. Burs sıkıntısı özellikle Amerikan vatandaşı olmayıp da bir Amerikan Üniversitesinde okuyan Türk ve diğer yabancı uyruklu öğrencilerle ilgiliydi. Esasen Osmanlıca Yaz Okulu'nu kuruluşundan beri hep desteklemiş olan ve hiçbir yardımı esirgemeyen Cemal Kafadar ile Agha Khan profesörü Gülru Necipoğlu her zaman okulun önemli bir azasıydılar; okulla ilgili birçok önemli faaliyet onların görüşleri alınarak gerçekleştiriliyordu. 1999'un kış aylarında Cemal Bey Koç Vakfı'yla bazı görüşmeler yapmak üzere Türkiye'ye gidecekti. Koç Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Seha Tiniç ve Ömer Koç ile görüştüğünde Şinasi Bey'in de problemlerini iletmeye karar verdi. Yapılan görüşmelerde, Şinasi Bey'in neler istediğini bildiren bir dilekçeyle Koç Vakfı'na müracaat etmesi tavsiye olundu.

Şinasi Bey hemen Koç Vakfı'na dilekçesini gönderdi. Bu dilekçeye, ilk fırsatta görüşeceklerini bildiren bir cevap geldi. Bunun üzerine Şinasi Bey 2000 yılının Ocak ayında Ömer Koç ile görüşmek üzere bir randevu

aldı. Zira bu tarihte Şinasi Bey Sabancı Üniversitesi'nde de aynı konuları görüşmek üzere İstanbul'a gidecekti. O sırada Harvard'dan tanıdığı Prof. Dr. Ahmet Evin bu üniversitede Edebiyat Fakültesi dekanı olmuştu. Harvard'da tarih bölümünde doktorasını yapmış olan Dr. Hülya Canbakal da yine aynı üniversitede görev almıştı. Şinasi Bey'in bu iki öğrencisi Osmanlıca Yaz Okulu ile Sabancı Üniversitesi'nin işbirliği yapmasının çok iyi bir girişim olduğunu düşünerek, onu Sabancı Üniversitesi'ndeki bir toplantıya davet etmişlerdi. Ancak bu toplantıda üst düzeydeki yetkililerden hiç kimsenin bulunmaması sebebiyle bu teşebbüs başarıya ulaşamadı. Hatta daha sonra Şinasi Bey rektörlükten "Biz kendi Osmanlıca eğitimimizi kendimiz yapacağız" şeklinde bir cevap aldı. Hâlâ Sabancı Üniversitesi'nde Osmanlıca öğreten bir yaz okulunun kurulduğunu duymadım.

Şinasi Bey, Koç Vakfı'na gittiği vakit ise bambaşka bir karşılamaya muhatap oldu. Daha o bu randevuya gitmeden önce Koç Vakfı mütevelli heyeti, Rahmi Koç'un başkanlığında toplanmış bulunuyordu. Cunda'ya özel bir sevgisi olan Rahmi Koç, Osmanlıca Yaz Okulu'nun Cunda Adası'nda olduğunu duyunca Şinasi Bey'in isteklerine çok olumlu bakmış ve "Okul Cunda'da ise bu iş hemen olsun" şeklinde konuşmuştu. Bu işi başlatan ve destekleyen Ömer Bey ise ülkemizin kültür faaliyetlerine, özellikle Osmanlıca öğretimine değer veren sayılı iş adamlarımızdan olduğu için baştan beri Osmanlıca Yaz Okulu'na olumlu ve sıcak bakmıştı. Bu yüzden Ömer Bey ile Şinasi Bey'in yaptıkları özel görüşmede Osmanlıca Yaz Okulu bağlamında Harvard'ın Koç Üniversitesi'yle işbirliği yapması kararlaştırıldığı gibi Amerika'da okuyan Türk ve diğer yabancı öğrencilere burs verilmesi de uygun görüldü. Bu arada Rektör Reha Tiniç, Uludağ Üniversitesi rektörü Ayhan Kızıl'ın kendisinin yakın arkadaşı olduğunu ve onu kırmak istemediğini belirtince, Şinasi Bey de Osmanlıca Yaz Okulu'nun Ayhan Bey'e pek çok şey borçlu olduğunu, kendisine büyük saygı duyduğunu, ona durumu anlatacağını, Osmanlıca Yaz Okulu'nun geleceği bakımından böyle bir değişikliğin gerekli olduğunu yazacağını söyledi. Nitekim bundan sonraki gelişmelerde Ayhan Bey'in tasvibi alındı.

Burada 2000 yılı sonrasında, artık Harvard-Koç University Intensive Summer School for Ottoman and Turkish in Turkey [HKU-IOSS] adını almış olan Osmanlıca Yaz Okulu'nda olup bitenleri anlatmadan önce, Şinasi Bey'in 1999-2000 yılları arasında hazırladığı bir başka projeye de değinmek istiyorum: 1999 yazında Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun bir konferans vermek üzere okulun misafiri oldu. Bu münasebetle Şinasi Bey ile

A. Bican arasında çok önemli bir konuşma vaki oldu: Okul için öngörülen burs miktarı Türkiye standartlarının çok üstünde olduğu için okul gerek Türk üniversitelerinde gerekse Orta Asya Türk cumhuriyetlerinde öğrenim görmekte olan öğrencilere açılamıyordu. Oysa Şinasi Bey'in en büyük hayallerinden biri, bu okulda Türk öğrencilerini de karşısında görmekti. Ahmet Bey Türk Dil Kurumu'nun (TDK) başkanı olarak TÜTAV'a müracaat edecek, kabul edilirse TDK'ya tahsis edilecek olan yüksek bir meblağın yıllık nemasıyla Türk üniversitelerinden ve Orta Asya Türk cumhuriyetlerinden, gene TDK'nın seçimiyle gelecek olan öğrencilere HKU-IOSS'in kapıları açılmış olacaktı. İşte bu projeyle ilgili olarak Şinasi Bey 2000 Ocak ayında Türkiye'ye gittiği zaman Ankara'yı da ziyaret etti. Hatta orada bir konferans da verdi. TDK'nın TÜTAV'a yaptığı müracaat en son aşamasına kadar fevkalade başarılı geçmişti. Ankara'da herkes bu projenin gerçekleştiğine bir oldu-bitti gözüyle bakıyordu. Öyle ki bu başarıyı kendi aralarında kutlamışlardı bile. Ama bilinmeyen sebeplerden, en son dakikada her şey tersine döndü ve tıpkı yıllar önce Şinasi Bey'in yine TÜTAV'a yayın desteği için yaptığı, yukarıda bahsettiğim heyecanlı müracaat macerası gibi gerçekleşmeden sesiz sedasız unutuldu gitti. Bu Şinasi Bey'in Türk öğrencilerine burs sağlamak amacıyla yaptığı girişimin ikincisiydi. Birinci teşebbüsünü 2000'den önceki yıllarda yine Ankara'ya giderek Cumhurbaşkanı S. Demirel ile görüşme yoluyla gerçekleştirmişti. Bu görüşmede o, Demirel'den Türkiye ve Orta Asya Türk cumhuriyetlerinden gelecek öğrencilere, Osmanlıca Yaz Okulu'na devam edebilmeleri için burs temin etmek maksadıyla TÜTAV'a müracaatında kendisine yardımcı olmasını dilemişti. Ancak bu müracaat da neticesiz kalmış, yorulmak bilmeyen "savaşçı" Şinasi Bey Ankara'dan bu defa da eli boş dönmüştü.

Sonuç ne olursa olsun büyük bir iyi niyetle ve idealist bir tutumla bize destek vermiş, TDK Başkanı olarak HKU-IOSS'e bir fotokopi makinası da hediye etmiştir. Kendisine minnettarız.

Harvard ve Koç üniversitelerinin işbirliği ile öğretime başlayan Osmanlıca Yaz Okulu 2000 yılında yeni bir döneme girdi. Artık okulun pek çok problemi çözülmüş, okul camiası da yavaş yavaş ada halkının hayatında belli bir yere sahip olmaya başlamıştı. Bu yüzden de okulla halk arasındaki ilişkiler yeni bir görünüm kazanma yolundaydı. 2000 yılında, okul açılmadan önce kapıdaki levha değiştirilerek Harvard-Koç University Intensive Summer School for Ottoman&Turkish in Turkey şeklinde yeni bir levha yerleştirildi. Alınan kararlardan ve değişikliklerden hiçbir

haberi olmayan ada halkı, 2000 yılı Mayıs ayı ortalarında ilk levhanın indirildiğini görünce çok telaşlanmışlar, okulun kapanacağını sanarak büyük bir üzüntü duymuşlar. O sırada Cunda'ya tatile giden eski öğrencilerimizden birine levhanın neden indiğini sormuşlar. Öğrencimiz okula kadar gidip hakikaten levhanın indiğini görünce ne diyeceğini bilememiş. Hemen Amerika'ya telefon ederek bizden durumu sordu. Aldığı cevap üzerine, önce öğrencimiz sonra da ada halkı rahat bir nefes almışlar. 2000 yazında adaya geldiğimizde bu olayı bize adadaki yakın ahbaplarımız ballandıra ballandıra anlattılar. O yaz adanın en eski tarihi binalarından biri olan Taş Kahve'de bu olay sık sık konuşulan bir konu haline geldi. Esasında Taş Kahve köyün kalbinin attığı yerdir. Her konu, her türlü dedikodu orada konuşulur ve her türlü taze haber oradan adaya yayılır. Ayrıca adanın en ucuz hizmet veren kahvesidir. Bu yüzden öğrencilerimizin en çok gittiği, hatta sabah kahvaltılarını yapmak için yeğlediği yerdir. Ada halkı da öğrencilerimize bu kahvede kollarını açmıştır. Yıllar geçtikçe ada halkı ile iç içeliğimiz fazlalaşmaya başladı. Giderek onlar bize güven duydular; biz de onların her türlü geleneğine saygı duyarak kendimizi onlardan biri yapmaya çalıştık. Zamanla adada çok sevdiğimiz saydığımız kişilerle tanıştık. Bu arada acı olaylar da yaşadık. Bir yıl önce çok sevdiğimiz ve saydığımız hayırseverliği âlicenaplığı ile tanıdığımız yaşlı teyzemiz Fatma Hanım'ı, adanın eşrafından ve en eski yerlilerinden olan Ali Onay'ın güzel, zarif, ince ve hassas eşi Fatma Hanım'ı kaybettik. Allah rahmet eylesin. Çok şükür adanın maskotu olan ve Girit'ten gelerek adaya ailesiyle yerleşmiş olan doksanının üstünde İsmet Hanım hâlâ aramızdadır. Bu yıllar içinde sevinçli günler de yaşadık. Bunlar arasında evimizin ilk sahibi, adanın emekli zabıta memuru Güven Dönmez'in kerimesi Ayfer'in düğününü, karşımızdaki komşumuz, aynı zamanda okulun ilk açıldığı zamandan beri evini pansiyon olarak öğrencilerimize açmış olan Canan Günaltay'ın kız kardeşinin kına gecesini sayabilirim. Özellikle kına gecesi evin önündeki meydanda yapıldığı için bütün gece balkondan seyretme fırsatını bulduk. Beyaz elbisesi ve kırmızı kuşağı ile ortada oturan gelinin ellerine kına yakılırken "Sarı Gelin" türküsünü söylediklerinde hem gelin, hem de bütün misafirler, biz de dahil hepimiz ağlamıştık.

Nihayet ada halkı ve biz öyle birbirimize yakınlaşmıştık ki okulda vuku bulan her türlü olay veya meydana gelen her türlü sorun ada halkının ilgisini çeken, üzerinde yoğunlaştığı bir konu olmaya başladı. Hatta ve hatta adanın eski gedikli yazlıkçılarından olup kira ile oturduğu "Mavi

Kapı" lâkaplı evinden birkaç yıl önce satın aldığı Rum evine taşınan ve üniversite yıllarından beri arkadaşım olan Prof. Dr. Kıvanç Ertop'un evinin bahçesindeki akşam sohbetlerinde alınan önemli kararlar ve tartışılan ilgi çekici konular bile nasıl oluyorsa ertesi günü Taş Kahve'de anlatılıyordu. Kıvanç'ın tabiriyle "kargalar haber götürüyordu". Aramızda ada halkından, çok sevdiğimiz, bizimle her türlü teşebbüsümüzde beraber olan fedakâr balıkçı Hasan Kızılgün, Kıvanç'ın evinin bahçesindeki sohbetlerde yük gemilerinde çalıştığı zamanlarda bütün dünyayı nasıl dolaştığını, hangi limanlarda konup göçtüğünü bize anlatıyordu. Ayrıca bu sohbetlerde, okulun geleceği, okulda verilen konferanslar hakkında ve diğer konularda adaya tatil için gelen ve her zaman Kıvanç'ın evinde toplanan yazarlar, çizerler, şairler, müteşairler, üniversite mensupları ile beraber yapılan uzun gece konuşmaları, bütün gün okulda uğraşan bizlerin, özellikle Şinasi Bey'in yorgunluğunu alıyordu. Muhakkak her gün Şinasi Bey ikindi çayını yudumlamak üzere Kıvanç'ın evinin yolunu tutuyordu. Her ne kadar Kıvanç mükemmel bir iktisat profesörü ise de kıvrak zekâsıyla hukukçulara taş çıkartacak derecedeki bir maharetle okulun karşılaştığı kanuni problemlere de ışık tutuyordu.

Türkiye'nin diğer şehir ve kasabalarında olduğu gibi Cunda Adası'nın da büyük bir başıboş kedi ve köpek problemi vardı. Aslında ada, kedisinin çokluğu ile tanınmıştı. Köpekler ise daha az olmalarına rağmen daha acıklı bir durum arzediyordu. Yaz tatili için adaya gelen yerli turistler yanlarında getirdikleri veya orada edindikleri iyi cins köpeklerini giderken orada yapayalnız bırakıp gidiyorlardı. Boynunda tasması, şaşkınlık ve çaresizlikten gözleri faltaşı gibi açılmış, tüyleri birbirine yapışmış perişan bir halde adanın sokaklarında bu köpekler sahiplerini arıyorlardı. Şinasi Bey ve ben bu zavallı hayvanların acısını tâ kalbimizde duyuyorduk. Bereket versin ki Ayvalık Belediye Başkanı Ahmet Tüfekçi her zaman bu zavallı hayvanların ve fakir insanların arkasında olan bir zattı. A. Tüfekçi son yıllarda "Pro Animale" adlı bir Alman hayvanseverler derneğiyle işbirliği yaparak Ayvalık'ta, şehrin eteğindeki geniş bir arazide bir köpek bakım çiftliği kurmuştu. Bu köpek çiftliğinde 1500 köpeğin korunduğunu ve bakıldığını bizatihi oraya giderek gördük. Böylece hiç olmazsa şaşkın kimsesiz köpekler, başkan Ahmet Tüfekçi sayesinde kendilerine barınacak bir yer bulabiliyorlardı. Bu ve buna benzer daha nice iyi ve hayırlı hizmetlerinden dolayı Ahmet Tüfekçi'yi ne kadar takdir etsek azdır.

Fakat kedilerin durumu köpeklerinkinden daha kötüydü. Kediler tabiatları gereği sokakların malıydı. Çoğu zaman çocukların, hatta büyüklerin zulmüne uğruyorlar, kuyrukları çekiliyor ve tekmeleniyorlardı. Şinasi Bey ve ben adaya adım attığımız günden itibaren kedilere yardım kampanyası açtık. Her akşam karanlık iyice basınca, gündüzden iki büyük kazanda hazırladığımız tavuk kemikleri ve derilerinden elde edilen tavuk sularıyla yapılan ekmek veya makarna paparalarıyla her bir sokaktaki veya köşe başındaki grup halinde kedilerin bulunduğu belli yerlere yardımcım ve aynı zamanda vefakâr dostum Melek Uğur Hanım'la birlikte gidiyor ve kedilere yemek veriyorduk. Bu hareketimiz adada önce çok garip karşılandı. Bazı kendini bilmez kişiler bize hakaret etti; hatta bizi kovmaya kalkıştı. Ancak Şinasi Bey, ben ve Melek asla yılmadık. Bir şeyi öğretmenin, anlatmaktan çok bir örnek olma yoluyla gerçekleşeceğini iyi biliyorduk. Her akşamüstü kapı önlerinde bizi seyreden ada hanımlarının gözleri önünde kedilere yemek ve su götürmeye devam ettik. Hatta zaman zaman bu sıcak havada hayvanların en büyük ihtiyacının su olduğunu, boş bir yoğurt kabı içinde verilen suyun ise bedava olduğunu ama hayvanları kurtardığını hanımlara anlatmaya çalıştık. Önce "Biz kedileri sevmeyiz" diye itiraz ettiler. Ben de "Sizden kedileri sevmenizi kim istiyor? Onlara sadece merhamet edin, onlar da canlı" diye cevap veriyordum.

Adada kedi çekişmesi tam dört yıl sürdü. Dört yıl sonunda akşamları gittiğimizde bizden önce kedilere yemek verildiğini, köşe başlarına su kapları konmaya başlandığını gördük. Ada halkı bizim kedilere ilişkin yaptıklarımızı artık kabul etmeye, hatta bazıları bize katılmaya başladı. Ancak yaz sonunda kedileri adada kimsesiz bırakıp gitmek bir sorun oluyor; giderken çok acı çekiyorduk. Öyle ki adaya dönüşümüzü bekleyen kedilerin daha taksiden inerken evin önünde bizi karşılamaları bizi çok duygulandırıyordu. Dört yıl evveline kadar Türkiye'de kedi maması bile yoktu. Varsa bile lüks yerlerde satılmaktaydı. Türkiye'ye kediler için geniş çapta yiyecek ithal edilmeye başlar başlamaz altı – yedi aylık kuru kedi maması temin edip bunları adadaki yakın dostlarımıza teslim ederek kedilerin biz yokken de aç kalmamasını sağladık. Ama adadaki kedilerin sıhhat problemleriyle ilgili hiçbir çaremiz yoktu.

Bu sırada 2001 yılında Ayvalık'ta köpek çiftliği için gelen Pro Animale'nin yetkilileriyle tanıştık. Hatta daha önceki yılda Amerika'da bulunduğumuz sırada adadaki kedilerin durumunu anlatan bir mektupla beraber öğrencilerimizin çektiği pek çok kedinin fotoğraflarını göndermiş ve

onlar için neler yaptığımızı da en ince ayrıntılarına kadar anlatmıştık. Esasen köpek çiftliğinde Pro Animale'nin veterineri olarak çalışan Rus asıllı Anna Esipova adlı veteriner hanım, bir yaz evvel gün aşırı okula gelmiş ve civardaki kedileri ücretsiz olarak sağlık kontrolünden geçirmişti. Pro Animale, Anna'nın anlattıklarından da bizi tanıyordu. Nihayet 2002 yazında okulun tatil olduğu bir zamanda yani yaz sonunda Pro Animale'den gelen bir grupla okulda bir toplantı yaptık. Bu toplantıda adadaki kediler için hem yiyecek hem ilaç ve aşı gibi tıbbi yardım sözü aldık. Ayrıca Cunda çapında büyük bir bakım kampanyası uygulayabilmek için iki veteriner de göndereceklerdi. Nitekim verdikleri sözü fazlasıyla tuttular; çünkü bu tayin edilen veteriner ve verilen tıbbi malzemenin yanı sıra Pro Animale Osmanlıca Yazı Okulu'na, hayvanlar için sarfedilmek üzere, yani gıda ve bakıcı ücreti olarak aylık 500 dolarlık bir tahsisat ayırmıştı.

Böylece Şinasi Bey'in aldığı kararlar ve çabaları sayesinde bu kişisel girişim, giderek ada çapında bir faaliyet haline geldi. Şinasi Bey bir işi organize etmeye karar verdiğinde, o işi hangi yollarla ve nasıl çözeceğini çok iyi biliyordu. Benim Cunda'da halledilmesi imkânsız olarak baktığım kedi sorununu, o daha başından beri çözeceğine dair bana söz vermişti. Ancak ben asla inanmıyordum. Esasen Şinasi Bey Türkiye'deki sokak kedilerini ve köpeklerini kurtarmak için her zamanki gibi bir proje hazırlamıştı. Bu projede Cunda Adası bütün Türkiye'ye örnek bir pilot bölge olarak seçilmişti. Ümit ederim ki bir gün bütün Türkiye'deki başı boş hayvanlarımız için adadaki düzene benzeyen bir düzen kurulsun. Bu işde hareket noktamız dâima şu olmalıdır: "İnsan sağlığı çevremizdeki hayvanların sağlığı ile ilgilidir."

2000 yılında Koç ve Harvard üniversitelerinin ortaklığı ile Osmanlıca Yaz Okulu'nun, öğretimine devam etmesi konuşulurken, Koç Üniversitesi Rektörü Seha Tiniç, Şinasi Bey'in ömür boyu itina ile kurduğu Türk edebiyatı, tarihi ve kültürüne ait ihtisas kütüphanesini Koç Üniversitesi'ne vermesine dair bir teklif yaptı. Şinasi Bey, kütüphanesini memnuniyetle Koç Üniversitesi'ne bağışlayacağını söyleyerek bu kütüphanenin merkez kütüphaneden ayrı olarak üniversitenin bünyesine alınması ve Osmanlıca Yaz Okulu'na bağlı olarak Cunda Adası'nda temin edilecek bir binaya yerleştirilmesi isteğinde bulundu. Bu isteğe altı ay sonra Seha Bey'den gelen bir mektupta zımnen cevap verildi. Bu mektupta Osmanlıca Yaz Okulu'nun geliştirilmesi için adada uygun görülen bir binanın aranıp bulunması isteniyordu. Bu teklif üzerine okulun bütün üyeleri, özellikle Şinasi

Bey okul için münasip bir bina aramaya koyuldu. Biz uzun zaman bu binanın sadece okul için olmayıp aynı zamanda Şinasi Bey'in ihtisas kütüphanesini de içereceğini düşünüyorduk. Şinasi Bey bu düşünceden hareket ederek, kütüphanenin terk edilmiş bir kitap mezarlığı haline gelmemesi ve ondan bütün Türk kültürüyle uğraşan araştırıcıların yararlanabilmesi için yeni bir proje hazırladı. Bu proje Türk-Osmanlı tarihi ve kültürü üzerinde araştırmalar yapacak bir enstitü hakkındaydı. Aslında bu projenin temelinde şu önemli husus yatmaktaydı: Türkiye'nin mahrumiyet bölgelerinde kurulmuş olan üniversitelerde Türk edebiyatı, dili ve tarihi alanlarında doktora yapan, kütüphane, hoca ve modern araç ve gereçlerin sıkıntısını çeken öğrencilere yaz aylarında böyle bir enstitünün sağlayacağı imkânlarla, bir hoca önderliğinde çalışma fırsatını verebilmekti. Proje Amerika'da hazırlandı ve Koç Üniversitesi'ne sunuldu. 2001 yılında İstanbul'a geldiğimizde projenin üniversite tarafından nasıl karşılandığına dair hiçbir fikrimiz yoktu.

O yaz İstanbul milletvekili Güneş Taner'in evindeki davette merhum Vehbi Koç'un küçük kerimesi Sevgi Gönül hanımefendi ile tanıştık. Sanıyorum ki faaliyetlerimizle ve okulla çok yakından ilgili olan Ömer Koç, halası Sevgi Hanım'ı, bu hususta bilgilendirmiş, yani okuldan ve Koç Üniversitesi'nin, okulun kullanması için tahsis edebileceği bir binadan ona daha önce bahsetmiş olmalıydı. Bu toplantıda bir ara Sevgi Gönül'le aynı sofada oturmuş, ortadan sohbete katılmaktaydık. Bir ara Sevgi Hanım bana dönerek Osmanlıca Yaz Okulu hakkında bazı şeyler sordu. Ben de kendisine kuruluşunda ve ilk yılında çektiğimiz sıkıntıları samimiyetle anlattım. Hemen burada şunu da söyleyeyim ki HKU-IOSS başladığı yıldan beri büyük bir ilgi görmüş; sadece Türkiye'de değil Amerikan televizyonlarında da en az üç kere mevzuu bahs olmuş; bütün Amerikan üniversitelerince tanınmıştı. Artık Ömer Koç'un okula bağışladığı fondan sonra ne öğretimde, ne de öğrenci bulmakta sıkıntı çekiyorduk. Neticede okul giderek büyümekteydi. Ben bütün okul serüvenimizi baştan sona kadar anlatınca, Sevgi Gönül elde ettiğimiz bursları ve fonları öğretmenlere ve öğrencilere ve diğer hususlara nasıl sarfettiğimizi sordu. Karşımda çok dikkatli bir insanın bulunduğunu hemen fark ettim. Ayrıca içimde bu hanımefendiyi sanki yıllardır tanıyormuşum, bir yerlerde izini kaybetmişim de orada o anda bulmuşum gibi bir duygu vardı. İri mavi gözlerinde tanıdık bir ifadeyle bana bakıyordu. Daha sonraki zamanlarda çok az gördüğüm Sevgi Gönül'le her karşılaştığımda bana hep bu duyguyu vermiştir.

Onda en önce fark ettiğim ismiyle müsemma gönül zenginliğiydi. Memleketi ve kültürü için iyi ve kalıcı bir şeyler yapmak arzusuyla doluydu. Kişinin fani olduğunu, bu yüzden değerinden hiçbir şey kaybetmeyen iyi ve güzel eylemlerle insanın ebedîleşeceğini biliyordu. Ayrıca kişiyi, kişiliğindeki değerlerle ölçen, dış görünüşe asla önem vermeyen bir insandı ve garip bir şekilde kendi maddî zenginliğinin hem farkında, hem de farkında olmayan bir hâletiruhiyeye sahipti. O gece gözünden hiçbir şey kaçırmayan Sevgi Gönül'e, Osmanlıca Yaz Okulu öğrencilerinin burslarının, Ömer Koç'un sağladığı fonun ve vakfın diğer gelirlerinin Şinasi Bey tarafından Amerika'da kurulmuş olan Ottoman Studies Foundation'da (Osmanlı Kültürü Araştırmaları Vakfı) toplandığını, bu vakfın gelirlerinin başlıca üç kalemde harcandığını açıkladım:

1. Öğrenciler ve öğretmenlerin kaldıkları otel masrafları, kitap vs. masrafları, okul için yıl boyu Amerika'da ve Türkiye'de yapılan telefon görüşmeleri masrafları ile her türlü yazışma ve haberleşmede harcanan kırtasiye vs. masrafları, okulda yaz boyunca harcanan elektrik ve su gibi masraflar.

2. Cunda Adası'nda çevre sağlığı için ayrılan para:

a. Çocuğunu okula gönderemeyecek kadar fakir olan bir iki aileye yardım ve diğer fakir insanların zaman zaman temel ihtiyaçlarını sağlamada yardımcı olma.

b. Adadaki başıboş hayvanların sağlığı ile ilgili olarak yapılan harcamalar.

3. Ve eğer hâlâ vakıfta yeteri kadar para kalmışsa SOLL ve TUBA'nın yayın masraflarının bir kısmını karşılama.

O geceden sonra epeyi bir zaman geçti. Ertesi yılın yaz ayında yine M. Bardakçı'nın evinde bizatihi Sevgi Gönül'den, Osmanlıca Yaz Okulu'nun kullanması için Cunda'da bizim evin bitişiğinde, onun eşi olan evi satın alıp Koç Üniversitesi'ne bağışladığını öğrendik. Aslında Cunda (Alibey Köyü), Hayat Sokak adresinde bizim ev köşe başında olmak üzere birbirinin aynısı üç ev yan yana sıralanmıştır. Evlerden birinin kapısı üstündeki kayıttan 1893 tarihinde inşâ edilmiş olduğu anlaşılan bu evlerin üç Rum kardeşe ait olduğu, kendilerinin korsan kaptan olduğu, evlerin aralarındaki ortak duvarda gizli geçitler bulunduğu ve herhangi bir gümrük baskını sırasında korsanların bir evden diğerine geçerek kaçtıkları veya mallarını bir evden diğerine sokarak kaçırdıkları halk arasında bugün hâlâ anlatılmaktadır.

Bu üç evin tarihçesi:

Üç bina 1893-1924 arası Çakirakis ailesine mensup üç zengin kardeşin tasarrufunda imiş. (Bu bilgi, Cundalılardan derlenmiştir. Cunda'yı ziyarete gelen Yunanlıların bu konudaki rivayetleri ise değişiktir.)

Birinci Ev:

1924'te Giritli mübadil Mustafa Dönmez'e (halen bitişiğimizde oturan Ayvalık Belediyesi zabıta memurluğundan emekli Güven Dönmez'in babası) verilmiş.

1983'te vârisler İzmirli Fatma Telyar'a satmışlar,

1986'da satış yoluyla Şinasi Tekin ve Gönül Tekin'e intikal.

1996'daki tamirat sonrası Osmanlıca Yaz Okulu kullanımına tahsis olunmuş.

İkinci Ev: (şimdiki Harvard-Koç Osmanlıca Yaz Okulu ve Harvard-Koç Üniversitesi Sevgi-Doğan Gönül Osmanlı Araştırmaları Binası):

1924'te mübadil Boşnak Süleyman Bey'e verilmiş,

1929'da Girit kökenli Albay Faik Bey'e intikal,

1935'te Mısırlı Hüseyin Erdoğmuş'a intikal,

2002'de vârislerinden satış yoluyla Sevgi Gönül hanımefendiye ve hemen ardından bağış yoluyla Koç Üniversitesi'ne intikal.

3. Bitişikteki ev:

1924'te mübadil Bulgariyalı Ahmet Efendi'ye verilmiş,

Oğlu Albay Ali Bey'e intikal,

Halen vârislerinin mülkiyetinde.

Ancak Sevgi Hanım ihtisas kütüphanesinin Cunda Adası'nda bulunmasına itiraz ediyordu. Müdiresi olduğu İstanbul'da Boğaz'daki Sadberk Hanım Müzesi, birçok korunma âletleriyle donatılmış olduğu halde, orada bile bazı kitapların çalınmış olması onu haklı olarak korkutuyordu. İşte bu yüzden ihtisas kütüphanesi problemi askıda kalmıştı. Kütüphanenin henüz İstanbul'da Şinasi Bey adına bir ihtisas kütüphanesi olarak merkez kütüphaneye dahil edilmeksizin Koç Üniversitesi'nde mi kalacağı, yoksa Cunda'da yeni alınan binaya mı yerleştirileceği tam bir açıklık kazanmadan, daha doğrusu Sevgi Hanım bizden hiçbir karşılık beklemeden bu binayı, Osmanlıca Yaz Okulu'nun kullanması için Koç Üniversitesi'ne bağışlamıştı. Şimdi de binanın restorasyonunu yaptırmaktadır. Restorasyon işini

üzerine almış olan İstanbul'un ünlü mimarlarından Dr. Sinân Genim beyefendidir. Doğrusu Sevgi Gönül'ün gösterdiği bu âlicenaplığı Türkiye'de kaç varlıklı insanımız yapabilirdi? Belki de hiçbiri!

Şinasi Bey'in Osmanlı Araştırmaları Enstitüsü projesi ise uzun bir süre sessiz sedasız bekledi. Bu arada Koç Üniversitesi yeni Rektörü Prof. Dr. Atilla Aşkar 2002'de Cunda ziyareti sırasında, Şinasi Bey'in sunduğu enstitü projesine Koç Üniversitesi'nin sıcak baktığını ve yeniden daha geniş ve teferruatlı bir proje hazırlayarak kendisine göndermesini istedi. Şinasi Bey de her zamanki tez canlılığı ile projeyi istenildiği biçimde hazırladı ve Koç Üniversitesi'ne yolladı.

Görüldüğü gibi Şinasi Bey'in hayatı projelerle doludur; her an hayal dünyasına yelken açmaya hazırdır. Ancak bu hayallerin hiçbirinin fanteziyle ilgisi yoktur. Onun hayallerinin mihveri hep kendi kültürümüz ve tarihimizin etrafında döner. Çünkü o idealist, kendi milletine, kültürüne ve insanlarına candan bağlı, kendisini ülkesine adamış bir insandır. Aynı zamanda aklına koyduğu her idealini gerçekleştirmekte ısrarlı, azimli ve bu ideali nasıl, hangi yollardan gerçekleştireceğini bilen bir insandır. Ayrıca genç yaşta Almanya'da doktorasını yaptığı için bu ülkenin disiplinli çalışma alışkanlıklarını kendisine prensip edinmiştir. Bu disiplin ona, dâima başladığı projeleri sonuna kadar götürme azmini vermiştir.

Bütün bunlara ilâve olarak, Atatürk'ün aşıladığı "cumhuriyet ruhu" onun kişiliğinin yoğrulmasında önemli bir rol oynamıştır diyebilirim. Mütareke yıllarının ve Cumhuriyet'in ilk öğretmenlerinden olan babası idealist Şinasi'ye çok iyi bir örnek olmuştur. Kendisine burada Allah'tan rahmet dilerim. Eski kültürü çok iyi bilen fakat Cumhuriyet ruhunu taşıyan bu iyi insan ve İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı olduğu yıllar ve bu yıllardaki idealist öğretmenler, Şinasi Bey'in çocukluğunda kişiliğine damgasını vuracak olan en önemli unsurlar olmuşlardır. Ulusçu, Atatürkçü zihniyet Şinasi Bey'in âdeta damarlarına işlemiştir. Ben Orta Asya Türk devletlerinin tarihine ve Osmanlı Devleti'nin tarihi ve Türk dilinin tarihine olduğu kadar belki de onlardan daha çok Şinasi Bey'in İstiklal Savaşı tarihine bütün teferruatiyle vâkıf olduğunu bizatihi ve çok yakından biliyorum.

Bir cumhuriyet çocuğu olarak Atatürk'ün "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir" sözünü kendisine hayat prensibi edindiğinden, kendisini hem sahasında çok iyi bir ilim adamı olarak yetiştirmiş, hem de iyi bir öğretmen olmuştur. Onun ne kadar iyi bir öğretmen olduğunun kanıtı ise yetiştirdiği

öğrencileridir. Bu öğrencileri arasında Harvard'da Prof. Cemal Kafadar'ı, yine Harvard'da sanat tarihçisi Prof. Gülru Necipoğlu'nu, Chicago Üniversitesi'nde Prof. Robert Dankoff'u, Atatürk Üniversitesi'nde Prof. Efrasiyap Gemalmaz'ı, Seattle Washington Üniversitesi'nde Prof. Selim S. Kuru'yu, Londra Üniversitesi'nde Prof. Yorgos Dedes'i, Orta Asya Uygur sahasında Dr. Kahar Barat'ı sayabilirim. Şu anda Dr. Hekim Susan Francia, Şinasi Bey'in yanında Osmanlı tıp tarihi üzerine doktorasını hazırlamaktadır.

Atatürk'e olan hayranlığının yanı sıra Şinasi Bey'in büyük bir hayranlık duyduğu bir başka ünlü kişi de büyük Türk şairi Nazım Hikmet'tir. Onun birçok şiirini ezbere bilir ve bu şiirleri, şiir okuma ustalarını bile geride bırakacak ve kıskandıracak bir maharetle okur. Yine onun etkisiyle "heveskâr bir şair", yani "müteşair" olarak ara sıra N. Hikmet'in şiirlerine nazîreler düzmekten kendini alamaz.

Şinasi Bey'in bir diğer merakı da çok yakın dostlarına, Osmanlı divanının muhtelif yüzyıllardaki değişik ferman üslûplarıyla sahte fermanlar düzmesidir. Kendisi hükümdarın yerini alarak sefer-i hümayuna çıkmıştır. Amerika'da oturduğu minik bir kasaba olan Duxbury'yi "uçların" merkezi olarak tasavvur etmiş ve buna "Karye-i Tâk-i Sî-Boru" adını vermiştir. İşte buradan "memâlik-i mahrûse"deki yüksek rütbeli bir rical, mesela beylerbeyi, vezir, paşa gibi tasavvur edilen bir dostuna bu fermanları gönderir. Bunlar arasında Mustafa Canpolat, Cem Dilçin, hatta Andreas Tietze, Halil İnalcık ve Fahir İz de vardı. Bunlardan Fahir İz'e yazılanda Fahir Bey, Evliya Çelebi ile birlikte İngiltere'ye gönderilen bir elçi olarak tasavvur edilmiştir. Yayınlanmış olan diğeri Kanunî Sultan Süleyman'ın ağzından Kal'a-i Beç dizdarı (Viyana kalesi muhafızı) Andreas Titza'ya (yani Prof. Dr. Andreas Tietze) yazılmıştır. "Viyana'nın düştüğüne dair yeni bir vesika" adıyla *Tarih ve Toplum* dergisinde yayınlanmış olan bu fermanın ifadesi gerçeğe o kadar yakındır ki bazı tarihçi ve tarih meraklısı dostlarımız bir an için fermanı gerçek sanmışlardır.

Dilerim ki nice nice yıllar Şinasi Bey, fermanlar düzmeye, projeler üretmeye, SOLL serisiyle TUBA dergisini yayınlamaya ve Osmanlıca Yaz Okulu'nda ders vermeye, daha pek çok öğrenci yetiştirmeye devam etsin ve bu faaliyetleriyle mutlu olsun.

Duxbury, MA
27 Nisan 2003

ŞİNASİ TEKİN'İN ARDINDAN VEYA ŞİNASİ TEKİN İLE GEÇEN BİR ÖMÜR'E EK*

(2008)

Şinasi Bey'le bir ömür adlı hayat hikâyemizi yazdığımdan ve onun vefatından beri hemen hemen dört yıl geçti. Geçen uzun zamana rağmen hâlâ onun ölümünü kabul etmek benim için çok zor, hele onun hakkında konuşabilmek onun yaptıklarını anlatmak ise anlatılamayacak kadar zor. Fakat onun bana hâlâ beraberce yaptığımız faaliyetleri devam ettirmek için güç ve kuvvet verdiğini biliyorum. Hem "The Sources of Oriental Languages and Literatures"ın (SOLL) hem de *Türklük Bilgisi Araştırmaları (TUBA)/The Journal of Turkish Studies*'in *(JTS)* yayınlanması, Osmanlıca Yaz Okulu faaliyetlerinin devam ettirilmesi ve onun istediği yolda devam etme gücünü de yalnızca ondan alıyorum. Sanki Şinasi Bey bir uzak yerdeymiş ve bir gün geri gelecekmiş ve her şeyin hiç değişmeden devam ettiğini görerek mutlu olacakmış hissini yaşıyorum.

Türk kültürünü, edebiyatını ve milletimizin ruhunun derinliklerinde yatan zengin duygularını, iyimser dünya anlayışını, kendi yalnızlığı içinden sıyrılıp dünya insanları arasında kendi değerleriyle hür yaşama arzusunu, kitap sahiplerine, minyatürlere, bakır, altın, gümüş işlemelere, oyalı

* Metnin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 32/II (2008): 67-69.

yemenilere, dantelli perdelere, karyola eteklerine, örtülerine kutsal elleriyle döktüğü, işlediği dünyasını gözler önüne sermek, bütün dünyanın önünde sergilemek onun hayatının en büyük gayesi idi. Yaşasaydı kimbilir daha neler yapacaktı. Nitekim hayatının son gününe kadar kendisini hiç düşünmeden, bir an olsun ölümü aklına bile getirmeden bu uğurda çabalıyordu.

Osmanlıca Yaz Okulu'ndan sonra en büyük arzusu bir Osmanlı-Türk Kültürü Araştırmaları Merkezi kurmaktı. On bine yakın kitaptan oluşan zengin kütüphanesi bu araştırma merkezinin belkemiğini teşkil edecek, SOLL ve *TUBA/JTS* de bu merkezin bir yayın organı haline gelecekti. O bu merkezi Ayvalık, Cunda Adası'nda kuracaktı. Sevgili Sevgi Gönül, her ne kadar bu konuda tereddütlü ise de Şinasi Bey'e ve Osmanlıca Yaz Okulu'na verdiği gibi destek vermeyi düşünmekteydi. Hayatının sonlarında tanıdığım ve asla unutamadığım Sevgi Gönül erken gelen ölümle aramızdan tıpkı cami önlerinde kümelenen boyunları siyah halkalı kırmızı gözlü güvercinler gibi çıktı gitti. Şinasi ve ben arkasından sadece gökyüzüne bakarak orada kalakaldık, nefesimizi tuttuk. Hiçbir acı bizi bu kadar etkilememişti, çünkü hayatını bizim gibi kültürümüze adamış bir insanı aniden kaybetmiştik. Ondan sonra her şey değişti, kültür merkezini kurmak artık zorlaşmıştı. Ve ardından Şinasi Bey'i kaybettik. Biliyordum bu konuda yolun sonuna gelmiştik. Çünkü ben ne Şinasi Bey ne de Sevgi Gönül'düm.

İyi niyetimden, çalışma gücümden başka hiçbir şeye sahip değildim. Ancak benim içimde kaybettiklerimin büyük acısı vardı. Giderek bu acı tortulaştı, kalıcı oldu. Asla azalmadı; zaman onu çoğalttı. Her yerde, her yaptığım işte her uğraşıda, her şarkıda, her okuduğum kitapta Şinasi Bey yanımdaydı. Bu acı ve bu acıyla birlikte yoğunlaşan sevgim, hayranlığım beni durmadan ileriye doğru itti, bana kuvvet verdi. Bana en büyük hediyesi olan oğlumuz İbrahim Hakkı ile birlikte el ele vererek onun gittiği yolda devam etmeye başladık. Ama hem Osmanlıca Yaz Okulu, hem de yayınları devam ettirmek için sadece ikimizin uğraşması yetişmezdi; bu yolda Şinasi Bey'in hem öğrencileri hem de arkadaşları Selim S. Kuru ve Yorgos Dedes, kardeşim Prof. Günay Kut, Prof. Cemal Kafadar, yanımızda dimdik durdular. Hepimizin elleri bir anda sımsıkı birleşti. Şinasi Bey'e vefa gösterme yolunda yalnız onlar yoktu, her türlü yayın cefasını ve zorluklarını göğüsleyen Marmara Üniversitesi öğretim üyesi Dr. Yücel Dağlı ve Paralel Reklam'ın yöneticisi Sinan Aktaş da aramızda idi. Hatta faaliyetlerimizi teşvik eden ve beni cesaretlendirenlerin en başında Sinan Bey vardı. Gittiğimiz bu uzun ince yolda bizim arkamızda duran, ilgisini

asla esirgemeyen, yapabileceği her şeyi yapan, titizliğine hayranlık duyduğumuz, dürüstlüğünden ötürü sonuna kadar güvendiğimiz Koç Üniversitesi Rektörü Atilla Aşkar Bey de vardı. Biz hep beraber hem Osmanlıca Yaz Okulu'nu hem de yayınları devam ettirme yolunda güçlendik, geliştik ve büyüdük.

Hem SOLL hem *TUBA/JTS* Kuzey Amerika'da çıkan ve Osmanlı-Türk tarihi ve kültürünü tanıtan tek yayındır. Bu yayınların Türkiye'de yankı uyandıracağını ve değerlendirileceğini, hem Şinasi Bey hayatta iken hem de onun vefatından sonra, hep umduk, hayal ettik. Ülkemizdeki üniversitelerimizden parmakla sayılacak birkaç üniversite dışında bu yayınlar itibar görmedi, hatta Gazi Üniversitesi ve Uludağ Üniversitesi, Şinasi Bey'in vefatından sonra bu seriyi almaktan vazgeçtiler. Bu son yılda bu listeye Bilgi Üniversitesi de katıldı. Buna en iyimser yorumla üniversitelerin maddî sıkıntılarının sebep olduğunu düşünebiliyorum. Zira 33 yıldır bir yıl bile aksatmadan devam eden, Türk kültürü ve tarihini tanıtmak için çırpınan bu yayına ilgisiz kalabileceklerini düşünmek bile bana çok zor geliyor. Kaldı ki bu yayınlar sadece kütüphanelerden gelen gelirle ayakta durabilen, kâr gözetmeyen bir kuruluş tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu yayınların devamından endişelenilmeden onu yaşatmak ancak bizim üniversitelerimizin ve devletimizin de yardımlarıyla mümkün olabilir.

Yardım konusuna değinmişken, 2004'ten itibaren Dışişleri Bakanlığı'nın Türk Tanıtma Fonu'nun yardımlarını burada belirtmek isterim. Bu fonun dışında çaldığımız devlet kapıları ya bürokrasi ya da nedeni bilinmeyen sebepler yüzünden yüzümüze kapandı. Ama zararı yok Şinasi Bey! Dostların, oğlun ve ben, senin açtığın yoldan gidebileceğimiz en son uca kadar gideceğiz. Senin yolunu ve seni asla terk etmeyeceğiz. Sen yerinde rahat uyu!

Sen bana sabrı, peşin hükümlü olmamayı, tevazuyu öğrettin, dünyaya iyimser, pozitif gözlerle bakmayı, bir noktada insanlara güvenmemiz gerektiğini öğrettin, ama benim karamsar ve karşı koymaya meyyal ruhum bu öğretileri ne kadar öğrenebildiyse o kadar öğrendi; kendimi değiştirmeye çalışıyorum ve bunu da senin için yapıyorum. Sen benim objektif bir araştırmacı olmama yardım ettin. Harvard Widener Kütüphanesi'nden bana çalışmam için getirdiğin yüzlerce kitap sayesinde hayatımda hiçbir zaman ulaşamayacağım bir araştırma ve inceleme dünyasına beni sürükledin, engin bilgin, ciddi bilim adamı dürüstlüğünle düşüncelerimi dinledin, tavsiyelerde bulundun, tenkit ettin veya beğendin. Böylece bana benim değerli

olduğum duygusunu yaşattın. Ben, sen yaşadığın müddetçe başı göklere ermiş, sanki dünyanın bütün zenginliklerine sahip biriymişim gibi yaşadım. Üzüntüleri, acıları benden sakladın; asla ümitsizliğin hudutlarından aşağıya doğru yuvarlanmamam için bütün gayretini sarfettin. Sen beni korudun, yetiştirdin ve olgunlaştırdın. Varlığa duyduğun engin sevgin, benim de içimde zaten var olan bu insanlık kaynağını daha da büyüttü, çoğalttı ve hatta zaman zaman elimden geldiği kadar eyleme dönüştürdü.

Ama bunu sadece bana yapmadın, senin yanında, hayatında veya yakınında bulunan herkese yaptın. Öğrencilerin bu gerçeği ne kadar iyi bilirler! Senin sihirli değneğin ile araştırma ve insan ve değerleri bakımından olduğu kadar bilgi edinme ve öğrenme konusunda da ne kadar değiştiklerini ve zenginleştiklerini hep söylerler.

Biz hepimiz, yakınların, dostların ve öğrencilerin seni hiç unutmayacak ve senin açtığın yoldan yürümeye devam edeceğiz. Ruhun şad olsun.

Cunda

2008 Yaz Ayları

BİRİNCİ BÖLÜM

ALİ NİHAD BEY'İN HAYATI*

(1979)

Ali Nihad Bey 1314/1898 yılında İstanbul'da Vezneciler'de Zeynep Hanım Konağı'nın arkasına düşen bahçeli bir evde dünyaya gelmiştir.[1] Annesi Ümmühani Hanım ve babası Mehmed Nazif Bey iki kız kardeşin çocuklarıdır. Ali Nihad Bey'in anne tarafından dedesi Kars reisüluleması Şebilli Ali Efendi, baba tarafından dedesi ise Dağıstanlı Tuğlu Hacı Ali Efendi'dir. Tuğlu Hacı Ali Efendi Dağıstan'daki yedi çiftliğini bırakıp Erzurum'a gelmiş ve orada yerleşmiştir.

Ali Nihad Bey'in babası Mehmed Nazif Bey 1276 yılında Erzurum'da doğmuştur. On bir, on iki yaşlarında babasını kaybeden Mehmed Nazif Bey on dört yaşındayken İstanbul'a gelmiş, orada askerî kâtip yetiştiren Menşe-i Küttab-ı Askeriyye okuluna kaydolmuştur. Bu okulu normal süreden altı ay önce birincilikle bitirmiş, Harbiye Nezareti'nde Levazım Dairesi'nde askerî kâtip olarak görev almıştır. Bir müddet Serasker Redif Paşa'nın sır kâtibi olarak bulunmuş, daha sonraları Tahniye-i İdare-i Askeriyye'de baş kâtip olarak vazife görmüş ve 3. Ordu muhasebeciliğindeki görevi sırasında emekli olmuştur. Mehmed Nazif Bey 1927 yılında vefat etmiştir. Oğlu Ali Nihad Bey'in onun hakkında anlattıklarına dayanarak,

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 31-35.

1 İnan 1965, 14.

Mehmed Nazif Bey'in çok çalışkan, azimli, gururlu ve dürüst bir insan olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ayrıca Mehmed Nazif Bey şair yaradılışlı idi. Ne yazık ki tertip ettiği *Dîvânçe*'si 1327 yılındaki Bayezid yangınında yanmıştır. Hâfız Mehmed Sebatüddin Efendi'nin divanının sonundaki manzum takriz ondan bugüne kalmış tek manzum vesikadır. Bir mensur eseri Üniversite Ktp., Yıldız Yazmaları arasında bulunmaktadır. Bu eser, *Bedreka-i Sadâkat* adını taşımaktadır.[2]

Ali Nihad Bey üç yaşındayken, 1901 yılında, Mehmed Nazif Bey Manastır'a tayin olunmuş ve ailesiyle birlikte Manastır'a gitmiştir. Ali Nihad Bey Manastır'da oturdukları ilk evin İshakiye Camii karşısındaki Necib Efendi'nin evi olduğunu söyler. Bu evin selâmlık kısmı dört odalıydı ve bir de avlusu vardı. Sekiz odalı bir köşk olan harem kısmı ise on beş metre yükseklikte bir duvarla çevrili sekiz dönümlük bir bahçe içindeydi. Haremle selâmlık arasında bir dönme dolap bulunmaktaydı. Ali Nihad Bey, Necib Efendi'nin evinde geçen tatlı çocukluk yıllarını, o zamanki yaşantısına ayrı bir çeşni ve tat veren, daha sonraki yıllarda insanları kabullenişine ve değerlendirişine etki eden yumuşak ve sıcak simaları, samimi ve içten insanları asla unutmaz.[3] Mesela 14 Haziran 1978 günü kendisiyle yaptığımız bir sohbette şöyle söyler: "Ben seneler sonra Manastır'a gittim, bundan dört beş sene evvel... Oranın eskilerinden biriyle geziyoruz Manastır'ı... Burada Raif'in kahvesi vardı... Burada Şemsi Paşa vuruldu, telgrafhanede... diyorum, hepsini hatırlıyorum..."

Daha sonraları Ali Nihad Bey ailesi Necib Efendi'nin evinden aylık on bir mecidiye kirayla tutulan Ali Paşa'nın konağına taşınmıştır.

İlk öğrenimine üç yaşlarında daha İstanbul'da iken başlamış olan Ali Nihad Bey'in ilk öğretmeni babasıdır. Evdeki öğretim Manastır'da da devam etmiş ve Ali Nihad Bey Farsçayı babasından öğrenmiş, Sadî'nin *Gülistân*'ını önce onunla okumuştur. Ayrıca Manastır'da Rehber-i Maârif adlı özel bir okula devam etmiş, bu okulda Fransızca öğrenmiştir.[4] Hatta Ali Nihad Bey bu okulda sahneye konulan Fransızca bir piyeste de rol almıştır. Okumaya ve edebiyata olan merakı daha o yıllarda açık bir şekilde görülmeye başlamıştır. Kendisi bunu şöyle anlatır: "Uşşâkizâde Halid Ziya

2 Bu bilgiler 30 Haziran 1978'de Ali Nihad Bey ile yapılan sohbette elde edilmiştir. Ayrıca bkz. İnan 1965, 15-17.

3 Bu bilgilerin bir kısmı 14 Haziran 1978 ve 30 Haziran 1978 tarihlerinde Ali Nihad Bey ile yapılan sohbetten elde edilmiştir. Ayrıca bkz. Tarlan 1953, 8.

4 Tarlan 1953, 7-8.

Bey'in *Şarktan Garba bir Seyyâle-i Edebiyye*'si, Mehmet Emin Bey'in *Çoban Armağanı Çam Sakızı* adlı şiir mecmuası, Cevdet Paşa'nın *Kısas-ı Enbiyâ*'sı, bir münşeât kitabı vardı... Ben bunların içine dalmıştım, okurdum, okurdum, okurdum..."[5]

Mehmed Nazif Bey Manastır'dan Selânik'e vazife ile gönderildiğinde, Selânik'te önce bütün aile Müşir Hayri Paşa'nın konağına yerleşmiştir. Ali Nihad Bey dört altın aylıkla tutulan bu evin baştan başa mermer döşeli avlusunun kendisini çok etkilediğini söyler.[6] Selânik'te Fransız Lisesi'ne devam etmiş olan Ali Nihad Bey, babasının 1909-1910 yıllarında tekrar İstanbul'a dönmesiyle, Koska'daki Hakkı Bey'in açtığı Burhân-ı Terakkî Rüşdiyesi'ne yazılmıştır. Öğreniminin bu devresinde İran edebiyatına, bilhassa şair Hâfız'a karşı büyük bir ilgi duymuş, ayrıca yine bu devrede divan edebiyatıyla yakından ilgilenmeye başlamış ve ilk beytini yine bu devrede yazmıştır. Bu beyit şöyledir:

Hançer-i aşkınla açtın sineme çok yareler
İşledi cangâhıma tir-i firakın pareler[7]

Selânik'ten döndüklerinde önce tamir ettirip, yağlı boya ile boyamış oldukları Vezneciler'de Murad Paşa Medresesi karşısındaki evlerine yerleşmişler, ancak 10 Temmuz 1327'de bir kandil günü çıkan Bayezid yangınında bu ev yanınca, babasının 500 altına Sarıgüzel'de satın aldığı Hasan Halife Camii içindeki büyük bir bostanı da olan on bir odalı eve yerleşmişlerdir. Bu ev de büyük Fatih yangınında yandığında, Ali Nihad Bey'in ailesi hiçbir eşyayı kurtaramamış, bu arada çok kıymetli kitaplar da yanıp kül olmuştur. 14 Haziran 1978 günü kendisiyle yapmış olduğumuz sohbette Ali Nihad Bey büyük Fatih yangınından şöyle bahseder: "Fatih yangınında binlerce ev yandı. O zamanın itfaiyesi ne olacak! Bahçe sular gibi... el tulumbasıyla yangın söndürmeye uğraşıyorlar. Fatih yangınında, o gece biz İbrahim Necmi Beylerdeydik, gece sohbetindeydik. Sabaha karşı İbrahim Necmi Beyi'n kayınpederi geldi. 'Fatih yandı!' diyerek. Hemen Fatih'e koştum. Herkes, benim ailem, Fatih Camii'ne doluşmuşlar. Perişan, ayakları çıplak... Yangın önce Hüsrev Paşa'dan başlamış, sonra bütün Fatih'i sarmış. Bu yangında biz hiçbir şey kurtaramadık. Süleymaniye'de Çerkes Süleyman Paşa vardı. Bunun hanımı duymuş yangını. Bu arada babam,

5 Tarlan 1953, 9.

6 30 Haziran 1978 tarihli sohbetten.

7 Tarlan 1953, 9.

ben filân, hepimiz Kıztaşı'na doğru çıktık. Bir de baktık ki Süleyman Paşa'nın hanımı geldi, bizi alıp Şehzadebaşı'ndaki konaklarına götürdü. Biz epeyi zaman bu konakta kaldık. Beş ay sürdü. Ahmet Paşa vardı. Sultan Abdülmecid'in eniştesi, yani Saliha Sultanın kocası. Babasıyla dedem ders şerikiymişler. O, benim için saray doktorunu gönderdi... Daha sonra Şehzadebaşı'nda şimendifer katarı gibi bir ev alıp oraya yerleştik..."

Fatih yangınında yanan Sarıgüzel'deki eve Ali Nihad Bey en canlı hatıralarla bağlı olduğunu söyler.[8] Zira bu eve taşındıkları yıl Ali Nihad Bey Vefa İdadisi'ne yazılmış ve Ertuğrul Sadi Tek, artist, çok genç yaşta *Efkâr-ı Umûmiye* adlı bir gazete çıkaran Kenan, eski Milli Eğitim bakanlarından Hasan Ali , Doktor Rasim, ressam ve bir ara İslam Eserleri Müzesi Müdürü Elif Naci, yazar Peyami Safa gibi gençlerle tanışmış ve onlarla sıkı bir arkadaşlık kurmuştur. Bu arkadaşlar sık sık bir araya gelirler, bilhassa *Neşîde* adlı şiir mecmuasının sahibi Alaybeyizâde Naci Bey'in oğlu Münir'in —sonraları tüccar— Zeyrek'teki eski konaklarında toplanırlar, bazı geceler edebiyat sohbeti yaparlar, bazı gecelerde ise sadece eğlenirler, hatta ruh bile çağırırlardı. Mesela Münir 1913 yılında Farsça *Fedakâran-ı İran* adlı, Ali Nihad Bey de Türkçe *Türkün Yemini* adlı birer perdelik piyes yazmışlardı. Bu iki eser aynı gece birbiri ardı sıra oynanmıştır. *Türkün Yemini*'nin karakterlerinden Vatan'ı Ertuğrul Sadi Tek, Türk'ü Münir, Bayrak'ı da Kenan oynamıştır.[9]

Burada yeri gelmişken belirtelim ki *Türkün Yemini* Ali Nihad Bey'in yazdığı tek piyes değildir. O bu yaşlarda yani Vefa İdadisi'ne devam ederken bir de *Meryem yahut Efsâne-i Sevdâ* adlı bir piyes daha yazmıştır. Bu piyesin konusunu Ali Nihad Bey'in çocukluk arkadaşı Mükrimin Halil (Yınanç) —sonraları İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Profesörü— vermiştir. Bu eser yazılışından bir iki yıl sonra Vefa İdman Yurdu yararına Ferah Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur.[10] Ali Nihad Bey'in bu tiyatro merakı bir taraftan Manastır'da iken tesadüflerin yarattığı bazı olaylarla başlamış, diğer taraftan Abdülhak Hâmid'in eserleriyle beslenmiştir. Ali Nihad Bey tiyatroya olan merakının Manastır'da nasıl başladığını, 14 Haziran 1978 sohbetinde şöyle anlatmaktadır: "Ben o zaman altı yahut yedi yaşında idim. Manastır'a Kelhasan Tiyatrosu gelmişti. Kelhasan

8 Tarlan 1953, 10.

9 Tarlan 1953, 10, 19. Ayrıca 14 ve 30 Haziran 1978 tarihli sohbet.

10 Tarlan 1953, 14.

tiyatro grubu Rumeli'yi ve eski vilâyetleri gezerdi. İstanbul'da bulunduğunda Şehzadebaşı'ndaki Direklerarası'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda oynardı. Bu tiyatro grubunun içinde bir de Viktorya Haçikyan adlı bir artist vardı. Uzun yüzlü, sarışın, uzun boyluydu. Kendisini hep uzaktan görüyordum. Bu yüzden gözlerinin rengini hiç bilmem. O sahneye çıktı, hem raksetti hem de 'yangın var, yangın var ben yanıyorum – yetişin a dostlar ben tutuşuyorum' kantosunu söyledi. Bu bana ok gibi tesir etti... Birkaç sene sonra İstanbul'a geldik. Şehzadebaşı'nda oturuyorduk. Kelhasan Tiyatrosu İstanbul'a geldi. O zaman on yaşında falandım, geceleyin evden kaçar tiyatroya giderdim ve çok defa da asıl oyunda Viktorya Haçikyan yok ise döner, eve gelirdim..."

Görülüyor ki Ali Nihad Bey'in Viktorya Haçikyan'a olan hayranlığı ile başlayan tiyatro âşinalığı Vefa İdadisi'ne giderken çevresindeki kabiliyetli arkadaşlarıyla yavaş yavaş tiyatro tutkusuna dönüşmüş ve bu tutku özellikle devrin en büyük sanatçısı sayılan Abdülhak Hâmid'in eserleriyle beslenmiştir.

Denebilir ki arkadaşları arasında en çok Münir Akdağ, Ali Nihad Bey üzerinde etkili olmuştur. Vefa İdadisi'nde daha çok Batı edebiyatı ile ilgilenen Ali Nihad Bey'i, ikinci defa İran edebiyatıyla meşgul olmaya zorlayan odur. Bunu Ali Nihad Bey şöyle anlatır: "Beni ikinci defa İran edebiyatına döndüren Münir oldu... Hayatta tanıdığım insanların belki en zeki ve kabiliyetlisi olan Münir, o zaman benim ruhumda bir inkılâp yapmıştır. Zekâ ve kabiliyeti derecesinde temiz ve iyi kalpli Münir'i, bütün hayatım boyunca sıcak hatırasını kalbimde taşıdığım Münir'i 1913 yılında tanıdım. O, her vechile bizden çok ileride idi. Onunla beraber İran edebiyatına tekrar daldım."[11]

Ali Nihad Beylerin Sarıgüzel'deki evlerinin mescit avlusuna bakan küçük odasında Münir'le birlikte gece yarılarına kadar petrol lâmbasının ışığı altında Farsçadan tercümeler yaparlardı. Bu arada her ikisi, Ömer Hayyâm'ın rubâîlerini Türkçeye çevirmeye başlamıştı. Ancak bu teşebbüslerinden Abdullah Cevdet'in tercümesi yayınlanınca vazgeçmek zorunda kalmışlardı.[12]

Yine ilk defa Vefa İdadisi'nde Ali Nihad Bey, ilerideki meslek hayatında olduğu kadar edebiyat anlayışı ve bilgisi üzerinde derin tesirler bırakacak

11 Tarlan 1953, 17-18.

12 Tarlan 1953, 19.

olan hocası İbrahim Necmi (Dilmen) Bey'i tanımıştır. O, İbrahim Necmi Bey için şöyle söyler: "Hem de Necmi Bey gibi hakikaten birinci safta gelen bir edebiyat hocası... Onu ne kadar severdik. Mektepten çıktığı zaman arkasına takılırdık, yazıhanesine kadar götürürdük..."[13] "Hayatında bana karşı gösterdiği bütün şefkât, ihtimam ve mahabbet bir tarafa, yalnız beni idealime kavuşturduğu için bu aziz ve çok değerli hocamı her an en derin şükran ile anar, ona Hakkın rahmetini dilerim."[14]

Vefa İdadisi'nde iken Ali Nihad Bey'in divan şiiriyle yakından ilgilendiğini, hatta bu tarzda şiirler yazdığını görüyoruz. Bu devrede Seyyid Vehbi'nin 'suhan' redifli bir kasîdesine yazdığı nazîresi o kadar kusursuz yazılmıştır ki Ali Nihad Bey bu kasîdenin şair Sâbit'e ait olduğunu söyleyerek hocası İbrahim Necmi Bey'i dahi kandırabilmiştir.[15] Ancak Ali Nihad Bey Vefa İdadisi'nde okurken sadece eski şiirle ve İran edebiyatıyla ilgilenmemiştir. Bu devrede Batı, özellikle Fransız edebiyatına karşı onda büyük bir merak uyanmış ve Virgil'in *Eneide*'inden on üç şan tercüme etmiş, o sırada Batı edebiyatı müderrisi olan Uşşâkizâde Halid Ziya Bey'e göstermiştir. O da devam etmesi için Ali Nihad Bey'i cesaretlendirmiş ve Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi serisinde neşrettireceğini vadetmiştir. Ne yazık ki bu tercüme Fatih yangınında diğer eşyalar ve kitaplar ile birlikte yanıp kül olmuştur.[16] Ayrıca Schiller'in *Marie Stuart*'ının tamamını Fransızcadan tercüme ettiği gibi Lamartine ve Alfred de Musset'nin şiirlerinden de tercümeler yapmıştır.[17]

Yine Vefa İdadisi'nde okurken Servet-i Fünûn üslûbu ile şiirler yazmış olan Ali Nihad Bey, mektep dönüşlerinde, Sarıgüzel'deki evlerinin arkasındaki bostana gider, orada havuzun başında bulunan erik ağacına çıkar ve etrafı seyrederken, birden kendisini şair hissederdi. Zaman zaman bu erik ağacının tepesinde beyaz entarisinin cebinde taşıdığı küçük defterine *hâmidâne* şiirler yazardı.[18] O, bu şiirlerini dayızâdesi ve çocukluk arkadaşı Rıza Tarlan'a okuturdu. Onunla birlikte ekseriya akşamları Kıztaşı'ndaki Kâmil Paşa Konağı'nın yanında bulunan küçük yeşillik sahaya giderler,

13 Tarlan 1953, 13.

14 İnan 1965, 37.

15 Tarlan 1953, 12-13.

16 İnan 1965, 32; Tarlan 1953, 11.

17 Tarlan 1953, 11.

18 Tarlan 1953, 11.

orada otururlar, şiir ve edebiyattan konuşurlardı.[19] Ali Nihad Bey'in bu devreye ait Servet-i Fünûn üslûbu ile yazılmış pek çok şiiri bulunmaktadır.

Ali Nihad Bey Vefa Sultanisi'nde iken bir taraftan Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan fakat sonradan lağvedilen Lisan Fakültesi'nin Fransızca ve Farsça bölümlerine, diğer taraftan da Harbiye Nezareti 4. Sahra Topçu Şubesi'ndeki vazifesine devam etmiş, Lisan Fakültesi'nden ve Vefa Sultanisi'nden (İdadi) aynı sene içinde mezun olmuştur.[20] Mezuniyetini müteâkip, hemen İstanbul Dârülfünûnu Edebiyat Bölümü'ne yazılmıştır. Vefa İdadisi'nde edebiyat öğretmeni olan İbrahim Necmi (Dilmen) bu sırada bu bölümde müderris muavini idi. Onun aracılığı ile Ali Nihad Bey, Nazariyyat-ı Edebiyye dersi hocası Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bey'in öğrencisi olmuş ve zamanla hocasının yakınları arasına girmiştir. Aralarında kurulan bu dostluk hiç zedelenmeden ölümlerine kadar devam etmiştir. Ali Nihad Bey bu dostluğu şöyle anlatır: "Yirmi seneyi mütecaviz bir zaman onun şefkât ve insaniyet kanatları altında yaşadım. Mânevi varlığımın çok mühim bir kısmını ona borçluyum. Haftada iki gün muhakkak buluşurduk. Hele bir gün bu san'at ve insaniyet meclisine herhangi bir mazeretle gidemesem ertesi gün muhakkak çok acı sitemlerle dolu bir mektup gelirdi."[21] Ali Ekrem Bey'in de Ali Nihad Bey için neler duyduğu şu satırlardan anlaşılmaktadır: "Benim asıl neş'e bahşa-yi ruhum olan hal ise Nihadımın huzur-u muazzezidir vallahi."[22]

Ali Ekrem Bey'in yanı sıra Ali Nihad Bey'in üniversitedeki hocaları arasında önceleri Fransızca, sonraları Türk edebiyatı derslerine gelen Cenab Şehabeddin Bey ile, metinler şerhi derslerine gelen Ferid Kam Bey de bulunmaktaydı. İyi ud çalan ve klâsik Türk musikîsini çok iyi bilen Ferid Kam Bey'in, divan edebiyatı metinlerini anlamada derin vukûfu vardı. Ali Nihad Bey, bu sahada hocasına çok şey borçlu olduğunu dâima söylerdi. Ferid Kam Bey de Ali Nihad Bey'in İran ve Türk edebiyatındaki bilgisini dâima takdir etmiş, onu kendisi gibi bu sahanın ustası saymıştır. Nitekim bir mektubunda şöyle söyler: "Bendeniz işten çekildikten sonra bu memlekette İran tarih-i edebiyatını tedris edecek yegâne ilmî şahsiyet Nihad'dır. Bu sözüme itimat buyurulmasını rica ederim ."[23]

19 Tarlan 1953, 11.

20 İnan 1965, 32.

21 İnan 1965, 33.

22 İnan 1965, 117.

23 İnan 1965, 136.

Dârülfünûn'u bitirdikten sonra Ali Nihad Bey'in ilk vazifesi Gazi Osman Paşa Okulu'nda Fransızca öğretmenliğidir.[24] Çok sevdiği hocası İbrahim Necmi Bey'in teşvikiyle Maârif Nezareti'nde açılan imtihana girmiş ve sultani hocası olmuştur. Ali Nihad Bey hoca olmanın sevincini şöyle anlatır: "6 Nisan 1335'te bu çocukluk rüyası gerçekleşti. Sinekli Bakkal'daki evimizin sokak üstündeki odasında o gece sabaha kadar uyuyamadım. Sevinçten âdeta çıldıracak gibiydim. 500 kuruş maaşla vekâleten tayin edilmiştim. Üç ay sonra asil oldum."[25] Daha sonra Ali Nihad Bey İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne intisap etmeden önce, Beşiktaş Sultanisi, Vefa Sultanisi, Davut Paşa Sultanisi, Nişantaşı Sultanisi, Gazi Osman Paşa Orta Mektebi, Kabataş Erkek Lisesi'nde Farsça, Fransızca ve edebiyat öğretmeni olarak çalışmış, ayrıca Maltepe ve Kuleli Askeri Liseleri'nde, Nortobros, Eseyan ve Bezezyan Ermeni ekalliyet mekteplerinde Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yapmıştır.[26]

Ali Nihad Bey, Galatasaray Lisesi'nde Farsça öğretmeni olduğu yıl, Eski Türk edebiyatı sahasında "İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnun Mesnevisi" adlı bir doktora tezi hazırlamış ve İstanbul Dârülfünûnu Edebiyat Fakültesi'nin ilk edebiyat doktoru olmuştur.[27] Ancak edebiyat doktoru olma yolundaki çalışmaları Ali Nihad Bey için mutlu bir sonuç hazırlamamış, doktor olduktan sonra lise öğretmenliğinden ortaokul öğretmenliğine indirilmiştir. Yıllar sonra Nortobros Ermeni Mektebi'ndeki hocalığı sırasında da yine buna benzer bir olay olmuş, bu defa ortaokul öğretmenliğinden ilkokul öğretmenliğine indirilmiştir. Bu haksızlığı Ferid Kam Bey duyunca, o zamanın Maârif Müdürü Nail Reşid Bey'e gitmiş ve "Nedir bu sizin yaptığınız? .. Biz onu Darülfünûn'a almak için sekiz kerre Meclis-i Müderrisin'e müracaat ettik. Bu gencin ne kötü talihi varmış meğer! Onu ilk mektebe tenzil etmek vazifesi size mi müyesser oldu?" diyerek bu haksızlığı düzeltmesini istemiştir.[28] Buna benzer talihsizlikler ve haksız muamelelerle Ali Nihad Bey İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki görevi sırasında da karşılaşmıştır. Bunların sonuncusuna bizzat kendim şahit oldum. Burada yeri olmadığı için başka bir zaman ve yerde söz konusu etmek üzere bu çok üzücü olayı anlatmadan geçeceğim.

24 İnan 1965, 19.

25 İnan 1965, 37.

26 İnan 1965, 19-20.

27 Tarlan 1922.

28 İnan 1965, 36.

Ali Nihad Bey, İstanbul Üniversitesi'nin ilk teşekkülünde Edebiyat Fakültesi'ne 'Metinler Şerhi' dersine tayin edilmiş, 20 Ağustos 1933 tarihinde doçent olmuş, daha sonra profesörlüğe yükselerek 1 Ağustos 1972 tarihinde emekli oluncaya kadar bu görevde kalmıştır. Emekli olduktan sonra İçerenköyü'nde evine çekilen Ali Nihad Bey 1 Ekim 1978 tarihindeki vefatına kadar çalışmalarına devam etmiş, bu devresinde dahi mükemmel bir öğretmen olduğunu ispat etmiş, evini âdeta bir okul haline getirmiştir. Bütün öğrencileri ondan bir şey öğrenmek için çok uzak yerlerden koşup ona gelmişlerdir. O da hiç bıkmadan usanmadan onlarla meşgul olmuş, bütün bilgisini onlara âdeta devredebilmek için büyük bir istek ve gayretle çalışmıştır. Bu koşup gelenlerden biri de bendim. Nerede olursam olayım İstanbul'a gitmeyi ve onu görmeyi hayal ederdim. İstanbul'a ayak basar basmaz da bütün bir yaz haftada iki defa Çapa ile İçerenköy arasında koşturur dururdum. Son defa onu gördüğümde, hasta yatağında bir doktora öğrencisiyle meşgul olduğuna şahit oldum. Umarım bu öğrenci yapılan bu fedakârlığı takdir edecektir.

ALİ NİHAD BEY'İN KİŞİLİĞİ*

(1979)



Bir edebiyat tarihçisi, bir filolog olarak bilimsel kişiliğini ve bir metin tenkitçisi olarak sanat anlayışını ortaya koymaktan çok daha zordur Ali Nihad Bey'i Ali Nihad Bey olarak anlatmak. Şimdiye kadar bunu itiraf eden tek kişi ben değilim. Benden önce de Ali Nihad Bey olarak onun kişiliğini anlatan pek çok öğrencisi ve meslektaşı aynı güçlükle karşılaşmıştır. Mesela Ali Oktay Çevre, H. Diriöz'ün hazırladığı eserde şöyle demektedir:

> *Edebî Sanatler eserinin önsözünde der ki: "Sanat körler içine düşmüş bir fil. Herkesi hilkat, bu muazzam filin bir tarafına düşürmüş. Onlar hasselerinin kudretine, düştükleri cephenin mahiyetine göre hakikati bağıracak." Acaba bunun benzerini kendisi için söyleyemez miyiz? Zira, birçok münevver şahıs, düştükleri "Ali Nihad Tarlan" cephesinin mahiyetini idrakleri derecesinde belirttiler.*[1]

Sermet Sami Uysal, buna benzer bir duygusunu şöyle dile getiriyor: "Çok yakınımız olan, hayatımızda önemli roller oynayan bir insanı anlatmaya kalkınca, belki de sayısız anıların aynı anda zihne hücumu yüzünden söze ve yazıya başlamak güç oluyor."[2] Fakat bu duyguyu en zarif

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 36-49.

1 Diriöz 1965, 47.

2 İnan 1965, 153.

ve en esprili bir biçimde dile getiren muhakkak ki Elif Naci'dir: "Diyebilirim ki *Dışı sükûn ile mâlî, derûnu mahşerdir.* Ali Nihad Tarlan'ı anlatabilmek ne haddime benim. Akordsuz sazla büyük besteler çalınamaz."[3]

Gerçekten Ali Nihad Hocamı anlatabilmek ne haddime benim de! Onu belki en canlı bir şekilde aramızdaki kişisel ilişkimizin özellikleri içinde ortaya koyabilirdim. Fakat o zaman da sık sık hatıralarıma dönmek zorunda kalacağımdan ve belki de bu yazının hudutları dışına çıkacağımdan, burada onu mümkün olduğu kadar objektif bir şekilde anlatmaya çalışacağım. Bu esnada, onun hakkında yazılmış yazılara, öğrencisi olduğum zamandan tâ vefatına kadar devam eden sohbetlerimizden edindiğim bilgilere ve eserlerine dayanarak anlattıklarımı temellendireceğim.

Ali Nihad Bey'i bir kere tanıdınız mı sevmemezlik edemezsiniz. Ama *tanımak* kelimesini burada 'gerçekten tanımak' yani 'bir insanı anlamak ve değerlendirmek' anlamında kullanıyorum. Yoksa Ali Nihad Bey'in yıllarca yanında çalışmış, öğrencisi olmuş veya aynı Türkoloji koridorunda meslektaşı olarak yaşamış ve onun bilgilerinden faydalanmış nice insan vardır ki onu tanımak bahtiyarlığına erişememişlerdir. İşte bu kişileri hatırlayınca aklıma Mithat Sertoğlu'nun şu cümleleri takılıyor: "Düşünüyorum ve Ali Nihad Tarlan'ı tanımıyan ve sevmiyenlere çok acıyorum. Sonra onlardan biri olmadığım aklıma geliyor da çok seviniyorum."[4] Ben de gerçekten çok yakınında oldukları halde onu tanımadıkları veya kendi çıkarlarına göre onu değerlendirip yanlış tanıdıkları için, kendilerini zenginleştirememiş, kâinat ile ve diğer insanlarla kendisi arasında bir bütünleşmeye, sulh ve sükûna, mutluluğa erişmemiş olan bu insanlara sadece acıyorum. Hatta aralarından bir tanesinin, ona acı çektirmeye muvaffak olduğunu bildiğim halde içimde bu kişiye karşı acımanın dışında bir öfke bile duymuyorum.

Ali Nihad Bey'i tanıyanlar her şeyden önce onun zerafeti, diğer insanlarla olan ilişkilerindeki nezaketi üzerinde dururlar ve ondan çok iyi bir öğretmen olarak bahsederler. Bu gerçekten de öyledir. O yalnız sınıfta öğretmez. Bir gezintide, bir sohbet sırasında da öğretir veya durup dururken, beklenmedik bir anda odasının kapısını çalıp içeri giren ve ondan bir şey soran öğrencisi için de zamanı ve sabrı vardır. O her türlü zaman ve mekânda ve her türlü koşullarda bilgisini öğrencisine sunmaya hazırdır

3 İnan 1965, 133.

4 İnan 1965, 151.

ve bu bilgiyi istemede, kendini hür hissetme hakkını karşısındakine verecek kadar mütevazidir.

Yine Ali Nihad Bey'i tanıyanlar ondan klâsik Türk edebiyatı ve İran edebiyatı sahasında aşılmamış bir edebiyat tarihçisi ve metinler şerhi uzmanı olarak bahsederler. En nihayet onun için büyük insan vasfını kullanırlar. Kendisiyle bulundukları andan itibaren Ali Nihad Bey'in, sihirli bir güçle onları bu dünyanın ötesinde başka bir âleme sürüklediğini, sohbetleri sırasında ve sonrasında kendilerine huzur ve sükûn dolu manevî bir dünyanın kapısının aralandığını ilâve ederler. Hatta kişiliklerinin biçimlenmesinde de Ali Nihad Bey'in etkili olduğunu söylerler.[5] Ben de onların bu tanımlarına katılarak, Ali Nihad Bey'in kişiliği hakkında daha teferruatlı bir açıklama yapacağım.

Çok küçük yaşta, babasının denetimi altında öğrenimine başlıyan Ali Nihad Bey, daha sonraları Vefa Sultanisi'nde İbrahim Necmi Dilmen'in, Dârülfünûn'da öğrenciliği sırasında yine adı geçen öğretmenin, ve Türk edebiyatı sahasında devrin tanınmış üstadları olan Ferid Kam ve Ali Ekrem Bolayır'ın öğrencisi olmuştur.[6] Daha yedi - sekiz yaşında İran ve Türk edebiyatının çeşitli devirlerine ait eserleri okumaya başlamış olan Ali Nihad Bey küçük yaşından yetişkinliğine kadar gittiği okullarda ve çevresinde kuvvetli bir Doğu kültürü eğitimine tabi tutulmuştur.[7] Ailesindeki ve çevresindeki yaşam havası da bu öğrendikleriyle paralel düşünceler, inançlar, âdetler ve örfler, değerler, duyarlılıklar ve duygulanma tarzlarıyla doludur. Yani Ali Nihad Bey'in öğrendikleri, zamanının yaşamından kopmuş şeyler değildir. O, bu eski kültürü âdeta her nefes alışında yaşamıştır. İşte bu yüzden o, açıkladığı, değerlendirdiği ve estetik değerlerini ortaya koyduğu eski edebiyatımıza hem bilgisi hem yaşantısı ile hâkimdi. Bu edebiyatın değerliliğini, hayatla ve insanla olan ilişkisini biliyordu.

Ali Nihad Bey babasının görevle Manastır'da bulunduğu sırada devam ettiği Rehber-i Maârif adlı okulda ve Selânik'te bulundukları sırada gittiği Fransız lisesinde Fransızca öğrenmiş ve bu bilgisini Buhur Efendi'den aldığı özel Fransızca dersleriyle de geliştirmiştir.[8] Daha sonra İstanbul Darülfünûnu'na bağlı olarak geliştirilen Lisan Fakültesi'nde Farsçanın yanı

5 İnan 1965, 13-14, 20, 21, 22-23, 45-46, 47, 49, 53, 56-57, 87-89, 92, 94, 104, 120-123, 125, 135,138,140, 148-149, 151, 162 ve ötekiler.

6 Tarlan 1953, 7-8, 10-11; İnan 1965, 32-33, 38.

7 Tarlan 1953, 9; İnan 1965, 14.

8 Tarlan 1953, 8-9; İnan 1965, 14-15.

sıra Fransızca öğrenimini devam ettirmiştir.[9] Böylece Ali Nihad Bey öğrendiği bu yabancı dilin aracılığı ile başka bir kültürün dünyasına açılmış, içinde bulunduğu yüzyıldaki Batı dünyasının düşünce sistemlerinden, kültür atmosferinden ve gelişmekte olan psikoloji biliminden ve bu bilimden hareket ederek sanat dünyasında gelişen psikolojik gerçekçilik anlayışından da etkilenmiştir. Onun kütüphanesinde Fransız edebiyatının bütün klâsiklerini, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl başlarındaki nazarî veya tatbikî açıdan ele alınmış sanat ve edebiyata ait çeşitli görüşleri anlatan bir yığın Fransızca kitabı görmek mümkündü. Yıllarca önce bu kütüphaneyi yerleştirirken Fransızca eserleri karıştırmış ve hemen hemen hepsinin içine Hocanın, el yazısıyla notlar düştüğünü görmüşümdür. Ali Nihad Bey sadece Fransız edebiyatının ve Batı kültürünün eserlerini Fransızcadan okumakla kalmamış; bu edebiyata ve kültüre ait bazı eserleri dilimize de çevirmiştir. Kendisi şöyle söyler: "Fransız edebiyatına merak sarmıştım... Harbi umumide zeytinyağı kandili ışığında Virjil'in *Eneide*'ini tercümeye çalışıyordum. On üç şan tercüme etmiştim. Alman edibi Schiller'in *Marie Stuart* adlı eserini Fransızcadan tamamen tercüme ettim. Hatta ondan bir sahne, bilâhare Mustafa Nihad'ın çıkardığı *Temâşâ* mecmuasında intişar etti. Serveti Fünûn üslûbu ile ne şiirler yazardım. Lamartine'den, Alfred de Musset'den tercümeler yapardım."[10]

Görülüyor ki Ali Nihad Bey sadece kendi eski kültürümüzü iyi bilen biri değil, aynı zamanda kendi yaşadığı yüzyılın Batı'daki düşünce dünyasını da iyi tanıyan bir insandı. Böyle hem kendi kültürünü iyi bilen hem de bunun dışında yabancı bir kültür ve düşünce dünyasını tanıyan insanlar gibi o da insanlara ve olaylara bakışında daha anlayışlı, ihatalı idi ve bilgi alanında hiç kompleksi yoktu. Her an her şeyin bir ilerleme içinde olduğunu bilir, bilgi alanında hep aşılmayı beklerdi. Bizlerden istediği tek şey, kendisini aşmamızdı. Onun getirdiklerini daha da geliştirmemizi, hatta gerekirse daha iyilerini koymamızı isterdi.

Ali Nihad Bey'i, böyle olgun, müsamahalı, sabırlı, âdil, insanlara saygılı, sevgi dolu, yüce yürekli bir insan yapan şey, onun edebiyat, sanat ve kültür alanında edindiği bilgileri değildir. Bütün bu sayılanlar, belki onun yapısında var olan böyle bir kişiliği daha çabuk meydana çıkarmaya yaramıştır. Ama muhakkak ki onu bildiğimiz Ali Nihad Bey yapan, hatta bilgisinin büyük bir kısmının da temelini meydana getiren şey, tasavvufun

9 İnan 1965, 32.

10 Tarlan 1953, 11. Ayrıca bkz. İnan 1965, 32.

varlık ve insan hakkındaki görüşü, varlığı açıklayış tarzıdır. Bağnaz olmayan hakiki bir Müslüman olarak yetiştirilmiş olan Ali Nihad Bey'in ruhsal yapısı tasavvufun bu görüşlerini kendine mahsus bir terkip içinde özümlemiş ve bildiğimiz Ali Nihad Bey'i yaratmıştır.

Tasavvuf tam bir felsefe sayılamayacağı gibi bir din de değildir. Çünkü bize hem inanç hem bilgi sunar. Asıl ilgi çekici olanı da bunları sunuş tarzıdır. Tasavvuf, varlık hakkındaki bilginin ve yaradılış hakkındaki inancın yaşantısının bir değerlendirilmesidir. İşte Ali Nihad Bey, böyle bir tasavvufî inanç ve düşünceyi yaşantı haline dönüştürerek yaşamıştır. Bunun için de hiçbir zaman edebiyat sahasında yaptığı gibi bizlere bu görüşün nazariyatını anlatan eser bırakmamıştır. Ama bu yaşantısını aksettiren şiirler yazmıştır. İşte onu bu inancı ve düşünceyi yaşarken gören bizler, onun yanında bu çeşitlilik ve çelişme dolu dünyadaki uyumun ve birliğin birdenbire farkına varır; iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik diye bir şeyin olmadığını, her nesneye ve olguya bunların ötesinde bakmamız ve onları olduğu gibi sevmemiz ve kabul etmemiz, âdeta var olmayı ve bütün varlığı kutlamamız gerektiğini hissederek büyük bir ruh huzuru ile onun yanından ayrılırız. Şimdi onun bu denli etkili olan varlık ve insan hakkındaki görüşünü sohbetlerinden ve eserlerinden edindiğim bilgilerle ve kendi anladığım şekliyle anlatmaya çalışacağım:

Ali Nihad Bey, bütün varlık âleminin mutlak bir varlık tarafından (Allah) yaratıldığı görüşünü benimsemiştir. Yine ona göre her varlıkta onu yaratan Allah'ın bir eseri bulunmaktadır.[11] Allah böylece hem her varlıkta değişik biçimlerde her an kendini ortaya koymaktadır; hem de bu varlık dünyasının üstündedir. Allah'ın bilinmeyi ve sevilmeyi istemesi ve bunun bir düşünce aktivitesine dönüşmesi sonucu kâinat meydana gelmiştir. Yani kâinat ve varlık aslında var olmadan evvel Allah'ta var olanlardır. Yani kâinat Allah'ın özünü (tekliği, ezelî ve ebedî oluşu) ve mahiyetini (diğer vasıflar) aksettiren bir ayna gibidir. Böylece varlık ve insan hem Allah'ın yarattığı bir varlık olarak ondan bir iz taşır, hem de yaratılmış olduğu için artık ondan ayrılmış, farklı bir varlık olur.

İşte yaratılmış olan kâinatta her şey ilâhî bir uyum içindedir ve hiçbir şey tesadüfî değildir. Her şey çok ince hesaplanmış birtakım kanunlara göre hareket eder ve her şeyin meydana gelişinin de belli bir sebebi vardır. İnsan aklı dış dünyadaki nesneleri duyularının yardımıyla ve aklının

11 Tarlan 1970, 47-48, 51, 58-59: "Patellâ", "Çıldıracağım" ve "Defile" adlı şiirler; 60: "Doğru Haber".

süzgecinden geçirerek kavrayabilir, olayları, olguları ve oluşları da ancak aklının çeşitli faaliyetleri ile anlayıp açıklamaya çalışabilirse de kâinatta dâima belli kanunlara göre olup biten, hiçbir şekilde tesadüfî olmayan ve dâima bir sebebe dayanan oluşların, olguların ve olayların ancak bir kısmını anlayabilir ve açıklayabilir. Anlayamadıklarını ise kendine göre yorumlar.

Böylece varlık dünyasının görünüşte birbirini yok eden, silip süpüren faaliyetini görünce, bu adaletsizlik ve acımasızlığı Allah'la birleştiremez ve böyle durumlarda Allah'a isyan eder. Oysa kâinatın devamlı oluş halindeki büyük âhengi içinde bu olup bitenlerin, o şekilde olup bitmesinin muhakkak ki zarurî bir sebebi vardır. Ama insan aklı bu sebebi göremez. Çünkü o, zaman ve mekân içinde yani bu ölümlü dünya içinde bulunanları ancak duyularının verdiği imkân nispetinde anlayıp kavrayabilir. İşte böyle sınırlı bir akıl, ezelî ve ebedî olan bu oluşun kanunlarını, düzenini ve adaletini anlayamaz.[12] Bu yüzden zulüm ve şefkât aslında insanın yarattığı nispi kavramlar olur. Zâlim ve mazlum bir insanın iki eli gibidir. Bu büyük kudretin icraatını iyi anlayamadığımız için onu tenkide veya ona isyana hiç hakkımız yoktur.[13]

İşte her olayın, olgunun ve oluş halinin çok ince hesaplanmış sebepleri olması sonucu varlıkta güzel ve çirkin diye bir şey de aranmamalıdır. Her şey belli bir gayeyi gerçekleştirmek için yaratılmıştır. Nasıl insan vücudundaki her organın güzelliği veya çirkinliği düşünülmeksizin bir görevi ve amacı varsa kâinatta da her varlığın öyle bir görevi ve amacı vardır. Kâinatta her var olan kendi yapısının gereğini yerine getirmekle yükümlü olup, nasıl bir yapıya sahipseler o yapı onların değeri olur. Her şey neyse odur. Bunun için varlık dünyasında iyi ve kötü de yoktur. İyi kötü, güzel çirkin ancak insanın yarattığı kavramlardır. İnsan, olayların, olguların ve nesnelerin hakiki mahiyetlerini iyi anlayamadığı veya şu ya da bu sebeple anlamak istemediği zaman bu kavramlara dayanarak kendine göre yorumlar yapar. Bu yorumların hakikatle hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü insanın güzel, çirkin, iyi ve kötü dediklerinin aslında tek kaynağı Allah'tır. Bu kaynaktan ötürü biz her şeyi olduğu gibi kabul etmeli ve sevmeliyiz.[14] Aslında her şeyin özü olan Allah iyidir ve güzeldir. İşte bu yüzden asıl

12 Tarlan 1970, 25: "Renkli maymun"; 34: "Kukla"; 41: "Deniz kaplumbağası"; 44: "Büyük bestekâr"; Tarlan 1953, 37: "İpek böceği".

13 Tarlan 1953, 52: "Zulüm ve Şefkat"; 55: "Neye hiddetlenmişim ki".

14 Tarlan 1970, 17: "İlâhî adalet"; 23: "Mari De Medici"; 66: "Güzel"; Tarlan 1953, 57: "Aleksanyon Efendi"; 59: "Asıl sevilecek"; 120: kıta.

sevilecek olan Allah'tır. Ali Nihad Bey bu düşüncesini şöyle dile getiriyor: "Güzel bir insan? Elbet onu baban da sever. Marifet eğri büğrü bir deveyi sevmektir. Şimdi anlıyorum ki o deveyi sevmek de büyük marifet değil! Asıl sevilecek şey... Evet ne bileyim ben? Asıl sevilecek şey... Gözleri kör olmadan onu görebilenler, uçuruma düşmeden ona erebilenler, alev alev yanmadan onu sevebilenler, ne kadar bahtiyardır."[15]

Böyle bir varlık dünyasında, Ali Nihad Bey insana özel bir yer verir: Allah her varlığa kapasitesine göre kendi tanrısal özünden bir parça bağışlamıştır. İnsan türüne ve bu türün her bir kişisine de kapasitesine göre kendindeki ilk iki yaratıcı faaliyeti, bilme ve sevmeyi, tanrısal bir güç olarak vermiştir. Ancak bu faaliyetler her insanın kapasitesine göre tecelli ettiği için bilmenin ve sevmenin derecesi her insanda değişir. İnsanda akıl (idrâk), bilmenin yeri, kalp (gönül) ise sevmenin yeri olarak tayin edilmiştir. İnsan kendisinde olan bu iki yeti dolayısiyle diğer varlıklardan ayrılmıştır. Çünkü insan ancak diğer varlıklarda bulunmayan idrâki yani kavrama yetisi sayesinde kendi duygu yaşantılarının ve diğer insanlarla, varlıklarla olan ilişkilerinden doğan yaşantılarının farkına varır. Diğer canlı varlıklarda bulunmayan bu farkına varış sonucunda başlayan aklın faaliyetleriyle insan kendi dışındaki varlık dünyasını kavrar, bilir; bu varlıkta görünen çeşitlilik, değişiklik ve çelişmenin arkasındaki hiç değişmeyen yapıyı ve kanunları kavrar. Böylece bu tek tek sonlu varlıkların bütünündeki devamlılığı, sonsuz oluşun içindeki mutlak yok oluşu kavrayınca hem bu kadar karmaşık hem de bu kadar düzenli ve âhenkli bir şekilde yaratılmış olan bu varlığın ve hayatın tesadüfî olamayacağı ve muhakkak bir yaratıcısı bulunduğu sonucuna ulaşır.[16] Böylece bu kadar çeşitlilik, değişiklik ve çelişme gösteren varlık dünyasında gerçekte hakiki olanın yalnız Allah olduğunu yakalar. İşte insan sahip olduğu bu tanrısal gücü, sevme yetisi, dolayısiyle ruhu ile onu var eden bu hakikati sever. Aslında önce bu hakikat yani Allah onu sevmiş ve yaratmıştır. Yani bu sevgi Allah'tan insana yönelmiştir. Nitekim Kur'an'da Maide suresinin 54. ayetinde "O, onları sever, onlar O'nu sever" denmektedir. İşte insan böylece, tek kalıcı ve gerçek olanın kendisini ve varlığı yaratan Allah olduğunu kavrayınca ve onu sevince, ona *ulaşmak*, onda ebedileşmek ister.[17] Fakat bu gerçekleşmesi çok zor bir istektir. Çünkü insanın tanrısal özünü – ruhunu, gönlünü

15 Tarlan 1953, 59: "Asıl sevilecek".

16 Tarlan 1953, 114-117: kıtalar.

17 Tarlan 1970, 72: "Ömrümün mânâsı"; Tarlan 1953, 76: gazel.

kaplayan, onu sımsıkı bir şekilde saran maddesi bu isteğin gerçekleşmesine engel olur. Bir kuşa kafes neyse insana da maddesi odur. İnsan bu maddeden kurtulmak ister. Fakat bir türlü kurtulamaz. Çünkü insanın ruhu —gönlü— gibi maddesinin de istekleri vardır. İşte birbirine zıt bu iki yönün ebedî çatışması dolayısıyla insan ızdırap çeker. Fakat insan, ancak ızdırap çekerek maddesini yok edebilir ve sonsuzluğun mutluluğuna erişebilir. Tabii, Ali Nihad Bey'in "en büyük mücahede" diye adlandırdığı bu savaşı kazanma insandaki sevme kapasitesinin derecesine göre mümkün olur. Her insan bu mertebeye ulaşamaz.[18]

Görüldüğü gibi insan, kendisinde bulunan (veya kendisine verilen) idrâk etme, dolayısiyle düşünme yetisiyle Allah'ı bilmeye, bilmeden de sevme yetisiyle —Allah'ın, gönlünde tecelli etmesiyle— Allah'ı sevmeye ulaşır. Bu bilgi ve sevgi ona aynı zamanda çok ağır bir sorumluluk da yükler: Mademki her varlık Allah tarafından yaratılmıştır ve ondan bir eser taşımakta, kendi kapasitesince onu yansıtmaktadır, şu hâlde insan dünyada öyle hareket etmelidir ki bütün varlıkla uyum içinde olmalı, bütün varlığı sevmeli, hiçbirisini incitmemelidir, her var olanın ve bu arada kendi dışındaki bütün diğer insanların hakkını gözetmeli korumalıdır. Tabii bu çok büyük bir görevdir ve insana ayrı bir ızdırap kaynağı olur.

İşte insan, Allah'ı bilmesi ve sevmesi dolayısiyle onun yarattığı bütün varlık karşısında böylece sorumlu olur. İnsan gerçi Allah'ı aklının faaliyetleri neticesinde kavrar ama daha önce de söylendiği gibi, aklının sınırlı olması dolayısiyle Allah ile varlık arasındaki ilişkilerin mahiyetini, dolayısiyle ilâhî adaleti kavrayamaz. Fakat kendisine Allah'ı bilmesi ve sevmesinden ötürü dolaylı olarak yüklenmiş olan bu sorumluluk neticesinde insan adalet, doğruluk ve hürriyet, saygı, güven ve sevgi gibi değerleri yaşayan bir varlık olur. Her insan kendine verilen bu tanrısal yeteneğin mikdarı ölçüsünde seven bir insan, hür bir insan, âdil bir insan olarak yaşar. Bunu en mükemmel bir şekilde yaşayan insan Tanrı'ya en yakın insan olur. Ancak bu yetenek insanlara derece derece verildiği için bu değerleri eksik yaşayan ya da tam yaşamayan insanı küçük görmek doğru değildir. Çünkü her varlık, her insan neyse odur. Onu kendi yapısı içinde kabullenmeliyiz. Hiçbir insanla alay etmeye, onu küçük görmeye hakkımız yoktur. Nitekim o, bu hususta şöyle söyler: "Aynı bahçede gül de diken de yetişir. Onları kendi halleriyle kabule mecburuz. Ne gül sevilmekten

18 Bkz. Tarlan 1970, 40: "Fıskiye"; 62: "Mavi gök parçası"; 64: "Ben seni istiyorum"; 65: "Siz de mi?".

gururlanmalı, ne de diken hakir görülmekten utanmalıdır. Gül ve diken istidadının hakkını vermiştir. Güle güllüğünü dikene dikenliğini kim veriyor ki?... Onun için biz her şeyi ve her hâli yerinde hak görmeliyiz, kimseyi küçük görmemeliyiz."[19]

Kendisinde bulunan sevme yetisiyle bütün varlığı kucaklayarak ve severek, kendisine karşı kendini yenerek hakiki yaratıcıyı bulan insan *kâmil* insandır. Bu erişilmesi çok zor olan mertebeye ancak yoğun duygu ve düşünce yaşantılarıyla ulaşılabilir. Bu yaşantıların yaşanması için tutulan yol ise çok değişik biçimler gösterilebilir: "Mahlûkatın nefesleri kadar Allah'a yol vardır. Her kemâl sahibi tarikat piri kendinde tecelli eden melekeye, meşrep ve karakterine uygun bir yol ihtiyar eder. Kimi zühd ü takva kimi riyazet, kimi vecd ü sema', kimi de nazar ve tefekkür yolu ile Hakk'a vasıl olmak ister."[20] Böyle bir birlik ve bütünlüğe ulaşmış olan insan yeniden bu dünyaya diğer insanlar arasına karışabilir, onlarla uyum içinde fakat onlara bambaşka bir gözle —müsamaha ile, sevgi ile— bakarak yaşayabilir. Çünkü o insan varlığa yalnız bakmasını değil, varlığı görmesini öğrenmiştir. Nitekim Ali Nihad Bey şöyle söyler:

> Kimseye inanma, kimseye kanma!
> Hâdisatı oku, eşyadan öğren!
> Zevahir gölgedir, sakın aldanma
> Her işte, her şeyde mânâya bak sen[21]

Yukarıda da gördüğümüz gibi varlığın ve insanın hakikatini kavrama sonucu, sevme yeteneği yoluyla bu bilgiyi bir duygu yaşantısı şeklinde yani 'sevgi' olarak yaşadığı için insan ve insandaki sevme yeteneğinin mekânı olan insanın gönlü, iç dünyası, ruhu başlıbaşına en büyük değerdir. Çünkü ancak insanın gönlü, Allah'ın tecelli ettiği, insanın Allah'ı bulduğu yer olur.[22] Nitekim Ali Nihad Bey bunu şöyle dile getirir:

> Sensin Nihada mânâ,
> Mânâdaki tecellâ.
> Varlık seninle peydâ,
> Kevn-ü mekânsın ey dil[23]

---

19 İnan 1965, 23.

20 Diriöz 1965, 43. Ayrıca bkz. Tarlan 1953, 86: "İnce yol"; 87: "Biz"; 88: "Mest ol"; 85: "Demişler".

21 Tarlan 1953, 83: "Mabet".

22 Tarlan 1953, 82: "Gönül"; 84: "Ey dil"; Tarlan 1970, 69: "Gönül".

23 Tarlan 1953, 84: "Ey dil".

Bu yüzden dış görünüşler ve bu görünüşleri muhafaza için ortaya konan kurallar, bağlar, iyi - kötüye dayanan değer yargıları Ali Nihad Bey için hiçbir şey ifade etmez. Onun için önemli olan zengin bir iç yaşantı, her görüntünün altında saklanmış olan iç anlamdır.

Yukarıda anladığım şekliyle anlatmaya çalıştığım varlığın yaradılışı, insan ve insanın etik değerleri hakkındaki görüşler, aslında Ali Nihad Bey'in tasavvufî görüşleri olduğu kadar Ali Nihad Bey'in bizzat kendisidir de! O böyle düşünmüş, böyle yaşamış ve böyle kâmil bir insan olmuştur. Ve o, bu görüşü benimseyen kendinden önceki diğer düşünürlerin kendilerine özgü bir şekilde sistemleştirdikleri ve tatbikata koydukları tasavvufî okullardan hiçbirisini takip etmemiştir. O bu düşünceleri ve görüşleri sadece bir iman ve istiğrak heline dönüştürerek duygu yaşantısı halinde yaşamıştır. Görüldüğü gibi bu duygu ve düşüncelerin itici gücü, Ali Nihad Bey'i çok küçük yaştan beri yoğun bir şekilde uğraştığı edebiyat dünyasının etkisine kolaylıkla bırakmış ve onu şiir yazmaya âdeta sürüklemiştir. Böylece şiirlerinin büyük bir kısmında tasavvufî düşüncelerini ve Tanrı sevgisini konu edinmiş, bir kısmında ise acımak, sevinç, kıskançlık gibi insanî duyguları ve duyarlılıklarını dile getirmiştir. Daha Rüştiye'de iken ilk şiirini yazmış olan Ali Nihad Bey, bu gençlik yıllarında ayrıca bir perdelik *Türkün Yemîni* adlı mensur bir piyes ile yine *Meryem yahut Efsâne-i Sevdâ* adlı manzum bir piyes de kaleme almıştır.[24] Divan edebiyatı tarzındaki Farsça ve Türkçe gazel ve kıtalarının yanı sıra, Türkiye'de gelişmekte olan sanat anlayışlarına bağlı kalarak Servet-i Fünûn edebiyatının, Millî edebiyatın ve serbest nazımcıların getirdikleri nazım türleriyle de hayatı boyunca şiir yazmaya devam etmiştir. Daha çok şair Abdülhak Hâmid'in etkisinde kaldığı ve kendi tabiriyle *hâmidâne* şiirler yazdığı ve Servet-i Fünûn edebiyatının sanat zevkini paylaştığı görülür.[25]

Ancak Ali Nihad Bey şairliği kendisine hiçbir şekilde gaye ve meslek edinmemiştir. O, kendisine has belli bir sanat görüşüne dayanarak özellikle eski edebiyatımızın estetiğini ve değerini ortaya koymakta büyük çaba sarfetmiştir. Şimdi onun bu hususdaki düşüncelerine değinelim:

Sanatın ve onun bir kolu olan edebiyatın ne olduğu hakkındaki görüşlerini ele alırsak, Ali Nihad Bey'i bugün *anlatımcılık kuramı* diye adlandırdığımız "sanat eserinin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır"

24 Tarlan 1953, 9-19; İnan 1965, 19, 31-32.

25 Tarlan 1953, 11.

şeklinde ifade edilen sanat görüşüne ve "estetik bakımdan önemli olan, sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir"[26] prensibine bağlayabiliriz. Şimdi onun bu konudaki düşüncelerini kısaca özetleyerek ve *anlatımcılık* görüşlerine işaret ederek bu tespiti yakından gösterelim:

Sanat eseri nasıl meydana gelir ve bu süreçte duygu ve düşüncenin rolü nedir sorusuyla başlayan Ali Nihad Bey'e göre insanın maddî ve manevî eylemi kendi varlığının muhafazası gayesine yönelir. Bizim bütün varlığımız, akıllara hayret veren bir iş birliği ile çalışmaktadır. Vücudumuzdaki her uzuv kendi vazifesini yerine tam olarak getirir ve bunun için de dâima etrafındaki diğer uzuvlarla âhenk içinde bulunur. İşte bu organizmayı, haz ve elem gibi iki duygunun doğmasını gerçekleştiren "sinir cümlesi" kaplamıştır. Bu "sinir cümlesi" aklı tahrik eder, onun ileriye doğru atılımlar yapmasını sağlar. Ancak haz ve elem, bu akılla olan ilişkisinden dolayı idrâke ve telâkkilere bağlı olarak insandan insana değişirler. "Sinir cümlesi" idrâke ve telâkkiye göre insanı dâima hazza yöneltir ve elemden uzaklaştırır, dolayısıyla insanı dâima hayata doğru çevirir. Bu yüzden bazen tehlike gösteren olayların, nesnelerin mahiyetini değiştirir ve uzviyeti onlardan uzaklaştırır, bazen de bu durumun tersini yapar: "Sinir cümlesi uzviyetin ihtiyacına göre en ufak bir tehlikeyi büyültür, en büyük tehlikeyi küçültür. Büyük gayeye giden hadiselere, insanı serhoş edecek bir haz katar."[27] Böylece ruh veya sinir cümlesinin yarattığı elem ve haz dışarıdaki eşyanın mahiyetini değiştirir, onlara başka bir hüviyet verir. İşte bu noktada insan sanatın sınırları içine girer, "sanat bu değişik manzumenin ifadesidir."[28] Sonuç olarak "teessürî (duygu)" hayatımız bize sanat mahsulünü verir diyebiliriz.[29] Yani sanat ruhsal bir eylemdir. Nasıl ki zihnî hayatın mahsulü akıl ve idrâke dayanan müsbet ilimlerdir, ruhî hayatımızın mahsulü de sanattır.[30] Şu hâlde Ali Nihad Bey'e göre sanat insan duygularını ve duygu yaşantılarını, aklın mahsulü olan bilimler de bilgiyi ortaya koyarlar. Bu durumda Ali Nihad Bey'in, sanat eserlerinde görülen düşünceleri, bilgi ortaya koyan önermeleri, kavramları inkâr ettiği sonucuna varılmamalıdır. Zira o bu konuda anlatımcıların görüşlerini paylaşarak bu düşünceler ve bilgiler "duygu dünyasında eriyerek, duygu anlatımı

26 Moran 1972, 79.

27 Tarlan 1948, 7.

28 Tarlan 1964 (a), 10.

29 Tarlan 1964 (a), 7.

30 Tarlan 1964 (a), 7; Tarlan 1948, 14.

olan eserin bir parçası halini alırlar" der.[31] Sanatçı daha çok düşüncelerin, inançların kendisinde uyandırdığı duyguyu eserinde dile getirir. Düşüncesinin yanlış veya doğruluğunun, inancında aldanmış olup olmadığının bir önemi yoktur. Önemli olan düşünce ve inancın yaşantıya dönüşmesi ve bu yaşantının dilde ifadesini bulmasıdır. Şimdi bu anlayışı Ali Nihad Bey'in kendisinden dinleyelim: "Bütün bu kımıldanışlar, savruluşlar dil üzerindedir ve esaslı izler bırakır. İşte dil üzerinde bu muvakkat veya devamlı izler, yeni duygu, duyguyla imtizac etmiş fikir, bu ikisinin kendilerini ifade için sarıldıkları muhayyile tezahürleri, bunları harekete getiren ilk heyecanın dile akseden âhengi, edebiyat dediğimiz şeydir. Görülüyor ki, insanın bütün ruhî melekeleri bu sahada faaliyet halindedir. Ancak fikir, edebiyat sahasına geçtiği zaman katiyyetini değil —çünkü fikrin esas hüviyeti değişmez— ifade şeklini, vüs'at ve şümulündeki kat'î çizgileri kaybeder ve ancak o zaman edebiyat dairesine girer. Bizi esas fikrin doğru veya yanlışlığı değil, onun ruhu sarışı, hassasiyetimize girişi, muhayyilemizi tahrik edişi ve bütün kendini ifade için büründüğü şekil alâkadar eder."[32]

Görüldüğü gibi Ali Nihad Bey, sanatta *yansıtma görüşüne* ya da *duygusal etki görüşüne* göre sanat eserini değerlendirenlerle aynı fikirde değildir. Bir kere ona göre duyguların anlatıldığı sanat eserinde dış dünya, eşya ve olaylar o duygularla olan bağları içinde sanat eserine yansıyacaklarından sanat eserinde gerçeğin olduğu gibi yansıması diye bir şey sözkonusu olamaz. Okuyucuyu ön plana alan *duygusal etki görüşüne* göre ise sanat eseri, okuyucuda zevk ya da estetik yaşantı uyandıran eserdir.[33] Okuyucunun beğenisiyle ilgili olan, yani okuyucunun sanat eserini güzel ya da çirkin bulmasıyla ilgili bir eleştiri yöntemini doğuran bu görüşün de karşısında buluruz Ali Nihad Bey'i.[34] O, bu konuda şunları söylüyor: "Sanat mahsulü güzeli arar diye bir sathî itiraz varid olabilir."[35] Fakat insan sadece sanat eserlerinde değil var olan her şeyde güzellik duygusuna hitap eden bir şeyler arar. Ancak diğer var olanları bu duygunun dışına çıkarak objektif bir şekilde inceleyebiliyor, onları bilimin konusu yapabiliyoruz. Aynı şekilde bir olgu olan sanata karşı da aynı tavrı takınabiliriz. Yani onu, bizde uyandırdığı etkilerine göre, güzel-çirkin diye değerlendireceğimize,

31 Moran 1972, 87.

32 Tarlan 1964 (b), 13.

33 Moran 1972, 133-140.

34 Okura dönük eleştiri, izlenimci eleştiri, Moran 1972, 151-155.

35 Tarlan 1964 (a), 8.

onu bilimin (Ali Nihad Bey'in kastettiği bilim psikolojidir) konusu yaparak değerlendirmeliyiz.

Burada Ali Nihad Bey'in, insanın yaptığı, ortaya koyduğu değişik bir varlık tarzı olan sanat eseri ile zaman ve mekânda yer alan reel varlıkları aynı tutmakta olduğu dikkat çekicidir. Bu düşünceyi şu ifadelerinde görürüz: "San'at bir mahsuldür, uzviyetin mahsulüdür. Topraktan yetişen bir nebat, buluttan damlayan bir katre, midenin ifraz ettiği bir mâyi, sinir cümlesinin bir ihtizazı neticesinde şuur sathında vücuda gelen bir hayal, bunların hepsi birer mahsuldür ve vardır."[36] Ali Nihad Bey'in var olanları hep aynı kategoride birer mahsul, "yaratılmış, meydana getirilmiş" olarak görmesinde onun varlık hakkındaki görüşünün büyük rolü vardır. Daha önce de belirtildiği gibi, ona göre kâinattaki her şey Allah'ın eliyle yaratılmıştır. Bu yüzden her şeyde kabiliyeti nispetinde ondan bir parça vardır. Bu çokluk içinde hüküm süren tek hakikat *teklik*tir. O tekin dışında her şey yaratılmıştır. Sanat eseri de yine yaratılmış olan insanın vasıtasıyla aynı el tarafından yaratılmıştır. Yani aslında tabloyu yaratan ressam değildir. Fırçası ressama neyse, ressam da Allah'a göre odur. Bu görüşe göre Ali Nihad Bey'in bütün var olanları aynı kategoride görmesi çok tabiidir.

Görülüyor ki sanat eserinin güzelliği söz konusu olunca, Ali Nihad Bey, bir sanat eserini değerlendirmede bu hususun bir ölçü olamayacağını belirtiyor; fakat aynı zamanda insanda bir güzellik duygusunun varlığını da kabul ediyor. Ancak bu duygu ona göre, sübjektif bir duygudur. Bu yüzden de bizi bilimsellikten uzaklaştırır. Ayrıca sanat eserinin bizde uyandıracağı güzellik duygusu başka bir açıdan da değerlendirmede bir ölçü olamaz. Çünkü özü ve gayesi bakımından sanat eserini böyle bir ölçüyle değerlendirmek imkânsızdır. Şimdiye kadar Ali Nihad Bey, sanatın özünün ne olduğunu ele almaktaydı. Bu da sanat eserinin duyguları anlattığı ve sanatın da ruhsal bir olay olduğu idi. Şimdi, burada o, sanatın dolayısiyle edebiyatın bir gayesi olduğunu ileri sürüyor ve bu fikrini şöyle ifade ediyor: "Esasen insan sanat mahsulünü, insanı tanımak için ister. Bir tabiat parçası, onu tuvale aksettiren san'atkârın eserinden az mı güzeldir?"[37] Yani sanat eserinin gayesi insanı tanımaktır. İnsan sanat eserini güzel olduğu için istemez, fakat insanı tanımak ister. Diğer var olanlar mesela bir tabiat manzarası, bir ressamın ortaya koyduğundan daha az güzel değildir. Ancak tabiat manzarasının insanla bir ilişkisi yoktur: "Lâkin o tuval

36 Tarlan 1964 (a), 7.

37 Tarlan 1964 (a), 8.

üzerinde bir insanın muayyen bir zaman çerçevesine giren bütün manevî bünyesi vardır. Bir hayat hikâyesi, daha ileri gidersek o anın hududunda tekâsüf etmiş asırlar vardır."[38]

Bu ifadedeki iki husus Ali Nahid Bey'i *anlatımcı görüş*ün taraftarlarından ayırır. Bir kere anlatımcılar okuyucuyu hiç hesaba katmıyorlar. Onlar "duygu anlatma" ile "duygu uyandırma" ya da "başka bir amaçla yazma" arasında ayırım yapıp sadece birinciyi tanıyorlar.[39] Duygu uyandırma veya başka bir amaç için yazılmış eserleri "sözde sanat" eserleri olarak kabul ediyorlar. Mesela Collingwood'a ve Croce'ye göre "okurda (dinleyicide, seyircide) bir takım duygular uyandırmak amacı ile yazan adam sanatçı değil zanaatçıdır ve meydana getirdiği şiir, roman, her ne ise, bir sanat eseri olamaz, bir zanaat eseri olur."[40] Yine Collingwood'a göre "iyi bir sanat eseri sanatçının duygusunun anlatımını başarı ile yapabildiği eserdir. Kötü sanat eseri bir insanın duygusunun anlatımını yapmaya çalıştığı fakat beceremediği bir eylemdir."[41] Görüldüğü gibi anlatımcılara göre sanat eserinin amacı yoktur. O sadece sanatçının duygularını anlatır. Ali Nihad Bey ise okurun açısından da eseri ele almakta, okurla eser arasında bir ilgi kurmakta ve okurun da bir insan tanımak açısından sanat eserini istediğini söylemektedir. Bu durumda sanatçının açısından sanat eseri, sanatçının duygularını anlattığı eser, okurun açısından, okurun bir insanı tanıdığı, bir insan yaşantısını öğrendiği bir eserdir. Böylece Ali Nihad Bey, sanat eserine, okurla ilgili bir amaç koymakla anlatımcılardan ayrıldığı gibi, koyduğu bu amacın yapısı gereği, sanatçının duyguları ve yaşantısıyla insanın duygu ve yaşantı imkânlarını da özdeşleştirir. Böylece sanat eserinde anlatılan artık sadece sanatçının duyguları ve yaşantıları olmaktan çıkar, insanın duygu ve yaşantı imkânları da olur. Ali Nihad Bey'in, şiire sadece sanatçının duyguları açısından bakmayıp insanın duyguları ve bütünlüğü açısından da baktığını şu ifadeleri göstermektedir: "Şiir, nasıl uzviyetin zihnî ve teessürî faaliyetlerinin mümteziç bir muhassalası yani *küll halinde bir insan* ise, tasavvuf da *dimağın zihnî ve hadsî* seferberliğidir,"[42] "Hârici âlemde herkes güzel ve çirkin tezahürleriyle tabiatı ve hayatı görür. Biz onu istemiyoruz. *Biz yeni bir insan görmek istiyoruz.* Buna

38 Tarlan 1964 (a), 8.

39 Moran 1972, 83-85.

40 Moran 1972, 83.

41 Moran 1972, 89.

42 Tarlan 1936, 4.

mecburuz. Çünkü insan içtimaî bir mahluktur. Yaşadığı muhit içindeki insanları yalnız zihnî hayatları ile değil onları harekete getiren, onlara türlü cepheler veren heyecan ve ihtiraslar ile tanımak mecburiyetindedir. Hayatı onlar arasında geçecektir. *Sanat eseri bize bir insanı küll halinde tanıtır.* Sanat eserini bunun için arar, bunun için ondan haz duyar."[43] Veya: "Sanatkârın ruhî portresini aydınlığa çıkarmak, bir taraftan eseri, diğer taraftan sanat eserinin vücuda gelmesi kanunlarını izah eder ve hepsinden mühim olarak bize *yeni bir insan* verir... Sanat eserini bize aratan hakiki sebep, *iç âlemi ile bir insanı tanımak zaruretidir.*"[44]

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılıyor ki, edebî eser, sanatçı ile okuyucu arasında durur. Ama sanatçının duygularını okuyucuya olduğu gibi aktaran basit bir aracı değildir. Sanatçının kendi duygu ve yaşantısı olarak esere koyduğunu okuyucu artık sadece sanatçının hakiki duyguları ve yaşantıları olarak kavramaz, fakat insanın duygu ve yaşantı imkânları olarak kavrar. Şu halde Ali Nihad Bey anlatımcıların büyük bir kısmı gibi, "sanat eserini sanatçının yaşantısını okura aktaran bir araç, elektrik cereyanı geçiren tel gibi bir şey" olarak kabul etmiyor ve eserde anlatılan ile sanatçının duygularının tam bir uygunluk içinde olması gerektiğini, eserin değerlendirilmesinde estetik bir prensip olarak ileri sürmüyor.[45] O daha ziyade eserde ortaya konan duygu yaşantılarının ve bunların içinde erimiş, onlardan ayrılmaz bir hale gelmiş olan düşüncelerin tespit edilmesini istiyor. Bu tespit ise ancak ve ancak bu duygu yaşantılarının ifadesini bulduğu dil yoluyla yapılabilir. Yani sanat eserlerindeki duygu yaşantıları, ancak onların ortaya konma tarzlarıyla yakalanabilir. Ali Nihad Bey, bu görüşünü şöyle ifade ediyor: "Hülâsa meşgul olacağımız sahanın sıklet merkezi teessürî hayatımızın dile in'ikâsı olacaktır. Bu in'ikâs, dilin bünyesinde vücuda gelen tahavvülât, duygu ve heyecan tesiriyle zihnî hayattan ayrılış, zihnî hayatın prensiplerini ve şartlarını aşan muhayyile tezahürleri, fikirlerin kat'iyetlerini kaybedişi ile taayyün eder."[46]

Aynı şekilde duyguları anlatan dil ve onun özel ifade şekli olan edebî sanatlar iki bakımdan ele alınmalıdır: 1) Sanatçının açısından, "edebî sanatlar ne gibi zaruret ve dimağı faaliyet mahsulüdür." 2) Okur açısından,

43 Tarlan 1948, 9.

44 Tarlan 1964 (b), 17.

45 E. Cassier, S. Langer'in ve Tolstoy'un geliştirdikleri okurla ilişki ve bir amacı olan anlatımcı görüşler de bulunmaktadır, Moran 1972, 96.

46 Tarlan 1964 (b), 14.

"hitap ettikleri ruhlar üzerinde nasıl müessir olurlar."[47] "Her edebî sanat doğuşu bakımından bir ruhî ihtiyacın mahsulüdür."[48] Bu ifadeyi biraz daha açarsak şu görüşle karşılaşırız: Sanatçı, insanın yapısında bulunan belli psikolojik fakülteler ile duygu yaşantılarını yaşar. Yani duygu yaşantıları özel ve tektirler. Sadece sanatçıya aittirler ve bir defalıktırlar. Psikolojik fakülteler ise genel olup bütün insanlarda vardır. İşte bu psikolojik fakülteler, sanatçı ile okur arasındaki köprüdür. Bu yaşantı sırasında, sanatçıdaki mahdut psikolojik fakülteler dış dünyanın görünümünü ve mahiyetini değiştirir. Artık hiçbir şey sanatçıya olduğu gibi görünmez. İşte sanatçı duygu yaşantılarını ve onlarla ayrılmaz bir şekilde iç içe girmiş fikirlerini hiçbir zaman açık ve seçik olarak eserinde belirtmez. Onları yani duygu ve düşüncelerini, bu psikolojik fakültelerin değiştirdiği başka bir hüviyete soktuğu dış dünyayı anlatarak dolaylı bir şekilde ortaya koyar. İşte sanat bu anlatma tarzıyla ortaya çıkar. Artık dış dünyadaki nesneler, olgular, oluşlar, olaylar hiçbir şekilde olduğu gibi değildirler. Bağlı olduğu sanat anlayışının sınırları içinde kalmak şartı ile sanatçının muhayyilesinin çeşitli tezahürlerine —imajlar, çağrışımlar, semboller— bürünerek değiştirilmiş bir biçimde eserde bulunurlar. İşte dış dünyayı değiştiren psikolojik fakülteler mahdut olduğuna göre bu dış dünyayı psikolojik fakültelerin açısından anlatan dilin özel ifade biçimleri yani edebî sanatlar da mahduttur. Ali Nihad Bey bu düşüncesini şöyle anlatır: "Haricî âlemin manzarasını değiştiren psikolojik fakülteler muayyen olduğuna göre bunların mahsulü olan edebî sanatler de muayyen ve mahduttur."[49] Ancak edebî sanatların yaratılmasında dilin imkânlarını kullanma yolları her şairde değişir ve bu değişiklikler sonsuza kadar gidebilir. Bizim için önemli olan her şairdeki bu türden değişiklikleri göstermenin yanı sıra, psikolojik fakülteler ile onların mahsulü olan dildeki bu özel ifade biçimleri arasındaki ilişkinin uyumlu olup olmadığını tespittir. Ayrıca toplumların ve devirlerin sanat anlayışlarına göre, bu özel ifade biçimlerinden bazıları diğerlerine nazaran bir toplumda veya o toplumun tarihinin bir döneminde ön plana geçebilir. Ancak bunun böyle olmasının, sanat eserinin değeri açısından değil, edebiyat tarihi açısından önemi vardır. Bir sanat eserini değerlendirirken bizim için önemli olan nokta, eserde özel ve bir defalık olan duygu yaşantısını veya bir yaşantı imkânını tespit etmek için bunun

47 Tarlan 1948, 12.

48 Tarlan 1948, 13.

49 Tarlan 1948, 13.

ortaya konuş tarzı (muhayyilede dış dünyanın biçimlenmesi) ve dildeki ifadesi ile bu ikisinin kaynağı olan psikolojik fakülteler yani bütün insanlarda ortak olan genel psikolojik fakülteler arasındaki organik ilişkiyi göstermektir. Bu ilişkinin uyumluluğu, tamlığı derecesinde sanat eseri okuyucuya mesajını iletebilir ve başarılı bir eser olabilir.

Bu duruma göre estetik değer bir anlamda eserde bulunmakta ve bu değer okuyucuya iletilmektedir. Yani yukarıda anlatılan ilişkideki tamlık ve uyumluluk, estetik değeri meydana getirmektedir ve eserin içindedir.

Bu durumda Ali Nihad Bey'e göre edebî eserin yani kendisinin üzerinde çalıştığı divan şiirinin muhtevası, ancak bu muhtevayı dile getirmek için dilin aldığı özel biçimler ve bunlar arasında kurulan ilişkiler ile ortaya konabilir. Bu yüzden, bu ilişkileri belirtmeden, şair eserde şunu söylemek istiyor demek imkânsızdır. Zira bu, eserden soyutlanmış kuru ve genel bir bilgi olur. Ancak biçimdeki özel ilişkileri ortaya koyarsak muhteva, canlı, özel ve bir defalık bir yaşantı olarak anlaşılabilir. Böylece edebî eserin —şiirin— içinde kullanılan her kelimenin, dilin muhtevayı ifadede aldığı her özel ifade biçiminin, hem kendine göre hem de eserin diğer unsurlarıyla ilişkisine göre bir yeri vardır. Biçime ait hiçbir unsuru eserden çıkarmak mümkün değildir —özellikle divan edebiyatında. Eğer bu unsurlardan bir tanesi çıkarılırsa eserdeki bütün düzen —birlik ve uyumluluk— kaybolur.

Sık sık kendisinden dinlediğim bu görüşünün, biçimcilerin görüşleriyle ne kadar uyuştuğunu burada göstermek isterim. Berna Moran *biçimcilik görüşü*nün eserde aradığı estetik değeri şöyle anlatır: "Genellikle bu yapısal değeri meydana getiren düzene 'organik bütünlük' veya 'organik birlik' gibi isimler verilir. Az çok şöyle tanımlarlar böyle bir düzeni: 'Eserdeki her unsurun ve ilişkinin, eserin değeri için gerekli olması, gereksiz hiçbir unsurun ve ilişkinin bulunmaması ve bunlardan her birinin varlığının yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene organik birlik denir.' Canlı bir organizmada parçalar nasıl kendi başlarına bağımsız olamaz ve birisindeki değişiklik ötekilerini de etkilerse, sanat eserindeki her bir unsurun, her bir parçanın rolü diğer unsurlar ve dolayısıyla eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağlıdır."[50] "Biçimciliğe göre organik bütünlük yani eserin yapısı bizde estetik yaşantı meydana getirir ve sanatta önemli olan budur."[51] Ancak bu son

50 Moran 1972, 167.

51 Moran 1972, 168.

ifadede bulunan 'estetik yaşantının sanatta tek önemli unsur' olduğu düşüncesini Ali Nihad Bey paylaşmaz. Ona göre duygu ve inanç yaşantılarının organik bir bütünlük içinde ortaya konmasıyla sanat eserinde yaratılan estetik değer, muhtevanın ortaya koyduğu, sanatçının insan ve dünya hakkındaki görüşleri ve insanî değerler, sanat eserinin değeri ve değerliliğini meydana getirir. Böylece bu fikirleri tatbiki sahaya döktüğümüzde, yani bir eseri bu görüşe dayanarak değerlendirdiğimizde edebî eseri iç içe girmiş üç kademeli bir örgüye sahip olarak düşüneceğiz:

1. Duyguların etkisiyle dilin değiştirerek imajlar, çağrışımlar ve sembollerle yansıttığı dış dünya. Yani şiirde ilk bakışta hemen kavranan görünüm. Bu kademede değerlendirenin geniş ve ihatalı bir dilbilgisine ihtiyacı vardır.

2. Dış dünyanın böyle ortaya konmasına sebep olan duygu, inanç ve düşünce yaşantıları. Bu kademede değerlendirenin psikoloji biliminin yardımına ihtiyacı vardır.

3. Şiirde bu yaşantılara dönüşen varlık, dünya, insan ve insan değerleri hakkındaki şairin görüşleri. Bu sonuncu kademede bulunanlar, eserin içinde açıkça yoktur. Ama eserdeki ifade biçimlerinin arasına sıkıştırılmış bir şekilde bulunmaktadırlar. Biz bu örtük mânâyı ancak şairin dile getirdiği yaşantıyı nasıl ve hangi tavırla ortaya koyduğunu inceleyerek tespit edebiliriz. Bunun için de eserin dışında bulunan kültür tarihi, felsefe ve felsefe tarihine ait bilgilerden yararlanmalıyız.

Böylece geliştirdiği belli bir sanat görüşüne dayanarak, Ali Nihad Bey, bir eserde ortaya konan değeri ve bu değerin nasıl ortaya konduğunu — yani eserin değerini— ve en son kademede de eserin değerliliğini göstererek, sanat eserinin kendisine dönük bir eleştiri yöntemini divan edebiyatının eserlerine uygulamıştır. İşte Ali Nihad Bey'in asıl en büyük hizmeti bu alanda olmuştur. Zira divan şiirindeki duygu yaşantıları, onlarla sarmaş dolaş olmuş düşünceler, hayat ve insan hakkındaki görüşler Türk toplumunda belli bir dönümde etkisini kuvvetle sürdürmüş olup bugün artık yaşanılmayan, bu yüzden de lâyıkıyla bilinmeyen bir kültüre aittir. Ayrıca dil devrimi yapmış olan bugünün Türkiye'sinde bu edebiyatın kullandığı dil yani Osmanlıca ayrı bir ihtisas konusu olmuştur. Bu dili de bütün ifade imkânları, anlam zenginlikleri ve gramer özellikleriyle bilmek gerekmektedir. İşte Ali Nihad Bey, İslam sanatları —yazı, süsleme vb.— İslam tarihi, İslam mitolojisi, İslamî ilimler —kelâm, hadis, fıkıh ve

tasavvuf— sahasındaki engin bilgisini ve Osmanlıcaya hâkimiyetini hatta Arapça ve Farsçaya olan vukûfunu bu edebiyatın eserlerini açıklamak için seferber etmiştir. Bize, bu şiiri açıklamak için hem bir eleştiri yöntemi, hem de zengin bir bilgi malzemesi bırakmıştır. Hatta derslerinde bu bilgileri metne olan ilişkilerinin çerçevesi içinde belirtmekle kalmamış, bu bilgileri elde edeceğimiz kaynakları da bizlere öğretmiştir. Eski kültürümüzü genişliğine ve derinliğine yaşayan ve bilen ve bugün bu kültürün Türkiye'deki son birkaç temsilcisinden biri olan Ali Nihad Bey gerçekten eski şiirimizi değerlendirmede bugün öğrencileri tarafından aşılmamış olarak aramızda yaşamaktadır. Bundan sonra da o, eski şiiri değerlendirirken, bizlerin dâima örnek olarak alacağı bir bilim adamı olarak kalacaktır.[52]

Ali Nihad Bey, kendi mesleği gereği, bir edebiyat tarihçisi olarak, başarılı veya başarısız edebiyat tarihinin malı olmuş eserleri nasıl ele almak gerektiği hakkında da bazı meselelere eğilmiştir. Bu konu üzerinde dururken, artık o bir eserin zaman dışı değerinin tespitini ön plana almaz. Daha çok *tarihî eleştiri* yöntemini kullanır.[53] Bunun için de yine eserlerin kendisinden hareket eder: "Edebî hadiseleri tedkik ve tasnif ederken göz önünde bulunduracağımız şey, dâima eserdir. Cemiyetin en canlı tarafı olan san'at cephesini incelerken bu hayat manzarasını bozmamak, onu bütün hareketleriyle göstermek lâzımdır."[54] Ayrıca "Bu edebiyat içinde tevhid, na't... ilâhî gibi belli başlı yer tutan şekillerin asırlar içinde geçirdiği tekâmülü dil ve edebiyat bakımından çizebilmek için her asrın karakteristik eserlerini bulup onları tahlil etmek, tahlil edebilmek için de lâyıkiyle anlamak gerektir"[55] demektedir. Yani önce bu eserleri tespit etmek, onlardaki dil ile ilgili güçlükleri halletmek, eser hakkında filoloji sahasında yapılması gereken her türlü açıklamaları yapmak gerekir.

52 Gönül isterdi ki Ali Nihad Bey'i, Tanzimat'tan bu yana gelişmiş olan belli edebiyat nazariyelerine bağlı eleştiri yöntemleriyle edebî eserleri inceleyen diğer tenkitçiler ile mukayese edelim. Fakat bu, yazımızın sınırlarını aşan bir konu olduğu için burada ele alınmadı. Ancak şunu belirtmeden geçemeyeceğiz, kendisinden önce ve sonra yetişmiş olan sanat tenkitçileri hiçbir şekilde kendilerine mahsus bir sanat görüşü ortaya koymaya çalışmamışlardır. Sadece Batı'da gelişmiş olan sanat görüşlerine dayanarak sanat eserlerini değerlendirmeye çalışmışlardır. Bugün bir kısım araştırıcımız ise Batı'da gelişen sanat felsefesini veya estetik görüşleri açıklayıcı ve onları yorumlayıcı çalışmalar yapmaktadırlar. Ancak günümüzde yeni bir sanat görüşü getirme çabası gösteren veya bir senteze ulaşan pek az sanat düşünürümüz vardır.

53 Moran 1972, 58-61.

54 Tarlan 1964 (b), 16.

55 Tarlan 1936, I: "Önsöz".

Ali Nihad Bey'in bu hususta ki görüşlerinin tatbikattaki en sarsılmaz delilleri, yayınlamış olduğu eski Türk edebiyatına ait eserlerdir.[56] Birçok nüshalarını karşılaştırarak doğru metinlerini tespit ettiği bu eserler, bilinçli bir şekilde eski Türk edebiyatının çeşitli türlerinin özelliklerini ve gelişmelerini ortaya koymak üzere hazırlanmışlardır. Mesela *Divan Edebiyatında Tevhidler*,[57] *Divan Şiiri*,[58] *Hayâlî Bey Divânı*,[59] *Fuzuli Divanı*,[60] *Necâti Beg Divanı*,[61] *Ahmed Paşa Divanı*,[62] *Zatî Divanı*[63] bu türden eserlerin özelliklerini ve gelişmesini göstermek bakımından da ele alınmışlardır. Şu halde onun edebiyat tarihi bakımından ulaşmak istediği ikinci hedef, *edebî türler*in özelliklerini ortaya koymak ve eserleri böylece belli bir sanat geleneği içindeki yerine yerleştirmektir. Ali Nihad Bey bu görüşünü şöyle ifade ediyor: "Bir taraftan da *tevhid*lerdeki *maddeler* toplanıp tasnif edilir. Müşterek noktaları bulunur. Bu suretle *tevhid* şekil ve mevzuunun karakteri meydana çıkar."[64] Veya şu ifadelerinde bu görüşü bulmak mümkündür: "Edebiyat tarihçisi hangi cemiyetin edebiyat tarihini yazıyorsa, o cemiyetin teessürî hayatına ait bu malzemeyi bir obje olarak eline alıp asırlar boyunca yürüyüşlerini bize gösterecektir. Bunlar madde madde tasnif, muhayyile mahsullerini derece derece kategorilere ayırıp tayin ve gelişmelerini tespit, kelimelerin hayatını ve cümle formlarının, *nazım şekillerinin inkişâfı*nı takip ve bunların *karakteristik nümuneler*ini, *tipler*ini ilmî bir sarahatle tavzih edecektir. *Bunun neticesinde nev'ilerin edebî manzaraları teşekkül eder.*"[65] Yine metinleri tespit ve edebî türleri ortaya koymak gerektiği hakkındaki görüşlerini şu ifadelerde bulmaktayız: "Edebî eseri edebiyat tarihi bakımından ayırt etmek hayli mühim bir meseledir... Bu merhalede metinler üzerine yüklenmek lâzımdır. Zaten edebiyat nâmına *tek mevcut onlardır. Metinlere göre nev'iler ayrılır.* Bu nev'ilerin tespitinde göz

56 Bu eserler için bkz. "A. N. Tarlan Bibliyografyası".

57 4 fasikül, İstanbul 1936.

58 4 fasikül, İstanbul 1948.

59 İstanbul 1945.

60 İstanbul 1950.

61 İstanbul 1963

62 İstanbul 1966.

63 2 cilt, İstanbul 1968, 1970.

64 Tarlan 1936, I: "Önsöz".

65 Tarlan 1964 (b), 17.

önüne alınacak nokta san'at telâkkisidir. Çünkü edebî cereyanlar onun üzerinde teessüs eder ve ona göre istikamet değiştirirler."[66]

Ali Nihad Bey'e göre, her ilmin merkezîleştiği bir nokta –ki bu edebiyat tarihinde edebî eserler ve edebî türlerdir- bir de bu noktanın etrafında ikinci derecede onunla ilgili olan mevzular vardır. Bu mevzular başka ilimlere aittir.[67] Edebiyat tarihinin faydalanabileceği bu ikinci dereceden ilimler Ali Nihad Bey'e göre Psikoloji, Biyografi, Tarih ve Fikir tarihidir. Ancak bu ilimlere ait bilgiler edebiyat tarihi içinde birer bilgi yığını halinde bulunmayacak, gerçekten edebî eserle ilgileri oranında ve edebî eserleri açıklayıcı, aydınlatıcı oldukları zaman kullanılacaktır.

Ayrıca Ali Nihad Bey, edebiyat tarihi yazacak araştırıcının sanatçı yaradılışa sahip olmasını öngörür ve şu üç hususta çok iyi bilgi sahibi olmasını şart koşar.[68] 1. Edebiyat tarihçisi belli bir zaman kesiti içinde ele alınan eserlerin meydana getirildikleri toplumdaki kişi anlayışını tespit edecektir: "O cemiyetin ferdiyetini bütün ruhu ve safiyeti ile tespit ve tayin edecektir."[69] Bu tipleştirilmiş kişi, sanatçıyı değerlendirmek için bir ölçü olacak, bu kişi anlayışının genel özelliklerinden farklı olarak sanatçının ne gibi kişisel özellikleri olduğunu görmemize yardım edecek. Bu ifadeden de anlaşılıyor ki edebiyat tarihi bir taraftan eserleri tespit edecek, edebî türleri ve onların gelişmesini gösterecek, bir taraftan da eserleri yaratanların sanatçı kişiliklerini ortaya koyacaktır. 2. Edebiyat tarihçisi, üzerinde çalıştığı devre kadar gelen dilin gelişmelerini, değişmelerini, yapısını ve dehâsını çok iyi bilecek. Çalıştığı zaman kesimindeki dilin durumunu ve eğilip bükülme kabiliyetini tespit edecektir. Böylece dilin, sanatçının elinde aldığı türlü özel şekilleri gösterebilme yeteneğine sahip olacaktır. 3. Edebiyat tarihçisi, ele aldığı devrin sanat anlayışını (*telâkkisini*) bilecektir. Zira sanatçıyı değerlendirirken psikolojik ve sosyal sebeplerin yanı sıra bu sanat anlayışının (*telâkkisinin*) da sanatçının yaratıcı gücünde etkili bir rolü vardır.

Böylece insanın duygu yaşantıları dünyasını ancak incelediği devrin insan anlayışı ve dil imkânları yoluyla anlayabilecek olan sanatçı bir edebiyat tarihçisi, edebî hadiseler üzerine değer yargılarını o devrin sanat anlayışına (*telâkkisine*) göre verecektir.[70]

66 Tarlan 1964 (b), 16.

67 Tarlan 1964 (b), 14.

68 Tarlan 1964 (b), 15-16.

69 Tarlan 1964 (b), 15.

70 Tarlan 1964 (b), 17.

Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığına göre, Ali Nihad Bey, eseri anlamak, anlatmak ve değerlendirmek için sanatçıyı iyi anlamak, bunun için de sanatçının yaşadığı devrin insan anlayışını, ideolojisini, dili kullanma imkânlarını iyi bilmek ve eseri ancak o devrin sanat anlayışı açısından edebiyat tarihi içine yerleştirmek gerektiğini söyler, çünkü her devirde sanat anlayışlarının değiştiğini, bu yüzden bugün artık bugünün sanat anlayışına göre değerli bulunmayan bir esere karşı haksızlık yapabileceğimizi ileri sürer.

Görülüyor ki Ali Nihad Bey bir eseri edebiyat tarihi içindeki yerine oturtma ile bir eseri değerlendirmeyi birbirini tamamlayan iki eylem olarak ele almaktadır. Eserin edebiyat tarihi içine yerleştirilmesi yazıldığı tarih kesiti içinde benzerleri arasındaki yerini göstermek, benzerlerine göre eseri değerlendirmek ve o devrin sanat anlayışına göre başarılı ya da başarısız olduğunu söylemek, bir bakıma belli bir açıdan yani devrinin edebî zevkine ve sanat anlayışına göre, eserin değerini belirtmektir. Bu vazife bir edebiyat tarihçisi tarafından yerine getirildikten sonra bu defa eserin objektif olarak değerlendirme aktivitesi başlar. Bu da eserin zamanı dışında değerlendirilmesi aktivitesidir. Böyle bir değerlendirme ise eserde var olanlarla ilgilidir. Yani eserdeki değeri (duygu yaşantıları, diğer yaşantı imkânları) ve bu değerin nasıl ortaya konduğunu göstermek. Bunlar bir arada ya da ayrı ayrı bir kişi veya ayrı kişiler tarafından yapılabilir.

Görülüyor ki edebiyat tarihçiliği söz konusu olduğu zaman Ali Nihad Bey tarihî eleştiri yöntemini benimsiyor. Edebî eserleri filoloji sahasının gerektirdiği şekilde tespit ettikten, edebî türleri ve gelişimlerini ortaya koyduktan sonra bu çerçeve içinde tek tek edebî eserleri açıklamak için sanatçının sanatçı kişiliğini, sanatçının mensup olduğu toplumun insan anlayışını, dünya görüşünü, sanat anlayışını ve dili kullanma imkânlarını edebiyat tarihçisinin bilmesini şart koşuyor.

Ancak, Ali Nihad Bey'in edebiyat tarihi sahasında bazen sanatçıya dönük eleştiriden de faydalandığı görülüyor. Yani tarihî eleştiride ve sanatçıya dönük eleştiride ortak olarak görülen "eseri anlamak için sanatçının hayatına, kişiliğine ait bilgileri bir araya toplamak" yöntemi yerine, sadece "sanatçının psikolojisini ve kişiliğini açıklamak için eserlerini kullanma"[71] yönteminden faydalanma yoluna gider. Ancak onun bu yöntemi kullanmaktaki gayesi sanatçıya dönük eleştiri yapanlarınki gibi sanatçının

71 Moran 1972, 111.

kendisini ortaya koymak değildir. Bu yöntemi o, yine eser açısından, eserdeki yeni insanı yakalama açısından tercih etmektedir, şu ifadesinde açıkça görüldüğü gibi: "San'atkârın ruhî portresini aydınlığa çıkarmak, bir taraftan eseri, diğer taraftan san'at eserinin vücuda gelmesi kanunlarını izah eder ve hepsinden mühim olarak bize *yeni bir insan verir.*"[72] Bu da edebiyat tarihçisi Ali Nihad Bey ile edebî eseri değerlendiren Ali Nihad Bey'i aynı noktada birleştirmektedir.

Hem bir edebiyat tarihçisi, hem de bir edebî eseri değerlendiren kişi olarak Ali Nihad Bey'in her şeyden evvel eserin kendisine eğildiğini ve söz konusu eserlerin önce tespit edilmesi gerektiğinde ısrarla durduğunu gördük. Ali Nihad Bey, gerçekten bütün hayatını bu düşüncesini tatbik sahasına koymakla geçirmiş ve gerçekten iyi bir filolog olduğunu ispat etmiştir. Hatta H. A. Diriöz, onun metin tespiti hakkındaki bir projesinden şöyle bahseder: "Ali Nihad Bey bu işe çoktan girişmiştir. Farsçadan yaptığı tercemeleriyle neşretmekte olduğu eski metinler, bu gaye etrafında toplanmış çalışmalarından ancak bir kısmıdır. Bununla beraber, vücudu ilim ve Türklük için büyük bir şans ve bir iftihar vesilesi olan Nihad Bey, cidden şanssız bir insandır. Hatırlıyorum çeyrek asır evvel bir tasavvuru vardı. Yukarıda arzedilen işleri yapacak ve bu işler için gerekli ilim adamlarını yetiştirecek bir enstitü kurmak. Yanılmıyorsam, selâhiyetli bazı kimseler kendisine yardım vaadinde bulunmuşlardı. Eğer üstadın o tasavvuru kuvveden fiile çıksa idi, bugün bizce birçok meçhul hükmünde olan hakikatler bir bedâhet haline gelecekti. Ayrıca sayısız eserler tozlar altından kurtulacak ve hergün bir parça aşındırılan mazimizin yıkılması o kadar kolay olmıyacaktı."[73]

Gerçi Ali Nihad Bey, eski kültür ve edebiyatımızın eserlerinin ilmî bir şekilde tespit edilmesi için bir enstitü kurduramamış ve buna benzer hiçbir yardım görmemiştir, ama, o bu idealini gerçekleştirmek için tek başına yola çıkmış, bir kaç yakın öğrencisinin ve asistanının yardımıyla kendi gücü ve zamanının yettiği nispette eski eserlerimizin çok sağlam ve güvenilir tenkitli metinlerini hazırlamıştır. Ali Nihad Bey metin tespiti sahasında bu sahanın nazariyatı ile meşgul olmamıştır. Ancak eski kültür ve edebiyatımız hakkındaki geniş bilgisi ve eski Anadolu Türkçesine ve

72 Tarlan 1964 (b), 17.

73 Diriöz 1965, 15. Ne yazık ki bu satırların sahibi H. A. Diriöz de A. N. Tarlan'ın sağlığında böyle bir enstitüyü kurabilecek güçte bir mevkii işgal ettiği halde onun bu tasavvurunu gerçekleştirecek bir faaliyette bulunmamıştır.

Osmanlıcaya olan hâkimiyeti sayesinde, eski Türk edebiyatı sahasındaki eserlere uygulanabilecek belli bir edisyon kritik metodu geliştirmiştir. Ana hatlarıyla hocamızın kabul ettiği eserler şunlardı:

1) Eski ve güvenilir nüshaların mümkün olduğu nispette hepsini karşılaştırmak.

2) Açık müstensih hatalarını göstermemek.

3) Yanlış dahi olsa imlâ tarihine ait yazılış farklarını varyant tespitine dâhil etmek.

4) Doğru varyantı tespitte ve metne almada, varyantın birçok nüshalarda bulunmasına değil, eski divan şiirimizin sanat anlayışına ve dolayısiyle dilin özel ifade biçimlerini kullanma geleneğine göre tavır almak.

5) Dolayısiyle bir tek nüshayı esas olarak alıp, diğerlerini onunla karşılaştırmak yerine, bütün nüshaları karşılaştırıp, doğru ifadeyi tespit etmek. Hiçbir zaman bir tek nüshayı esas almamak.[74] Gerçi Ali Nihad Bey'in eski edebî eserlerimizin metinlerini tespitte kullandığı bu metot, modern metin tespiti görüşlerine uymamakta ve memleketimizde Ahmet Ateş'in getirdiği esaslara[75] bazı noktalarda aykırı görülmekte ise de Ali Nihad Bey'in üzerinde çalıştığı divan edebiyatı sahasının gerektirdiği bazı özel durumlar onu böyle düşünmekte çok haklı kılmaktadır.[76]

Eski edebiyatımıza ait metinleri doğru ve güvenilir bir şekilde tespit etmesinin yanı sıra, Ali Nihad Bey, Yavuz Sultan Selim, Nefî, Fuzûlî gibi aynı zamanda Farsça yazmış Türk şairlerinin Farsça eserlerini ve İran edebiyatına ait belli başlı Farsça eserleri Türkçeye çevirmekle de edebiyat ve kültür tarihimize büyük bir hizmette bulunmuştur.[77] Böylece on dokuzuncu yüzyıla kadar Türk edebiyatının etkisinde kaldığı İran edebiyatının edebî eserlerini bize yakından tanıtmakla Ali Nihad Bey kendi edebiyatımızı daha iyi anlamamıza ve onu daha iyi değerlendirmemize yardımcı olmuştur. Zira biz ancak İran edebiyatının eserlerini iyi ve etraflı bir şekilde bilmekle, kendi eski edebiyatımızın ondan ne bakımdan farklı ve kendimize has sanat özelliklerine sahip bir edebiyat olduğunu anlayabilirdik.

74 Onun bu hususta ki görüşü için ayrıca bkz. Kut 1965, 109-110.

75 Ateş 1942, 253-267.

76 Bugün bu *Armağan*'da ben, ondan öğrendiğim metin tespiti hakkındaki bu görüşlerine dayanarak divan edebiyatına ait eserlerin metnini tespit etmede kullanılacak bir yöntem getirme denemesine giriştim, bkz. "Hamdullah Hamdî'nin Yeni Bir *Leylâ ve Mecnûn* Nüshası".

77 Bu eserler için bkz. "Bibliyografya".

Yine aynı gaye ile Ali Nihad Bey, İran klâsik edebiyatı ve İran halk edebiyatı üzerinde de incelemeler yapmıştır.

Fakat onun milletimize en büyük hizmeti şu şekilde olmuştur: daha önce de belirttiğimiz gibi Ali Nihad Bey, bize açıkladığı, değerlendirdiği ve estetik değerlerini ortaya koyduğu eski edebiyata hem bilgisi hem yaşantısıyla hâkimdi. Bu edebiyatın değerliliğini, hayatla ve insanla olan ilişkisini biliyordu. Bu kültürü yaşamadığımız ve ondan koptuğumuz için, bizler bugün eski edebiyatı artık anlayamıyoruz. Bu eksikliğimiz yüzünden, çok haksız olarak, onu bir avuç insanın yarattığı, hayatla ilgisi olmayan sunî ve değersiz söz yığını olarak görmek temayülündeyiz. Günümüzdeki sanat anlayışlarından hiçbirisiyle uyuşmadığına gözü kapalı inandığımızdan, bütün inkârlarımıza rağmen tarihî bir olgu olarak karşımıza dikilen bu edebiyatı öğrenmek dahi istememekteyiz. Sanki sanat ve edebiyat her devirde, her toplumda belli bir grup insanın yarattığı, anladığı, ilgilendiği ve bu merkezden halka doğru yayılan bir olgu değilmiş gibi, sanki sanatçılar gerçekten sokaktaki adamın dilini olduğu gibi kullanıyorlarmış gibi ve her dilde başka dillerden gelen bir yığın alıntılar, kelimeler yokmuş gibi, divan edebiyatını sunî bir dilin mahsulü ve sadece belli bir sınıfın malı sayarak değersiz bulmakta, bu belli sınıfı da Türk toplumundan tamamen soyutlayarak, gökten inme bir ucûbe yapmaktayız. Aramızda bu edebiyatın dilini Osmanlı - Türk toplumunun yani halkın anlamadığı, bilmecemsi işaretler durumuna indirerek bu edebiyatı Türk edebiyatının bir parçası saymayacak kadar tutucu tavır alanlarımız da bulunmaktadır. Ama bu zihniyet, ne İran, ne Arap, ne de Türk edebiyatı sayılmayacak olan bu edebiyatın varlığını nasıl izah edecektir? Bu edebiyat yazılı olarak kütüphanelerde üst üste yığınlarla varlığını, inkâr edilmeyecek şekilde ispatlıyorsa, bu nasıl bir edebiyattır? Ya Türk edebiyatı diye kabul edilen halk edebiyatındaki deyiş özelliklerinde ve duygulanma tarzlarında divan edebiyatının açıkça görülen etkileri nasıl açıklanacaktır?

İşte bugün bir moda olarak Türkiye'de çok yaygın olan bu zihniyet ve tutumun karşıtını bize gösteren, ispat eden Ali Nihad Bey'in, tarihî oluş içinde Türk kültürüne ne büyük bir hizmette bulunduğu açıkça görülmektedir. Ali Nihad Bey kuşaklar arasındaki anlaşmazlığa, bütün gayretiyle bir köprü kurmaktadır. Eskiyi yeniye, yeniyi eskiye itmekte, ortaya koyduğu sanat görüşüyle sanatın ve edebiyatın bir kül olarak düşünülmesini sağlamakta ve divan edebiyatının estetiğini, sanat anlayışını evrensel değerlere ve insanın değişmeyen yapı özelliklerine ilişkin olarak açıklamaktadır.

Fakat yukarıda anlatılan zihniyet ve tutum hâkim olduğu müddetçe biz eski edebiyatımızı bilimsel bir gereklilik olarak tarih açısından ve sanat bakımından değerlendirmek zorunluluğunu duymayacak ve dolayısiyle onu öğrenmek ihtiyacını hissetmeyeceğiz. Bu yüzden ne yazık ki bizim aramızdan Ali Nihad Bey'i aşacak kimse çıkmayacak. Oysa o kendisini aşmamızı dâima arzu ederdi. Öyle anlaşılıyor ki bu durumda gelecekte bu sahanın aşılmamış tek otoritesi olarak kalacaktır. Esasen bu zihniyet ve tutumun dışında kalanlarımız bu edebiyatı öğrenme gayretini gösterseler de bir şeyi okuyarak veya gözleyerek bilmek hiçbir vakit bir şeyi yaşayarak bilmekle mukayese edilemeyeceği için, aramızda bu edebiyatı bilmek bakımından onu aşacak kimse bulunmayacaktır. Tarihî akışı geri döndürüp o edebiyatı ve kültürü, toplumun bütün müesseseleriyle tekrar yaşamak imkânsız olduğundan bizler için, olsa olsa ancak bu edebiyatı değerlendirmede tutulan yolda, yani metotta, onu aşacak imkânlar mevcut olabilir.

PROF. DR. HASİBE MAZIOĞLU BİR EDEBİYAT TETKİKÇİSİ*

(1997)

Profesör Hasibe Mazıoğlu yıllarca Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde, Türkoloji bölümünde pek çok öğrenci yetiştirmiş, titiz ve anlayışlı bir öğretmen, edebiyat tarihi ve filoloji alanında yazdığı pek çok eserinin de açıkça tanık olduğu gibi dikkatli, bilgili bir filolog ve Türk edebiyatı hakkındaki düşüncelerini klâsik dönem için olduğu kadar, her zaman için geçerli olan evrensel edebî değerler üzerine kurmuş bir edebiyat tarihçisidir. Onun öğretmenlik yönünü ve filolog olarak bilimsel kişiliğini öğrencileri ve eserleri canlı ve somut birer belge olarak bizim bilgimize sergilemektedirler. Bu yüzden, ben bu yazımda Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu'nu bir edebiyat tarihçisi ve edebiyat kritikçisi olarak değerlendirmeye çalışacağım. Onun güzel sanatların bir türü olarak edebiyata, özellikle eski Türk edebiyatına nasıl baktığını, ve bir edebiyat kritikçisi olarak eski Türk edebiyatı metinlerini nasıl bir yol izleyerek inceleyip değerlendirdiğini göstermeye çalışacağım.

Hemen şunu belirtmeliyim ki Hasibe Mazıoğlu teorik anlamda edebiyatı bir sanat olarak değerlendiren veya metinleri incelemekte kullanılacak metodu anlatan herhangi bir eser yazmamıştır. Ancak kendisinin sahip olduğu edebiyata ait teorik bilgilerden ve belli bir metottan yararlanarak bize çok önemli iki eser vermiştir. Bunlardan birisi *Fuzûlî-Hâfız, İki Şâir Arasında Bir Karşılaştırma*, ötekisi ise *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik* adlı eserleridir.[1]

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 21 (1997): XVII-XXVII.

1 Mazıoğlu 1956; Mazıoğlu 1992.

Bu yazıda, sözü geçen yukarıdaki iki eserin muhtevasını inceleyerek, Hasibe Mazıoğlu'nun genel olarak, edebiyat hakkındaki estetik görüşünü ve özel olarak metinleri incelerken yürüdüğü yolu eserlerindeki ifadelerden ve ifadelerin arkasındaki anlamlardan yakalayıp, belirtmeye çalışacağım. Böylece onun divan edebiyatı metinlerini nasıl incelemek gerektiği hakkındaki görüşleri açıklanmış olduğu gibi, bir üslûp tetkikçisi olarak değeri de anlaşılmış olacaktır.

Hasibe Mazıoğlu'nun, bir edebiyat tarihçisi olarak, eski Türk edebiyatının ne olduğu hakkında, eserlerinin muhtelif yerlerine serpiştirdiği ifadelerinden şöyle genel bir tanımı çıkartabiliriz: Eski Türk edebiyatı, edebiyat adını verdiğimiz sanat alanı içerisinde kendine mahsus yeri olan bir edebiyattır. Bu edebiyatın kendi bütünlüğünü meydana getiren bir estetik görüşü, bu görüşe bağlı olarak gelişmiş bir üslûp tarzı ve bu üslûp tarzını belirleyen değişmez, çok teferruatlı, sıkı kuralları ve nihayet kendine mahsus ve belli bir kültür mirasından gelen dünya görüşü, hayat ve insan anlayışı vardır. Mesela onun şu ifadeleri bu konu hakkında açıklayıcı ifadelerdir: "Divan şiirinde benzetilenin iç ve dış âlemde tedâî ettirdiği şeyler tâyin ve tespit edilmiştir. Şâir bunların dışına çıkamaz. O ancak muayyen tedâîlere zekânın, hayâl ve hâfızanın yardımı ile yeni şekiller verebilir ve bu çerçeve içerisinde şahsî tasarruflar yaparak bir ibda kâbiliyeti göstermeye çalışır."[2] Ve şu ifade:

> *Böylece divan şiirinde romantik ve idealist bir vasıf gösteren bütün şiirlerde olduğu gibi bu benzetmelerde ölçünün hududu yoktur. Bu hudut şairin muhayyilesinin genişliğine tâbidir. Bu edebiyatta güzeller ve iyiler, çirkinler ve fena olan şeyler dâima bu hudutsuz ölçü içerisinde ifadelendirilir. Bu yüzden divan şiiri realiteden uzak, zihnin ve muhayyilenin yarattığı bir edebiyat olmuştur.*[3]

Ve şu ifadeler:

> *Çünkü mevzu bakımından hudutları çizilmiş, muayyen kaidelere bağlı ve şiir sanatları belli olan bir edebiyatta hislerin ifadesinde zihnin faaliyeti başta gelmektedir. Kaldı ki bu edebiyatın konusu şiir sanatları bakımından bir takım kaidelere bağlı oluşu hislerin ifadesinde zihnin faaliyetini*

2 Mazıoğlu 1956, 210.

3 Mazıoğlu 1956, 212

arttırmıştır. Bu yüzden divan edebiyatı hislerin doğrudan doğruya ifadesinden ziyade fikrin ve düşüncenin faaliyetine dayanan zihnî bir edebiyattır.[4]

Ancak 1956 yılında yayınlanmış olan *Fuzûlî-Hâfız* adlı eserindeki bu düşüncelerin, 1992 yılında yayınlanan *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik* adlı eserinde daha değişik bir biçim kazandığına şahit oluyoruz. Zira o adı geçen eserde, arka plânda bir sanat alanı olarak edebiyatın nasıllığını, özünü, irdelemeye başlamış ve eski Türk edebiyatının bu genel anlayış içindeki yerini, *Fuzûlî-Hâfız, İki Şâir Arasında Bir Karşılaştırma* adlı eserindeki görüşlere yeni düşünceler ve gelişmeler ilâve ederek tayin etmeye çalışmıştır.

Bu düşünceleri kısa bir özetle şöyle anlıyoruz: Her ne kadar eski Türk edebiyatı kaidelere bağlı, geleneksel, realiteden uzak, zihnin ve muhayyilenin yarattığı bir edebiyat olsa da, her sanat alanında olduğu gibi, eski Türk edebiyatında, özellikle divan şiirinde de şiir aynı şekilde kalmamıştır. Zira aynılık, tekrar, değişmezlik hem sanata, hem de şairlerin yaratıcı gücüne aykırı düşer. Yaratıcı olmak, en azından hiç olmazsa bir yerde geleneği zorlamak, bir duyuşu, hissi, olguyu, düşünceyi yeni bir imaj ve söyleyiş biçimi içinde söyleyebilmek, yani şairin kendisine mahsus bir defalık olan şiirsel ifadeyi şiire getirmesi demektir. Bu bir defalık şiirsel özellik de, o andaki sosyal ortamda ve o andaki tarihî akış içinde gerçekleşmektedir. Böylece Mazıoğlu yeniliği ve söyleyişte başkalığı sanattaki güzellik olarak tanımlamaktadır. Eski Türk edebiyatına[5] bu açıdan bakan Hasibe Mazıoğlu, bu yüzden divan şairlerimizin dâima yenilik peşinde koştuklarını ve yeni söyleyişler yaratmayı istemiş olduklarını, hemen her devirde 'bikr-i mânâ' ve 'taze mazmun' aradıklarını belirtir.[6]

Hasibe Mazıoğlu divan şiirinin yüzyıllar boyunca gelişimini de yine sanatta 'yenilik-güzellik' açısından ele almakta ve bu edebiyatın gelişimini kısaca şöyle anlatmaktadır: Divan edebiyatının on altıncı yüzyıla kadar

4 Mazıoğlu 1956, 215.

5 Bundan sonra 'eski Türk edebiyatı' terimi yerine sadece şiirler üzerinde duracağım için, 'divan şiiri' terimini kullanacağım. Çünkü burada daha çok şiir üzerinde durulacak ve şiir özellikleri olan çok anlamlılık sorunu ele alınacaktır. Oysa roman, hikâye gibi diğer edebiyat türlerinin, çok anlamlılığın yanı sıra çok tabakalı olmaları da göz önüne alınarak incelenmeleri gerekir. Biz burada sadece şiir alanı içerisinde kalacağımız için, daha çok biçimcilerin görüşlerinden hareket edeceğiz. Aslında edebiyatın roman, hikâye, tiyatro, hatta film gibi diğer türlerini, şiirin dil düzeyindeki yapısının çözümlemeleriyle izah etmek olanaksızdır. Bu konuda bkz. Kaygı 1995, 89, 154-159; Eagleton 1990, 29-30.

6 Mazıoğlu 1992, 1.

olan devri kuruluş devridir. Bu devre kadar model İran edebiyatı olmuştur. Çünkü bizim için İran edebiyatı bu devirde yeni ve güzel olandır. On altıncı yüzyılda şiirimiz "şekilde mükemmeliyet, ifâdede âhenk, selâset ve zerâfet." duyuş tarzında yeni hayaller, derin hisler geliştirmiş;[7] bu yüzyılda bu yüzden İran edebiyatına karşı bir "istiğnâ" duyulmaya başlanmıştır.[8] On yedinci yüzyılda özellikle Nefî'nin kasîdelerinde ifade âhengi ve ihtişâmı, Şeyhülislâm Yahyâ'nın gazellerinde ince ve zarif söyleyişler yoğunluk kazanmıştır. Nâilî ise gazellerinde uzak çağrışımlı, ölçülü ifadesi ve temiz diliyle şiirimizi "bir kuyumcu itinâsiyle" işlemiştir.[9] Artık bu yüzyılda İran şiirinin etkisi azalmış; şairlerimiz kendi dillerinde buldukları yeni çağrışımlar, yeni söyleyiş biçimleriyle bu edebiyatta güzeli yakalamanın "gururunu" duymuşlardır.[10] On sekizinci yüzyılda ise artık İran edebiyatı geride kalmış, şairlerimiz kendilerine daha evvelki yüzyıllarda yaşamış olan üstâd şairleri model almışlar; yenilik ve başkalığı, onları aşmakla yaratmaya çalışmışlardır.[11]

Görülüyor ki Hasibe Mazıoğlu sanatta güzelin yeni ve başka söyleyiş biçimleriyle yakalanabileceğini belirtmekle beraber, yine de bir şairin yetişmesinde ne geleneğin, ne edebî kuralların, ne de sosyal ortamın ve tarihî anın önemini gözden kaçırmıyor; her şairin yetişmesi için onun mutlaka daha önceki usta şairleri takip etmesi gerektiğine, sanatta bir okuma ve usta - çıraklık durumunun dâima ağırlığını hissettirdiğine, hatta diğer ilham kaynaklarını bir yana itecek kadar öncelik kazandığına parmak basıyor. Zira divan şairlerimizin ilham kaynağını çoğunlukla daha önceki yüzyıllarda yazılmış divanlar teşkil etmiş; bu yüzden divan edebiyatında nazîrecilik bir edebî fonemen olarak ortaya çıkmıştır.

Fakat Hasibe Mazıoğlu, yalnız divanları okumayı, daha önceki söyleyiş biçimlerinden esinlenerek, aynı konuları ve temaları yeni söyleyiş biçimleri içinde ifade etmeyi şiirde yaratıcılık için asla kâfi görmüyor. Ne atasözleri, halk söyleyişleri, hikemî söyleyişler gibi zaman zaman moda olup unutulan veya bir zaman için kullanılmayan söyleyiş tarzlarını yeniden canlandırmak, ne de kelime oyunları ve de söyleyişte zekâya dayanan zekîce buluşlar ve hünerlerle "yenilik" ve "tazelik" yaratmak, mazmunculuğu ve

7 Mazıoğlu 1992, 2.

8 Mazıoğlu 1992, 2.

9 Mazıoğlu 1992, 2.

10 Mazıoğlu 1992, 2.

11 Mazıoğlu 1992, 2-3.

tasavvuf gibi daha önceki yüzyıllarda etkili olan düşünce akımlarını yeniden canlandırmak Hasibe Mazıoğlu için şiirde yaratılan bir yenilik değildir.[12] Hasibe Mazıoğlu için şairin ilham kaynağı, onun kendine mahsus duyuş tarzında hayata açılışındadır. Yenilik "edebî anlayışın çerçevesini genişletmek, onu değiştirmektir." "Yenilik bir buluş, bir kelime oyunu, kullanılmamış bir redif nev'inden şeyler" değildir.[13]

Bu noktada Hasibe Mazıoğlu sanat eserinin, yaratıcısı ile olan ilişkisini ön plâna alarak, sanat eserinin bir yenilik, bir başkalık olmasının sebebini, o sanat eserinin yaratıcısının sanat kudretine ve şahsî dehâsına bağlamaktadır. Demek ki önce onu yaratanın kişisel yapısı, yani psikolojisi, duyuş ve düşünce tarzı, zihniyeti ve sanatçı yeteneği ile ilgili bir şeydir. Daha sonra şairin bu yaratıcılığının dışındaki edebî gelenek, bunun içerdiği kurallar, şairin yaşadığı tarihî an, sosyal ve siyasal, kültürel ve ekonomik durum, içinde bulunduğu, hayatı paylaştığı toplumun o ana gelinceye kadar yaşadığı tarihin bilinci, nihayet tek tek kişilerle yaşadığı değer yaşantıları da dâhil bütün yaşantıları ve bunlara bağlı duyguları, hisleri, düşünceleri yani sadece bir defalık olan ve benzeri olmayan tecrübeleri onun şiirine yansıyacak ve etkisini gösterecektir. Bütün bunların etrafını sardığı, bütünleştiği merkez ise şairin kendisi ve şahsî dehâsıdır. Bir bakıma yenilik ve başkalık, yani güzel, bu merkeze bağlı olarak gelişen bir şeydir. İşte bu yüzden şairin, ortak duyuşlar, bunların yarattığı temalar ve motifler, gelenekten gelen müşterek konular, mücerret düşünceler ve bunlara bağlı klişeleşmiş ifade biçimleri, sınırları çizilmiş çağrışımlar, hayaller ile birlikte, kendi ruhunun bir defalık, yalnız kendisine ait duyuşlarının, yaşantılarının derinliğini ve realitede yaşadığı gerçekleri de dile getirecek özel ifade biçimleri de geliştirmesi gerekir. Yani şiir şahsî olanla olmayanın, gelenekle yeninin bir arada bulunduğu özel edebî bir türdür. Fakat şaire ait bu gerçeklik yalnız kendisinin yaratabileceği yepyeni hayaller, farklı imajlar ve çağrışımlarla dolu zengin ve zarif bir ifadeyle dile getirilebilirse, yaratılan eser, ancak o zaman yeni ve güzel olur. Yani estetik

12 Mazıoğlu 1992, 5-6.

13 Mazıoğlu 1992, 5-6. Sanat eseriyle sanatçının yeni bir dünya açması, daha doğrusu sanat eserinin okurlara yeni imkânlar göstermesi, dünyaya, insanın hayatına yeni katkılar getirmesi ve sanat eserinin okuyucuda yaşattığı yenilikleri (yeni duyuş, tutku, düşünce vs. gibi imkânları) ölçüsünde bir sanat eseri olabileceği sanat felsefesinin ana konusudur. Bu hususta bkz. Kaygı 1995, 257-76.

değeri olan her şiir, kendi yeniliği ile beraber gelir. Bu yenilik ve güzelliğin kaynağı da şairin dehâsı, kendisidir.[14]

Böylece bu düşüncelerin bağlamında şiir sanatında ikinci önemli bir prensip daha ortaya çıkıyor: Şiir her şeyden önce bir dil meselesidir ve dilin imkânlarını kullanmaktaki ustalıkla yakından ilgilidir. Yani, şiir şairin şahsî dehâsında ortaya çıkar ve dilin sonsuz imkânlarından yapılan seçimle ifadesini bulur. Dehâ eksikliği birçok şairi (müteşair) taklitçiliğe, dili kullanmada ustalık kesbetmeme de onları kelimeciliğe, manzum söz düzmeye iter.[15] Bu tip şairler belki sadece iyi bir nazım ustası olabilirler.

Bu yüzden her edebiyat alanında olduğu gibi divan şiirinde de şiirin içeriği pek önemli değildir. Hasibe Mazıoğlu'na göre, şiirin içeriğine veya herhangi bir sanat eserinin içeriğine sanat değeri kazandıran husus sanatçının onu dile getirişi; bu içeriğe şekil verişidir. Yani Hasibe Mazıoğlu'nun deyişiyle "Divan şiirinde muhteva üslûbun elindedir."[16] Veya şu ifade belirttiği gibi "Fakat şiir her şeyden evvel bir söz ve ifade sanatıdır. Şairin işi duygu ve düşüncelerini sözle bir sanat eseri olarak ifade etmektir. Şair söylemesini bilen insandır. O duygu ve düşüncelerini en iyi bir şekilde ifade eder ve okuyan kimsede duygu ve hayal ufukları açar."[17] Bu yüzden edebî eserleri incelerken, eserin içeriğine (muhtevaya) takılanlar, sanatı duyguları alabildiğine serbestçe, açıkça veya samimi bir şekilde ifade etmek şeklinde tanımlayanlar, şiirin şiirsel değerini ortaya koyamazlar. Bu duygular, aklın süzgecinden geçip, biçim kazanmadıkça hiçbir önem taşımazlar. En ince duygulara, en asil düşüncelere sanatkârâne bir şekil verilmedikçe onlar şüphesiz sanat eseri olma durumuna gelemezler. Böylece şahsî dehâsı, sanatçıyı şiiri zihninde biçimlendirmeye zorlarken, onun ferdî ifade biçimi de bu şiire kâğıt üzerinde şeklini verecektir.

Şimdiye kadar söylenenlerden sanat eserindeki 'estetik, güzel' kavramının tanımıyla ilgili Hasibe Mazıoğlu'na ait olan ifadeler dışında ifade ve üslûbun sanattaki önemi ve sanat eseriyle yaratıcısının yaratıcı kudreti ve şahsî dehâsı arasındaki yakın ilişki hakkındaki düşüncelerini, Hasibe

14 Yani 'yenilik' daha doğrusu yeni duygu, düşünce, tutku imkânlarını estetik yaşantı olarak aktarabilme, okura günlük hayatta yaşayamayacağı, algılayamayacağı yeni bir dünya açma, güzelin ön koşulu oluyor. Buna karşılık N. Hartmann ise ahlâksal değerlerin estetik değerlerin ön koşulu olduğunu öne sürer. Ona göre etik değerlerin estetik değerlerle nesnelleşmesi güzeli yaratır. Bu konularda bkz. Kaygı 1995, 145-147, 260-261.

15 Mazıoğlu 1992, 7.

16 Mazıoğlu 1992, 79.

17 Mazıoğlu 1956, 139.

Mazıoğlu aslında bütün üslûp tetkikçileri, edebiyat tenkitçileri (sanat eserini değerlendiren), eleştiricileri (sanat eserini belli bir sanat görüşüne veya ideolojiye göre yorumlayan) ve tarihçileri, sanat felsefesiyle uğraşan filozoflar ve estetikçilerle paylaşmaktadır.[18] Çünkü bu görüşler üslûp, estetik ve edebiyat alanındaki evrensel kabullerdir. Mesela Batı'da "eserin yaratıcısı yazarın hayatı değil ama yazarın zihniyeti ve rûhudur," "esere vücut veren şey ise yazarın 'espri'sidir," ve "üslûp ayniyle insandır" gibi ifadelerle karşılaştığımız gibi,[19] bizim düşünürlerimizden Bedrettin Cömert de bu konuda şu önemli bilgileri gözler önüne seriyor: "Fakat dikkat edilmesi gereken çok önemli nokta, içeriğin şiir olmadığıdır. Bizim içerik diye sözünü ettiğimiz şey, ancak üslûptan sonra var olan bir gerçektir. Üslûptan önceki içerik, şiirsel değer bakımından, sıfır noktasında bir maddedir. Eleştirisel açıklamalarımızla ortaya çıkardığımız ve özel bir değer tanıdığımız içerik, aslında biçim sâyesinde bulguladığımız şeydir."[20] Aynı şekilde Cömert de tıpkı Hasibe Mazıoğlu gibi şiirin, şairin yeteneği ile ilgili bir olgu olduğunu, Orhan Veli'den bahsederken dolaylı bir şekilde belirtir: "Aslında Orhan Veli 'o kadardı'... Ama bu koşullar, hayallerdeki bir Orhan Veli'yi gücünün ve yeteneklerinin altında olmaya zorlamamıştır."[21] Bu ifadelerde de Cömert aynı şekilde sanatçının, şahsî dehâsının önemini ortaya koymaktadır.

Bu durumda, şiirin şiirsel değerinin (estetik) ifade biçiminden geldiğinin de genel bir kabul olduğu görülmektedir. İfadenin ise temelinde, üslûp tetkikçilerinin bugün 'gösterge' adını verdikleri dildeki en küçük anlam birimi, kelime bulunmaktadır. Her gösterge özetle zihinlerdeki ses imajı ile ona ait kavramı birleştirmektedir. Aktaş, üslûp incelemesinde, göstergenin söylem içinde kazandığı değerler üzerinde durmak gerektiğini belirterek "her göstergenin, daha yerinde bir söyleyişle her kelimenin bir mânâsı, bir

18 Bu konu sanat felsefesi ve estetik sahasında değişik görüşlerle ortaya çıkan sonu gelmez, tartışmalı bir konudur. Bu konuda yazılmış pek çok eserden bazıları aşağıda verilmiştir: Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler* (Yetkin 1972); İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi* (Turgut 1990); dilinin özellikleri dolayısıyle anlaşılması zor olan Necla Arat'ın *Etik ve Estetik Değerler* (Arat 1987); Nejat Bozkurt, *Hegel, Estetik* (Bozkurt 1982); İoanna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak* (Kuçuradi 1979); Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (Schiller 1990); Irvin Edman, *Sanat ve İnsan* (Edman 1991); Geiger Moritz, *Estetik Anlayış* (Moritz 1985). Abdullah Kaygı'nın *Edebiyat ve Varlık* adlı çalışmasında bu listeye ilâve edilecek pek çok gönderme bulunmaktadır.

19 Aktaş 1986, 138-139, 140-141.

20 Cömert 1981.

21 Cömert 1981, 117-118.

de kullanıldığı yerde kazandığı değer veya değerleri vardır" demektedir.[22] Şu hâlde, bilimsel metinlerde ve günlük konuşmada göstergelerin lügatlerde bulunan temel anlamına veya apaçık anlamına işaret edildiği hâlde, şiirsel ifadede göstergelerin aynı zamanda kullanıldığı yere göre kazandığı değerlerine veya tarihsel akış içinde kazandıkları yan anlamlardan bir veya daha fazlasına işaret edilmektedir. Yani şiirsel ifadenin ayırıcı özelliği semantik bakımından olup, diğer bilimsel metinlerdeki ifadelerde ve günlük dilde anlam apaçık olduğu hâlde şiirsel ifadede kesin bir apaçıklık yoktur. Öyleyse şiirsel ifadenin özelliği çok anlamlı olmasıdır. Bu da ancak kelimelerin, bulunduğu metin içinde kazandığı yeni değerlerle ve yan anlamlarla yaratılabilir. Aslında, şiirsel metinler de, tıpkı bilimsel metinler gibi dilin ögesi olan sözcüklerden oluşur. Bu sözcükler şiir hâline dönüşmeden evvel de günlük dilde ve diğer yazılı belgelerde kullanılırlar. Fakat bu sözcükler yalnız şiirsel bir ifadede çok anlamlılık özelliğini kazanırlar.[23]

Şu hâlde bir şiir metninin estetik değerini ortaya koyabilmek için kelimelerin (göstergelerin) temel anlamını değil onların yan anlamlarını veya metin içinde kazandıkları özel anlamlarını tetkik etmek gerekmektedir. Kelimelerin yan anlamlarının ve kazandıkları anlamların şairin şahsî dehâsı ve ferdî ifade biçimiyle ilgili olduğu kadar, şaire şekil veren, şahsiyetini kazandıran, içinde yaşadığı toplumun tarihsel, dinsel, ahlâksal, siyasal, sanatsal bütün yönleri yani Hasibe Mazıoğlu'nun ifadesiyle "toplumun bütün maddî ve manevî âleminin" kompleks yapısı ve değerleri ile de yakından ilgisi vardır. Nitekim Hasibe Mazıoğlu *Fuzûlî-Hâfız* adlı eserinin bütününde bu görüşü tam olarak tatbik etmiştir.[24] Fuzûlî'nin ve Hâfız'ın şiirini besleyen bütün kültür kaynaklarının ve tarihsel yaşantılarının, onların şiirlerinin üslûbuna nasıl yansıdığını mükemmel bir şekilde ortaya koymuştur. Şu hâlde şiirsel ifadenin çok anlamlı madalyonunun bir yüzünde kültür mirası ve şairin ait olduğu edebî mektebin zevki ve kuralları var ise öteki yüzünde şairin dehâsının yarattığı şahsî ifade biçiminin özellikleri bulunmaktadır. Nitekim Hasibe Mazıoğlu da aynı yolu takip ederek önce madalyonun ilk yüzüne tekâbül eden geleneksel üslûp

22 Cömert 1981, 17-18.

23 Cömert 1981, 102-103. Edebiyatın bilimsel metinlerden ve tarihten farklılığı üzerinde farklı görüşler öne sürülmüştür. Bunlar arasında tarih ve edebiyat arasındaki farklılıklar için bkz. Kaygı 1995, 270-275; edebiyatın ne hakkında olduğu, edebiyatın, bilimin ve fotoğrafın ayırıcı özellikleri hakkındaki tartışmalar için bkz. Kaygı 1995, 29-86; Eagleton 1990, 25-40: "Giriş: Edebiyat Nedir".

24 Ayrıca bkz. Mazıoğlu 1956, 137.

tetkikine göre Fuzûlî, Hâfız ve Nedîm'in üslûplarının özelliklerini incelemiştir. Klâsik üslûp tetkikinde, bir edebî eser, (a) tür ve ses yapısı, (b) ifade biçimlerinin özellikleri açısından olmak üzere iki bölümde incelenir. Sesle ilgili yapısını ortaya koymak, onun dış yapısını oluşturan unsurlarını incelemekle mümkündür. Bunlar eserin şeklini, müzikal yapısını, âhengini, ritmini belirleyen, a) vezin, b) kâfiye ve redif, c) aliterasyon gibi tekrarlar ve diğer ses değişmeleri ve gruplaşmaları, d) kompozisyon, şiirin biçimi gibi hususları tetkik etmekten ibarettir. Ancak burada eserin ses yapısının, anlamdan bıçakla kesilir gibi ayrılmadığını hemen belirtmek gerekir, edebiyat tenkitçisi bir eserin ses yapısının eserin anlamiyle bütünleşmek üzere özel bir şekilde kurulduğunu hiçbir şekilde gözden kaçırmamalıdır. Bu konuda Hasibe Mazıoğlu şöyle söylemektedir: "Gerçek şiir değeri gösterebilen eserler mânâ ile ifade güzelliğini birlikte taşıyanlardır."[25] Yani eserin ses yapısı geniş anlamda göstergenin gösterenine tekâbül ediyorsa, gösterileni de eserin içindeki mânâ, duygu ve düşünce bütünlüğüdür. Klâsik üslûp tetkikinde ses yapısından sonra bir eserin bütün ifade biçimleri tetkik edilir. Bu ifade biçimlerinin temelinde ise genellikle kelimelerin yani göstergelerin yan anlamları özel bir önem kazanmaktadır. Kelimelerin yan anlamlar kazanması ise zaman içinde kültürel ve edebî bağlamda meydana gelir. Şairin bir kelimeyi seçmesi ve kullanması, onun kültürel ortamiyle, kelimenin yani göstergenin metinde biçimsel kullanılışı ise onun mensup olduğu edebî mektebin zevki ve sanat anlayışiyle belirlenir. Ş. Aktaş, bu durumu bir başka söyleyişle şöyle anlatıyor: "Öyleyse göstergenin yan anlam kazanmasına sebep olan bağlamları, kültürel ve edebî olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. Çağrışımla ilgili yan anlam ya gösterge ile onu kullananlar veya gösterge ile kullanış biçimleri arasındaki ilişkiden doğar."[26] Kültürel ilişkilerden doğan yan anlamlar, şairin içinde bulunduğu toplumun verdiği eğitimin bir sonucu olarak, onun sâhip olduğu din, ahlâk, tarih, felsefe, kozmoğrafya, astronomi ve çeşitli bilimler, güzel sanatlar, yabancı dilbilgisi vs. sahip bilgisinin tümüyle ilgili kelimeler ve kelime gruplarıdır. Eğitimin zenginliği, derinliği nispetinde bu sahalara ait kelime hazinesi –kelimeler, deyimler, ibâreler vs.– zengin, renkli ve çeşitli olur. Buna bağlı olarak metinde derin, yoğun anlam zenginliği yaratılır ve okuyucuya aktarılır. Kelimelerin yani göstergelerin yan anlamlarının kullanış biçimleri ise, klâsik üslûp incelemesinde edebî sanatlar adını

25 Mazıoğlu 1956, 355.

26 Mazıoğlu 1956, 84.

verdiğimiz, bir toplumun, belli bir devirde geliştirdiği edebiyat zevkini ve anlayışını aksettiren edebî ifade biçimlerinin tümünü meydana getirir. Bu yan anlamların kullanılış biçimlerinden doğan sanatlar daha çok ruhun coşkularını, derin duygularını ve hislerini dile getirirler. Bütün bu sanatları ruhun parlaması şeklinde kendini dışa vurması olarak algılayabiliriz.

Bu, zekânın ince buluşlariyle yapılan sanatlardan onları ayıran bir özelliktir. Biz, şimdi, burada yan anlamların biçimsel ifadelerini incelerken belâgat kitaplarında olduğu kadar, üslûp tetkiklerinden bahseden son zamanlarda kaleme alınmış eserlerde de genel olarak kabul edilen şöyle bir gruplandırma yapmaya çalışacağız:

1. Eş anlamlı, eş sesli ve eş yazımlı kelimelerle yapılan sanatlar. Bu sanatlar daha çok anlamsal niteliklerin yarattığı çağrışımlar zincirini yaratırlar. Bunların başlıcaları şunlardır: *tevriye, iham, iham-ı tenâsüp.*[27]

2. Göstergelerin kavram karşıtlığına dayanılarak yapılan sanatlar: *tezat.*[28]

3. Kelimelerin yani göstergelerin anlam çerçevelerinden faydalanılarak yapılan edebî sanat: *müraat-ı nazîr.*[29]

4. Kelimeler yani göstergeler arasında benzetme prensibine dayanılarak yaratılan sanatlar: *teşbih, istiare, teşhis ve intak, istiare-i temsiliyye, mübalâğa sanatının bir bölümü.*

5. Kelimelerin yani göstergelerin arasında benzetme dışındaki ilişkilerden yararlanılarak yapılan sanatlar: *mecâz* ve *mecâz-ı mürsel.* Bu sanatlar D. Aksan'ın eserinde 'deyim aktarması' ve 'ad aktarması' adları altında izah edilmiştir.[30]

6. Bilinen kişi adlarına, meşhur tarihsel olaylara dayanılarak yaratılan sanat: *telmih.*

7. Kelimelerin metindeki diğer sözcüklerle olan ilişkileri yoluyla kazandıkları değerlerle ilgili sanatlar: *hüsn-ü talil, kinâye, tariz, tecâhül-ü ârif* sanatları.

Şiirsel ifadenin çok anlamlı madalyonunun yalnız bir yüzünde bulunan bu klâsik üslûp özelliklerinin tespitini, Hasibe Mazıoğlu bir metnin estetik değerlendirilmesi için yeterli bulmuyor. Zira okuyucuya aktarılan

27 Bkz. Aksan (t.y.), 44, 110. Bütün edebî sanatlar hakkında ise bkz. Dilçin 1983, 406-451.

28 Aksan (t.y.), 113 vd.; Dilçin 1983, 443-451.

29 Aksan (t.y.), 76-77.

30 Bkz. Aksan (t.y.), 126, 144-145 vd. Ayrıca benzetme ve mecaz için bkz. Aktaş 1986, 97-100.

bu bütün ifade biçimleri sınırları çizilmiş, belli kâidelere ve kalıplara oturtulmuş ortak özellikleri içermektedir. Oysa şairin şahsî dehâsı ve yeteneğinin yansıdığı kişisel ifade biçimleri eserin asıl orjinal yönünü meydana getirmektedir. Bu da geleneğin sınırları içinde kalınmakla birlikte külfetsiz samimi, tabii bir ifade tarzıyle yoğun duyguları lirik bir üslûpla ifade edebilmek gücünü göstermekle gerçekleşir. Bu durumda şair yine şiirsel ifadeyi yakalamış olur. Hasibe Mazıoğlu belli bir sehl-i mümteni olarak adlandırılacak bu lirik söyleyiş tarzının, Fuzûlî'nin yoğun aşk duygularını ve ızdırabını ifade ettiği şiirlerinde, Nedîm'in de hayat dolu, kayıtsız, coşkun neşesini dile getiren tabii, külfetsiz ifade biçimlerinde bulunduğunu tespit eder.[31]

Bu konuda Fuzûlî'nin lirik ifadesinden bahsederken şunları söyler: "Fuzûlî'nin şiirlerinin en büyük vasfı samimiliktir. Şair aşktaki sadakatin, elem ve ızdırabının büyüklüğünü o kadar içten söylemiş, sevgilisini öyle candan övmüş, onun yanında kendi değersizliğini o kadar bir tevazu ile ifade etmiştir ki onun hislerindeki bu samimilik gazellerine bir kolaylık ve sehl-i mümteni vasfı kazandırmıştır."[32]

Şahsî ifadeyi belirleyen özel ifadeler yaratmakta lirik ifade dışında, başvurulacak ikinci yol ise ancak gelenekten sapma ile, geleneğin kâidelerini bir yerde zorlama, yeni bir söyleyiş biçimine ulaşma ile olabilir. Sanatkâr, ancak o zaman ortak olan sanatsal biçimlerden uzaklaşarak, kendi ferdî ifade biçimini elde edebilir.

Hasibe Mazıoğlu'nun bu hususlaki düşüncelerini burada özetle vermek istiyorum: İşte bu şahsî ifade biçimi sayesinde içerik (muhteva) aynı kaldığı hâlde şair eserine şahsî bir şekil ve özel bir ifade kazandırır.[33] Edebiyat tarihçisinin bütün bu hususlara dikkat etmesi, metinde hem kültür, geleneksel edebiyat anlayışından gelen özellikleri, hem de 'ferdî zevkin' yarattığı, hatta geleneği, yürürlükteki edebiyat kurallarını yıkıp farklı söyleyişlere eriştiği ifadeleri bir bir incelemesi gerekir.[34] Ancak bu durum tespit edildikten sonra söz konusu şair, benzeri şairlerle karşılaştırılır. Onun mensup olduğu edebiyat geleneğindeki yeri ve önemi belirtilir. Şairin üslûp açısından doğru bir değerlendirilmesi yapılabilir. Şairin ifadesindeki farklılıkların üzerinde ısrarla duran Hasibe Mazıoğlu bu farklılıkları iki

31 Lirik söyleyiş biçimi için bkz. Aksan (t.y.), 78-87: göndergesel.

32 Mazıoğlu 1956, 137-138.

33 Mazıoğlu 1992, 79.

34 Mazıoğlu 1992, 80.

kategoriye ayırarak, üslûp incelemelerinde çok önemli bir noktayı aydınlığa kavuşturmuştur. Hasibe Mazıoğlu'na göre bir şairin ifadesindeki farklılıklar iki kaynaktan gelir. Bunlardan ilki, devrin moda olan edebî temâyülünden gelenler, ikincisi de şairin sanatçı kişiliğine ilişkin olarak yaratılmış ifade farklılıklarıdır. Şairin üslûbu incelenirken bu iki kategorinin de dikkatle tespit edilmesi gerekir. Böylece, edebiyat tarihçisinin görevi daha da kompleks bir duruma gelmiş olur. Bir taraftan metni devrinin kültürel zeminine ve edebî zevkine bağlamak üzere söz konusu devrin dinî inancını, ahlâk ve insan anlayışını, hayat ve dünya görüşünü, hatta siyasî tarihini, ekonomik durumunu inceleyecek, öte yandan devrin edebî zevki, moda hâline gelmiş edebiyat beğenisi ve yaygın moda ifade biçimleri hakkında bilgi sahibi olacak, bir de bunlara ilâve olarak elindeki metnin yaratıcısının ilham kaynaklarını, onun özel ifade biçimlerinin aracılığı ile bulmaya çalışacaktır. Çünkü bir sanat eserinin yaratıcısı, her ne kadar bireysel bir eser meydana getiriyorsa da, bu eser aynı zamanda belli bir tarihî anda, muayyen bir toplum içinde yaratılmıştır ve onlardan ayrılamaz.

Bu genel çerçeveye rağmen, Hasibe Mazıoğlu'nun *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik* adlı eserinde tekrar tekrar dönüp üzerinde ısrarla durduğu husus özellikle şairin, eserinde biçimlendirdiği ferdî yaratıcı yönü ve buna bağlı olarak ferdî ifade biçimini yakalamak olmuştur.[35]

Bu hususu nasıl ortaya koyacağımızı Hasibe Mazıoğlu teorik olarak belirtmiyorsa da adı geçen eserinde Nedîm'in ferdî ifade biçimlerinden verdiği örnekler, bize bu konuda bir fikir verebiliyor.

Mesela Hasibe Mazıoğlu Nedîm'in ferdî yaradılış özellikleri olarak şunları gözler önüne sermektedir:

1. Nedîm'in şiirlerindeki tabiata ve çevreye ait duygular, hisler, divan şiirindeki gibi soyut olmayıp, yaşanmış, gerçek duygulardır. O, bu tür şahsî duygularını ve coşkularını baskı altında kalmadan, hür bir tavırla ifade etmiştir. Dış dünyayı da aynen realitede olduğu gibi aksettirmiştir. Bu divan edebiyatını aşan bir yeniliktir. Zira divan edebiyatında dış dünya olduğu gibi yansımadığı gibi dış dünya karşısında duyulan duygular da şiire tam olarak aksetmezler. Şair bu gerçek tabiatı ve onun karşısındaki duygulanmaları son derece külfetsiz, samimi, akıcı, âhenkli bir dille anlatmıştır.

35 Mazıoğlu 1992, 88.

2. Şair, aşk duygusunu da, tasavvuftaki ilâhî, plâtonik bir duygu olarak dile getirmemiş, şiirlerinde yaşanan, gerçek insanî duyguları yine çok yalın, açık, külfetsiz fakat çok tabii ve samimi bir dille ifade etmiştir.[36]

3. Nedîm'in uzak çağrışımlı yeni hayalleri, zekî buluşları, ince zevki, zarif, espirili, nükteli söyleyişleri, onun şiirlerindeki güzelliği yaratmıştır.[37]

4. Nedîm, methiyelerini sadece kasîde şeklinde dile getirmemiş, kasîdenin yanı sıra kıta, musammat, mesnevî, gazel ve şarkı şekilleriyle de devrin hükümdârını, sadrazamını, diğer önemli ricâlini övmüştür. Böylece şiir türlerinin konularında yenilik yaptığı gibi kasîdenin biçiminde de değişiklik yaparak, kasîdenin tam klâsik biçimine her zaman sâdık kalmamış, biçiminde değişiklikler yapmıştır. Ayrıca kasîdenin *nesip* kısmında işlenen geleneksel konular yerine, Nedîm, yaşadığı hayattan görünümler vermeyi tercih etmiştir. Onun nesiplerinde İstanbul'daki günlük hayat, bayram günleri, Ramazan ayı anlatılmış, İstanbul'un bütün eğlence ve seyir yerleri, bahçeleri, sarayları, köşkleri konu olarak alındığı gibi, hükümdârın, sadrazamın veya diğer devlet büyüklerinin günlük yaşantılarına ait önemsiz teferruatlar da bu şiirlerde tasvir ve hikâye edilmiştir. Böylece Nedîm, edebî türlerin hem şekillerinde hem de konularında divan şiirinde görülen keskin sınırları kırmış, divan şiirine farklı bir yenilik getirmiştir.

5. Özellikle kasîdelerinde ilk defa bir olayı hikâye etme tekniğini divan şiirine kazandırmıştır. Hasibe Mazıoğlu bu tekniğin özelliklerini şöyle sıralıyor:

a. Şair arka plâna çekilerek, olayı muayyen bir kişinin ağzından pasif şekilde anlatır.

b. Bir olayı, durumu veya olguyu anlatırken, geçmiş zamanlı ifadeler kullanarak hikâye üslûbu yaratır.

c. Olayları ve durumları, düşünceler ve duyguları, ait oldukları kişilerin ağzından anlatarak, diyalog yoluyla hikâye etmeye yönelir.

d. Hitap üslûbuyla, şiirde anlatılanlara o anda vuku bulan olay canlılığını kazandırır.

Bütün bu hususlar, Nedîm'in divan edebiyatında ilk defa hikâye üslûbunu kullandığını gösterir ki bu divan edebiyatı için tam bir yeniliktir.

36 Mazıoğlu 1992, 48-49.

37 Mazıoğlu 1992, 46-48.

Yukarıda özetle verilen Nedîm'in ferdî üslûp özelliklerinin bugün üslûp hakkında yazılan incelemelerde üzerinde durulan özel ifade biçimleriyle uyuşup uyuşmadığına bakacak olursak, yukarıda gösterilen birinci ve ikinci hususlar bizi doğal, rahat ve içten söyleyiş özelliğine yani lirik anlatıma götürecektir.[38] Böylece, kelimeler yani göstergeler tek tek taşıdıkları anlatım gücü ile ve metinde kazandıkları anlatım değerleriyle okuyucuda kişisel çağrışımlar uyandırabilirler ve kelimelerin yani göstergelerin sadece göndergesel anlamları kullanıldığı hâlde, yalın, doğal, fakat samimi ve içten ifade ile şairler kendilerine mahsus lirik bir ifade tarzı yaratabilirler. Edebiyatımız bu tarz yazılmış çok güzel şiirlerle doludur.[39]

Nedîm'in ifade özelliğini belirten üçüncü husus, onun ifadesindeki uzak çağrışımlı hayallerle ince, nâzik, esprili söyleyişlerde yaratılan yeniliktir. Bu ifade özelliğinin temelinde yatan prensip, bir tümce veya birleşimde kelimelerin yani göstergelerin alışılmamış tamlamalar oluşturmasıdır. Bu alışılmamış tamlamaları Doğan Aksan "alışılmamış bağdaştırmalar" diye adlandırmaktadır. Tamlamaların ögeleri anlam bakımından uyuşum içinde oldukları zaman okuyucu ve dinleyici tarafından kolayca anlaşılırlar. "Sarı ışık" gibi. Ancak *ṭıfl-ı nāz* gibi aralarında böyle bir uyuşum olmadığı hâlde bir araya getirilen iki göstergenin bir tanesinin temel ve yan anlamı dışındaki anlamsal özelliklerinden birine dayanan yeni çağrışımlar yaratıldığı, ya da Attila İlhan'ın "haydut akşam" bileşiminde olduğu gibi tamlamanın ögelerinden bir tanesinin okuyucuda yarattığı duygu değerinin öteki ögeyle birleşmesi sonucunda yepyeni bir anlam meydana getirildiği zaman bu tip bileşimler, klâsik üslûpta göstergelerin yan anlamları ve anlam çerçevelerinden faydalanılarak yapılan, daha önce de sözünü ettiğimiz edebî sanatlardan daha değişik anlamlar, orijinal çağrışımlar yaratır okuyucuda; bu tip ifadeler aslında mecaz ve istiareye dayanmalarına rağmen, yapıları icabı sanatçının ruhundan, kişiliğinden doğarlar.[40] Çünkü

38 Bu konuda bilgi için bkz. Aksan (t.y.), 47-58, 79-80, vd.

39 Aksan (t.y.), 80-89.

40 Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aksan (t.y.), 159. 'Anlam çerçevesi terimini' Doğan Aksan, şöyle tanımlar: "Göstergelerin dil düzeni içinde anlam açısından taşıdığı bütün değerleri, temel anlamlarıyla birlikte, yan anlamlarını, dinleyen/okuyanda çağrıştırdığı başka kavramların tümünü içine almaktadır." (Aksan (t.y.), 76). Örneğin gül kelimesi bize sadece belli bir çiçeği değil, ilkbaharı, yağmurları, diğer çiçekleri, yeşil-kırmızı renkleri, ağaçları, sevinç duygusunu vs.yi bir anda hatırlatır. Aynı zamanda gül gülmek fiiliyle ilgili anlamları da akla getirebilir. Bütün bu çağrışımlar göstergelerin anlam çerçevesini yaratır. Göstergelerin zaman içinde yeni anlamlar kazanarak yan anlamları meydana getirmelerinin en büyük nedeni uyandırdıkları duygu değerleridir. Mesela 'garip' kelimesi

bunlar kalıplaşmış klâsik ifade biçimlerinden farklı olup, özgürce yaratılmışlardır. İşte bu sanatçıya mahsus özgür ifade biçimleri okuyucuda daha derin ve yoğun anlamlar, uzak çağrışımlar, imajlar uyandırarak, onların estetik duygusuna, yani zihinsel zevk alma yetisine hitap ederler.[41] Hasibe Mazıoğlu'nun Nedîm'in şiirlerinde tespit ettiği ince, zarif, uzak çağrışımlı hayaller, bu tip ifade biçimlerinin yaratılmasiyle meydana gelmiştir.[42]

Görüldüğü gibi, modern şiirde şairler daha ziyade tamlamaların ögelerinden birisinin yarattığı duygu değerinden faydalanarak alışılmamış bağdaştırmalar yaptıkları ve göstergelerin metnin içinde kazandıkları farklı anlam değerlerinden faydalandıkları hâlde divan şiirinde bu tip ifadeler daha çok göstergelerin bir yığın anlamsal özelliklerinden bazılarına dayanılarak meydana getirilir.[43] Bu tip ifadelerin meydana gelebilmesi için de şöyle bir yol izlenir: "cemâlün bağı," "hurşîd pençesi," "âsaf-pençesi" gibi anlam bakımından birbiriyle bağdaşmayan iki somut kelime yani gösterge yan yana getirilir. Ya da yine anlamları arasında ilişki olmayan "tıfl-ı nâz," "ömür ipi," "hançer-i tegâfül," "letâfet libâsı," "bağ-ı letâfet," "gönül bezmi," "câme-i renk," "kadd-i güftâr" gibi bir soyut, bir somut veya bir somut bir soyut iki kelime bir araya getirilir. Bir de "şevk-i şûrîde" gibi anlamları birbiriyle bağdaşmayan iki soyut kelime ile tamlamalar yapılır ki bunlar Hasibe Mazıoğlu'nun da özellikle belirttiği gibi sanatçı mizacının yarattığı en yeni, en değişik ifadelerdir.[44] Bütün bu yeni değişik ifadelerin arkasında yatan prensip ise mutlaka anlam bakımından birbiriyle uyuşmayan, fakat anlamsal özelliklerinin aracılığı ile yanyana gelen tamlamalara dayanmaktadır. Bu da gösteriyor ki Hasibe Mazıoğlu, Nedîm'in üslûbunu incelerken, öncelikle onun şahsî ifade biçimlerini ve divan edebiyatının edebî türleri ile konularının çemberinden kurtulan özelliklerini yakalayarak, onun şiire getirdiği yeniliği ve orijinal yönleri tespit etmiştir. Hasibe Mazıoğlu, Nedîm'in şiirlerini bu açıdan değerlendirirken hem klâsik divan edebiyatındaki üslûp tetkiki ile hem de günümüzdeki üslûp incelemelerinde öncelik kazanan görüşlerle uyuşum içinde bir yol takip etmiştir.

(yani 'gurbette olan kimse') uyandırdığı acıma duygusu dolayısiyle 'zavallı, kimsesiz' anlamlarını da kazanır (bkz. Aksan (t.y.), 78). Şu hâlde anlam çerçevesinin içine göstergenin temel anlamı, yan anlamları, uyandırdığı çağrışımlar ve duygu değerleri girer.

41 Aksan (t.y.), 90-92, 149-151.

42 Bu konudaki bkz. Mazıoğlu 1992, 71-78.

43 Bkz. Aksan (t.y.), 90-93, Yan anlamlar ve 'connotation' konusu.

44 Mazıoğlu 1992, 72.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz, Hasibe Mazıoğlu çok iyi bir edebiyat tarihçisi olduğu kadar, kuvvetli bir biçim ve estetik duygusuna sahip bir metin kritikçisidir. Biz öğrencileri, edebiyat tarihi ve üslûp incelemesi alanında, kendisinden ve eserlerinden daha uzun yıllar esinlenerek yeni ufuklara ulaşacağımızı umuyoruz. Burada Hasibe Mazıoğlu'nun bilimsel kişiliği hakkındaki düşüncelerimin yanı sıra, onun kişisel niteliklerine de değinmek istiyorum.

İlk doçentlik imtihanıma hazırlandığım sırada, onun rahle-i tedrisine oturduğum zaman, karşımda bütün unvanlarından sıyrılmış, mütevâzi, bilgisini ve sevgisini öğrencisine cömertçe aktaran bir insanla karşılaştım. Zamanını ve bilgisini, ben eminim ki yalnız benden değil, bütün öğrencilerinden esirgemeyen bu sevgi ve bilgi dolu insan, her zaman bizim yanımızda, elimizi uzattığımız anda bulabileceğimiz bir yerde hazır duruyor. Bu, bizler için ne büyük bir şanstır.

Kendisini burada minnetle ve hürmetle selâmlıyorum.

EDEBÎ ESERLERİN DEĞERLENDİRİLMESİNE İOANNA KUÇURADİ'NİN GETİRDİĞİ YENİ BİR YAKLAŞIM*

(2001)

Journal of Turkish Studies "Türklük Bilgisi Araştırmaları"nın bu sayısının Prof. İoanna Kuçuradi'ye armağan edilmesi, belki bazı zihinlerde, ilgi alanı felsefe olan yüzyılımızın bu önemli filozofunun Türkoloji ile ne gibi bir ilgisi olduğu sorusunu doğurabilir. Fakat İoanna Kuçuradi felsefe çalışmalarının yanı sıra sanat ve edebiyat eserlerine de felsefe açısından bakmış, sanata ontolojik bir bakışla yaklaşarak, doğrudan doğruya eserin kendisinden hareket eden "ontik açıklama yolu" adını verdiği yolla sanat eserlerini değerlendirmiş; sanatla, özellikle edebiyatla uğraşanların, yani edebiyat tarihçilerinin, eleştirmenlerin, yorumcuların ve estetikçilerin yöntemlerinden çok farklı, temelinde felsefî bir görüş bulunan bir açıklama yoluyla bir edebî eserin doğru değerlendirilmesi imkânını ortaya koymuştur. İoanna Kuçuradi'nin geliştirmiş olduğu ontik açıklama yöntemi bütün edebiyat eserleri için olduğu kadar, Türk edebiyatının edebî mahsulleri için de geçerlidir. Bu yüzden İoanna Kuçuradi, bize edebiyatımızın her devrine ait edebî eserlere yeni bir gözle ve özel bir felsefî bilgiyle bakmamızı sağlamıştır. Bir edebî eserin neyi anlatmak istediğinin, yani değerinin

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 25 (2001): 1-6.

ve insan dünyasına ve insan sorunlarına ne gibi bir katkıda bulunduğunun, yani değerliliğinin ne olduğu sorusunu sorabilmede yol gösterici olmuştur. Bu yüzden hakkındaki ontolojik sanat görüşünü Türkologların dikkatine sunuyorum.

İoanna Kuçuradi, estetikçilerin, sanat eserlerinin kendisine özgün yapısını bir bütün olarak ele almaktan çok, bu eserlerin "nedenleri" ve "etkileri"yle uğraştıklarını belirtmektedir. Bu açılardan bir sanat eserine bakıldığında ya edebiyat tarihi ya da psikolojik sorunlarla karşı karşıya gelinir. Bu durumda bir edebî eserin yaratılış süreci içinde yazarın veya şairin psikolojisini sorgulamaktan ya da bu eserlerin okuyucu üzerinde yaptığı etkileri ele almaktan daha öteye gidilmeyeceğinden, yazar - eser veya eser - okuyucu arasında gidip gelen bir kısır döngü içine girilir.

Böylece sanat eserinin bizatihi kendisine ulaşılamaz. Özellikle sanat eserinin okuyucunun psikolojisi üzerinde yaptığı etkiler açısından bir eser ele alınıyorsa, bu kez de eseri okuyanların sayısınca farklı yorumlar elde edilir; üstelik bu yorumlar, eserin kendisinden çok, onunla bizatihi ilgili olmayan, ama yine de onu bir şekilde konu edinen yorumlar olurlar. İoanna Kuçuradi bir eserin açıklanması —değerlendirilmesi— ile ilgili olarak üç türlü tavır alınabileceğini söyler. Bunlar, yorum, eleştiri ve doğru değerlendirmedir. Bunlardan ilk ikisinin edebiyat dünyasında genellikle bir eseri değerlendirme adına atılmış adımlar olarak kabul gördüğüne şahit oluyoruz. Bunlardan ilki olan bir sanat eseri üzerine yorum yapma, sanat eseri ile okurun veya bir okur grubunun arasında kurulan özel bir ilişkiyi dile getirir. Yani okur, okuduğu eseri, kendi duygularına ve düşüncelerine uygunluğu açısından ele alır; böylece o esere iyi - kötü, başarılı - başarısız, güzel - çirkin gibi sıfatlar yükleyerek, sadece kendi beğenisini veya bir grubun beğenisini ortaya koyan bir değerlendirme yapar. Bu durumda esere, sadece bir değer atfedilmiş olur. Bu öznel tutum, eserin kendisini değerlendirmekten çok uzaktır. Fakat bu çeşitten yapılan yorumlar günlük hayatta en çok görülen ve rastlanılanlardır. Bu çeşitten değerlendirmelerin, daha doğrusu bu tür yorumların savunucuları ise, sanat eserlerinin okurlara göre değişik anlamlar içerdiğinden, sanat eserinin çok yönlü olduğundan söz ederler ve "değerin öznelliğini" savunurlar;[1] yahut da öznellikten kaçabilmek için, hiç de başarılı olmayan nesnellik adı altında başka savunmalara başvururlar. Bu çeşitten yapılan yorumlar, aslında o eserin iyi - kötü olmasına ait olmayıp, böyle bir yargıya varmış

1 Kuçuradi 1979, 92; Eco 1996, 34-35.

olan kişinin estetik beğenisinin ifadesidir. Kısacası bu yargı "ben şu eseri okurken büyük bir zevk duydum" anlamına gelir. İster zihinsel bir zevk duymayı ölçüt olarak kullanmakla, ister apriori olarak bir bilme yetisiyle sanat eserindeki güzeli idrâk etmek, görmekle olsun, sanat eserinin açıklaması ve değerlendirilmesi öznel olmaktan öteye gitmez. Bir esere bu şekilde değer atfetmeyi İoanna Kuçuradi "yorum yapma" diye adlandırır.

Sanat dergilerinde, edebiyatla ilgili eleştiri ve tenkit eserlerinde sık sık karşılaşılan diğer bir tutum ise, okurun, tenkitçinin ve eleştirmenin sanat eserine yaklaşırken, yaşadığı çağda, içinde bulunduğu toplumda ve bu toplumdaki entelektüel toplulukta moda olan estetik görüşlerden birine göre sanat eserini açıklamaya çalışmasıdır. Bu eleştirinin temelinde bazen realizm, romantizm, naturalizm, modern, post modern gibi felsefî bir görüş, çoğu kez ise biyoloji, psikoloji, psikanaliz, sosyoloji, tarih gibi alanlardaki bir görüş bulunmaktadır. Böylece başka alanlarda insan başarısının ürettiği bir görüşü edebiyat alanına uygulayıp yazarın kişiliği veya eserde konu olan tesadüfî sosyal ve tarihî olaylar, psikolojik durumlar üzerinde açıklamalar yaparlar. Burada yapılan şey hep, toplumda geçerli moda akımına veya değer ölçütü olarak kabul edilen ilkelere veya görüşlere bir sanat eserinin uyup uymadığına bakmak ve onlara göre belli bir eser hakkında iyi - kötü, başarılı - başarısız gibi değer yargıları biçmektedir. Bu durumda belli bir okula veya ilkeye uyan bütün eserler ister gerçekten iyi olsun ister olmasın bir araya getirilirler.[2] Bu tipten eleştiriler aslında çağın modasına göre yazılmış pek çok eser için doğru bir açıklama, -değerlendirme- getirirse, ve bu eserler edebiyat tarihinde ait oldukları edebî okulun içinde benzerleri arasına yerleştirilirse de, bu yolla ele alınan sanat eseri, sadece ele alındığı görüş açısından değerlendirilmiş olur. Sanat eserlerine bu şekilde değer biçen açıklamalara İoanna Kuçuradi "eleştiri" adını vermektedir.

Fakat insanî sorunları irdeleyen, etik değerler ve simgesel anlamlar içeren sanat eserleri için yukarıda anlatılan yorum yapma ve eleştiri tipi tenkitler geçerli olamazlar. Zira bu çeşitten tenkitler, bu eserin içindeki rastlantısal görünümlerle ilgili olup, eserin sadece "o biçimiyle ortaya çıkmasının" açıklamasını yaparlar.

Böyle evrensel değerler taşıyan eserlerin değerlendirilmesi için, İoanna Kuçuradi üçüncü bir yol önerir. Bu da, bir eserin doğru değerlendirilmesi yolunda yürütülen "ontolojik yaklaşım"dır. Bu yaklaşımda atılacak ilk

2 Kuçuradi 1979, 92-93.

adım eseri anlamak ve eserin "neliğini" (eserin ne olduğunu) ortaya koymaktır. Bunun için her şeyden önce eserin içindeki insan sorunlarını yakalamak, insan ilişkilerini, yaşantı ve eylem imkânlarını ve onlarla ilgili etik değerleri görebilmek ve bu imkânların ne kadar başarıyla o eserde ortaya konduğunu tespit etmek gerekir. Başka bir deyişle, eserdeki yapısal bütünlük, vezin, kâfiye, ritm, ses âhengi, cümle ve yan cümle yapıları, kelime ve kelime gruplarının özel bir şekilde seçilmesi, kelimelere veya kelime gruplarına yüklenen özel anlamlar veya onların anlamları dışında kullanılmaları ya da yepyeni anlamlar yüklenmeleri, mecaz, istiare, benzetme, telmih ve kinaye gibi üslûpla ilgili özelliklerin başarıyla kullanılması ve üslûpla eserdeki anlamın bir bütün haline gelmesi gibi, eserin yapısını ilgilendiren belâgat, -retorik- kurallarının, başarıyla tatbik edilmiş olması önemli, ama o eserin başarılılığı açısından yeterli değildir. Önemli olan o eserin içinde bize sunulan bir insan sorununu, insan ilişkilerini, kişi yaşantıları ve eylemlerini, dolayısıyla yazarın yarattığı kişi imkânını veya imkânlarını ve bu kişilerle birlikte hangi etik değerin söz konusu edildiğini eserden bulup çıkarmak, ortaya koymaktır. Çünkü bir edebî eserin "neliği" yazarın kendi yapısına göre insanî sorunlar hakkında yaptığı yorumları içerir. Ontik yaklaşımla, eserin kendisini bu şekilde anladıktan sonra, atılacak ikinci adım, bu eserin ait olduğu alanda, benzerleri arasındaki yerini belirtmektir. İşte bu ikinci anlamda, biz bir eserin diğerlerinden farklı olarak getirdiği "yeni" olanı görebiliriz. Bu yenilik, herkesten farklı bir şey yapma veya herkesin yaptığını yapmama anlamına gelmez. Eski, hatta aynı konular, yaşantı ve eylemler eski tarz anlatım biçimiyle veya yepyeni bir anlatım biçimiyle ortaya konabildiği gibi,[3] yepyeni konular, yaşantı ve eylemler de artık moda olmayan bir üslûpla veya yepyeni bir tarzda kaleme alınabilir. İoanna Kuçuradi'nin kastettiği yenilik bu değildir. Ona göre bunlardan yeni bir ifade biçimiyle yaratılmış olanlar sadece bir ustalıktır. Onun bir edebî eserde "yeni" olandan neyi kastettiğini isterseniz kendisinden dinleyelim: "yenilik, ancak etik değerlerin çağın tarihsel çerçevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta, 'yeni' denebilir."[4]

3 Mesela Türk edebiyatında Leylâ ve Mecnûn, Hüsrev ü Şîrîn gibi konular, mistik aşkı yaşama gibi temalar pek çok şair tarafından defalarca işlenmiştir.

4 Kuçuradi 1979, 94-95.

Bir eserin getirdiği yeniliği belirtmekle onun benzerleri arasındaki yerini de tayin etmiş, aynı zamanda eserin değerini de göstermiş oluruz. Tabii ki bu değerin gösterilebilmesi, o eserin benzerleriyle karşılaştırılmasını gerekli kılar. Bu karşılaştırmayla yazarın çağın şartlarına göre o biçimde geliştirdiği bir insan sorununu eserde başarıyla ya da başarısızlıkla ortaya koyduğu da ortaya çıkar. Ancak bütün başarılı eserleri, yani yazarın amacına ulaştığı eserlerin hepsini değerlilik açısından bir araya toplayamayız. Çünkü değerlilik yalnızca başarılı olma anlamına gelmez.

İşte bu noktada üçüncü bir adım daha atarak başarılı eseri, değerli eserden ayırmamız gerekir. Bir eserde anlatılan yaşantı ve eylem olanaklarının değerini sorgulamakla, bunların dünya ve insanlık için nasıl bir anlam taşıdığını, eserdeki eylem, yaşantı ve kişi imkânlarının ortaya konduğu etik ilişkileri belirlemekle olur. Bunu yaparken de etik ilişkileri belirlemek ve etik değerlerin değerinin bilgisini bilmek gerekir. Böylece bir eserin önemi ve değerliliği gösterilmiş olur. İoanna Kuçuradi bu görüşünü şöyle dile getiriyor: "böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir."[5]

Yukarıdan beri anlatılanlardan anlaşıldığına göre, etik değerler sanat eserlerinin belkemiğini teşkil etmektedir. Yani edebî eserler sadece eğlendirmek, iyi vakit geçirmek veya bir şey öğretmek için yazılmazlar. Onlar insan yaşantılarında ve eylemlerinde iki yüksek (trajedi), fayda amaçlı iki vasıta (komedi), bir yüksek bir vasıta (öğretici, dramatik) değerin çatışmasını, bu çatışmaları yaşayan kişi veya kişileri (dramatik, trajik) ya da tipleri (komik) ortaya koyarlar. Böylece sanat eserleri kişi veya tip olarak, insanın yapı özelliklerini, kişinin yaşantı ve eylem imkânlarını belirlerler, dolayısıyla sanat eserleri bizi, insan dünyası üzerinde düşündüren, çoğu kez de dünyaya, hayata ve insana bakışımızı etkileyen, bizi yoğuran, değiştiren, ufkumuzu genişleten eserler olurlar. Sanat eserleri ilk bakışta olan biteni, bazen de onun yanı sıra olması gerekeni sergilediklerinden, estetikçilerin ve eleştirmenlerin edebî eserlerde sadece bir eserin dış yapısını, üslûbunu ve hemen anlaşılan dış anlamını ele almaktan çok, o eserin iç anlamı adını verebileceğimiz, insan/kişilerin yapılarından doğan etik çatışmaların, bir kişinin ruhunda yarattığı uyum ve uyumsuzluklara veya kişiler arasında doğan uyuşmazlıklara bağlı olarak gelişen iç kurguya da dikkat etmeleri gerekmektedir. Zira hikâye örgüsündeki rastlantısal olayların gelişmesinin

5 Kuçuradi 1979, 95.

eserlerin yapısal kurgusuyla ilişkileri yüzeyseldir. Önemli olan bir eserin kendisinden kaçınılmayacak durumları birbirine bağlayan ve bu durumları birbiri içinden geliştiren zorunlu yapısal kurgusunu yakalamamızdır. Bu durumda edebiyat tenkitçisinin önünde iki yol açılmış olur:

a. Yazarın eserdeki bakış açısını, dile getirmeyi amaçladığı anlamı açıklamak. Eserin değerlendirilmesini yapmak ve bu amacın eserde ne kadar başarıyla ortaya konduğunu, benzeri eserlerle mukayese ederek göstermek.

b. Eserin içinde olup bitenleri, kişi yaşantılarını, eylemlerini tespit etmek, bu tip yaşantı ve eylem imkânlarının insana ve dünyaya katkısını göstererek, eserin değerliliğini ortaya koymak.

İoanna Kuçuradi'ye göre bir esere bakışımızda belli bir ilkeden, görüşten veya "izm"lerden biri olan kabullerden hareket etmemiz ne kadar doğru değilse, belli değer yargılarından yani ahlâk kuralları açısından bakmak da o kadar doğru değildir. Mesela Goethe'nin *Faust* adlı eserinde, aynı değere, yani "Tanrıca yaşama arzusu"na hem evet hem hayır diyen Faust'un yaşadığı trajik yaşantıdan söz eden İoanna Kuçuradi,[6] Faust'u bir kişi olarak değerlendirirken ahlâkın, etik değerlerin kendisi olamayan, fakat o değerler hakkındaki yargıların "ve olması gerekenin" ötesine geçmemiz gerektiğini söyler.[7] Aynı şekilde Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i —Hristiyan geleneğinde İshak'ı— kesme hikâyesinde de aynı durumla karşılaşırız. Yani Hz. İbrahim'i oğlunu kesmek isteyen baba olarak yargılayamayız. Zira bu durumda, bir eseri incelerken rastlantısal olaylarda olduğu gibi ahlâkı da aşmak zorundayız. Hz. İbrahim'i çağının koşulları içinde ele almak ve onun, Tanrı'nın emrini yerine getirme arzusu ile oğlunu kesme zorunluluğu yaşantılarını, yani iki yüksek değer arasında yaşadığı trajik yaşantıyı görmemiz gerekir.[8] Hz. İbrahim bu değerlerden hangisini seçse sonuç aynı derecede trajiktir; o aynı derecede suçlu olacaktır. Trajik yaşantıyı yaşayan insanın hür olmaması da işte bu zorunluluktan doğmaktadır. İşte bir edebiyat tenkitçisi olarak, ahlâkı ve dışarıdan verilen bütün ölçütleri aşmamız gerektiğinin bilincini taşıyarak, aynı zamanda hikâyenin iç kurgusunu ortaya çıkaran simgesel ifadelerin de farkına vararak bir esere bakmamız gerekmektedir.[9] Özellikle trajik eserleri, olması gereken bir ahlâk anlayışıyla — değer yargılarıyla— değil de "insanın her türlü eylemlerine yer veren ve

6 Trajik hakkında bkz. Kuçuradi 1966.

7 Kuçuradi 1979, 44-45.

8 Kuçuradi 1979, 48-49.

9 Kuçuradi 1979, 48-49.

bunları araştıran bir etik trajik olanı" göz önünde bulundurmak yoluyla ontolojik sanat görüşünden hareket ederek değerlendirebiliriz.[10]

Şu halde bir edebî eserin ayrılmaz özelliği olan derin etik yaşantıların, kişilerin içinde bulundukları sosyal, tarihî ve dinî ortamlardaki yaşadıkları ruhsal çatışmaların ve onların kendi duygularının, inançlarının ve düşüncelerinin aynasından okuyucuya yansıdığını dâima göz önünde bulundurmamız gerekiyor. Ayrıca, kişinin kendisindeki veya diğer bir kişiyle olan ilişkisindeki etik değerler veya değersizliklerin çatışması sonucunda, kişinin yaşadığı trajik, dramatik ve komik yaşantıların yanı sıra, bu değerler çatışması bazen kişiyi aşan bir alanda meydana gelir. İoanna Kuçuradi bu durumu "mitostaki çatışma" veya "tek kişiyi aşan trajik durumlar" diye adlandırır.[11] Böyle durumlarda trajik çatışma "kişinin bir şey yapamamasının bilgisinde, her türlü çareye başvurduktan sonra bir şey yapamamasında"ki yaşantıda ortaya çıkar.[12]

Bu bazen insanları etkileyememe, onların bir şeyi yapmalarına engel veya sebep olamama gibi toplumu ilgilendiren sosyal bir durumda ortaya çıkar. Bazen de bir dış güç, mesela ölüm gibi karşı konmaz bir tabiat gücü karşısında yaşanan ve kişiyi aşan trajik bir yaşantı olarak eserlerde karşımıza çıkar. Ölümsüzlüğü arayan *Gılgamış* efsanesindeki Gılgamış veya Kafka'nın *Şato* adlı eserinde olduğu gibi. Bu durumlarda kişinin eylemlerinden doğan etik değerler söz konusu olurlar. Yani kişiler arası etik yaşantıdan doğan sevgi, saygı, güven gibi etik değerlerin yerine bu defa kişinin eylemlerinin yarattığı hürriyet, adalet, cesaret, doğruluk, kahramanlık, doğru bulduğu şeyi her şeye rağmen gerçekleştirmekte ısrar gibi insanlığı dâima canlı tutan, zenginleştiren eylemler çoğu kez simgesel ifadelerle ve sembolik anlamlarla eserlerin iç anlamlarını ve değerliliğini yaratırlar. Böyle durumlarda edebiyat tenkitçisinin bütün dikkati, eserdeki kişi eylemlerinin veya kişinin eyleminin etik değerlerle ilişkisinde ve eserde bu etik değerlerin ne kadar başarılı bir biçimde verildiğinde toplanmaktadır.

Bu açıklamanın ışığında, edebî eserin iç kurgusunu ortaya çıkaran, eserin anlamını bize açan tek anahtarın eserdeki simgesel ifadeler ve sembolik anlamlar olduğunu görüyoruz. İoanna Kuçuradi simgesel anlatımı bize şöyle anlatıyor: "Belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesi olan alegorik anlatış herkesçe kabul edilmiş değerlendirmelere dayandığı halde

10 Kuçuradi 1979, 48-49.

11 Kuçuradi 1979, 51-54.

12 Kuçuradi 1979, 53.

simgesel anlatışta kavramlar değil, kişi tiplerinin, dolayısıyla insanın, yapısında var olan şeyler sorunlar, değer ilişkileri, somut olaylarla, somut örnekleştirilmiş kişilerle, kişiler arası ilişkiler ve davranışlarla verilmek istenmektedir. Simgesel anlatışın hareket noktası gerçeklik, alegorik anlatışınki ise kavramlaştırılmış gerçekliktir."[13]

Yine İoanna Kuçuradi sanat eserinde anlatılana "mitos" (fiction) adını verir ve mitos'u şöyle betimler: "her mitos, gerçekliğin veya gerçek bir olayın simgelerle yorumlanışıdır."[14] İoanna Kuçuradi'ye göre simgesel anlatışın hedefi ise "gerçeği yeniden yoğurmaktır."[15] Şu halde bir eserin anlamını, değer ve değerliliğini anlayabilmemiz için o eserdeki simgesel ifadelere dikkatimizi yöneltmemiz gerekiyor. Simgesel ifade ise bir eserde hem görünen anlamı hem de görünen, hemen anlaşılan anlamının dışında daha fazla bir anlamı içeren bir ifade biçimi olduğuna göre, eserin içinde ilk bakışta görünenin dışındaki başka anlamın ne olduğu sorusu okuyucuların kafasını en fazla kurcalayan bir sorudur. Çoğu kez okuyucular sembolik eserin içinde bulunan başka bir anlamı sezerlerse de bu sezgi bir belirginlik kazanmaz. Böylece eserde bulunan simgesel ifadeleri bazı kavramlar etrafında açıklayarak, eserin anlamını bir bilmece çözer gibi çizmeye yönelirler. İoanna Kuçuradi'ye göre bu çağdaş yazarların eserlerini anlamak için gidilecek en yanlış yollardan biridir. Zira bir gerçekliğin ifadesi olan simgesel ifade kavramlaştırılamaz. Bu ifadenin özelliği somut oluşudur. Bizim simgesel anlatışta, işaret edilen sorunları, ilişkileri göstermeye ve açıklamaya hakkımız vardır. Fakat bundan öteye gitmeye, onları yorumlamaya, kavramlaştırmaya hakkımız yoktur. Çünkü burada anlatılanlar somut kişilerin, bir defalık yaşantıların anlatımıdır. Yaratıcısı bir insan gerçekliğini belli bir biçimde ele almakta ve belli bir açıdan göstermektedir. Bizim onları genelleştirmemiz, kavramlaştırmamız yersizdir, doğru değildir. İoanna Kuçuradi simgesel anlatıma örnek olarak "kişiler arasında bir türlü kapatılmayan uzaklık" sorununu işleyen simgesel eserlerden Rainer Maria Rilke'nin bir şiirini, Franz Kafka'nın *Açlık Şampiyonu* adlı hikâyesini, İngebor Bachmann'ın *Undine Gidiyor* adlı şiirini, Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'sını ele alarak dört ayrı ozanın "insanlar arasında bir türlü aşılamayan uzaklık" sorununu başka başka açılardan bakarak, başka başka

13 Kuçuradi 1979, 78.

14 Kuçuradi 1979, 57.

15 Kuçuradi 1979, 57.

konular içerisinde nasıl ele aldıklarını gösterir.[16] Bu çeşitten gerçeklikleri, yani insan sorunlarını farklı eserlerde, farklı anlatış biçimlerinde yakalayabilmek için ise yalnızca okuyan göz değil, okuduğunu gören göze ihtiyaç olduğunu İoanna Kuçuradi ısrarla belirtir. Bu gören gözü nasıl kazanacağız sorusuna ise kanımca şu cevap verilebilir: Bir edebî eseri okurken kişi ilişkilerinin, yaşantılarının, eylemlerinin etik değerlerle ilişkisini tespit etmek, eserlerdeki yeni olanı görebilmek, eserlerdeki kişi, yaşantı ve eylem imkânlarının insanlığa, dünyaya getirdiği derin anlamları ve zenginlikleri yakalayabilmek ve etik değerlerin değerinin bilgisine sahip olmakla mümkün olur. Ancak bu bilgilerle donatılmış bir edebiyat tenkitçisi bir eserin gerçekliğini yakalayabilir.

Şu halde İoanna Kuçuradi'nin edebiyat eserlerini ontik açıklama yolunu şu üç kademede özetleyebiliriz:

a) Bir eserde anlatılan kişiler arası ilişkileri, yaşantıları, olayları ve onlarla ortaya konan bir insan sorununu, bir insan gerçeğini tespit etmek ve onların etik değerlerle olan ilişkilerini göstermek.

b) Yazarın, eserinde bir insan gerçeğine getirdiği yorumu, dolayısıyla eserdeki "yeni olanı" ortaya koymak ve bu yorumu öteki yazarların farklı biçimde eserlerinde anlattıkları aynı insan gerçeğine ilişkin yorumlarıyla mukayese ederek, eserin değerini ortaya koymak.

c) Nihayet bu eserin ortaya koyduğu insan ve kişi olanaklarının etik değerler bakımından anlamının ve öneminin ne olduğunu ve eserde insan dünyasına getirilen anlam zenginliğini görebilmek ve gösterebilmek.

Bu durumda hem okurun, hem edebiyat tetkikçisinin uzun ince bir yolda yürümesi gerekmektedir.

16 Kuçuradi 1979, 79-88.

ESKİ TÜRK EDEBİYATI METİNLERİNİN BUGÜNKÜ TÜRKÇEYE AÇILAMALARLA ÇEVRİLMESİNİN GEREKLİLİĞİ ÜZERİNE*

[Ali Şîr Nevâî'den Beyitlerle]

(2003)

Bu yazımızın amacı, artık sadece eski Türk edebiyatına ait eski metinlerin tenkitli neşrini yapmakla veya tek nüsha iseler onları çeviriyazıya döndürmekle yetinemeyeceğimizi belirtmektir.[1] Zira yıllarca evvel bizlerin Türkoloji öğrencileri olduğumuz sıralarda, mezuniyet hatta daha sonra doktora ve doçentlik için hazırlanan metinlerin sadece tespiti ile yetinmek gerekli görünmekteydi. Çünkü bizden önceki hocalarımız da aynı yöntemi takip etmekteydiler. Zira onlar, eski Türk edebiyatının geleneğinin içinden geldiklerinden yani bu edebiyatın içinde bizatihi yaşadıklarından bu metinlerde onlar için anlaşılmayacak noktalar pek azdı ve bu yüzen metinlerin sadece edisyon kritiklerini yapmak veya tek nüsha bir metni çeviriyazıya döndürmek onlar için yeterliydi. Biz de onların izinden giderek aynı geleneği devam ettirdik. Çünkü o devirde hâlâ bizim hazırladığımız metinleri belki herkes anlayamazdı; ama tarih, Türkoloji, sanat tarihi gibi alanlarda yetişenler hazırlanan bu eserleri anlayabilirlerdi. Ancak zaman içinde hızla

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Mustafa Canpolat Armağanı.* Yay. Aysu Ata ve Mehmet Ölmez. Ankara: 2003, s. 233-254.

1 Divan edebiyatı burada eski Türk edebiyatının sadece şiirle ilgili bölümünü ihtiva edecek bir biçimde kullanılmıştır.

değişen hayatla birlikte Türk dilinin de bu değişikliğe paralel olarak pek çok değişikliğe uğradığını hepimiz biliyoruz. Artık üniversitelerde Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne gelen öğrenciler bile ilk yıllarında bilinmesi doğal olarak beklenilen pek çok kelimenin anlamını dahi bilmiyorlar ve öğretmenlerinin yüzüne 'bu ne demek' diye soran gözlerle bakıyorlar.

Bu sebeplere ilâve olarak, toplumumuzda Osmanlıcaya, Osmanlı tarihine ve kültürüne olan ilginin giderek artmasını, toplumda büyük bir aydın kesiminin eski Türk dili, edebiyatı, tarihi, güzel sanatları, mimarîsi vs. ile ilgili yayınlanan eserleri merakla takip etmelerini ekleyebiliriz. İşte bu isteklere ve beklentilere cevap verebilmek için artık yayınladığımız manzum ve mensur bütün dil ve kültürümüze ait eski eserlerin bugünkü Türkçeye çevrilmesi de bu yüzden bir zorunluluk haline gelmiştir. Burada pek çok meslektaşımın eski edebiyata ait eserleri bugünkü Türkçeye çevirme faaliyetine giriştiğini belirtmeliyim. Ancak bu tip çalışmaların henüz çok az sayıda kaldığını, özellikle lisans, doktora, doçentlik için hazırlanan metinlerin hiçbir şekilde bugünkü Türkçeye çevrilmediğini, hatta bazen eserlerin bir çoğunun sonunda bir lügat bile bulunmadığını, bulunsa bile buradaki kelimelerin herkes tarafından bilinen kelimeleri içerdiğini, kelimelerin bazen metinde bulunan ve çok az rastlanan anlamlarının araştırılmadığı ve bugün için anlamları tamamen kaybolmuş bazı kelimelerin ise bu lügatlerde ve dizinlerde yer almadığını gördüğümüz gibi, metinde anlaşılmayan ifadelerin bir soru işaretiyle dahi belirtilmediğini izliyoruz.

Bu yüzden biz bundan sonra Sources of Oriental Laguages and Literatures (SOLL) adlı serimizde yayınlanan eserlerin sonuna tam bir dizin ve metinle ilgili lügatçe ilâve etmeyi yayın prensiplerimizden biri olarak kabul etmiş bulunuyoruz. Nitekim yayınlarımızdan *Dânişmend-nâme* hem bugünkü Türkçeye çevrilmiş, hem de bu esere dizin ve lügatçe ilâve edilmiştir. Hiç şüphesiz, metnin sadece bugünkü Türkçeye çevrilmesini, dizinini ve lügatçesini vermek Türkoloji çalışmalarının ilk merhalesi olarak düşünülmelidir. Fakat bu merhaleden sonra yürünecek yollar da bulunmaktadır ve bu ilk adıma eklenecek çok önemli bir husus daha vardır. O da Türkçeye, metin doğru bir şekilde çevrilse bile bazı beyitlerin veya mensur ifadelerin anlamlarının kesin olarak anlaşılmadığı hususudur. Zira bir metnin Türkçe çevirisi yapıldığında daha çok manzum eserlerde, az da olsa mensur eserlerde anlamı ortaya koyabilmek için o metindeki konuya ait özel bilgilerle mücehhez olmak gerektiği gerçeğiyle karşılaşılmaktadır. Mesela bir beytin Türkçe çevirisini doğru yapmış, bütün kelimelerin

anlamını bulmuş olsak bile, bazen hâlâ beytin ne söylemek istediğini yakalayamıyoruz ve anlam saydam olmaktan çok uzak kalıyor. Bunun bir iki örneğini bu yazımızda daha ileride göstermeye çalışacağız. İşte böyle durumlarda Türkçe çeviriye bir de *açılamalı notlar* ilâve etmek gerekiyor.

Yalnız hemen ilâve edelim ki bu notlar 'metin şerhi' değildir. Her ikisi arasındaki en büyük fark, 'metin şerhi'nin divan edebiyatının estetik sanat kuralları içinde bir beyitte bulunan söz ve mânâ oyunlarını yakalayarak, şairin yaratmak istediği çağrışımlar ve onlarla ilgili olarak şairin hayal dünyasını yakalamak, yani eseri sanat ve üslûp açısından değerlendirmektir. Metin şerhinden tamamen farklı olan açılamalı notlarda ise önemli olan metnin içerdiği konu ile ilgili bilgiye sahip olmaktır. Eğer şairin veya yazarın anlatmak istediği konuya, görüşlere ait bilgimiz yoksa, onun gerçekten ne demek istediğini saydam bir şekilde bugünkü Türkçeye çeviremeyiz. Çevirsek bile bu beyit veya ifade hâlâ kapalı bir kutu gibi kendi sırrını saklar. İlk defa merhum hocamız Abdülbâki Gölpınarlı buna benzer bir çalışmayı Fars edebiyatından Türkçeye çevirdiği eserlerde yapmıştır. Eserlerinin sonuna koyduğu *açılamalar*la eserlerde geçen önemli tarihî, efsanevî, dinî kişiler, metinle ilgili olan İslam felsefesi, İslamî bilgiler, efsaneler, gelenekler, bazı tarihî olaylar hakkında bilgiler vermiştir. Ancak bu bilgilerin beyitlerle veya metindeki ifadelerle hangi noktalarda ilişkili olduğunu, eserin anlamına ne gibi bir katkı yaptığını göstermemiştir. Buna benzer diğer örnekleri Prof. Ali Alparslan'ın yayınladığı temelinde hüsnü hat bilgisiyle donanmış şiirlerin açıklanmasında ve Prof. Atilla Şentürk'ün Osmanlı tarihiyle açıkladığı kasîde, mersiye ve gazel şerhlerinde bulabiliriz.[2] Aynı şekilde eski Yunan klâsiklerinin yayınlandığı Loeb klâsik eserler yayını da aynı anlayışla hazırlanmıştır.

Yukarıdan beri anlattığımız eski metinlerin tenkitli metni, Türkçeye çevirisi, açılamalı notlar, lügatçe ve dizin bu eserleri yayınlarken bugün için olmazsa olmaz şartlarıdır. Tabii ki çalışmalarımızı ikinci bir merhaleye doğru genişletebiliriz. Bu merhale, bana göre Prof. Günay Kut'un bazı doktora çalışmalarında öğrencileriyle başlattığı fevkalâde yararlı bir yöntemdir. Özellikle manzum eserler için daha çok önemli olan bu yönteme göre eserin sonunda kelimelerin klâsik dizin içinde verilmeleri yerine, belli kelime grupları, Farsça ve Arapça kurallarına göre yapılmış ikili veya zincirleme izafetlerin bir dizinini yapmak, ve kelimeler arasındaki anlam ve şekil bakımından o eserde bulunan ilişkileri birbirine atıf yaparak ortaya

2 Şentürk 1999; Şentürk 1998; Şentürk 1995.

koymaktır. Bu yöntem bizi şairin çağrışımları ve hayal dünyası ile ilgili yaptığı güzel sanatlara doğru yönlendirebilir. Böylece divan edebiyatının geleneksel kabullerden, diğer bir deyişle kalıplaşmış imajlarından en çok hangilerini şairin kullandığını, ayrıca bunlardan farklı olarak orijinal deyişleri ve hayallerinin neler olduğunu tespitte kolaylık sağlamış oluruz; ayrıca çağlarla değişen üslûp ve kelime seçimlerini, tercihlerini, değişen hayal dünyalarını da yakalayabiliriz.

Ayrıca bir adım daha ileri giderek, çalışmamıza "metin şerhi" adını verdiğimiz ve hepimizin hocalarından öğrendiği ve iyi bildiği bir çalışmayı da hazırladığımız esere ekleyebiliriz. Zarurî olan, olmazsa olmaz diye adlandırdığımız ilk aşama, ilk prensip dışında ele aldığımız metinde ikinci ve üçüncü aşamaların beraberce veya ikisinden bir tanesinin ele alınarak bulunması elbette çok arzulanan bir durumdur. Ancak eski bir metnin ortaya konmasında ilk prensip, eserin bütünündeki anlamının tespiti ve değerlendirilmesi söz konusu olduğunda olmazsa olmaz bir şarttır.

Ben bu çalışmamda ilk yönteme küçük bir örnek verecek, bu yöntemle yürüyen bir araştırıcının çalışmasında hangi noktalara ulaşabileceğini göstermeye çalışacağım. Bunu yapmak için de Ülkü Çelik'in *Alî-şîr Nevâyî, Leylî vü Mecnûn* adlı eserindeki 25. bölümün bir kısmını ele alarak göstermeye çalışacağım.[3] Seçtiğim bu bölümün çevirisini verirken anlamı saydam olmayan üç beytini ele alacak[4] ve bu beyitlerden hareket ederek, Nevâî'nin dünyasında Leylî ve Mecnûn'un nasıl tasavvur edildiğini göstermeye çalışacağım ve bu çalışmanın sonuna ele alınan beyitlerdeki kelimelerin bir sözlüğünü ekleyeceğim.

Leylî ve Mecnûn okulda tanışmalarından sonra, okuldaki arkadaşlarıyla birlikte gittikleri bir gül bahçesinde ilk defa birbirlerine karşı duydukları sevgiyi açıklama fırsatını bulurlar. Mevsim ilkbahardır. Nevâî'nin eserinin ileri bölümlerinde gökyüzüyle yakından ilgili beyitlerini göz önüne alarak, burada bu mevsimde gökyüzünün durumunu ele almamız gerekmektedir. İlkbaharda gökyüzünde Boötes (*el-avvâ', el-bakkâr* 'çoban, saban sürücü' *Ḥārisü's-semā'*) adlı takım yıldız ve onun en parlak yıldızı

3 Nevâî 1996.

4 Bu açıklanan beyitler, asıl metin neşrinde ayrı bir yerde toplanabilir; asıl metin ise bir sahifesinde tenkitli neşri, karşısındaki sahifede Türkçe çevirisi bulunmak veya tenkitli neşri ve Türkçe çevirisi ayrı birer ciltte olmak üzere hazırlanabilir. Açılamalar da doğal olarak Türkçe çeviriyi ihtiva eden ciltte yer alabilir. Eğer edebî sanatlar ve üslûp hakkında çalışma yapılmışsa bunlar da yine doğal olarak metnin edisyon kritiğini içeren ciltte bulunmalıdır, dizin ve lügatçe de yine tenkitli metinle beraber olmalıdır.

olan Arcturus (*es-Simāku'r-rāmiḥ, Hārisü's-semā*)[5] ile Virgo (*Maiden, el-'Azrā, es-Sünbüle,* Başak takım yıldızı)[6] elinde tuttuğu mısır koçanı (*Spica, es-Sünbüle)* olduğu halde ilkbaharda gökyüzünde birbirinden çok uzak olmayan bir yerde bulunurlar: "where even now in the night time the maiden is seen of men, established near to far-seen Boötes."[7] Spica (*es-Sünbüle*) Virgo/Başak yıldızı grubunun en parlak yıldızıdır. Boötes'deki Arcturus ile Virgo'daki Spica parlaklıkta ve kuzey göğündeki yükseklikte birbirine eşittirler. *Outer Space* adlı eserde şu bilgi bulunur: "The rising and setting of these stars;[8] which take place near the equinoxes, portend great tempest."[9] Virgo'daki Spica için ise şu bilgi verilir: "Euphratean: Ishtar or Istar. Ki (a place i.e. of the moon, and 20th lunar station was marked by its alpha star). Shiru or Siru (Ear of Corn), or title also applied to its luminary Spica, the star of spring which led the constellation. Another title signified proclaimer of rain."[10] Ayrıca Boötes'deki 4. dereceli ve birbirinden 3. derece uzaklıkta olan iki yıldız, aynı zamanda Virgo'nun ayağını belirler ve bu iki yıldız Arcturus'la birlikte gökyüzünde aynı zamanda en yüksek noktaya (evc) ulaşırlar.[11]

Buraya kadar Boötes ve Virgo'daki yıldızların ilkbahar göğünde hemen hemen aynı zamanda bulunduklarını göstermekte ısrar edişimizin sebebi ise bu iki yıldız takımının eski çağda, aşk ve bereket tanrısı ve tanrılarının sembolü olmaları bakımındandır. Zira Boötes en eski Akatça metinlerde *Sib, Sibu,* Asurcada *Ri'u* adlariyle anılan ve *Zibzianna* adiyle de bilinen yıldızdır. Bu kelimenin anlamı 'ilâhî semanın veya hayatın çobanı'dır. Bu kelime hem Boötes, hem de güney göğünde bulunan ve Boötes'in ikizi kabul edilen Orion takım yıldızıyla da ilgilidir. Bu unvan Yunanca Boötes'i ve Orion'u Temmuz tipi bir tanrı olan tanrılarla ilgili kılar. Çünkü Babil'de Orion takım yıldızı Temmuz tipi bir tanrı olan Ninurta'nın simgesi olmuştur. Bu Temmuz tipi tanrılar Enlil 'eski Bel', Ninurta, Marduk 'yeni Bel', Mısır'da Osiris gibi tanrılardır. Bu tanrıların her yıl ilkbaharda aşk ve toprak tanrıçası (İnanna, İştar, Astarte, İsis) ile yaptıkları kutsal

5 Jurdak 1950, 13-31.

6 Jurdak 1950, 272, 291-92. Boötes ve Virgo beraberce adları: Es-Semākān, s. 292.

7 Aratus 1955, 217.

8 Boötes/Arcturus.

9 Jobes 1964, 130.

10 Jobes 1964, 275; ayrıca bkz. Jurdak 1950, 292 (VIR).

11 Burritt 1844, 93.

evlilik yolu ile yeni ve bereketli bir yıl açtıkları da bilinmektedir. Yunan mitolojisinde bu tanrı Sabazius, Bacchus, Areas, İcarius ile aynileştirilmiş ve gökyüzündeki sembol yıldızına da Boötes adı verilmiştir. Bu adlar, şarap, asma, dolayısiyle bitki ve ağaçla da yakından ilişkilidir. Virgo ise aşk ve bereket tanrıçasının sembolüdür.[12] Bu konuda *Outer Space*'deki şu ifadeleri almakla yetinelim: "Babylonians assigned this constellations to their sixth month, the errand or message of Ishtar,[13] Graet Mother beyond comparison and prototype of all who follow, who shows herself as the morning star. Virtually every heroin of mythology or folklore reveals characteristics to be found in this alluring mother."[14] İsis ise ay tanrıçası olarak İştar'ın Mısır'daki bir görünümüdür. Yalnız İştar, batıya, Fenike'ye Lübnan'a doğru gittikçe sabah ve akşam yıldızı olmaktan çok ay tanrıçası olarak tasavvur edilmiş, Yunanistan'da Artemis, Europa, Erigone, Astrea, Roma'da Ceres olarak devam etmiştir. Yunan mitolojisinde bu tanrıçaların Sümer devrinden beri devam eden ortak bir özelliği sonbaharda yer altına inerek sevgilileri veya kardeşleri, ya da kocaları, hatta bazı durumlarda babaları olarak tasavvur edilen, hayatla, yağmurla, bitkiyle aynı zamanda güneşle simgelenen bereket tanrısını arama çabalarıdır.[15] Bu durumu teferruatlı bir şekilde anlatan eserlerden biri olan *The Geography of Heavens*'deki şu ifadeler çok anlamlıdır:

> *Perhaps with the following key we may unlock the mystery: The sun in Leo, was adorned as the god Osiris, in Virgo, it was worshiped as his sister Isis, at its (sun's) passage into Scorpio,[16] the terrible reign of Typhon[17] commenced. Columella fixes the transit of the sun into Scorpio, on the 13th of the calendar of November; and this period nearly corresponds with that in which Osiris was feigned to have been slain by Typhon and the death of Orion[18] was to have been occasioned by the setting of a Scorpion. When*

12 Brown 1899, 277-291; Jobes 1964, 127-130, 272-276.

13 Bu aynı zamanda İştar-İanna'nın ölen sevgilisi Temmuz'u aramak üzere yer altına inişiyle ilgilidir. İştar yaz sıcaklariyle veya sonbaharın başlangıcıyla ölen bitki tanrısı (sonradan aynı zamanda güneş) Temmuz'u aramak için yer altına iner. Altıncı ay böylece Yakın Doğu'da sonbaharın başlamasıyla ilgilidir. İştar için bu bir süre ölüm demektir.

14 Jobes 1964, 273.

15 Yalnız Yunanistan'da Demeter 'Arpa tanrıçası' metinde sevgilisini değil kızı Core'yi arar. Bkz. Graves 1960, I: 89 vd.

16 Scorpion/Akrep burcunda güneşin etkisi azalmaya başlar ve sonbahar başlar.

17 Scorpion/Akrep burcunun hâkimi olan seyyare Mirrih/Mars kastedilmektedir.

18 Güney gökyüzünde Boötes'in eşdeğerlisi veya ikizi, Akat'ta, Babil'de, Asur'da tanrı Ni-

Scorpion begins to rise, Orion sets, when Scorpio comes to the meridien, Leo begins to set – Typhon then reigns. Osiris is slain, and his sister follows him to the tomb weeping.[19]

Bütün bu bilgilerin ışığı altında şu neticeye ulaşıyoruz: Eski devirlerden beri gökyüzünde meydana gelen astronomik olaylar romantik bir anlayışla izlenmiş ve yıldız kümelerinin benzerleri yeryüzünde düşünülmüş veya bu yıldız kümelerinin sembolü olduğu mitolojik kişiler, tanrı veya kahramanlar yeryüzünde bu yıldızların arasındaki ilişkilerin benzerlerini yaşamışlardır.[20] Özellikle M.Ö. 2400'lerden itibaren astronominin Babil, Asur, Fenike, Mısır'daki artan önemine paralel olarak mitolojik şahıslar, tanrılar ve tanrıçalar da gökyüzündeki yıldızlara yerleştirilmiş; böylece önce büyük tabiat olaylarının ve bizatihi tabiatın içindeki güç olarak tasavvur edilen ve bu güçler arasındaki ilişkilerden doğan mitolojik hikâyeler de gökyüzüne yükselmiştir. Böylece sadece yıldız kümeleri, burçlar, yedi seyyare tanrı ve tanrıçaların simgeleri haline gelmekle kalmamış, gökyüzünde bu yıldızlar arasındaki ilişkiler, onların hareketleri, dolayısiyle meydana gelen zaman bölünmeleri, mevsimlerin de oluşturulması gibi astronomik olaylar da eski mitolojik figürlerin temsilcileriyle yeryüzünde oluşan efsaneler ve hikâyeler hâlinde anlatılmıştır. Bu özellikler, bilhassa eski Türk edebiyatında, özellikle divan edebiyatında on dördüncü yüzyıl sonu, on beşinci yüzyıl ve on altıncı yüzyıl başlarında yazılmış mesnevîlerimizde, ayrıca Türk folklorunda, masallarda kendini göstermiştir.

Burada konumuz Nevâî'nin *Leylî vü Mecnûn* mesnevîsindeki 25. bölümde bulunan üç beytin çevirisi ve açılaması olduğundan, bu beyitlerin anlamını ortaya koyacak şekilde durmak zorunda olduğumuzdan, şimdiye kadar söylediklerimizi toparlayarak vardığımız sonuçları gözden geçirelim:

Boötes'teki Arcturus '*es-simāk er-rāmiḥ es-semā*' adlı en önemli yıldız ile Virgo'daki Spica '*es-simāk el-aʿzal, es-sünbüle*' arasında yakın ilişkiler vardır. Her ikisi de ilkbaharda gece göğünde bulunurlar. İlkbaharın gelişini veya yazın yaklaşmakta olduğunu haber verirler. Bu iki yıldız ve onların içinde bulundukları yıldız kümeleri yani burçlar aynı zamanda mitolojik önemi hâizdirler. Çünkü Arcturus'un içinde bulunduğu ve çoğu

nurta'nın, Mısır'da Osiris'in, Fenike'de Adonis'in sembolü olan takım yıldızı.

19 Burritt 1844, 94.

20 Yakın Doğu mitolojisinde, yeryüzünde var olan her şeyin gökyüzünde bulunduğuna dair genel bir inanç da vardır. Bu İslam düşüncesinde ve edebiyatında yer almıştır. Mesela bu yüzden Kâbe'nin bir aynısı da gökyüzünde bulunmaktadır.

kez kendi adını verdiği Boötes takım yıldızı eski devirlerde bereket-güneş tanrılarından birinin yeridir. Virgo ve Spica ise bereket ve aşk tanrıçasının sembolüdür. Bu tanrıça Akat-Sümer'de İnanna, Babil'de İştar, Asur'da ise tanrı Bel'in eşi Beltis'dir. Boötes de Marduk, Osiris, Adonis gibi tanrıların sembolü olmuştur. Bu tanrının gökyüzünde sabah ve akşam yıldızı ve gökyüzünün kraliçesi olarak bilinen ve aynı zamanda Virgo/Başak burcuyla ve Venüs/Zühre yıldıziyle sembolleştirilen aşk ve savaş tanrıçası İnanna (=İştar, Astarte, İsis, Afrodit, Venüs) ile her ilkbaharda tabiatı yeniden canlandırmak için yaptıkları kutsal evlilik, daha sonra yaz sıcakları veya sonbaharla birlikte gelen tabiat değişiklikleriyle birbirlerinden ayrılmaları, ölümleri, yer altına inip ilkbaharda yeniden yeryüzüne dönmelerinin mitolojik hikâyesi gökyüzündeki bu iki yıldız grubunun veya bunların benzeri başka yıldız gruplarının arasındaki ilişkilerle M.Ö. 2400'den beri sembolleştirilmiştir. Ayrıca gökyüzündeki bu olayların yeryüzünde de aynen tekrar edildiği tasavvur edilmiştir. Nitekim ilkbaharda gece gökyüzünde ilkbahar veya yaz başını müjdeleyen bu iki yıldız sonbaharda biten, yani ölmekte olan yılın öncüsü olurlar ve yılı bitişe doğru götürürler. Mesela eski Roma devrinde Virgo ve Boötes, Ceres ve Bacchus olarak bitmekte olan yıla öncülük ettiklerinde Güneş Libra/Terazi burcuna girmiş ve sonbahar başlamıştır. Bu devirde Virgo'daki Spica ve Vindematrix adlı yıldızlar ile Boötes'deki Ras adlı yıldız güneşin batıda batışından biraz sonra birbiri arkasına batarlar. Nitekim J. Landseer bu durumu Virgil'in şiirleştirdiğini söyler: "You, O brightest luminaries of the World, Bacchus and Ceres! Who in heaven lead the declining year!"[21] Ayrıca Landseer, Boötes ile sabah ve akşam yıldız olarak Venüs (İştar) arasındaki aşk macerasına da şöyle değinir:

> *Yet with the interesting Greek fable of the loves of Venus and Adonis, they may be astronomically connected; for it would of course happen occasionally that the planet Venus while in the course of her alternations, she was a morning star, would rise, and at other seasons would set, with the stars of Boötes – that is to say, about the same time, or one immediately, or at a very short interval, following the other: An astronomer, by retrospective calculation, might easily ascertain when the planet Venus set just before the constellation, and when, setting soon after or dimmed and*

21 Landseer 1823, 179 ve 201-202.

gradually extinguished by the superior light of the rising or setting sun, she might be fabled to follow and mourn her favorite.[22]

Bütün bu izahlardan sonra ilkbaharın, yeryüzünde ve gökyüzünde, mitolojideki ünlü sevgililerin bir araya gelme zamanı olduğunu görüyoruz. İşte bu üçlü paralel gelişme, aynen *Leylî vü Mecnûn*'da devam etmekte olup, Leylî ve Mecnûn'un hem kişi olarak kendileri hem de kendi kişiliklerinin ötesinde anlamları olan kahramanlar oldukları anlaşılıyor. Bu durumu daha ilerdeki açılamalarımızda daha yakinen göreceğiz. Çünkü Nevâî 25. bölüme güneşin Seretan/Yengeç burcuna girdiği zamanı tasvir ederek başlar ve yakıcı yaz sıcağını büyük bir canlılıkla tasvir ettikten sonra bu yaz mevsiminde Leylî ve Mecnûn'un birbirinden ayrıldığını, Mecnûn'un, Leylî'nin terk ettiği eski yerine geldiğinde onu bulamadığını söyler. Gerçekte de Yengeç (Seretan, Crab veya Cancer) burcuna güneşin girmesiyle yaz mevsimi ve sıcaklar başlamış olur ve ilkbaharda gökyüzüne hâkim olan yıldızlar da birbiri arkasına batarlar.

Biz burada 25. bölümün başlığını ve yaz tasvirlerini anlatan beyitleri ve bunlar arasındaki konumuz olan üç beytin çevirilerini izahlariyle vererek bu yazıya devam edeceğiz.

XXV

ḳuyaş çeşmesi sereṭān mekānı bolġanda kim ḥarāret farṭıdın havā ḥabāb serdābeleride pinhān ve ot ḥārā mesāmmātıda nihān bolurda mecnūnnıng ot dėk ıżṭırāb ve havā dėk şitāb bile leylī ḥaşemi ornıġa yėtip ḳutur itni neẓāre ėtkeni ve it āşnāġā yalıngan dėk ol āşnā-rūy itke yalıngānı ve ėldin ḥayret-engīz ḥiṭāb ėşitip vaḥşet āmīz cevāb bėrgeni ve ol it ḳaşıdın kėyikler ṣoḥbetiġa yėtkeni ve zeyd anıng müşkīn ġazālıdın raḳam-ı müşkbār yėtküreni

25. Bölüm

Güneşin ışıkları Seretan (Yengeç) burcuna ulaştığında, sıcağın fazlalığından hava küçük su kabarcıkları içinde gizlendiği ve ateş gibi sıcaklık kayaların çatlaklarının içine kadar (sızıp) orada kaybolduğu sırada Mecnûn'un ızdırap içinde alev gibi kıvrılıp bükülerek ve rüzgâr gibi koşturarak Leylî'nin kabilesinin çadırlarının bulunduğu yere gelmesi, (orada)

22 Landseer 1823, 120-122.

bir uyuz köpeği görmesi, köpek nasıl sahibine yaltaklanırsa onun da bu tanıdık köpekle yalvararak konuşması, birisinin kendisine hayretle hitap ettiğini işiterek ona memnuniyetsizliğini belirten bir şekilde cevap vermesi ve o köpeğin yanından (ayrılıp) geyiklerle sohbet etmek üzere gitmesi, Zeyd'in onun müşk kokulu geyikle yaptığı konuşmayı siyah mürekkeple yazıya dökmesi.

bu 'arṣada ėyleyen tek ü pūy
söz sāḥasıda bu nev' urar gūy

2037. Söz söyleme alanında (sanatında) koşanlar (uğraşanlar), söz topuna şöyle vururlar.

kim yėtti çü ol dimenġa mecnūn
kim seyr ėtip ėrdi mihr-i gerdūn

2038. Mecnûn insanların terk ettiği o ıssız yere ulaştığında, güneş gökyüzünde dolaşmaktaydı.

küm tüş ėdi vü temūz faṣlı
cevzā bile mihr-i tāb vaṣlı

2039. Güneş tam tepedeydi, yani öğle vaktiydi ve Temmuz zamanıydı. Parlak güneş Cevza/İkizler burcuna girmişti (vâsıl olmuştu).[23]

Nevâî 25. bölümün başında güneşin Seretan/Yengeç burcuna girdiğini söylemesine rağmen bu beyitte neden ilkbahar mevsiminin sonuncu burcu olan Cevza/İkizlerden bahsetmektedir? Bu soruya ilişkin bir açıklamayı Manilius'un (M.Ö. 90 civarı) *Astronomica* adlı eserinde buluyoruz:

Inspection of the zodiacal figurations within their thirty-degree compartments (most conveniently depicted in Bouché-Leclercq 13. ff) reveals that some displacement of the zodiacal figures has taken place. For example Cancer's territory once obviously extended into Gemini. Just as on the other side Leo's head and front paws protrude ten degrees or more into Cancer...[24]

23 2039 *küm*: Bu kelimenin kün 'güneş' olarak okunması daha doğrudur. Çünkü metnin anlamiyle kün kelimesi uygundur. *Küm* gibi bir kelimeye de lügatlerde rastlanmamıştır.

24 Manilius 1977, LXXXII. Gerek Aratus'un *Phaenomena* adlı eseri, gerekse Manilius'un *Astronomica*'sı İslam dünyasında Batlamyus diye bilinen Cladius Ptolemaeus'un (M.S. 100-178) astronomiye ait eserlerine kaynak olmuşlardır. İslam dünyası, astronomi bilgilerini daha çok bu Yunan bilginlerinden aldığı için kullandığımız kaynaklar İslam dünyasındaki astronomi bilgileriyle uygunluk gösterir. Ayrıca bkz. Brown 1899, 20-24.

Bu ifadelerden anlaşılıyor ki Yunan astronomi bilginleri Cancer/Yengeç burcunun gökyüzündeki yerini İkizlerin içine doğru uzatmışlar; ve Yengeç burcunun, yaz başında (0) derecede iken güneşle beraber doğuda görüldüğünü göstermişlerdir. Bu durumda İkizler gökyüzünde yükselmişken doğuda Yengeç burcu yaz başında yükselmeye başlar. Nitekim Aratus, yaz Tropic'ine ait dairenin geçtiği yıldız kümelerini sayarken önce Geminiden/İkizlerden başlar ve bu dairenin İkizlerin başından geçtiğini bildirir.[25] Bu durumda Yengeç burcu yükselmeye başladığında İkizler hâlâ gökyüzünde bulunmaktadır ve bu bilgiyi Nevâî'nin bildiğini, bu beyitteki ifadesinden anlıyoruz.

kün germ bolup helāk-i cāngа
leylī kibi ot salıp cihāngа

2040. Güneş canlar helâk edecek (mahvedecek) kadar sıcaktı ve tıpkı Leylî gibi cihana ateş (acı, ızdırap) saçmaktaydı.

her yėl ki ėsip ḥarāret-āmīz
mecnūn demi dėk cerāḥat-engīz

2041. Sıcak esen her rüzgâr Mecnûn'un nefesi gibi yakıcıydı. Yani Mecnûn'un kalbindeki yaraların yarattığı ateş her nefes alışında nasıl dışarıya saçılıyorsa, rüzgâr da öyle ateş gibi sıcak esiyordu.

tınmay yügürüp ḳoyun tekidin
ḳum üzre ayaġı köymekidin

2042. Mecnûn, hızla dönerek ve kıvrılarak esen rüzgârdan ve sıcak kuma bastığı ayağının yanmasından ötürü hiç durmadan yürüyordu.

hurşīd ḥarāretidin encüm
yėr sāyesi astıda bolup güm

2043. Güneşin sıcaklığından yıldızlar yer gölgesinin altında kaybolmuşlardı.

Yukarıdaki ifadelerden gündüz gökyüzünde güneşin ışıklarına boğulan yıldızların görünmez olduğunu, Nevâî güneşin harareti yüzünden yıldızların yeraltının gölgesine sığınmak için gökyüzünden kaçıp yeraltına

25 Aratus 1955, 245: "On it are the heads of the Twins and..." Aratus, Eudoxus of Cnidus'un M.Ö. 390-337'de mensur olarak yazdığı eserini manzum olarak yeniden yazmıştır. Eudoxus, Plato'nun öğrencisidir. Eudoxus'un bu eserini Babil'e ait bin eserden faydalanarak yazdığı bilinmektedir. Bu iki eser daha sonraki yüzyıllarda Yunan ve Roma'da yazılan astronomiye ait eserlerin kaynağı olmuştur; bkz. Aratus 1955: "Introduction".

gittikleri şeklindeki bir sebebe dayandırmaktadır. Böylece Nevâî yıldızların gökyüzünde gündüz görünmemelerini güzel bir *ḥüsn-i ta'līl* sanatiyle anlatmaktadır. Fakat Nevâî güneşin ışıkları içinde kaybolmalarına rağmen gündüz de gökyüzünde bazı yıldız kümelerinin bulunduğunu, ayrıca güneşin bir burca girmesiyle daha önce yükselen yıldız kümelerinin bazılarının tamamının, bazılarının ise bir kısmının battığını, yer altına gittiğini, onların yerine başka yıldız kümelerinin yükseldiğini de bilmektedir. İşte güneşin Yengeç burcuna girmesiyle gökyüzünden kaybolup, ufukta batan yıldızları Aratus şu şekilde sayar:

> *When the crab rises, some setting in the West and other, rising in the East. The crown sets and the southern fish as far as its back. Half the setting crown is visible in the sky but half already sinks beneath the verge. On Engonasin, backward turned, the waist is stil visible but his upper parts are borne in night. The rise of crab brings down from knee to shoulder the wretched Ophiuchus and Ophis to the neck. No longer great on both sides of the horizon is Arctophilax but only the lesser portion is visible, while the greater part is wrapt in night. For the four signs of the Zodiac Boötes sets and is received in the bosom of ocean... So these stars are setting, but another facing them, no dim star, even Orion with glittering belt and shining shoulders and trusting in the night of his sword, and bringing all the River, rises from the other horn, the East.*[26]

Bu izahattan da açıkça anlaşılıyor ki Güneş, Yengeç burcunda mevsimini başlatmakla Boötes ve onun en büyük ve önemli yıldızı Arctophylax (Arcturus) da batmış; doğrudan onun ikizi sayılan *Orion* yükselmeye ve yaz göğüne hâkim olmaya başlamıştır.

Fakat yaz mevsiminin gelmesiyle sadece ilkbahar göğünde bulunan yıldızlar batıya doğru kayarak batmaya başlamakla kalmaz; yaz Tropic'i adı verilen Güneş'in yaz mevsiminde dolaştığı mevhum daire içinde bulunan sekiz takım yıldızının beşi gündüz göğünde, üçü ise ufkun altında kalırlar. Bu mevhum daire İkizlerin başından, Charioteer'in [ذو العنان] dizginlerinden, Perseus'un [فرساوس رأس الغول] sol omuzu ve bacağından, Andromedea'nın [له المراة المسلس] sağ kolundan, Pegasus'un [الفرس الاعظم] ayaklarından, Ophiuchus'un [الحوا] omuzlarından, Yengeç burcunun ortasından ve Aslan burcunun göğsünden geçer. Bu durumda yıldızların yerleri şöyledir: "The circle is divided, as well may be, into eight parts where of five

26 Aratus 1955, 253.

in the day time wheel on high above the earth and three beneath the horizon. In it the turning point of the sun in summer."[27] Nevâî, Güneş'in Yengeç burcuna girmesiyle, ilkbahar göğündeki yıldızların battığına işaret etmekle birlikte, beyitte gündüz göğünde kaybolan yıldızlar üzerinde durulduğundan, belki de büyük bir ihtimalle yaz *solistice*'inde gündüz yerin altında bulunan Aratus'un işaret ettiği takım yıldızlardan bahsedilmektedir.

Şimdi bu bilgilerle beyte yeniden baktığımızda beytin anlamını daha iyi kavrayabiliyoruz. Zira Güneş, Yengeç burcunda yaz mevsimini başlattığı zaman, beş yıldız kümesi gündüz vaktinde gökyüzünde bulunmaktadır, diğer üç yıldız grubu ise ufkun altında kalmıştır. Buna da sebep Güneş'in Yengeç burcuna girerek yazı, dolayısıyle sıcak havayı başlatmasıdır. Böylece Nevâî'nin yaz başında gündüz göğünde Güneş'in ışıklarından ötürü görünmeyen bazı yıldızların bulunduğunu, bazılarının da ufkun altında yani yerin gölgesinin altında bulunduklarına işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Şimdi yine çevirimize devam edelim:

kök tap'ıġa çün ḥarāret aşıp
cismiġa şafaḳdın ot tutaşıp

2044. Sıcaklık gökyüzüne ulaşınca, onun cismine (vücuduna) şafaktan bir ateş tutuştu. Yani gökyüzü güneşin doğmasiyle meydana gelen kızıl renge bürünmektedir.

taġdın kişi kim tilep nişānī
bir tūde ḳızık kül aṉglap anı

2045. Bir kişi dağdan bir eser/iz (görmek) istediği zaman, onun kızgın külden bir yığın hâline geldiğini düşünür.

cismi dağı āteşīn güherler
andaḳ kül içre ot kömerler

2046. O dağdaki[28] (dağın cismindeki) saklı olan ateş renkli (ve aynı zamanda sıcaktan kızararak kıpkırmızı kesilmiş) kıymetli taşlar sanki kül içine gömülmüş kor parçalar gibidir.

deryāġa salıp ısıġ havā tāb
tolġanmaġı öz özige girdāb

27 Aratus 1955, 247.

28 2046a: metindeki *cismi dağı*: *cismidağı* şeklinde okunmalıdır.

2047. Denizi sıcak hava kızdırmakta (kaynatmakta); denizde meydana gelen girdap kendi kendisinin etrafında dönmekte.

ördek anga çün ayaġ uzatıp
su cūşı ayaġın ılbarıp

2048. Ördek suya ayağını uzatınca, kaynayan su ayağını yakmakta.

ol su tefidin tilep ferāġın
perde ara çırmaban ayağın

2049. O suyun kızgınlığından kurtulmak için (ördek) ayağını, ayak parmakları arasındaki perde içinde saklamakta.

aḳartıp ėkinni mihr-i pür-nūr
kök ḫaṭnı nėçük ki ṭab'-ı maḥrūr

2050. Pırıl pırıl parlayan güneş tarladaki ekini beyazlaştırmakta (olgunlaştırmakta); tıpkı sıcağın doğurduğu susuzluğun yeşil otu beyazlaştırdığı (kuruttuğu) gibi.

buġday barı ḫūşedip ėrilip
tābe noḫudı kibi yarılıp

2051. Buğday tamamen başaktan ayrılıp,[29] kavrulmuş nohut gibi ikiye yarılmakta (bölünmekte).

ḫirmen yėride tezerv ü dürrac
yėr tābesidin tėrip ḳavurmaç

2052. Harman yerinde sülün ve keklik yerin hararetinden kavrulmuş (olan) buğday toplamakta.

örgemçi şibākka perde salıp
ol perde içinde sāye alıp

2053. Örümcek ağını kendisine perde (örtü) yapıp, o perde içinde kendisine gölge bulmakta (= o perdenin gölgesinde oturmakta).

itler tili yėrge yėtkürüp baş
ġurre-i esed içre ėyleben fāş

2054. Köpeklerin dilinin ucu yere değmekte; (köpekler) arslanın beyazlığında (veya alnındaki aydınlıkta) kendilerini göstermekte.

29 2051a: Metindeki *erilip: ayrılıp* olmalı, çünkü hem kâfiye hem de anlam bakımından *erilip* bu ifadeye uymamaktadır.

Bu beyit kelime kelime bugünkü Türkçeye çevrilse bile anlamında bir şeffaflık bulunmamaktadır. İşte bu noktada yine divan edebiyatında bazı beyitlerin gerçek anlamlarını bulabilmek sorunuyla karşılaşıyoruz. Bu tip açıklama isteyen beyitlerin anlamlarını saydamlaştırmadan olduğu gibi bırakırsak, bu sefer metnin anlamındaki bütünlüğü de kaybetmiş oluruz. Bu durumu aşağıdaki açıklamalarla aydınlatmaya çalışacağız. Metnin bu beyte kadar olan kısmında bizim için anlaşılmamış ve açıklanması gereken iki beyit bulunmaktaydı.[30] Bu beyitlerden 2039. beyitteki *cevzâ* kelimesini Yengeç burcunun söz konusu olduğu bir zamanı anlatan Nevâî'nin neden kullanmış olduğuna bir cevap aramıştık. İkinci olarak ele aldığımız 2042. beyitte güneşin Yengeç burcuna girmesiyle başlayan yaz mevsiminde gündüz göğünde yıldızların ufkun altına (yerine, gölgesinin altına), hava sıcaklığı dolayısiyle kaçmış olduğunu güzel bir *hüsn-i ta'lîl* sanatı ile anlatırken, Nevâî'nin aslında yaz Tropic'indeki gökyüzünün haritasını anlattığını ortaya koyduk. 2054. beyitte yine aynı konuya geri dönelim: Esasen Nevâî, 25. bölümün bu giriş kısmında okuyucuyu bu bölümdeki olaylara hazırlamaktadır.

Yaz sıcağı, Güneş'in Yengeç burcunda olması dolayısiyle ilkbahardaki yıldız kümelerinin artık batıdaki ufukta batmaya başlaması ile birlikte yazın gündüz göğünde çok önemli bir yıldız kümesi olan *Sirius (Canis Major* 'büyük köpek yıldızı') görünmeye başlar. Bu yıldızın gökyüzündeki yükselişinden biraz önce *Procyon (Canis Minor* 'küçük köpek yıldızı') gökyüzünde yükselmiştir. *Sirius* yıldızı yaz sıcaklarının en şiddetli olduğu zamanı gösterir. Eski Mısır'da M.Ö. 3285'te bu yıldıza tapıldığı ve onun güneşten biraz önce doğduğu ve gündüz göğünde bulunduğu yaz Tropic'inin başlangıcının Mısır'da yeni bir yılın başlangıcı kabul edildiği bilinmektedir. Hatta yeni yılı başlattığı için *Sirius*'un iki başı bulunur. İhtiyar adam başı, geçen yılı, genç adam başı da gelen yılı temsil eder; bazen de o gökyüzünün kapılarının anahtarlarının taşıyıcısıdır. Bu aslında Mısır mitolojisinde köpek veya çakal başlı *Anibus*'dan başkası değildir. Ancak bu yıldız aynı zamanda İsis ve Hathor'u da sembolize eder. Bunun nedenini ileride göreceğiz. Mezopotamya'da ve eski Yunan'da da bu iki yıldız takımı sıcak mevsimin başlangıcının bir ifadesidir.

30 Burada divan edebiyatındaki şiirlerin ve beyitlerin sanat açısından değerlendirilmesini tamamen konumuzun dışında bırakıyor, önce elimizdeki metnin, açık ve şeffaf olarak anlaşılması üzerinde duruyoruz.

Outer Space adlı eserde bu yıldız hakkında bilgi verilirken, Romalıların da Yunan astronomi bilginlerinin verdiği bilgileri takip ettiklerini ve yaz ortasındaki bu sıcak günleri Arslan burcuyla birlikte yükselen *Sirius*'a (*Canis Major*) atfettikleri ve bu günlere 'köpek günleri' adı verildiği belirtilir. Bugün hâlâ İngilizcede *dog days* 'köpek günleri' tabiri bu anlamda da kullanılmaktadır.[31] Babil dilinde *kak-şişa* veya *kak-sisa* "öncülük yapan köpek" adı bu güney gökyüzündeki yıldız takımına aittir. Kaldeliler devrinde *kak-ban* "köpek", *kalbu şemeş* "güneşin köpeği", Akatça *mul-lik-ud* "güneşin köpek yıldızı", Asur dilinde ise *sukudu/şukudu* "dolaşan, yerinde durmayan, alevler saçan" adları yine aynı takım yıldızına verilmiştir. Ancak bu takım yıldızın çok enteresan diğer bir adı daha vardır: *kakkab kasti* "yay yıldızı". Bu adın göğün aynı yöresinde bu takım yıldızına çok yakın bir yerde bulunan Orion [Yakın Doğu'da *Şitaddarum*, Arapçası *Cebbâr*] adlı çok büyük bir takım yıldızıyla ilgisi vardır.[32]

Orion/Şitaddarum gökyüzünde çok büyük, dev gibi bir avcı olarak tasavvur edilmiştir. Onun bir ayağı güney göğünde bulunan Eridanus nehrinin (*en-Nehr, ṣūretü cenūbiyye ḳadîme*)[33] kenarındadır; yanında Sirius yıldızı onu takip eden köpeğidir. Önünde ondan kaçmakta olan *Lepus* (el-erneb) "tavşan" takım yıldızı bulunur;[34] Aratus şöyle tarif ediyor: "Beneath both feet of Orion is the Hare pursued continually through all time, while Sirius behind is forever borne as in pursuit. Close behind he rises and as he sets, he eyes the setting Hare."[35] Nehrin öte yanında, yani kuzey göğüne yakın bir yerde de Procyon *(Canis Minor)* yine Orion'un ikinci köpeğidir. Orion bu mevsimde Sirius ile birlikte güney göğüne gündüz hâkimdir, yani bütün gün güneşin ışıkları altındadır, bu yüzden de eskilerce güneşle aynîleştirilmiştir. Yani o, bir bakıma güneş ışınlarının yansıttığı, dolayısiyle güneşin tecelli ettiği yer olarak tasavvur edilmiştir. Bu durumda Orion bu mevsimde gökyüzünde -güneş gibi- yalnız dolaşan bir avcıdır. Nitekim R. Brown, onu aynı şekilde güneşi simgeleyen Yunan mitolojisindeki kahramanlarla mukayese ederken onun aynı zamanda Mezopotamya'nın bereket-güneş tanrılarının sembolü olduğuna da şöyle değinir: "The heavenly

31 Diğer milletlerde bu yıldıza verilen adlar ve diğer bilgiler için bkz. Jobes 1964, 366-367.

32 Orion hakkında bilgi için bkz. Jobes 1964, 217-224; Graves 1960, I: 151-154; Burritt 1844, 56-60; Aratus 1955, 231-233.

33 Jurdak 1950, 203.

34 Jurdak 1950 203.

35 Aratus 1955, 233.

hills are lonely because the solar hero is very frequently and naturaly regarded as being alone... the lonely Bellerophôn, the unattended Ôriôn, melqârth who hunts by himself... Dumuzi (=Temmuz) the 'Only sun' of heaven".[36] Esasen Orion takım yıldızı Akat devrinden beri fırtına ve güneş tanrısı olan Ninurta'nın (Temmuz tipi tanrı) sembolü olmuştur.[37] Bu tanrının ve diğer Temmuz tipi tanrıların aşk ve toprak tanrıçası, sabah ve akşam yıldızı, gökyüzünün kraliçesi İştar (İnanna, Astarte, Afrodit, Venüs) ile olan aşk macerası, önce flörtleri, sonra kutsal evlilikleri ve yaz sıcaklarının gelmesiyle veya sonbaharda yer altına inmeleri; bir bakıma bir süre için baygın veya ölü olmaları, ilkbaharın gelmesiyle yeniden hayata dönmelerinin mitolojik hikâyesi daha sonraki yüzyıllarda hatta milâttan sonraki devirlerde bile yazılan aşk hikâyelerindeki seven ve sevilenlerin kaderi olmuştur.[38] Tabii ki Leylâ ve Mecnûn hikâyesi de bu büyük hikâyeden nasibini almıştır.

Daha sonraki yüzyıllarda eski Babil devrinden itibaren Babil şehrinin tanrısı Marduk, Ninurta'nın yerini alınca Orion Marduk ile ilişkili olarak da tasavvur edilmiştir. Bir avcı olarak elinde yayıyla tasavvur edilen Orion'un, Temmuz tipi tanrılarla ilişkisi dolayısiyle, onun köpeği olarak düşünülen Sirius da başka bir isimle, yani 'yay yıldızı' diye anılmaya başlamıştır.[39] Çünkü Marduk'un karanlık ve kaosu sembolize eden Taymat adlı canavarla savaşında elindeki silahları arasında yay yıldızı ve mızrak yıldızı bulunmaktadır. Bu yıldızlar Sirius (*Canis Major*) ve Pracyon'dan (Canis Minor) başkası başkası değildir.[40] Nitekim bu iki yıldız hakkında en iyi bilgiyi Lane'in Arapça-İngilizce lügatinde buluyoruz: Arslan burcunda iki parlak yıldız bulunmaktadır. Bu yıldızların birisi *eẕ-ẕirā'ü'l-esed el-mabsūṭa; diğeri eẕ-ẕirā'ü'l-esed el-maḳbūża*dır. Arslan burcunda bulunan *el-maḳbūża* solda yani kuzey göğünde ve Suriye üzerinde, *el-mabsūṭa* ise sağda yani güney göğünde, Yemen üzerinde bir yerde bulunurlar. Mabsūṭa 4 Temmuz'da şafak vakti güneşten biraz evvel doğar ve Ocak ayının dördünde batar. Kazvînî'ye göre maḳbūża *Canis Minor*'dur. Güneyde olan mabsūṭa ise İkizler burcu içinde bulunur.[41] Nitekim *Astronomical Dictionary*'e göre

36 Brown 1899, 255 vd.

37 Langdon 1964, 119.

38 Langdon 1964 , 336-351: "Chapter XI: Temmuz and Ishtar"; Jacobsen 1976, 25-73.

39 Lewy 1965, 278.

40 Jobes 1964, 368.

41 Lane 1863-1893, "Ẓirā" ve "Esed" maddeleri.

de *Canis Minor, eş-şi'rā eş-Şāmiyye* ve *Canis Major* da *eş-şi'rā el-Yemeniyye* adlarını taşımaktadırlar.[42]

Her ne kadar bu bilgiler Sirius yıldızının Arslan burcunda yükseldiğini gösteriyorsa da bu en eski devirlerde yapılan bir tespittir. Daha sonraları Sirius'un Güneşle beraber yükselmesi Temmuz ayına tesadüf etmiştir. Bu bilgi, Nevâî zamanında mutlaka biliniyor olmalıdır. Nitekim H. Lewy şöyle söyler: "Owing to the imperfection of the star calendar, which must likely figured 365 days for the year instead of 365 1/4, the heliacal rising of Sirius moved backward from the month of *Abu* (Ağustos ayı) into the month of *Dûzu* (Temmuz ayı)."[43] Nitekim buna benzer bilgileri *Geography of Heavens* adlı eserde de gösterebiliriz: "At that remote period of Dogdays commenced on the 4th of August, or four days after the summer Solistice, and lasted fourty days or until the 14th of September. At present the Dogdays begin on the 3rd of July."[44] Yani milâttan sonraki yüzyıllarda bu yıldız Temmuz ayında ve Yengeç/Seratan burcunda yükselmektedir. Nitekim Lane'deki Sirius yıldızının 4 Temmuz şafak vaktinden biraz evvel doğduğuna dair verilen bilgi de bu durumu teyit etmektedir. Verilen bilgilere göre *Canis Minor*'un, Sirius'dan biraz önce yükseldiğini göz önüne alırsak, bu takım yıldızların en parlakları olan iki yıldız güneşin Yengeç/Seretan burcuna girdiği zamanda gündüz göğünde bulunmaktadırlar.

Şimdi bu bilgilerin ışığı altında beytimize geri döndüğümüzde beyitte çoğul olarak ifade edilen 'köpeklerin' yer yüzündeki köpekler olmadığı, gökyüzünün ünlü iki köpeği olan *Canis Major* ve *Canis Minor* oldukları anlaşılır. Ayrıca bu köpeklerin dilleri yere değmektedir. Bu ifadeyle Nevâî, öncelikle mecazî anlamda gündüz göğünde bulunan bu iki köpeğin güneş ışıklarını yere yansıttığını belirtmektedir. Dil kelimesiyle yapılan *istiʿāre-i muṣarraḥa* sanatiyle dilin ışığa benzetildiği anlaşılmaktadır. Buna ilâve olarak Nevâî, sıcak havalarda nefes alırken köpeklerin dillerini dışarıya çıkarışına da *ihām* sanatiyle işaret etmektedir. İkinci mısrada Yengeç burcu yerine bu iki yıldızın Esed burcunda bulunduğu ifadesi ise Nevâî'nin eski astronomik bilgilerden gelen geleneğe uyduğunu göstermektedir. Ayrıca eski devirlerde Hipporchus'dan itibaren, Arslan burcunun bugünkü konumundan daha geniş sınırlar içinde gökyüzünde yerini aldığını da burada belirtmeliyiz. Bu burcun gökyüzünde İkizlere kadar

42 Jurdak 1950, 135-136, 208-209.

43 Lewy 1965, 276: not 35.

44 Burritt 1844, 72.

uzanan bir konumu olması bu yıldızların (iki köpek yıldız takımı) Arslan burcu içinde bulunduklarının düşünülmesine yol açar.[45] Hatta yukarıda Kazvînî'nin de *el-mabsūṭa*'nın İkizler burcunda olduğunu söylemesi bu tasavvurla ilgilidir.

Nevâî'nin 25. bölüme yaz sıcağını tasvir ederek girmesi ve özellikle köpeklerden bahseden bu beyti de bu tasvirin içine yerleştirmesi kesinlikle tesadüfî değildir. Bu ifadeler, bu bölümde Nevâî'nin esas anlatacağı hikâyesine bir işarettir. Zira bu bölümün konusu, Mecnûn'un sıcak bir yaz gününde Leylî'nin ve kabilesinin bulunduğu yere gitmesini ve oraya gittiğinde Leylî'nin ve kabilesinin göç etmiş olduğunu, onların bir zamanlar yaşadıkları yerin tenha ve ıssız bir yer hâline geldiğini, orada sadece kabileden arkada kalan Leylî'nin köpeği ile karşılaştığını, bu köpeğin vücudunun uyuz hastalığı yüzünden yaralarla kıpkızıl olduğunu anlatır. Bu şekilde kıpkırmızı yaralı vücudu ile tasvir edilen köpek ile Sirius yıldızının (*Canis Major*) rengi arasında yakın bir benzerlik vardır. Çünkü bu yıldızın belli zamanlarda kıpkızıl bir renkte olduğu bildirilir.

Nitekim el-Birûnî şafak vaktindeki Sirius'u şöyle tarif eder: "The observers saw Sirius distinctly, as he turned away when the morning prayer approached. I recognized Sirius shining red, whilst the morning is becoming White."[46] Sirius'un en eski adlarından olan Asurca *Sukudu* 'gezgin, kırmızı alev saçan' anlamına geldiği gibi Sirius da 'yakan, parlayan, kırmızı alev saçan' anlamına gelir. Arapça isimlerden olan *Sirac* 'parıldayan' anlamını taşır.[47] Aratus ise bu yıldızı şöyle tarif eder: "The tip of his terrible jaw is marked by a star that keenest of all blazes with a searing flame and him men call *Seirius*."[48] Lewy'nin makalesinde de şöyle bir ifade bulunmaktadır: "...in classical sources, the big star is described not only as red or reddish, but sometimes also as blue."[49]

Nevâî'nin bu ifadelerinde yaz mevsiminde olanlar ile gökyüzünde olanlar arasında bir paralellik görülmektedir. Güneşin Seretan/Yengeç

45 Şu bilgide görüldüğü gibi: "For example: Cancer's territory once obviously extended into Gemini, just as on the other side Leo's head and front paws protrude ten degrees or more into Cancer: the sign's boundary has been adjusted to secure (0) as the solstitial paint." Manilius 1977, LXXXIII.

46 Lewy 1965, 274.

47 Jobes 1964, 363-369.

48 Aratus 1955, 233.

49 Aratus 1955, 275.

burcuna girmesiyle gökyüzünde yalnız başına, köpeği Sirius ile (veya elindeki yay ile) dolaşan Orion gibi, Mecnûn da Leylî'nin terk ettiği ıssız yerde Leylî'nin köpeğiyle beraber bulunmaktadır. Buraya kadar Mecnûn'un köpekle olan ilgisinin bu bilgiler ışığında anlaşılabilir olabileceğini düşünebilmemize mukabil, bu durumda köpeğin Leylî'ye ait olmasını nasıl izah edebileceğimiz sorusuyla karşı karşıya kalabiliriz. Bu sorunun cevabını da yine eski mitolojik kaynaklarda bulabiliriz. Bu kaynaklardan öğrendiğimiz bilgilere göre köpek aynı zamanda aşk tanrıçası İştar'a (Astarte, Afrodit, Venüs) aittir.

Bu konuda bizi en iyi aydınlatan makale Lewy'nin "İştar-ṣâd and the Bow Star" adlı makalesidir. Lewy'nin anlattıklarına göre Asur'da İştar'ın üç görünümü ve üç ayrı adı vardır: 1. Güneş tanrısı Asur'un karısı İştar Aṣurîtum, 2. Sabah ve akşam yıldızı olarak Venüs yıldızı olduğu düşünülen Nineva şehrinin İştarı, 3. Gelecekten haber veren (oracle goddes) Arbelâ şehrinin kâhin tanrıçası, İştar. Bu İştarlar da büyük bir ihtimalle Arbelâ tanrıçası İştar'a ait olan İştar-zat lakabı Tiglath Pilesâr I'e ait kırılmış bir obeliskte bulunmaktadır. Burada bu tanrıça *kak-si-sâ* 'yay yıldızı' olarak adlandırılmaktadır ki bu isim Sirius yıldızının adıdır.[50] Sirius yıldızının İştar'ın temsilcisi olduğu tasavvuru el-Birûnî zamanında bile devam etmektedir.[51] El-Birûnî, *The Chronology of Ancient Nations* adlı eserinde Sirius'un sabah namazından önce gökyüzü beyazlaşırken kırmızı renkte parladığını ve hâlâ onu seyredenleri etkisi altında bıraktığını belirtir.[52] Lewy, Sirius'un sabah vaktindeki görüntüsüne Asurlular tarafından tapıldığını ve onu *İştar-ṣâd* 'kırmızı alevli İştar'ın zadı, yani özü, kendisi' diye adlandırdıklarını söyler; hatta bu tasavvurun Harranîler tarafından devam ettirildiğini, Harranîlerin Ağustos ayında Sirius festivalini yaptıklarını ve bu festivalin yeni Asur devrinden geldiğini belirtir ve Aşşur-ban-apli'nin silindirinden anlaşıldığına göre Ağustos ayında Asurluların yay yıldızının (*kaksi-sa* veya *Canis Major,* Sirius) güneşten biraz önce doğmasını (heliacal rising) bir festivalle kutladıklarını ve bu festivalin tanrı Enlil'in kızı kraliçe yani gökyüzünün kraliçesi İştar şerefine yapıldığını şöyle söyler: "In the month of Abu, the month of the heliacal rising of the Bow Star,

50 Lewy 1965, 274.

51 Mısır'da Anubis'in yanı sıra, Sirius (*Canis Major*) yıldızının aynı zamanda Isis ve Hathor'u da sembolize etmesinin belki yukarıda verilen bilgilerle ilgisi vardır.

52 Lewy 1965, 274: not 5.

the festival of the honored queen, the daughter of Enlil, while, to render her image to her great godhead, I sojourned in Arbela, her beloved city."[53]

Bu durumda sabah yıldızı olarak İştar'ın yerini Sirius yıldızının aldığı anlaşılmaktadır. Orta ve yeni Asur devrine ait *Dilbat-Tablet* adlı bir metin de bu düşünceyi teyit etmektedir. Dilbat astronomi biliminde Venüs seyyaresinin yani Zühre'nin adıdır. Bu metinde üç sütûn bulunmaktadır. Birinci sütûnda on iki ay, ikinci sütûnda Dilbat adı, üçüncü sütûnda ise her ayın karşılığındaki burçlar yer almaktadır. Bu metne göre Dilbat (İştar-Venüs) her ay bir burçla aynîleşmektedir. Çünkü sabah yıldızı olarak tapınılan Venüs'ün gökyüzünde bulunmadığı zamanlarda, onun yerini alan en parlak yıldız onunla aynîleştirilmiş, bu yıldıza İştar'ın sembolü olarak tapılmıştır. Lewy şöyle der: "If Dilbat is invisible during the month of X, the fixed star Y will take its place"; bu Dilbat tabletinde, üçüncü satırda "The Bow Star *(kakkab qaştu)* is Diblat in the month of Abu" demektedir ki bu durumda 'köpek yıldızı Sirius' Ağustos ayında İştar'ı (Venüs) temsil etmektedir.

Bütün bu bilgilerin ışığı altında Nevâî'nin *Leylî vü Mecnûn* mesnevîsinde, yaz mevsiminde, çölde yalnız başına dolaşan Mecnûn'u, Leylî'nin kabilesinin terk ettiği ıssız yerde, Leylî'nin vücudu yaradan kıpkırmızı olmuş uyuz köpeğiyle karşılaşması ve onunla konuşması çok anlamlıdır. Olaylar yine gökyüzünde ve yer yüzünde birbirine paralel olarak gelişmektedir. Dolayısiyle hikâyenin kahramanları, insanî boyutlarını aşmakta ve ilâhî bir hüviyete bürünmektedirler. Esasen hikâyenin sonu da böylece bu zengin, sembolik anlamla belirlenmektedir, yani her ikisinin de ölümden sonra ilâhîlik kazanması ve ebedî hayata ulaşması esasen onların kaderidir.

Nevâî'nin iyi seçilmiş bu beyitlerinden de anlaşılıyor ki hem Leylî hem Mecnûn simgesel varlıklardır. Simgesel köpek ise bir yönüyle Mecnûn'a, öteki yönüyle Leylî'ye bağlıdır. Esasen daha sonraki yüzyıllarda da köpek hem Yakın Doğu edebiyatında hem divan edebiyatında dâima aşığın, sevgilinin mahallesinde dertleştiği varlıktır; aynı köpek dâima sevgilinin kapısının bekçisidir. Böylece eski mitolojik efsanenin yüzyıllar içinden çağlara göre değişime uğrayarak divan edebiyatına uzandığını görüyoruz.

Bu makalenin sonunda bir kere daha, eski metinlerimizi ele alırken, o metinlerdeki konular hakkında eski divan metinleri üzerinde çalışanların tam bilgiye sahip olmaları gerektiğini, bu yüzden sadece metin tespiti

53 Lewy 1965, 276.

ve edisyon kritik çalışmalarıyla yetinmelerinin kâfi olmadığını tekrar belirtmek istiyorum. Meslektaşlarımız bu yüzden üzerinde çalışacakları metinleri seçerken, bilgi bakımından tam donatılmış oldukları sahalarla ilgili metinler üzerinde çalışmalıdırlar.

Sözlük

ast: alt.

yer astıda: yer altında.

aḳart-: ağartmak, beyazlaştırmak.

āşna-rūy (f): tanıdık yüz.

cevzā (a): ikizler burcu.

cerāḥat-āmīz (f): yaralarla dolu.

cūş (f): coşma, dalgalanma. (metinde 'kaynama, fokur fokur kaynama'anlamında)

çeşme (f): pınar, kaynak, havuz; ışık kaynağı, ışık.

çırma-: sarmak, ihata etmek, katlamak, örtmek, gizlemek.

dėk: gibi. (bkz. tėk)

dimen (f): ıssız, terkedilmiş yer.

dürrāc (a): keklik.

encüm (a): yıldızlar (tekil: *necm*).

esed (a): arslan (metinde 'arslan burcu').

ġurre-i esed: arslan burcu, baş taraftaki parlaklık.

farṭ (a): fazlalık, bir diğerine nazaran daha fazla yükseklikte veya değerde olma, bolluk, çokluk.

fāş eyle-: apaçık ortaya koymak, açıklamak.

ferāġ (a): işten kurtulma, zorluktan kurtulma; dinlenme, fırsat.

ḥabāb (a): hava kabarcığı.

ḥārā (f): taş, kaya, granit.

ḥarāret (a): sıcaklık.

ḥaşem (a): çadırlı mekân; kabile.

ḫaṭ (a): sınır, yazı, çizgi (metinde 'ot' anlamında).

ḫilḳat (f): yaradılış.

ḫurşīd (f): güneş.

ḫūşe (f): salkım (metinde 'buğday başağı' anlamında).

germ (f): sıcak.

güy (f): top.

güm bol-: kaybolmak.

ġurre (a): aydınlık, beyazlık, parlaklık; atın alnındaki bir dinar büyüklüğünde olan beyazlık (bkz. *esed*).

ḳavur-: kavurmak.

ḳavurmaç: kavrulmuş buğday, kavurma, kavrulmuş mısır patlağı.

ḳızık: kızgın, çok sıcak.

kibi: gibi.

ḳoyun: koyun; rüzgâr, girdap, toz toprak (metinde 'şiddetli rüzgâr').

kök: gökyüzü.

kök: yeşil, koyu yeşil renk.

kök ḫaṭ yeşil ot (bkz. *ḫaṭ*).

köm-: gömmek.

köy-: yanmak, karartmak.

ḳutur: uyuz köpek.

ḳuyaş: güneş.

ılbara-: pişmek.

ısıġ: sıcak.

it: köpek.

maḥrūr: (a) yanmış, hararetli; ateşli.

ṭab'- maḥrūr: ateşli yapı, hararetli tabiat.

mesemmāt (a): delik, dehliz; vücutta ve deride bulunan küçük delikler.

mihr: güneş.

mihr-i tāb: parlak güneş.

mihr-i pür-nür: parlak güneş.

nīrān: ateş.

orın: yer.

ot: ateş.

örgemçi: örümcek.

öz özige: kendi kendisine, bizatihi kendisine.

pīç ü tāb (f): kıvrım kıvrım olma; ızdıraptan kıvranma.

raḳam: yazı.

raḳama- mük-bār: siyah mürekkeple yazılan yazı.

sāye (f): gölge.

serdābe (f): suyun serin tutulduğu yer, serin yer, mahzen; yazlık ev (metinde 'su kabarcığının içindeki serin hava' anlamında).

seretān: yengeç burcu.

şibāḳ: ağ, ağımsı örtü.

tāb (f): parlaklık, aydınlık, sıcaklık.

tābe (f): kızartma tavası; tuğla, çini seramik tuğla.

tābe-i nuḳl: kuru yemiş tablası.

yer tābesi: yerin tablası.

tābe noḫudı: kavrulmuş nohut.

tef: hararet, sıcaklık.

tėk: gibi (bkz. *dėk*).

tek (f): koşma,hızlı hareket etme, hızlı hareket.

tezerv (f): sülün.

tın-: durmak.

tınmayın: durmadan.

tėrmek: toplama.

tir- : dermek.

tile-: istemek.

tolġan-: dert, ve üzüntüden kıvranmak; etrafını sarmak, ihata etmek, birbiri içine girmek, kıvranmak, birine dolaşmak.

tūde (f): yığın.

tuş: mukabil, göğüs.

tutaş-: sirayet etmek, yayılmak.

vaḳt-i ẓuhr: tam öğle zamanı.

vaḫşet-āmīz: memnun olmayarak, hoşnutsuzlukla.

yalın-: yalvarmak, rica etmek; okşayıcı sözler söylemek.

yėtkür-: ulaştırmak, yetiştirmek, bir yere değdirmek.

İKİNCİ BÖLÜM

ON DOKUZUNCU YÜZYIL ÖZBEK EDEBİYATINA GENEL BİR BAKIŞ*

(1973-74)

On dokuzuncu yüzyılda Orta Asya uluslarının Batı edebiyatı ve uygarlığı ile karşı karşıya gelmeleri, onların hayat ve edebiyatında önemli değişiklikler yapmıştır. Bu uluslardan Azerbaycanlılardan Mîrzâ Fethali Ahundov, Mîrzâ Ali Ekber Tairzâde (Sabir), Tatarlardan Abdulla Tokay,[1] Kayum Nasirî, Kazaklardan Abaî Kunanbaev, Çokan Velihanov, Taciklerden Ahmed Dâniş, Karakalpaklardan Berdak gibi sanatçılar yetişmiştir.[2] Ancak sanat ve edebiyattaki bu değişikliklerin kökenlerinin daha önceki devirlerde başladığına ve başka dış etkenlerin de bu değişmelerde rolü bulunduğuna burada işaret etmek gerekir.[3]

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı* (1973 – 1974): 253-263.

1 Bu şair için ayrıca bkz. Ayaz İshakı 1933, 190-192.

2 Mukîmî 1958, 7.

3 Halkçı Azeri edebiyatı ve Mîrzâ Fethali Ahundov için bkz. Selim Refik 1932. Ayrıca Mîrzâ Fethali Ahundov için bkz. Caferoğlu 1933; Caferoğlu 1934. Özbek edebiyatı için bkz. Eckmann 1963 (b), 121-129; Eckmann 1964, 356-359. Ayrıca Osmanlıların ve Kırım Tatarlarının Türkistan üzerindeki etkilerinin yanı sıra Hive, Hokand ve Buhara hanlıklarında atılan adımların önemini de burada belirtmek gerekir. Bu atılan adımlar arasında, öncelikle Hive hanı Seyyid Muhammed Rahim Han'ın (1865-1910) kültür ve sanat hayatına bir sanatçı olarak getirdiği canlılık ve onun sanatın her dalındaki sanatçıları koruması, onları teşvik etmesi, 1874'te taş basması olarak ilk kez matbaanın kurulmasına önayak olmakla Hive'de yayın faaliyetinin gelişmesini ve ulusunun yerli dilde ucuz kitaplar elde edebilmesini sağlaması gibi çabaları sayılabilir. Hatta ünlü tarihçi Âgehî (1809-1874) ve

İşte on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Özbek edebiyatında da yeni bir dönem başlamış, Furkat, Mukîmî, Zevkî, Muhyî, Ümîdî, Kâmil Harezmî gibi şairlerle yeni Özbek edebiyatı doğmuştur. Bu genç şairlerle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra meydana gelen bu yeni edebiyattan önce, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda cansız ve hamlesiz bir şekilde devam etmekte olan klâsik edebiyat, Hokand hanı Ömer Han'ın (1810-1821) gayretiyle birdenbire canlanmıştır. Ömer Han, sarayında yetmiş kadar şair ve sanatçıyı toplamış, kendisi de Amîr mahlası ile Çağatayca ve Farsça gazeller yazmıştır. Onun gibi, Han mahlası ile şiirler yazan oğlu Muhammed Ali Han (1822-1842) zamanında da klâsik edebiyat bu canlılığını koruyabilmiştir.[4] Şîrali Han (1842-1845) ve onun oğlu Hüdâyâr Han da aynı klâsik edebiyat geleneğini devam ettirmişlerdir.

Kerimov, bu edebiyatın saray tarafından korunan, bir aristokrasi edebiyatı olduğunu ileri sürer. Bu edebiyat, toplum problemlerinden ve günlük yaşantıdan uzak, kendi içine kapanık bir edebiyattır. Sadece zevk, eğlence gibi temaları işlemekte; daha çok söz oyunları gibi hünerlerle beslenmektedir. Bu yüzden de şairler anlamdan çok şeklin önem kazandığı eserler yazmaktadırlar. Bu edebiyatın en önemli ortak yönü nazîreciliktir. Bu yüzden, bu edebiyata "nazîre-gûylık" veya "peyrev edebiyatı" da denir. Şair Fazlî-i Namaganî'nin topladığı *Mecmûatü'ş-şuarâ-i Ömer Hânî* adı verilen mecmua buna güzel bir örnektir.[5]

Hokand sarayındaki bu durum Hive sarayında da aynı şekilde devam etmiştir. Kongratlar devrinde, kendisi de bir şair olan Muhammed Rahîm Han (1806-1825) saltanatı zamanında yeni bir hamle yapan klâsik Çağatay edebiyatı, Allah Kuli Han (1825-1842), Rahîm Kuli Han (1842-1846), Muhammed Emîn Han (1846-1856), Seyyid Muhammed Han (1856-1865) devirlerinde bu canlılığını korumuştur.[6] Fîrûz mahlası ile şiirler yazan II. Seyyid Muhammed Rahîm Han II (1865-1910) ise tıpkı Ömer Han gibi

ilk kez o sahanın klâsik musikîsinde notaların yazılması için bir sistem bulan şair, hattat, heykeltıraş ve müzisyen Pelvan Niyâz Muhammed Mîrzâ Bahşî II. Seyyid Muhammed Rahîm Han'nin onun sarayında bulunduğu da belirtilmeden geçilemez. Buhara Emirliği'nde ise hem bir şair, hem de bir tarihçi ve politikacı olan Muhammed Şerîf Cân Mahdum'un (1865-1931) sanatçı bir lider olarak gençler üzerindeki etkisi ve kültür hayatına getirdiği canlılığı da unutmamak gerekir. (Bkz. Allworth 1967, 354-357).

4 Köprülü 1945, 322.

5 Mukîmî 1958, 15. Adı geçen bu mecmua H. 1299'da İstanbul'da *Dîvân-ı Emîr ya da Mecmûatü'ş-şuarâ-yı Asyâ-yı vüstâ* adıyla taş basması olarak basılmıştır.

6 Köprülü 1945, 321.

sarayına sanatçıları toplamış ve böylece saraya bağlı klâsik bir edebiyatın ortaya çıkmasına önayak olmuştur. Onun etrafında toplanan şairler de Ömer Han'ın şairleri gibi, onun şiirlerine nazîreler yazmışlardır. Bu şiirler, Ahmed Tabîbî adlı bir şair tarafından Mecmûatü'ş-şuarâ-i Fîrûz Şâhî adlı bir mecmuada toplanmıştır.[7]

Kerimov, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında görülen ve on beşinci yüzyılın cansız bir kopyası olan bu saray edebiyatı geleneğinin yanı sıra başka bir tür edebiyatın da gelişmekte olduğuna işaret eder.[8] Saray edebiyatından uzaklaşma isteği, bu yeni akımın önemli bir özelliğidir. Bu akım on dokuzuncu yüzyılın başlarında Mahmûr, Gülhânî, Hazık, Mûnis, Harezmî ve Âgehî'lerle başlayarak Furkat, Mukîmî ve arkadaşlarına kadar uzanmıştır.[9] Fakat, Köprülü ve Allworth bu sayılan şairlerin de klâsik Çağatay edebiyatını devam ettiren şairler olduğunu belirtmektedirler.[10] Ancak Eckmann bu şairlerle birlikte bazı yeniliklerin şiire girdiğinden söz etmekte ve onların yarattığı edebî hareketi "cedidçilik" diye adlandırmaktadır.[11]

Burada hemen belirtilmelidir ki on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında görülen bu edebî gelişme, ne Kerimov'un söylediği gibi klâsik edebiyatın dışında başka bir gelişmedir, ne de Köprülü'nün belirttiği gibi klâsik edebiyatın bir devamıdır. Çünkü Furkat (öl. 1909) ve arkadaşları bir taraftan eski edebiyat geleneklerini devam ettirirken, diğer taraftan yeni bir hayata doğru açılırlar. Bu yüzden de eski ile yeni arasında gidip gelirler; eski şiirin geleneklerine uyarak gazel, murabba, muhammes ve müseddes gibi eski şekillerle şiirler yazarlar. Birbirlerinin ve klâsik şiirin eski üstatlarının şiirlerine nazîreler yazar, gazellerine muhammesler bağlarlar. Klâsik edebiyatın dilini, hayal sistemini, mazmunlarını şiirlerinde kullanırlar. Yani, bu şairler klâsik kültürle beslenmiş ve estetik bakımından şiirlerinin temelini bu kültürün üzerine kurmuşlardır. Eserlerinden, onların Nevâî (öl. 1501), Câmî (öl. 1492), Fuzûlî (öl. 1556), Bîdil (öl. 1721), Hâfız (öl. 1389), Sadî (öl. 1291), Mahmûr (18. yy sonu - 19. yy başı) gibi şairleri çok iyi bildikleri anlaşılıyor. Eski büyük şairler, onlar için hâlâ izlenecek mükemmel birer örnektirler. Örneğin Nevâî'nin üç, Câmî, Fuzûlî ve Mahmûr'un birer gazeline muhammesler bağlayan Mukîmî (öl. 1903), Nevâî ve Câmî'ye

7 Mukîmî 1958, 15; Köprülü 1945, 321; Eckmann 1963 (b), 128.

8 Mukîmî 1958, 16.

9 Mukîmî 1958, 17.

10 Köprülü 1945, 321-322; Allworth 1967, 360.

11 Eckmann 1963 (b), 141.

özel bir yakınlık duyar. Özellikle Câmî'nin bir gazeline bağladığı "مکنی یانه" adlı muhammesi, onun Câmî'yi kendine üstad olarak seçtiğini gösterir.[12] Furkat da Nevâî, Hâfız, Sadî ve Bîdil'i baştan başa okumuş, Nevâî'nin üç, Fuzûlî'nin bir, Meşreb'in (öl. 1711) iki gazeline muhammes bağlamıştır.[13] Muhyî (öl. 1911), Zevkî (öl. 1921), Ümîdî (öl. 1905/1906) gibi çağın diğer şairleri de aynı yolda yürümüşlerdir. Onların eskiye bağlılığı birbirlerinin gazellerine nazîreler yazmalarında ve muhammesler bağlamalarında da görülür. Örneğin Mukîmî, Furkat'in "Keşmirli kızga", "Közlerin", "İntizar öltürgüsi", "Kem kem bolur" gazellerine, ayrıca çağın diğer şairlerinden Muntazır (öl. ?), Kâmî (öl. 1922), Almaî (öl. 1891) ve Zevkî'nin gazellerine, Hokandlı şair Yârî (1853-1944) ise yine Furkat'in "Keşmirli kızga" adlı gazeline, Ümîdî, Meşreb'in gazeline muhammesler bağlamışlardır.[14] Eski eserlerin hâlâ değerini yitirmediği de Almaî'nin Özbek diline ilk kez *Kelile ve Dimne*'yi çevirmesinden anlaşılmaktadır.[15] Ne var ki, eskiye bağlılıklarına rağmen, bu şairleri, o sırada hayatın tüm getirdikleri, yeni bir sanata doğru yöneltmektedir. Bu sırada gerek Rusların aracılığı ile tanıdıkları Batı kültürü ve uygarlığının, gerekse Türkiye'den gelen yeni düşüncelerin etkileri artık kuvvetle duyulmaya başlamıştır. Bütün bunların yanı sıra, tarihî ve politik koşullar da Buhara Hanlığı'nın 1868, Hive Hanlığı'nın 1873, Hokand Hânlığı'nın 1876'da Rusya'ya bağlanmasıyle birdenbire değişmiştir. Bütün bu değişikliklerin günlük hayatı ve ekonomiyi etkilemesi olağan olduğu gibi, edebiyatı etkilemesi de kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

Böylece Osmanlı sahasında daha önce başlamış olan birtakım edebî değişiklikler, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'a da atlamaya başlar. Ancak Özbek edebiyatının, Osmanlı edebiyatının geçirdiği aşamaları otuz yıl kadar geriden izlediği burada belirtilmelidir. Osmanlı edebiyatının böyle bir öncelik kazanması, Osmanlı İmparatorluğu'nun politik, ekonomik koşulları yani siyasî ve idarî bütünlüğü ve Batı dünyasiyle daha yakından ilişkiler kurması ile ilgilidir. Bir kere, Osmanlı İmparatorluğu'nda öğretim ve eğitim çok erken bir zamanda Batı'ya yönelmiştir. Yeni bir öğretim sistemi içerisinde rüştiyeler, Mühendishane ve Tıbbiye daha 1839'dan önce, Batı dilleri ve kültürünü öğreten Tercüme Odası ve bir Türk akademisi niteliğini taşıyan Encümen-i Dâniş 1839'da, Maârif-i

12 Mukîmî 1958, 211, 213, 217, 237-238.

13 Furkat 1960, II: 82-89.

14 Mukîmî 1958, 191, 196, 207, 228-229, 231-233, 235, 278-279; Furkat 1960, 90-92.

15 Mukîmî 1958, 282.

Umûmiye Nezareti ise 1848'de kurulmuştu.[16] Bütün bu kurumların yeni bir hayatın ve insanın doğmasında büyük rolleri olmuştur.

Ayrıca 1856'da Islahat Fermanı'ndan sonra, Osmanlı ülkesinde uygarlık ve uygar olma, milliyetçilik, İslamcılık gibi bir takım yeni düşünce ve ideolojiler doğmaya başlamış; 1832'de başlayan ve 1851-1861 yılları arasında gelişmekte olan gazetecilik de bu düşünce ve ideolojilerin yayılmasına yardım etmiştir. Artık 1862 yılında ülkede *Cerîde-i Havâdis, Takvîm-i Vakâyi, Tercümân-ı Ahvâl* ve *Tasvîr-i Efkâr* adlı dört gazete yayınlanmaktadır.[17] Böylece sanatçılar ve yazarlar kendilerini birdenbire büyük bir kütlenin karşısında bulmuşlar; bunun sonunda yazar, belli ve küçük bir gruba seslenen bir kişi olmaktan çıkmış; etki alanının değişmesi nedeniyle sanat eserinin kendisi de değişmeye başlamıştır. Böylece gazete yolu ile yeni bir dil doğmuş, çeviri veya yerli roman ve tiyatro eserlerinin, çeşitli makalelerin veya bilimsel yazıların yazılması ve bu gazetelerde yayınlanmasıyle yeni yeni edebiyat türleri ortaya çıkmıştır.[18] Şinâsî, 1859 yılında *Tercüme-i Manzûme* adlı bir kitapta Batı şiirlerinden yaptığı çevirilerini toplamış; 1860'da *Tercümân-ı Ahvâl*'de *Şâir Evlenmesi* adlı tiyatro eserini yayınlamıştır.[19]

Bu şekilde gazete sadece günlük haberleri bildirme aracı olmaktan çıkarak, düşünce hayatında daha 1860'larda yapıcı bir rol oynamaya başlamıştır. Okuyucu vatan, millet, insanlık, hürriyet, adalet, hak gibi birtakım kavramlarla karşı karşıya gelmiş ve bütün ülkeyi saran ortak bir düşünce atmosferi yaratılmıştır. Bu dönemlerde, Tanpınar'ın diliyle politikacılar ve sanatçılar gazeteden yetişmişlerdir.[20]

Bütün bunların yanı sıra, Batı'dan İstanbul'a gelen yabancıların ve İstanbul'da bulunan yabancı elçiliklerin de Osmanlı İmparatorluğu'nda eski hayatın kökünden sarsılmasında büyük payları vardır. Daha 1842'de yabancı topluluklar İstanbul'a gelip temsiller vermişlerdir. Genç Abdülmecid (1839-1861) Dolmabahçe Sarayı'nın yanında küçük bir tiyatro binası yaptırmış; sarayda bir orkestra kurdurmuş; saray hanımları da Doğu musikîsinin yanı sıra Batı musikîsini öğrenmeye başlamışlardır.[21]

16 Tanpınar 1956, 79, 112-114.

17 Tanpınar 1956, 185.

18 Tanpınar 1956, 185-188.

19 Tanpınar 1956, 166-167, 178.

20 Tanpınar 1956, 216.

21 Tanpınar 1956, 100-101; Sevengil 1970, 18-23 vd.

Buraya kadar anlatılanlardan anlaşılıyor ki, daha 1860'dan önceki yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda hayat kökünden sarsılmış; buna paralel olarak edebiyata yeni edebî türler girmeye başlamış; insan ve değerleri üzerine düşünceler değişmiş; bu değişikliklere paralel olarak Osmanlı düşünürleri ve sanatçıları dili bir problem yapmış; onun üzerinde bilinçli uğraşılarda bulunmuş; yeni yeni gramer ve lügat kitapları yazmışlardır.[22] Görülüyor ki edebiyatın içinde başlamış olan bu değişiklikler, sadece günlük hayatın tesadüfî değişikliklerinden esinlenerek ortaya çıkmamıştır. Örneğin, Şinâsî kendi düşüncelerini dile getirmek için, bilinçli olarak, yeni bir dil aramış ve eski şiirin hayal sistemi ve mazmunlarının zengin anlatım gücünden uzaklaşarak, daha kısa fakat daha sade bir dil kullanmıştır. Şemsettin Sâmî, Ali Suâvi, Ahmet Mithat, Münif Efendiler dil ve imlâ meseleleri ile bilinçli olarak uğraştıkları gibi Ali Paşa da resmen bu konuları ele almış bulunmaktaydı.[23]

Oysa Türkistan'da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında henüz eski eğitim sistemiyle, yani medrese usûlüyle öğretim yapılmaktaydı.[24] Örneğin, Furkat ve arkadaşları, hep medrese sisteminde öğrenim görmüş kimselerdi. Hatta reform hareketlerinin babası diye anılan Özbek aydını şair ve âlim Katta Kurgan'lı Nimetullah oğlu Mîrî (öl. 1897) dahi öğrenimini eski kültüre ve eski öğretim sistemine göre yapmıştı.[25] Ancak bazı soylu ve zengin ailelerin çocukları, hanlar veya mirzaların bazıları Moskova ve Petersburg'daki Rus üniversitelerinden yetişmişlerse de bu tarz eğitim görmüş kişiler özellikle o devrin Özbek sanatçıları arasında hemen hemen yok gibidir. Ayrıca 1870 yılında, yani Osmanlılardan otuz sekiz yıl sonra Taşkent'te *Türkistan Vilâyetinin Gazetesi* adlı ilk gazete yayınlanmaya

22 Levend 1949, 163-168.

23 Levend 1949,160-167.

24 1884-1906 arasında Kırım ve Türkistan'da ilk kez yeni sistemde okulların açılması hakkında bkz. Abdullah oğlu Hasan 1933. Ayrıca, ancak 1905'ten sonra Türkistan'da köklü bir şekilde yeni bir anlayışla eğitim faaliyetlerinin başlaması, yeni okullar açmak, gazeteler çıkarmak, yeni kitaplar yazmak gibi düşüncelerin uyanması hakkında bkz. Hakimbay 1934, 289. Ayrıca Müfti Mahmûd Hoca Behbudî'nin ilk kez 1903'te Semerkand'da, Özbek Kari Abdürreşid Hanoğlu'nun 1901'de Taşkent'te, 1909'da ilk kez Buhara'da Abdülvâhid Münzim'in kendi evinde yeni sistemde bir okul kurduğu bilinmektedir. Bu Türkistanlı aydınların giriştiği faaliyetlere "cedidçilik" adı verilmiştir. Görüldüğü gibi Türkistan'da yenileşme çabaları daha çok yirminci yüzyılın başlarında yoğunlaşmıştır. Bkz. Allworth 1967, 363-365.

25 Allworth 1967, 362.

başlamıştır.[26] Müslüman memurların okumalarının zorunlu olduğu bu gazete de 1890'da altı yüz, 1896'da yedi yüz nüsha çıkarılmıştır.[27] Bu gazetede bazı Özbek sanatçıları ve yazarları da yazılar yazmıştır. Fakat bu yazılar, daha çok Ruslarla ve Rus uygarlığı ile ilgili yazılardır. Örneğin, Mîrzâ Buharî'nin Bakû, Kharkof, Moskova ve Petersburg seyahatı hatıraları, Settâr Han Abdulgaffarov'un, şair Furkat'ın, Hüdâyâr Han'ın oğlu İbniyemin Bek'in hayat hikâyeleri, özellikle Ruslarla ve Rus uygarlığı ile karşılaşmalarına ait hatıraları bu gazetede yayınlanmıştır.[28]

Z. V. Togan, bu gazetenin dilinin bozuk olduğunu söyler. Gazetenin müdürü Ostroumov'un, 'Sartiye' adını verdiği bu dili Kazakça ve Tatarca'dan ayırmak isteğiyle nasıl bozduğunu Z. V. Togan şöyle anlatır: "Mesela makalelerde "Kelgen", "toqtay turgan", "tilegen", "büyük", "pek", "güzel", "balıq", "geçinir", "et satar" gibi kelimeler olursa bunlar Tatarca ve Kazakçadır diye kızar ve "kılgan", "tokhtaydürgân", "khohlegân", "kâtte", "cûde", "çiraylîk", "belîg", "zende-gârçilik qılur", "goşt furuşlug qılur", diye tashih edermiş. Yabancı kelimelerdeki "o" harfine mukabil Arabî yazıda "a" kullanmak (mesela "vagon," "poezd" yerine "vagan," "fayiz)" âhengi Taşkent şehri ahalisinin telâffuzuna göre bozmaktaki mübalâğa daha ziyade *Ostroumov Gazetesi* zamanında meydana çıkmıştır. Yoksa Khokand, Khiyva edip ve muharrirlerinin eserlerindeki dil, eski Çağatay ananesini ve düzgünlüğünü oldukça muhafaza ediyordu."[29] Şu halde, on dokuzuncu yüzyılda Özbekçe edebî eserlerin dilinde görülen değişikliklerin bir kısmı dışarıdan zorlamayla yapılmış, diğer kısmı ise yeni bir yaşantının ve günlük hayatın edebiyata yansıması sonucunda yeni konuların işlenmesi nedeniyle mahalli şivelerden ve günlük hayatta konuşulan dilden alınan kelimelerle ortaya çıkmıştır. Bu değişikliklere, yeni uygarlıktan esinlenerek yazılmış eserlerde kullanılan Rusça kelimeler de eklenebilir. Öyleyse 1883 yıllarında henüz bilinçli bir şekilde dil problemiyle uğraşmayan Özbek şairleri, bu problemle daha önceki yıllarda karşılaşmış Osmanlı şairlerini 20-25 yıl geriden izlemekteydiler.

26 Togan 1942-47, 501; aynı yılda Kırım'da İsmail Gaspıralı tarafından *Tercemân* gazetesi kurulmuştur. Rusya'da ilk defa Türkçe olarak 1875'te Bakû'da haftalık *Ekinci* gazetesi ile 1877'de Tiflis'te *Ziyâ-i Kafkasya ve Keşkül* adlı haftalık gazete ve dergiler çıkarılmıştır, bkz. Levend 1949, 305. Müfti Hoca Mahmûd Behbudî de 1913-1915 arasında *Âyine* adlı bir dergiyi Semerkand'da çıkarmıştır, bkz. Allworth 1967, 363.

27 Togan 1942-47,503.

28 Togan 1942-47, 502.

29 Togan 1942-47, 503.

1860'ta Şinâsi'yle verilen ilk tiyatro eserine karşılık, Özbek edebiyatında tiyatro 1913'te Taşkent'te Kalizey tiyatrosunda sahneye konulan Behdudî'nin *Peder-kûş* adlı eseriyle başlar.[30] Gazetecilik ve basının gerçek gelişmesi ise 1905 inkılâbından sonraki yıllara bırakılır.[31] Aynı şekilde hikâye, tenkit, makale gibi edebî türler de 1913'ten sonraki yıllarda görülmüştür.[32]

Görülüyor ki, Eckmann'ın da belirttiği gibi,[33] Furkat, Mukîmî ve arkadaşlarının getirdikleri yenilik, edebî hayatı kökünden sarsacak bir nitelikte olmamıştır. Onlar bir bakıma Âkif Paşa, Kadı Burhâneddin gibi şairlerle, Sâdık Rıfat Paşa ve Mustafa Sâmî Efendi gibi yazarlarla Osmanlı edebiyatının on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında geçirdiği aşamayı, aynı yüzyılın ikinci yarısında geçirmekteydiler.[34] Furkat ve arkadaşları, klâsik edebiyatın geleneği, estetik anlayışı ve klâsik dilin çerçevesi içinde, yeni bir dünya görüşü, insan anlayışı, insan ve değerlerinden çok, devrin getirdiği bazı politik ve sosyal yeniliklerden ve kültür değişikliklerinden esinlenerek, eserlerinde hayata dönük yeni konular işlemişlerdir. Böylece değişik sosyal yaşantılar, yenilikler, bu arada teknik ve tekniğin pratik alandaki faydalarıyle büyülenmiş ve onları sindirmeye çalışan Orta Asya sanatçısı eski ile yeni arasında sallanmaktadır; klâsik edebiyatın geleneği ve estetiği içinde, fakat bu edebiyatın belli konularından uzaklaşarak, yaşadıklarını, gördüklerini, düşündüklerini ve duyduklarını anlatmaya çalışmaktadır. Ancak Özbek sanatçılarını, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı edebiyatı sanatçılarından ayıran önemli bir özellik, onların kendilerine daha çok sosyal ilişkiler ve problemleri konu olarak seçmiş olmalarıdır. Böylece onlarda kişi ilişkileri ve kişinin problemleri daha az önem kazanmıştır. Bu durum, sonraları Özbek edebiyatında bugün Özbeklerin "tenkidî realizm" adını verdikleri bir akımın doğmasına öncülük yapmıştır. Örneğin Mukîmî, *Tanâbçılar* "arazi ölçenler", *Dadhâhım* "muhtarım", *Zavadçı Bay* "zengin fabrikatör", *Toy* "ziyafet" gibi yergilerinde o günkü hayatın aksaklıklarını yerer, devrin hem Rus hem yerli yöneticilerine çatar; din adamları ve yerli zenginlerle alay eder, vergilerdeki haksızlık,

30 Togan 1942-47, 504.

31 1905'te Kazan'da kurulan tiyatro grupları ve bu çeşitten hamlelerin Türkistan'da Kazan'dan sonra başlaması hakkında bkz. Kösemihalzade 1932, 113.

32 Togan 1942-47, 504-505.

33 Eckmann 1963, 142.

34 Tanpınar 1956, 55-67, 85, 88, 89. Ayrıca Ümîdî ve Almaî gibi sanatçıların tarihle uğraşanları da Osmanlı sahasında on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki Cevdet Paşa gibi tarihçileri akla getiriyor.

ticaretteki yolsuzlukları dile getirir.[35] Kişi ve problemlerine ondan daha çok önem veren Furkat dahi "İlm Hasiyatı", "Vistavka Hususıda", "Gimnaziya", "Taşkent şaharıda bolgan nağme bezmi hususıda" gibi şiirlerinde sosyal çevre, sosyal faaliyetler ve insan başarılarını şiirin konusu yapar.[36]

Ayrıca bu dönemde ilk kez şair Mukîmî ile manzum seyahat-nâme türünün edebiyata girdiği görülür. Kerimov, bu alanda Mukîmî'den önce hiç kimsenin seyahat-nâme yazmadığını belirtir ve Mukîmî'yi daha sonra şair Tecellî ve Zevkî'nin izlediğini sözlerine ekler.[37] Bir de burada Furkat'ın manzum ve mensur mektuplarının da bir seyahat-nâme niteliğini taşıdığı, manzum mektup türünün bu dönem Özbek edebiyatının önemli bir türü olduğu ve edebiyat anlayışına bir yenilik getirdiği belirtilmelidir. Çünkü bu mektuplarda sanatçı kişi olarak kendini ilk kez somut bir şekilde ortaya koyar. Bu kişi de gerek Mukîmî gerekse Furkat ve diğerlerinde görüldüğü gibi bedbaht, kötümser bir kişidir. Bu ruhsal durumun, herhalde sanatçıların içinde yaşadıkları koşullarla yakından ilgisi vardır.

Bütün bunlardan başka, küçük çapta bile olsa, gazetenin Özbek edebiyatına birtakım yenilikler getirdiği, gazete yoluyla, hatıra, makale gibi başka edebî türlere de gelişme imkânlarının hazırlandığı inkâr edilemez. Ayrıca bazı şiirlerin de zaman zaman gazetede yayınlanması, sanatçıların halk içerisinde okuyucular bulmasına yardım etmiş ve edebiyatın halka yönelmesini, seslenmesini sağlamıştır. Bu yeni konuların seçilmesi ve insanın soyut bir varlık ya da sadece cins olarak değil de bir kişi olarak edebî eserlerde yansıması, edebiyatın az çok Rus edebiyatı aracılığı ile Batı dünyasına ve edebiyatına açılması, çok küçük çapta başlamış olan gazetecilikle, okuyucu ve sanatçı niteliğinin değişmesi, bazı Batı edebiyatı türlerine gelişme imkânları hazırlanması, seyahat-nâme türünün ortaya çıkması, manzum mektup türünün önem kazanması gibi yenilikler on dokuzuncu yüzyıl Özbek edebiyatının dilini de kaçınılmaz bir şekilde etkilemiştir. Daha önce belirtildiği gibi bazı politik nedenlerle dışardan yapılan zorlamaların yanı sıra, konuların hayattan ve yaşanılan olaylardan seçilmesi sonucunda, sanatçılar, kendiliğinden konuşma diline yönelmişler; yeni eşyalar, özellikle yeni uygarlık araçları ve yeni hayatın getirdiği sosyal ilişkiler için yerli şivelerden ve Rusçadan kelimeler almışlardır. Bu değişiklikler, özellikle klâsik dilin yetersiz olduğu noktalarda ortaya çıkmıştır. Fakat kendiliğinden

35 Mukîmî 1958, 27.

36 Furkat 1960, 7-10, 11-13, 19-21, 26-29.

37 Mukîmî 1958, 27.

ve bilinçsiz olarak dilde yapılan bu değişiklikler, o dönemde tesadüfî ve yüzeysel olsalar bile gelecekteki yeni Özbek dilinin habercisidirler.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Özbek sanatçılarının bir sanatçı olarak kişisel yaşantılarında görülen değişiklikler de bu sayılan yeniliklere eklenmelidir. Çünkü bu sanatçılar, artık hanlar ya da soylu aileler tarafından desteklenmemiş; hayatlarını ya sadece yazarak ya da yazı uğraşılarının yanı sıra başka işlerde çalışarak kazanmışlardır.[38] Bu da onların, klâsik edebiyatla sıkı sıkıya bağlı bir sanat hayatı geleneğini arkalarında bıraktıklarını gösterir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Özbek edebiyatına getirilen bu yeniliklerin önemi inkâr edilemez. Bu yenilikler yeni bir hayatla birlikte yeni bir sanat anlayışının doğmakta olduğunu gösterir. Bu yüzden klâsik edebiyatın çerçevesini kurmaya çalışan bu sanatçılar, daha kendi zamanlarında büyük ilgi görmüşlerdir. Böylece onların şöhretleri sadece Hokand edebî çevrelerinde yayılmamış; bütün Türkistan'ı sarmıştır. Furkat'ın *Türkistan Vilâyeti Gazetesi*'nde 13 Mart 1891 yılında yayınladığı yazısından bu durum açıkça anlaşılmaktadır.[39] Şu halde, bu genç sanatçıların başlattığı edebî hareketi, Özbek edebiyatında yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul etmek doğru bir değerlendirme olur.

38 Örneğin, Kâmî (1866-1922) bütün ömrünü yazmakla geçirmiş; başka hiçbir işle uğraşmamıştır (bkz. Mukîmî 1958, 281: not 20). Almaî (1852-1891), ömrünü sadece yazı yazmakla geçirmiştir (bkz. Mukîmî 1958, 282: not 25). Ümîdî (öl. 1905/1906) bazı resmî görevlerde bulunmuş, 1882 yılından sonra da vaktini sadece yazı yazmakla geçirmiştir (bkz. Arzıbekov ve Abdurrahmanov 1970, 45). Furkat (1858-1909) ise ticaretle uğraşmış ve arkadaşları gibi bağımsız olarak yazılarını yazmıştır (bkz. Furkat 1960, 124-146).

39 Furkat 1960, 139-140.

FATİH DEVRİ EDEBİYATI*

(1995, 2012)



Fatih devri edebiyatı hakkında bir değerlendirme yapabilmek için, önce Fatih devrindeki yazın hayatının özelliklerini genel çerçevesi içinde tetkik etmek gerekmektedir.[1] Bu özelliklerin nasıllığı ve bir önceki II. Murad (öl. 1451) devri ile bir sonraki II. Bayezid (öl. 1512) devirlerindeki yazın hayatına kıyasla ne gibi bir ayrıcalığı olduğunu ayrıntılı bir şekilde ortaya koymazsak, Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) devrinin kültür ve edebiyatının özelliklerini göstermemiz mümkün olmaz. Osmanlı edebiyatının her devrinde her türlü yazın mahsûlleri dâima önce saray çevrelerinde, Osmanlı padişâhının, sonra yüksek kademeli devlet adamlarının etrafında gelişmiştir. Durum, bu dönem için de böyledir. Yazın dünyasının mihveri her zamanki gibi Osmanlı sultanı, yani II. Mehmed'dir. Kaynaklar, bir yığın övgü ve diğer klişeleşmiş ifadelerin arasında II. Murad'ın edebiyat, mu-

* Makalenin diğer baskıları için bkz. *İstanbul Armağanı I : Fetih ve Fatih*. İstanbul: 1995, s. 161-235; *Fetih ve Fatih*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012, s. 231-328.

1 Fatih devrindeki yazın hayatı sadece Türkçeye hasredilmemiştir. Osmanlı Devleti'nin bütün devrelerinde olduğu gibi bu devrede de Türkçenin yanı sıra, belki ondan daha fazla olarak Arapça ve Farsça eserler yazılmıştır. Ancak bu eserler, ne İran ne de Arap dünyasının malıdır. Bu eserleri Türkler yaratmışlardır. Bu eserler Türk ve Osmanlı devletinin kültürünün bir parçasıdırlar. Nasıl ki şimdi İngilizce veya diğer dillerde Türkiye'de Türklerin yarattığı eserler yine bizim kültürümüzün bir parçası ise, Osmanlı Devleti'nde de bu duruma aynı gözle bakmak, kültürleri değerlendirirken iki yönlü bir ölçü sistemi kullanmamak gerekmektedir. Ancak benim şahsî kanaatim, ne Osmanlı Devleti'ndeki ne de bugünkü adı geçen temâyüllerin olmamasının daha iyi olduğudur. Fakat gerçek olanı da yadsıyamayız. Bu devirde de o zamanda da olup bitenlere, kendi gözlüklerimizle bakmaya hakkımız yoktur.

sikî ve diğer güzel sanatlara düşkünlüğünü, II. Bayezid'in sofuluğunu ve dindarlığını, Fatih Sultan Mehmed'in ise ilme ve âlimlere olan saygısını, bağlılığını, onlara verdiği yüksek değeri ayrıcalıklı bir şekilde ısrarla belirtirler. Şimdi bu ayrıcalığı göz önünde bulundurarak Fatih Sultan Mehmed'in zamanında kültür, bilim ve edebiyatın nasıl bir gelişme gösterdiğini genel olarak, sonra da belli başlı manzum ve mensur edebî eserleri ele alarak bu devrin kendine mahsus karakterini ortaya koymaya çalışalım.

Her şeyden önce bu dönemi öteki dönemlerden ayıran en önemli husus, II. Mehmed'in Osmanlı tahtına cülûsuyla birlikte başlayan tarihî ve hemen arkasından onu takip eden sosyal olaylar ve bunlara bağlı olarak meydana gelen değişikliklerdir. Bu değişiklikler, yalnız Osmanlı Beyliği'ni değil, Anadolu'daki bütün diğer Türk beyliklerini, Doğu Avrupa krallıklarını ve nihayet en önemlisi Bizans İmparatorluğu'nu, ona bağlı küçük krallık ve prensliklerin durumunu kökünden etkilemiştir.

Yani II. Mehmed'in İstanbul'u 1453 yılında fethetmesinden sonra, milâttan önceki yüzyıllardan itibâren varlığını devam ettiren ve milâdi 330 yılından beri Doğu Roma İmparatorluğu'nun, yani Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olarak, imparator Constantin'in adına izâfeten Constantinople adı ile 1453 yılına kadar varlığını sürdüren bu Asya ve Avrupa arasında yerleşmiş, hem kara hem deniz yollarını kontrol imkânına sahip dünyanın incisi, her devletin ihtirasını körükleyen İstanbul, Osmanlı Devleti'nin bir şehri hâline gelmiştir. Bu, tabii ki şehrin sadece bir Osmanlı şehri olması değil, yüzyıllarca süren Bizans İmparatorluğu'nun yıkılması, Avrupa ve Yakın Doğu ülkeleri için yeni bir çağın başlaması demektir. Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u fethettikten sonra başarısının ne kadar geniş kapsamlı ve anlamlı olduğunu idrâk eder etmez, haklı olarak kendini doğunun ve batının hâkimi, Bizans İmparatorluğu'nun bıraktığı mirâsın tek meşru sahibi, Osmanlı Devleti'ni de imparatorluk olma yolunda bir devlet gibi görmeye başlamıştır.

Böylece Fatih Sultan Mehmed'in hayatı boyunca eylemlerini ve düşüncelerini yöneten en önemli iki etken bir araya gelmiş oldu. Bu etkenlerin birisi yukarıda sözü edilen İstanbul'un fethi, ötekisi Fatih Sultan Mehmed'in kendi kişisel yapısı, Fatih Sultan Mehmed'i o yapan özelliği idi. Bu da onun, hayatın hakikatine, dolayısiyle felsefe başta olmak üzere matematik ve diğer müspet bilimlere, insanın geçmişine ve geleceğine dolayısiyle tarihe, coğrafyaya, İslamî ilimlere duyduğu büyük ilgi idi. Onun genel olarak bilimlere

karşı duyduğu kendi kişiliğinin derinliğinden gelen merak ve öğrenme arzusu o kadar kuvvetliydi ki bu isteğin itici gücüyle çeşitli bilim dallarında mütehassıs olmuş bir âlim ve bilgini kendine hoca olarak tayin etmiştir.[2]

Bu hocalarla belli saatlerde gerçekten ciddi bir şekilde çalışırdı. Bu hocalar arasında Mollâ Gürânî, Mollâ Hüsrev, Hocazâde, Mollâ Yegân, *Tazarruât* sahibi Sinân Paşa, devrin en büyük şairi Ahmet Paşa gibi devrin tanınmış kişileri mevcuttur. Onun bu öğrenme ve müspet bilimlere olan merakı Osmanlı Devleti'ndeki kültür faaliyetlerinin çehresini değiştirmiştir. Zira mantık, fıkıh, kelâm gibi İslamî ilimler Selçuklulardan beri okutulagelmiştir. Ancak müspet bilimlerde Fatih'ten önce Hacı Paşa ve Kadızâde Rûmî gibi bir kaç kişi yetişmiş olmasına rağmen, bu durum Fatih devrinde tamamen değişmiş, İslamî ilimlerle birlikte müspet bilimlerle tarih, coğrafya da ağırlık kazanmaya başlamıştır.[3]

İşte bu ilgi onu İslam dünyasında bilgisi ve ilmiyle şöhret kazanmış kişileri kendi sarayında toplamaya itmiştir. Fatih Sultan Mehmed bu âlimleri İstanbul'a getirtebilmek için onlara karşı çok cömert davranmıştır. Mesela bunlardan bir tanesi ünlü matematik ve astronomi bilgini Alâeddin Ali bin Mehmed Kuşçi (öl. 1474) idi. Bu bilginin Türkistan'dan İstanbul'a gelmesiyle matematik ve astronomi Osmanlı Devleti'nde geçmişe nispetle büyük bir gelişme göstermiştir. Bizzat Semerkand'da Uluğ Bey (öl. 853/1449) ve Kadızâde'den ders gören Ali Kuşçi, bir ara Kirman'a gitmiş, öğrenimini orada tamamlamış ve bu arada *Hallü'l-Eşkâlü'l-Kamer* risâlesini yazmıştır. Daha sonra Semerkand'a dönen bilgin Kadızâde'nin vefatı üzerine rasathanenin başına geçmiştir. Bu sırada Uluğ Bey'in ölümünden sonra Ali Kuşçi, Azerbaycan'da sultan Uzun Hasan'ın yanma gitmiştir. Uzun Hasan, Ali Kuşçi'yi İstanbul'a elçi olarak gönderdiği zaman, Fatih Sultan Mehmed onu yeni pâyitahtında alıkoymak istemiş ve gündelik iki yüz akçe maaşla Ayasofya Medresesi'ne tayin etmiştir. Ali Kuşçi, elçilik görevini tamamlamak üzere tekrar Uzun Hasan'ın yanma gitmiş, fakat daha sonra bütün ailesini toplayarak İstanbul'a dönmüştür. Fatih Sultan Mehmed onun bu yolculuğunda kendisine günde bin akçe vermiştir.[4]

Fatih Sultan Mehmed'in ilgilendiği âlimlerden biri de Nûreddin Abdurrahmân bin Nizâmeddin Ahmed bin Şemseddin Muhammed el-Câmî'dir

2 İnalcık 1957, 534.

3 Adıvar 1982, 31.

4 Adıvar 1982, 47-48; A. Kuşçi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ünver 1948, ayrıca bkz. Latîfî 1314, 62.

(h. 816-898/1413-1492). Anlatırlar ki bir gün Fatih Sultan Mehmed'in hazır bulunduğu bir ulema meclisinde vahdet-i vücûd felsefesi üzerine bir anlaşmazlık çıkmış ve zamanın kazaskeri, bu meseleyi ancak Mollâ Câmî'nin çözebileceğini söylemiştir. Fatih Sultan Mehmed bu söz üzerine, Câmî'ye hediyeler göndererek bu meselenin çözülmesini ondan rica etmiştir. Bu rica üzerine Câmî *Risâle fi'l-Vücûd* adlı eserini yazarak II. Mehmed'e göndermişse de, bu risâle İstanbul'a varmadan Fatih Sultan Mehmed vefat etmiştir. II. Bayezid'in de (886-918/1481-1512) Câmî'ye babasının gösterdiği ilgiyi gösterdiği, ona hediyeler gönderdiği ve kendisini İstanbul'a davet ettiği; hatta ona her yıl bin filori gönderdiği kaynaklarda kayıtlıdır. Nitekim British Library'de bulunan bir mecmuadaki bir mektup bu bilginin doğruluğunu tevsik etmektedir.[5]

Fatih Sultan Mehmed'in müspet bilimlere ve İslamî ilimlere duyduğu büyük ilgisi dolayısiyle bilginleri ve âlimleri teşvik ettiği, onlara fevkalâde çok değer verdiği kaynaklarda teferruatlı bir şekilde anlatılmıştır. Mesela onun bu özelliğini, Osmanlılarda ilk tezkire yazarı Sehî Bey şöyle anlatır:

> *Her cins latifeye hâyil ve her nev' hünere mâyil. Husûsâ ehl-i 'ilm tâyifesine bir mertebede rağbet ve bir vechile iltifât iderdi ki bir pâdişâh dahi itmemişdür... Bu sebeb ile her gişi 'ilme tâlib ve ragıb olup okumağa cânlar virürdi.*[6]

Latîfî de tezkiresinde hemen hemen benzeri bilgileri verir:

> *Ol 'ahd u 'asırda olan cem'iyyet-i 'ulemâ ve kesret-i fukahâ ve fuzalâ bir pâdişâhun 'asrında dahi vâki' olmuş degüldür... Her kande bir 'âlim-i mütebahhir ve müteferrid var-ise, eger diyâr-ı Hind'de ve ger vilâyet-i Sind'de hezâr ikrâm ve iltifâtla yolunda bezl-i mal ü menâl idüp, menâsıb-ı 'âliyye ve merâtib-i ma'âliyye birle istimâletler virüp bi'z-zarure her birine vedâ'-ı vatan ve terk-i mesken itdürmiş.*[7]

Fatih Sultan Mehmed, âlim, bilgin ve şairlerin çok büyük saygısızlıkları, ileride şair Ahmed Paşa anlatılırken görüleceği gibi, çok büyük uygunsuz hareketleri olmadığı müddetçe, onlarla şakalaşmaktan hoşlanmış, hatta onların bazı garip telâkki edilebilecek tavırları ve sözlerini dahi müsamaha

5 Bu bilgiler için bkz. Ritter 1945, 65; Rieu 1888, 80-81: Or. 61.

6 Sehî Bey 1978, 96-97.

7 Latîfî 1314, 61-62.

ile karşılamıştır. Bunlar arasında Sehî Bey'in tezkiresinde naklettiği onunla bir derviş arasında geçen latîfeyi burada anlatmadan geçemeyeceğiz:

> *Rivâyet iderler ki bir gün tenhâ sûret değişdürüp giderken bir derviş bunu bilmiş, yanına varmış, eyitmiş: "Allâhu Tebâreke ve Te'âlâ üç yüz yigirmi dört bin peygamber yaratdı. Ol peygamberlerün her birinün 'ışkına bana bir akçe vir" dimiş. Sultan Mehemmed dahi görmiş ki istediği çok akçe olur; dervişe eyitmiş: "Hoş sen ol peygamberlerün her birinün bir bir adın söyle, ben de sana akçe vireyim" didi. Derviş ise bunca peygamberlerün adın kande bilse gerek idi. Beş on peygamberün adın ancak söyleyü bildi. Artuk söylemeğe kâdir olmayup, ol dahi akçe virmekden berî oldı.*[8]

Yüz kadar ilmin adını ve konularını anlatan *El-Metâlibü'l-İlâhiyye fî Mevzûâti'l-Ulûm* adlı eserin sahibi, Sinân Paşa'nın öğrencisi, özellikle matematikte sivrilmiş, Fatih Sultan Mehmed'in saray kütüphanesinin hâfız-ı kütübü, çağdaşları tarafından şakacılığı, nüktedanlığı, lâübâli meşrebi yüzünden Divane Lütfî diye çağırılan Mollâ Lütfullah Tokadî ile Fatih Sultan Mehmed arasındaki şakalar ve latifeleşmeler herkesçe bilinmekteydi. Bu latifeler Fatih'in hem âlim ve bilginlere olan tavrını hem de onun İstanbul'da Hristiyan kültürüne ait tarihî eserleri ve antika eşyaları topladığını göstermesi bakımından çok ilginçtir.[9]

Arapça ve Farsçanın yanı sıra Slavca, Rumca dâhil altı dil bildiği söylenen Fatih Sultan Mehmed, yalnız İslam dünyasının kültürüne ilgi duymamış, özellikle İstanbul'u fethettikten sonra Bizans kültürüne, Batı dünyasının tarihine, sanatına da büyük bir ilgi göstermiştir.[10] Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesi sonucunda Batı dünyasına karşı ilgi duymaya başlaması Fatih devrinin yazın hayatının çok yönlü mâhiyet almasını belirlemiştir. Halil İnalcık'ın da belirttiği gibi, Fatih'in gerek Batı gerek Doğu kültürüne karşı duyduğu bu ilgi onun "cihangirlik fikrine" bağlanabilir.[11] Zira İstanbul'un fethinden sonra, Osmanlı Devleti'nin imparatorluk olabilmesi, onun tek gayesi hâline gelmiş; bu yüzden Bizans tahtı üzerinde hak iddia edebilecek Trabzon-Rum Pontus Devleti'ni ortadan kaldırdığı gibi, Anadolu'daki diğer Türk beyliklerini, özellikle uzun

8 Sehî Bey 1978, 97-98.

9 Bu şakalaşmalar hakkında A. Adıvar'ın *Osmanlı Türklerinde İlim* adlı eserinde çok geniş bilgi bulunduğu için burada tekrarlanmamıştır, bkz. Adıvar 1982, 58-60.

10 Fatih Sultan Mehmed'in bildiği diller ve münakaşası için bkz. Adıvar 1982, 31-33; Ertaylan 1953, 189.

11 İnalcık 1957, 513-514.

çarpışma ve uğraşılardan sonra Karaman Beyliği'ni kendi hâkimiyeti altına almıştır. Hükümdarlığı boyunca otuz bir yıl içinde bütün Anadolu ve Balkanların tek hâkimi olmuş, orduları kuzeyden ve güneyden İtalya sınırlarına dayanmıştır.

Fakat bizi burada ilgilendiren Fatih'in askerî ve siyasî faaliyetleri değildir. Bu konuya burada kısaca değinmemizin sebebi onun cihanşümûl bir imparatorluk kurma idealinin yalnız kültür faaliyetleriyle sınırlanmadığını, bu idealin aslında daha çok siyasî sahada kendini gösterdiğini belirtmek içindir. Bu idealin tabii bir sonucu olarak Fatih, kendini hem Müslümanların hem de Hristiyanların hükümdarı olarak görmüş, Hristiyanlarla, özellikle Rumlarla en az Müslüman tebası kadar ilgilenmiş, İstanbul'un alınmasından sonra Osmanlı devlet ricalinin hoşnutsuzluğuna rağmen Hristiyan tebasına, Rumlara ve bütün gayri müslimlere imtiyazlar tanımıştır.[12] Bu müsâmaha ve ilginin akisleri Fatih devrinde divan kâtipleri için bir el kitabı olarak düzenlenmiş olan *Menâhicü'l-İnşâ* adlı eserde görülür. Bu eserde gayri müslim devlet adamlarına, cemiyetin ileri gelenlerine mektup yazılırken nasıl hitap edileceğini anlatan bir kısım bulunmaktadır. Böyle bir kayda Fatih devri dışında yazılmış benzeri hiçbir eserde rastlamak mümkün değildir:

> *Hitâb-ı Gebrun sâhib-i mansab-ı a'lâ: Halfü'l-a'yâni'l-milleti'l İseviyye ve fahrü'l-ekâbiri't-tevâyifi'l Mesihiyye sâhibü'd-deyr ve'n-nâkûs ve zide ehlü'l-'izz ve'n-nâmûs fulân yedimu'llâhu tarîku'ş-şeyâb selâmun 'alâ men ettaba'a'l-hedâ ve iştiyâk kadedi'r-reml ve'l-hasâ biz muhibbünüzden kabûl buyurasız. Ba'dehu ma'lûm ola kim...*[13]
>
> *(Yüksek dereceli memur olan Hristiyanlara nasıl hitap edileceği hakkında: Hristiyanların ileri gelenlerinin başı... Kilise ve çan sahibi... biz sevgili dostunuzdan... çakıl taşları ve kumlar sayısınca selâmlarımızı kabul buyurunuz. Bundan sonra şunu bilgilerinize arzetmek isterim ki...)*

Hatta Fatih, Hristiyan diniyle yakından ilgilenmiş, Bizans âlimi Georgios Gennadius Scholarius'u patrik olarak tayin etmiş, onunla Pamma Khristo Manastırı'nda (Fethiye Camii) Hristiyan inanışı üzerine tercüman aracılığı ile bir tartışma yapmış ve Gennadius Scholarius'un bu inançlarını açıklayıcı bir şekilde yazmasını emretmiştir. Bu eser Karaferye kadısı

12 Bkz. Ertaylan 1953, 218-222; Adıvar 1982, 41; İnalcık 1957, 531-532.

13 Tekin 1971. Zikredilen kayıt Paris nüshasındadır; vr. 31a-b. Şinasi Tekin bu mühim eserin yeni bir neşrini hazırlamaktadır.

Mollâ Ahmed adlı biri tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Bu tercümenin bir nüshası Martin Curusius'un *Turco-Graeciae* adlı eserine Latin ve Yunan harflerine çevrilerek aynen alınmıştır.[14]

Fatih Sultan Mehmed'in Hristiyan inançları ile ikinci bir tartışması patrik Maxium Manuel ile olmuş, aynı şekilde hükümdar bu patrikten de bu konuşmanın yazıya geçirilmesini istemiştir.[15] Ayrıca Fatih Sultan Mehmed'in sarayında Yunanlı ve İtalyan âlimler olduğu biliniyor. Osmanlı sarayında Yunanca yazan kâtipler de yetiştirilmiştir; bunlardan bir tanesinin adı Dimitrios Apocaucas Kiritsiz'dir. Osmanlı Devleti'nin Avrupa ülkeleriyle, özellikle Venedik ile olan yazışmalarında zaman zaman Bizanslı kâtiplerin kullanıldığı görülür.[16] Hatta Fatih Sultan Mehmed sarayda, iyi Arapça bilen veya ana dili Arapça olan âlimlerle İslam ilimlerine ait eserler okurken, öte yandan biri Yunan dilinde, ötekisi de Latin dilinde öğrenim görmüş iki doktora eski çağ tarihine ve kültürüne ait kitapları okutarak dinlediği kaynaklarda bildirilmektedir. Bu doktorlardan birisi İtalya'da yetişmiş, Yahudi asıllı Jacopo da Gacta olup 1451 yılından Fatih Sultan Mehmed'in ölümüne kadar onun yanında bulunmuştur.[17]

Ona okunan metinler arasında Laertius, Quintus Curtis, Herodotus, Livy gibi âlimlerin eserleri bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in biyografisini Rumca olarak yazan, Fatih'in Rum nedimi Kritovulos, onun İskender, Pompeius ve Julius Sezar'ın hayatları ile ilgilendiğini, Yunancadan Arapçaya çevrilmiş felsefe eserlerini okuduğunu, bilhassa Aristo ve Stoik felsefeye çok ilgi duyduğunu söyler.[18]

Bu arada sarayda en azından on altı tane Yunanca eserin yazıldığını, bazı Yunanca eserlerin Arapçaya çevrildiğini belirtmek gerekir. Bunlardan en önemlisi Claudius Ptolomaios (Batlamyus) adlı astronomi ve coğrafya

14 Bu son nüshadan alınan bir nüsha *Akâid-i Hristiyâniyye* adıyla *Mecmûa-i Ebüzziyâ'da* (1329, cüz 98) basılmıştır. Bu Türkçe tercüme üzerine İstanbullu Jonathan Markel adlı bir genç Londra Üniversitesi'nde doktora çalışması yapmaktadır [Markel 2011]; bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Adıvar 1982, 41-42.

15 Bkz. Adıvar 1982, 42.

16 Bkz. Raby 1980, 242; Raby 1987, 310. Her ne kadar Raby, bu son makalesinde Avrupa ile olan yazışmaların hepsinin Yunanca olduğunu söylüyorsa da bu tarihî gerçeklere uygun değildir. Çünkü yazışmaların çoğu Türkçedir, ama yazışmaların tercüme edilmiş olması da tabiidir.

17 Raby 1987, 299.

18 Adıvar 1982, 32-33. Topkapı Sarayı II. Mehmed Ktp.'nde tek nüshası bulunan bu eser, S. Karl Müller tarafından transkripsiyonlu metni hazırlanarak neşredilmiştir. Eser, Fransızca, Macarca ve Türkçe olarak neşredilmiştir. Bkz. Riggs 1953; Kritovulos 1328.

bilgininin coğrafyaya dair eserinin Arapçaya yapılmış çevirisidir. Bu eserin iki nüshası bugün Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır.[19] Bizans devrinden kalmayıp Osmanlı sarayında yazıldıkları, yazma tavsiflerinden ve yazılış tarihlerinden (genellikle 1460-1470), ciltleme ve tezhiplerinden anlaşılan bu Yunanca eserler arasında Kritovulos'un tarihinin yanı sıra Thomas Aquinas'ın *Summa Contra Gentiles* adlı eserinin Yunanca çevirisi, 1463 tarihli *İliada* gibi eserler bulunmaktadır.[20] Ayrıca Kritovulos tarihini yazdığı zaman, eserinde Fatih'i mukayese ettiği İskender'in hayatını anlatan Arrian'ın *Anabasis* adlı eserini de hazırlamıştır.

Fatih'in sarayında yakınları arasında bulunan, Georgios Trapezuntios, Kritovulos, Amirutzes, Benedetto Dei, Gaetalı Jacopo, Giovanni Mario Angiolello gibi tarih ve felsefe ile uğraşan İtalyan ve Bizans asıllı âlimler onun Batı kültürüne temâyül duymasında büyük rol oynamışlardır.[21] Mesela 1466'da Trapezuntios "Kimse şüphe etmez ki sen Romalıların imparatorusun. İmparatorluk merkezini hukûken elinde tutan kimse imparator ve Roma İmparatorluğu'nun merkezi İstanbul'dur" demektedir.[22]

Fatih bir taraftan tarih, coğrafya, askerlik alanındaki ilimlere karşı büyük bir ilgi ile eğilirken, hatta, büyük imparatorluklar kurmuş İskender, Julius Sezar gibi imparatorların tarihini okuyarak, imparatorlukların kuvvetli bir kültürel temele dayandığını farketmiştir. İşte bu yüzden Fatih Sultan Mehmed, kültürlü devlet adamları yetiştirecek okullar kurma işine İstanbul'u alır almaz girişmiştir. İstanbul'un fethinden sonra Fatih'in iki türlü okul kurduğu görülür. Bunlardan birisi sarayda kurulan Enderun'dur. Daha çok askerlik, idarecilik, tıp ve hastahane, sanat, musikî, edebiyat gibi konulara yer veren ve dinî mâhiyette olmayan bu okulların Bizans'ta tarihi çok gerilere giden dindışı mâhiyetteki sarayla ilgili okullarla ilişkileri olabilir. Medreseler ile patrikhane mekteplerinin teşkilâtları arasında da bazı benzerlikleri görmek mümkündür.[23]

19 Bkz. Adıvar 1982, 35.

20 Bkz. Raby 1987, 307-310.

21 Bkz. Adıvar 1982, 38-39.

22 İnalcık 1957, 513.

23 Fatih Sultan Mehmed'in ilhamını bu okullardan almış olmasının münakaşası bu makalenin çerçevesi içinde olamayacağından burada kısaca değinmekle yetindim. Üniversite, tabhane, kütüphane ve hastanenin bir arada olması bakımından Selçuklular zamanındaki medreseler de dâhil Osmanlı medreselerinin yapısı ve çalışması ile Bizans yüksek okullarının yapısı arasındaki benzerlik dikkati çekiyor. Bkz. Adıvar 1953, 38, 48-50.

Fatih Sultan Mehmed eğitim konusunda o kadar hızlı hareket etmiştir ki fetihten hemen sonraki günlerde ilk medrese Ayasofya'da tedrise başlanmış, öğrenciler, Ayasofya'nın yanındaki papaz odalarına yerleştirilmiş, Mollâ Hüsrev de medresenin baş müderrisi olmuştur. Zeyrek Camii'nde de Mollâ Zeyrek baş müderris olarak görev almıştır. Böylece hemen fetihten sonra iki medrese kurulmuştur.[24] Daha sonra Fatih Camii'ni ve Semâniye adı verilen *medâris-i semâniyye*yi (sekiz medrese) yaptırınca, Zeyrek'teki medreseyi Fatih'e taşıttırmıştır. Semâniye'nin hemen arkasında sekiz küçük medrese daha "Tetimme" adiyle kurulmuştur. Bunlara bir kütüphane, camiye yakın iki yerde ise dârüşşifâ ve tabhane (misafirhane) ilâve edilmiş, kütüphaneye de bir hâfız-ı kütüp tayin edilmiştir. Sehî Bey tezkiresinde onun medreselerdeki eğitimle çok yakından ilgilendiğini, medreseye müderrisleri bizatihi kendisinin atadığını, müderrislere karşı çok cömert davrandığını, hatta medresede okuyanların dahi bir listesini bir defterde yanında sakladığını, herhangi bir yerde kadılık veya bir medresede müderrislik boşaldığı zaman, elindeki listelere bakarak tayinleri bizzat kendisinin yaptığını söyler.[25] Bu türden benzeri ifadeler Latîfî (öl. 1582) tezkiresinde de bulunmaktadır. Tezkirelerin verdiği ifadelerden Fatih Sultan Mehmed'in medreselerdeki müderrisleri ve medrese eğitimi gören gençleri kendi denetimi altına aldığı anlaşılıyor. Dâima mutlakiyetçi bir idareyle memleketi idare etmiş olan Fatih, müderrislerin, ve medreselerden yetişerek devletin idari kadrolarında, kadılıklarda ve taşradaki medrese hocalık mevkilerini alacak olan medrese mezunlarının, tamamen kendi fikrine uygun ve isteğine göre eylem yapacak, onun çıkardığı kanunları, yasakları aynen uygulayacak kimseler olmasına büyük titizlik göstermiştir. Bu durumu kanıtlayan bir olay hemen dikkati çekmektedir: Hocası Mollâ Gürânî, kazasker iken, tayinleri müstakil olarak yapmaya kalkışınca Fatih onu istifaya zorlamıştır.[26]

Fatih'in bu tutumu Fatih devrine damgasını vuran bir tutumdur. Zira Fatih bir taraftan kendi devlet kademelerinde vazife görecek kişilerin kültürlü, bilgili kişiler olmasını diliyor, öte yandan ise bu kişilerin ve dolayısiyle bütün devlet mekanizmasının tek elden, belli kanunlar ve nizam-nâmelere göre, belli bir sistemle işlemesini, herkesin bu kanunlara boyun eğmesini istiyordu. Hukuksuz ve kanunsuz bir imparatorluğun

24 Adıvar 1953, 47: not 10.

25 Sehî Bey 1978, 96.

26 Bkz. İnalcık 1957, 512.

olamayacağının farkına varmıştı. Bu yüzden medreselerde bir yandan fıkıh dersleri okutulmuş, fıkıh âlimlerine büyük bir değer verilmiştir. Öte yandan Fatih'in kurduğu devlet için şer'î ahkâm bulunmayan pek çok ticarî ve para konularını ve günlük hayatta karşılaşılan bazı meseleleri kapsayan pek çok problem de örfî kararlarla halledilmekteydi. Fatih Sultan Mehmed şer'î ahkâmın yanı sıra, toprak mülkiyeti, sadece işleyiş tarzı bakımından vakıflar, idare ve teşkilât hukukuna dair örfî kanunları hazırlatmayı ön plâna almıştır. Gerçi kendisinden evvel Türk - Moğol yasaları, Türk âdet ve geleneklerine (örf) uyularak özel topluluklar, iş ve özel bölgelere ait ferman şeklinde uygulanmakta olan kanun ve nizam-nâmelerin bir kısmı daha Orhan Bey (öl. 1362) zamanından beri dağınık bir şekilde bulunmaktadır. Bunlar daha sonra Fatih ve II. Bayezid devrinden itibaren kanun mecmualarında toplanarak yazılacak olan ferman, tevkî, berat ve yasak-nâmeler için model olsun diye kâtiplerin eli altında sırf pratik sebeplerle muhafaza edilmişlerdir. Nitekim *Kânûn-nâme-i Sultanî ber-Müceb-i Örf-i Osmânî* bunlardan biridir.[27] Bugün Fatih'ten önce örfî kanunların sistemleştirildiğini ve yazıya geçirilip geçirilmediğini ortaya koyacak yazılı bir belge elde yoktur. Berat, nişan, ferman, tevkî biçimlerinde dağınık bir şekilde bulunan örfî hükümler ilk defa Fatih devrinde, onun emriyle, onun isteğiyle ve onun ağzından tedvin edilmiş ve madde madde sıralanmıştır.[28]

Bugün elimizde bulunan bu tip kanun-nâmelerden birisi *Kânûn-ı Pâdişâhî* diye bilinen kanun-nâmedir.[29] Bu kanun-nâmenin ilk üç bölümü ceza kanunları olup, dördüncü bölümü reayâdan alınan vergiler, gümrük vergisi, timar nizamına ait hükümleri, Türklere ait bir kanunu içerir.[30] Fatih'e ait diğer bir kanun-nâme de idare ve teşkilât kanunları hakkındadır. Bu kanun-nâme, İstanbul'un fethinden sonra Fatih'in emriyle Nişancı Leysîzâde Mehmed bin Mustafa tarafından tedvin edilmiştir; üç

27 Bkz. Anhegger ve İnalcık 1956; diğer kanun-nâme mecmuaları için bkz. Akgündüz 1990, 93.

28 Bu tedvin tarzının tahlili için bkz. İnalcık 1959.

29 F. Kraelitz *Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte* (Viyana 1921) adiyle neşretmiştir. Ayrıca daha sonra Ömer Lütfî Barkan'ın *Kanunlar* adlı kitabında neşredilmiş, daha sonra Akgündüz, bu kanun-nâme dâhil Fatih devrine ait bütün kanun-nâmeleri neşretmiştir (Bkz. Barkan 1943, 387-395; Akgündüz 1990, 346-366). Bu kanun-nâmenin bilinen tek nüshası 893 tarihli olup Viyana Kraliyet Ktp.'nde A. F. 555 ile kayıtlıdır.

30 Bkz. Barkan 1955, 189; diğer kanun-nâmeler (Tahrir defterleri vb.) için bkz. Akgündüz 1990, 88 ve bu eserin ikinci bölümü.

bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde "âyân ve ekâbirin mertebeleri" yani protokol esasları ve idârî teşkilât; ikinci bölümde padişâhlara mahsus merâsim ve protokol; üçüncü bölümde devlet memurlarının ünvanları ve bu ünvanlara ait hükümlerin yanı sıra idârî suçları ile ilgili hükümler de alınmıştır.[31]

Fatih, örfî kanunların hazırlanması faaliyetinin yanı sıra şer'î kanunlar ile de ilgilenmiştir. Fatih'in hocalarından Mollâ Hüsrev diye bilinen Mehemmed bin Ferâmuz bin Ali (öl. 885/1480-81), Osmanlı Devleti'nde şer'î ahkâma göre hukukî meseleleri çözmek için, *Dürerü'l-Hükkâm fî Şerhi Gureri'l-Ahkâm* adlı Arapça meşhur fıkıh kitabını yazmıştır. Bu çok önemli şer'î hukuk eseri Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına kadar kadıların makbul kitabı olarak kullanılmıştır. Eserin on dokuzuncu yüzyılda yapılmış bir Türkçe tercümesi de 1257/1841 yılında İstanbul'da basılmıştır. Bu eserin daha eski bir Türkçe tercümesine nedense hiç rastlanmamıştır. Belki de böyle bir tercümeye lüzum görülmemiştir. Zira bu eser, medreselerde kadıları yetiştiren bölümlerde müfredat programının temel kitabı olmuş ve kadıların bir çok yerlerini ezbere bildiği bu kitap kadılık mesleğine başladıklarında müracaat ettikleri, her gittikleri memlekete bir nüshasını beraberinde götürdükleri başlıca eser olmuştur. Ders kitabı olarak okunurken ve tatbik edilirken nüshaların kenarlarına zor deyim ve tabirlerin, nadir kullanılan kelimelerin Türkçe anlamlarının çeşitli kalemlerle yazılmış olması Türkçeye tercüme edilmemesinin diğer bir sebebi olabilir. Bu tip eserlerin incelenmesi, Osmanlı eğitim sisteminin anlaşılmasında önemli ipuçları verebilir.

Görülüyor ki bu tip kanun-nâmelerin divanda tedvin edilebilmesi için şer'î ahkâmı ve hukuk dilini iyi bilen âlim kimselerin bulunması gerekiyordu. Esasen Karamanî Mehmed Paşa, Mollâ Sirâceddin, Leysîzâde gibi Fatih'in nişancılarının çoğunun ilmiye mesleğinden gelmiş olmaları da bu yüzdendir.[32] Fatih'in Arapçayı ve Farsçayı iyi bilen veya bu dillerden birisi ana dili olan âlimleri İstanbul'a ısrarla davet etmesi ve onlara çok cömert

31 Bkz. Barkan 1955, 196. Bu kanunun üç nüshası mevcuttur: İlki Viyana Kraliyet Ktp.'ndeki 1029 tarihinde istinsah edilmiş nüshadır. Bu nüsha M. Ârif tarafından *Târîh-i Osmânî Encümeni Mecmûası'nda* (İstanbul 1330) neşredilmiştir (ikinci ve üçüncü nüshası ve daha fazla bilgi için bkz. Akgündüz 1990, 90, 311-313). Bu kanun-nâme metni ve tıpkıbasım A. Akgündüz tarafından neşredilmiştir (Akgündüz 1990, 317-345). Bu kanun-nâme Karamanî Nişancı Mehmed Paşa'nın sadrazamlığı zamanında, 882/1477'den sonra hazırlanmıştır.

32 Bkz. Akgündüz 1990, 308.

davranmasının sebepleri açıktır. Fatih Sultan Mehmed'in medreselerinde İslamî ilimleri, özellikle dâima Arapça yazılmış fıkıh kitaplarını okutacak âlimlere ihtiyacı olduğu gibi, divanda hem kanunları tedvin etmekte, hem de resmî bütün devlet yazışmalarını hazırlamakta, siyasî ve hukukî meseleleri çok iyi bilen, çok iyi tahsil görmüş kişilerin bulunması gerekiyordu. Fatih Sultan Mehmed'in resmî yazışmalara ne kadar önem verdiğini gösteren en güzel örnek Sehî Bey tezkiresinde anlatılan, kendisinin nişancısı olup Fatih'ten çok büyük itibar görmüş olan Mevlânâ Vefâyî ile Fatih'in ilişkileridir.[33] Ayrıca Fatih'in nişancısı olan Karamanî Mehmed Paşa'nın Latîfî tezkiresinde anlatıldığına göre Fatih'in ağzından Uzun Hasan'a gönderdiği "mektûb-ı mergûb" o kadar mükemmel bir dille kaleme alınmış ki bu mektubu dolayısiyle Karamanî Mehmed Paşa, sadrazamlığa yükselmiştir.[34]

İşte divanda ve yukarıda bahsedilen belgeleri hazırlamak için şiddetle ihtiyaç hissedilen yeni bir inşâ üslûbu teşekkül etmeye başladı. Başlangıç ve bitirişlerde, yazılan müesseselere ve kişilere hitaplarda belli formüller kullanılan, İstanbul'un fethiyle değişen psikolojiyi aksettirecek biçimde, daha gurur dolu, ihtişamlı sıfatlarla yazılan, Türkçenin anlatmaya kâfi gelmediği birçok durumlarda, Farsçanın veya Arapçanın resmî yazışma geleneğinden gelen tabir ve formülleri kullanan yeni bir inşâ dili oluştu. Bu dil, sadece kanunları tedvin etmekle kalmayıp, çeşitli yerlere sancakbeylerine, kadılara, timar sahibi müslim veya gayri müslim beylere gönderilen münferid beratlar, yasak-nâmeler, fermanlar ile dış devletlerle girişilen resmî yazışmalarda kullanılan başlıca ifade aracı oldu. Hatta sadece resmî yazışmalara mahsus kalmayıp, kullanım alanını genişletip şahsî mektuplaşmalarda da kullanılmaya başlandı.

Tabii ki daha Orhan Bey zamanından itibaren, Yıldırım Bayezid, II. Murad devirlerinde yazı işlerini yöneten yazıcıların bulunduğu bilinmektedir.[35] Orhan Bey zamanında bir iki vesika şeklinde görülen, Yıldırım Bayezid ve II. Murad devirlerinde birdenbire sayıları artan bu Türkçe vesikalar ile Fatih devrindekileri karşılaştıracak olursak birincilerin üslûplarının fevkalâde sade, henüz yerine oturmamış, kendine mahsus belli bir üslûp, bir söyleyiş biçimi kazanmamış olduklarını görürüz. Bu durumu daha iyi anlatabilmek için bir iki misâl vermek gerekmektedir. Mesela 749/1348

33 Bkz. Sehî Bey 1978, 319: B. Appendices.

34 Bkz. Latîfî 1314, 334-335.

35 Bkz. İnalcık 1960, 672; Tekin 1993, 74.

tarihli ferman mâhiyetindeki Türkçe bir mülk-nâme şöyle başlar: "Orhan bin Osman. Bu mektûbun sebeb-i tahrîri oldurur kim hâl-i sıhhatümde kemâl-i aklum birle gendü memleketümde mutasarrıfiken, zaîmülcüyûş ve'l-asâkir ferzende —dâme izzuhu— Pambucak deresini milklige virdüm... Kütibe fî-evâhir-i mâh-ı rebîyülâhir sene..."[36]

Bu metnin karşısına Fatih'in İstanbul haslarına ait kanun-nâmesinin sûretini koyalım: "Nişân-ı hümâyûn ve misâl-i meymûn —lâ-zâle nâfızen ilâ yevmi yub'asûne— hükmi oldur ki dârende-i misâl-i şerîf İstanbul hâsların dutan... Dergâh-ı mu'allâma gelüp dergâh-ı 'âlem-penâh ve 'alîcâhumdan kanûn-nâme taleb itdügi ecilden işbu hükm-i hümâyûnı virdüm..."[37]

Bir başka vesika, "Nişân-ı hümâyûn ve misâl-i meymûn enfazahullahu Te'âlâ hükmi oldur ki..." şeklinde başlar ve "...şöyle bileler 'alâmet-i şerîf üzere i'timâd kılalar. Tahrîren..." şeklinde biter. Bir başka vesika: "Mefâhirü'l-ümerâ'l-kirâm Rûmili sancakları begleri -dâme 'izzuhun- tevkî'-i refî vâsıl olıcak mâ'lûm ola kim..." sonu şöyle biter "...şöyle bilesiz 'alâmet-i şerîf üzere i'timâd kılasız. Tahrîren..."[38]

Görüldüğü gibi Orhan Bey zamanına ait vesikada hükümdarı ve hitap edilenleri şaşaalı sıfatlarla bezenmiş olarak görmediğimiz gibi, mülk-nâmede formül hâline gelmiş ifadeler de bulunmaz. Oysa *nişân-ı hümâyûn* "yüce ferman", *misâl-i meymûn* "yüce ferman", *tevkî-i refî* "yüce ferman", *dergâh-ı muallâ* "yüce kapı, saray", *dergâh-ı âlem-penâh* "bütün kâinatın üzerine dayandığı saray", *âlî-câh* "yüksek mevki" gibi hükümdarın huzurunun yüceliğini ve gönderdiği fermanın kutsallığını ve kudretini belirten ifadelerle başlayan bu vesikalar, "*şöyle bilesiz, alâmet-i şerîf üzere itimâd kılasız*" (Bunu böyle bilin ve şerefli tuğraya itimad edin!) formülüyle bitmektedir. Orhan Bey'in mütevâzî ifadesini bu vesikalarda bulmak imkânsız olduğu gibi başlangıç ve bitişleri belli kalıplar içinde formül hâline gelmiş bir ifadeye de rastlanmaz.

Bu inşâ tarzının kullanım alanı giderek genişlemiş, yalnız resmî vesikaların ifade aracı olarak kalmamış, şahsî yazışmalarda da kullanılmaya başlanmıştır. Şahsî mektuplarda da ana, baba, kızkardeş, dayı gibi kişilerin yakınlarına, arkadaşlarına veya cemiyette yüksek mevki sahibi birilerine, uzak bir tanıdığa, tebrik, taziye veya rica tarzında yazılacak mektuplarda

36 Tekin 1993, 76.

37 Anhegger ve İnalcık 1956, 51-52.

38 Anhegger ve İnalcık 1956.

belli kalıplaşmış ifadeler kullanılmaya başlanmıştır. Bu durumun, böyle mektupların yazılabilmesini kolaylaştıracak yolları gösteren eserlerin meydana gelmesine yol açacağı açıktır. Nitekim bu çeşitten yukarıda zikredilen *Menâhicü'l-İnşâ* adlı münşeât eseri yazılmıştır. Gerçi bu eserden önce II. Murad devrinde Ahmed-i Dâî'nin inşâya ait *Teressül* adlı bir eser kaleme aldığını biliyoruz. Ancak *Teressül* dört varaktan ibaret olup, eksik bir eserdir.[39] Ayrıca Selçuklular zamanında resmî ve özel yazışmalar, tamamen İran resmî ve özel yazışma geleneğinin etkisi altında kaldığı için Anadolu'da on birinci yüzyıldan itibâren Farsça inşâ geleneğini anlatan eserler meydana getirilmiştir. Ancak bunların hiçbiri Türkçe yazılmamıştır.[40]

Teressül'ün büyük bir kısmı eksik olduğuna göre *Menâhicü'l-İnşâ*, Türk edebiyatında inşâya ait elde bulunan en eski Türkçe eserdir.[41] Eserin yazarı Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib hakkında ayrıntılı bilgimiz yoktur; unvânından anlaşıldığına göre herhâlde Osmanlı divanında kâtip idi. Yalnız eserin başında "garip ser-nâmeleri (yani 'unvanlar') ve terkipleri toplayıp bu eseri ehl-i kalemin istifadesi için" yazdığını belirtmektedir.[42] Bu durumdan divandaki kalem ehlinin böyle bir kitabın yardımına ihtiyacı olduğu ve sadece resmî yazışmaları değil, özel yazışmaları da divan kâtiplerinin ve divan dışındaki 'eli kalem tutan' (*ehl-i kalem*) kimselerin bilmesi gerektiği sonucu çıkmaktadır. Eserin ketebe kaydından müstensihin İbrahim el-Karaviryevî (Karaferye, Selânik civârında bir kasabanın adıdır) olduğu, eseri 884 Ramazanında (Aralık 1479) istinsah ettiği anlaşılmaktadır. İçerisinde hem resmî hem de şahsî mektup örnekleri bulunan eserdeki on bir belgeden II. Murad veya II. Mehmed tarafından gönderilen resmî belgeler bulunduğu gibi dört tanesi kesin olarak II. Mehmed tarafından gönderilmiştir. Bu belgelerin en eskisi 1444 tarihli olup 1479 yılında olanı da vardır. Şu hâlde *Menâhicü'l-İnşâ*'nın istinsahı, yazıldığı tarihle aynı sıralarda olmuştur, dolayısiyle eser kesinlikle II. Mehmed zamanında hazırlanmıştır.

Eserin içinde bazı Arapça ifadeler, *Kur'an'dan* iktibaslar, Farsça şiirler yer almıştır. Mektup başlıkları yani hitaplar ve unvanlar ya tamamen Farsça terkiplerden, yahut yarı Farsça yarı Türkçe terkiplerden oluşmaktadır.

39 Bkz. Ertaylan 1952, 157-160, tıpkıbasımı s. 325-328; Ahmed-i Dâî 1992.

40 Bu eserlerin bazıları neşredilmiştir. Bunlar hakkında bilgi ve bibliyografya için bkz. İnalcık 1960; Tekin 1971, 9-11.

41 Bu eserin İzzet Koyunoğlu Ktp.'nde ve Paris Bibliothèque Nationale'de (Suppl. Turc No. 660) olmak üzere iki nüshası vardır. Bunlardan Paris nüshası 884 tarihinde istinsah edilmiştir.

42 Tekin 1971, 13.

Daha önceki yüzyıllarda benzeri bir inşâ kitabı yazılmamış olduğundan Yahyâ bin Mehmed'in resmî bir yazışma dili kurmaya çalıştığı görülmektedir. Bu eserde on dördüncü ve on beşinci yüzyılın ilk yarısında da görülen basit, sade Türkçe ifadeler bulunmakla birlikte, yazarın teknik terimleri kullanmak sûretiyle, süslü, incelmiş resmî bir yazışma dili yaratma yolunda olduğu muhakkaktır. Bu inşâ tarzı ancak bir yüzyıl sonra tam bir mükemmeliyet kazanacaktır. On beşinci yüzyıl Fatih devri, bu resmî yazışma dili ifadelerinin henüz Türkçe içinde yerleşmeye başladığı devirdir.

II. Mehmed devrinde ilk defa örfî kanunların tedviniyle başlayan bir hukuk faaliyeti gerçekleşmiş ve bu faaliyet yeni bir yazışma üslûbu ve resmî divan dilinin teşekkülüne yansımıştır. Bu devir, imparatorluğun bütün müesseseleriyle kurulup yerine oturduğu bir devir olmuş, bu teşkilât ve idareye ait faaliyetler, özellikle her olguyu ve olayı yazıya geçirme, her hususu kaydetme faaliyetiyle gerçekleşmiş, kendinden önceki devirlerden daha ileri bir yerleşme, şehirleşme, daha kompleks sosyolojik değişme ve sentez devri olarak bu kayıtlarla Fatih devri, gelecek yüzyıllardaki imparatorluğun siyasî, idarî ve sosyal hayatının ilk nümûnelerini meydana getirmiştir. Bu kuruluşu tamamlayan en büyük faaliyetlerden birisi tahrir defterlerinin sistemli bir şekilde tutulmasıdır. II. Murad devrindeki tek bilinen Arvanid Sancağı'na (Arnavutluk) ait tahrir defterini bir tarafa bırakacak olursak bütün diğer tahrir defterleri Fatih devrinde sistemli bir şekilde tutulmuştur (859/1455). Şer'iyye Sicilleri de ilk defa 1463 yılından itibâren Bursa başta olmak üzere önemli şehirlerde, ilk defa Fatih devrinde tutulmaya başlanmıştır.[43]

Görülüyor ki İstanbul'un fethinden sonra, bir imparatorluk kurmuş olmanın şuuruyla, Osmanlı toplumu her türlü, sosyal, iktisadî ve kültür olgularını kaydetme, yazıya geçirme şuuru kazanmıştır. Tabii, bu daha önceki Osmanlı padişâhlarının devirlerinde hiçbir kayıt yapılmadığı anlamına gelmez. Biz yazılı vesika tutmanın Fatih devrinde her alanda sistematik bir şekilde yapıldığını belirtmek istiyoruz. Nitekim tarih yazma faaliyetinin de yukarıda anlatılan faaliyetlere paralel olarak birdenbire bu devirde canlılık kazandığı görülür. Fatih devrinde müslim veya gayri müslim bir çok kişi tarih yazmıştır. Bunlardan bir tanesi Fatih'in nedimi Bizans tarihçisi Kritovulos'tur. Kritovulos'un daha önce de yukarıda zikrettiğimiz *Târîh-i Sultan Mehmed Hân-ı Sânî* adiyle kaleme aldığı II. Mehmed'in hayatını ve fetihlerini anlatan bu Yunanca eseri daha sonra Karolidi Efendi

43 Bkz. İnalcık 1947, 693-695 vd.

Türkçeye çevirmiştir. Kritovulos'un bu eseri bugün Topkapı Sarayı II. Mehmed Ktp.'nde bulunmaktadır.[44] Ayrıca İtalyan Giovanni Mario Angiolello da Fatih'in oğlu şehzâde Mustafa'nın maiyetinde Uzun Hasan ile yapılan savaşlara katılmış, *La breve narrazione de la vita er futti del Signor Ussun Cassano* adlı Uzun Hasan'ın hayatı ve savaşları hakkında bir eser yazmıştır. Aynı kişinin Fatih'in hayatına dair hem Türkçe, hem İtalyanca bir eser yazdığından ve eserini takdim ettiği zaman padişâhtan büyük itibar ve iltifat gördüğünden bahsedilir.[45]

Türkçe yazılmış tarihî eserlere geçmeden bu dönemde yazılmış biri Arapça öteki Farsça olan iki önemli tarih eserinden bahsetmemiz gerekiyor. Bunlardan Farsça olan *Behcetü't-Tevârîh* adlı eserdir. Yazarı Şükrullah (1388-1464'ten sonra) Osmanlı hizmetine Fetret devrinde İsa Çelebi zamanında girmiştir. Daha sonra II. Murad devrinde, bu padişâhın güvenini kazanmış ve onun yakınlarından olmuştur. Hatta II. Murad ona zaman zaman elçilik görevini tevdi etmiştir. Şükrullah musikîyi çok seven hükümdara musikî hakkında bir risâle yazmıştır. *Behcetü't-Tevârîh* adlı tarihini 1456 yılında yazmaya başlayıp, 73 yaşında iken 1459'da bitirmiştir. Şükrullah'ın bu önemli eserinden başka İsa Çelebi adına yazdığı, Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinde bulunan bir musikî risâlesi, *Menhecü'r-Reşâd* (yazılışı 1460) adlı Farsça din kitabı, kelâm hakkında olan *Kasîde-i Amâlî* şerhi (1451-1456 arası) ve *Câmiü'd-Daavât* adlı muhtelif durumlarda ve yerlerde okunacak duaları toplayan bir eseri vardır. *Enîsü'l-Ârifîn* adlı bir eseri olduğu Kâtip Çelebi'de kayıtlıysa da, bu eserin nüshası mevcut olmadığından hakkında hiçbir şey bilinmemektedir.

Şükrullah'ın *Behcetü't-Tevârîh*'i, umûmî bir tarih olup coğrafya, kozmografya, etnografya alanlarında bilgileri de içermektedir. Ahmedî'nin manzum Osmanlı tarihi dışında hangi kaynaklardan faydalandığını belirtmeyen Şükrullah, eserini önce sadrazam Mahmûd Paşa'ya ithaf etmiş, fakat Mahmûd Paşa'nın 1467'de sadrazamlıktan azledilmesi üzerine bu ithafı çıkarmış ve eseri yeniden tanzim etmiştir.[46]

44 Bkz. Kritovulos 1328; Adıvar 1982, 32, 34.

45 Bkz. Adıvar 1982, 33, 39.

46 Eserin Nuruosmaniye Ktp.'ndeki nüshası ilk tertibe göre yapılmış olup on iki bölümdür. Öteki nüshalar ise on üç bölüm ihtiva etmektedirler. Nihal Atsız on üç bölümlü nüshalardaki onuncu bölümün meşhur hâkimler hakkında olduğunu, Nuruosmaniye Ktp.'ndeki nüshada bu bölümün bulunmadığını bildirir. Eserin elde mevcut nüshaları hakkındaki bilgi için bkz. Şükrullah 1949, 41-42. Bu eser Mustafa Farsî adlı bir şair tarafından 1530'larda Türkçeye çevrilmiştir. *Adı Mahbûbu Kulûbü'l-Ârifîn*'dir. Bu çevirinin

Bir diğer tarih eseri de yine Fatih'in sağlığında Karamanî Nişancı Mehmed Paşa tarafından Arapça olarak yazılmış ve Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuştur. Eserin adı *Tevârîhü's-Selâtîni'l-Osmâniyye* (Osmanlı Sultanları Tarihi) adını taşımaktadır. Karamanî Mehmed Paşa (öl. 1481) Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin torunlarından Ârif Çelebi'nin oğludur. Konya'da doğmuştur. Medrese tahsilini Konya'da yapmıştır, İstanbul'a geldiği vakit önce divan kâtibi olmuş, çalışmasiyle Sadrazam Mahmûd Paşa'nın dikkatini çekmiştir. Sadrazam Mahmûd Paşa, Enverî, tarihçi Şükrullah, Tursun Bey gibi Mehmed Çelebi'yi de himâyesine almıştır. Mehmet Çelebi 1465'te Paşa'nın tavsiyesiyle nişancılığa yükselmiştir. Şiirlerinde Nişânî mahlasını kullanmasının sebebi budur. Mehmed Paşa kademe kademe devlet hizmetinde yükselerek Fatih'e sadrazam olmuştur. Mahmûd Paşa'nın sadrazamlığı sırasında kanun-nâmeler tedvin edilmeye başlandığı zaman Mahmûd Paşa'nın nişancısı olan Mehmed Çelebi, kanun-nâmelerin yazılmasına bizzat yardım etmiş, kendisi sadrazam olunca da bu kanun-nâmeleri tamamlatarak "idâreyi tanzim ve usûl-i teşrîfat-ı devleti tayin" etmiştir. Mehmed Paşa'nın Osmanlı Devleti'ne en büyük hizmeti bu kanunları hazırlamak olmuştur.[47] 1481'de Fatih Sultan Mehmed'in ölümünden bir gün sonra yeniçeriler tarafından şehid edilmiştir.

Nişancı Mehmed'in bu Arapça tarihi, konusunu sadece Osmanlı tarihine hasreden ilk tarihtir. Eserin birinci bölümünde Selçukluların Anadolu'ya gelmesinden ve Osman Gazi'nin aile zincirinden başlayarak Fatih Sultan Mehmed'in tahta geçmesine kadar meydana gelen olaylar anlatılır. İkinci bölümünde Fatih devri, İstanbul'un fethi, paşanın bizzat görüp yaşadığı olaylar yer almaktadır. Ancak Mehmed Paşa, eserinin birinci bölümünde hangi kaynak eserlerden faydalandığını belirtmiyor. İ. Hakkı Konyalı, Mehmed Paşa'nın bu eseri yazarken Ahmedî'nin *Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân*'ından, Şükrullah'ın *Behcetü't-Tevârîh*'inden ve Enverî'nin

nüshaları için bkz. Şükrullah 1949, 42. Eserin Osmanlılar hakkındaki bölümü iki defa yayınlanmıştır. Bunlardan ilki Theodor Seif tarafından *Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte*'de Viyana ve Münih kütüphanelerindeki nüshalara dayanılarak Farsça metin ve Almanca tercümesi beraberce yayınlanmıştır (bkz. Şükrullah 1925). İkinci yayın N. Atsız, başlangıcını, eski Türklere ve Osmanlılara ait bölümlerini Türkçeye çevirmiş ve esere bazı notlar ekleyerek *Tokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi* adını vermiştir. 1949'da yine N. Atsız, *Osmanlı Tarihleri I* adlı eserde bir önceki yayının yanlışlarını düzelterek *Behcetü't-Tevârîh*'i tekrar yayınlamıştır (bkz. Şükrullah 1949).

47 Bkz. Nişancı Mehmed Paşa 1949, 321 vd. Nişancılığı sırasında 1475'de İstanbul'da Kumkapı'da yaptırdığı cami, Nişanca Camii diye anılmıştır. Bugün o semte Nişanca mahallesi denilmektedir.

Düstûr-nâme'sinden faydalanmış olabileceğini söylüyor.[48] Fatih'in tahta çıkışı ile 1451-1480 yılları arasındaki olayları kapsayan eserin ikinci bölümü kendi gördüklerine dayandığı için çok önemlidir. Zira Mehmed Paşa, divan kâtibi, nişancı ve sadrazam olduğu uzun yıllarda siyasî, askerî, iktisadî alanlarda alınan tedbirleri, önemli kararları ve bunların hakiki sebeplerini çok yakından biliyordu. Bu yüzden yazdığı tarih de olayları en doğru şekilde yansıtan bir tarih olmuştur.[49]

Fatih devrinden önce Ahmedî'nin *İskender-nâme*'sinin sonundaki manzum *Dâsitân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân* (yazılışı 1410'dan önce) ile II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed devri şairlerinden Zaîfî'nin yazdığı manzum *Gazavât-ı Sultan Murâd Hân* adlı eserler bulunmaktadır.[50] Bir de mensur olarak *Gazavât-ı Sultân Murâd bin Mehemmed Hân* adlı anonim bir tarih eseri yazılmıştır.[51] Bunlara Fatih devrinden önce on beşinci yüzyılın ilk yarısında II. Murad zamanında Yazıcızâde Ali'nin Farsça kaynaklardan seçip derleyerek Türkçeye çevirdiği *Selçuk-nâme* adlı bir eseri ilâve edebiliriz.[52] Bu eserde konu olarak Selçuklular devri anlatılmaktadır. Şu hâlde Fatih devrinden önce telif olarak ikisi manzum ve biri mensur üç tarih eserinin yanı sıra, bir de üç Farsça kaynağa dayanan bir tercüme-derleme Türkçe tarih kitabı var olmuştur.

Fatih devrinde ise Âşıkpaşazâde, Tursun Bey ve Kıvâmî'nin kaleme aldığı Türkçe tarih eserleri bulunmaktadır. Ayrıca bir de Enverî, Şehdî, Sabâyî adlı şairlerin yazdıkları manzum eserler vardır. Biz burada manzum tarihi mesnevî türünde yazılmış eserler bölümünde incelenmek üzere bir

48 Bkz. Nişancı Mehmed Paşa 1949, 323.

49 Bu eser Türkçeye M. H. Yınanç tarafından çevrilmiş, *Türk Tarih Encümeni Mecmûası*'nda "Millî Tarihimize Dair Bir Eski Vesika" adı ile iki bölüm olarak basılmıştır (Nişancı Mehmed Paşa 1340, 79: 86-93; 80: 142-152). İkinci kez İbrahim Hakkı Konyalı tarafından Türkçeye çevrilmiş ve *Osmanlı Tarihleri I* (s. 321-369) adlı eserde yayınlanmıştır. Bu eserin nüshaları ve Mehmed Paşa hakkında daha fazla bilgi için bkz. Nişancı Mehmed Paşa 1949, 323-342.

50 Kocatürk 1971, 225. Bir nüshası Afyon Ktp.'ndedir. Banarlı 1939; Atsız 1949, 3-5.

51 Bkz. Tıpkıbasım, yeni harfli metin, notlar ve bir lügatçe ile yayınlanmıştır. İnalcık ve Oğuz 1978. Bu anonim eser 1443-1444 yılları arasındaki İzladi ve Varna savaşları için önemli bir kaynaktır. Halil İnalcık, *Fatih Devri Üzerinde Tedkikler ve Vesikalar I* (İnalcık 1954) adlı önemli araştırmasında bu eseri kullanmış ve bir bölümünü yayınlamıştır (27a-37b).

52 Kaynaklar: 1. Efsanevî dönemler, Türk ve Moğol kabîleleri için Reşîdeddin'in *Câmiü't-Tevârîh*'i; 2. Selçukluların ilk dönemleri için Râvendî'nin *Râhatü's-Sudûr* ve nihayet 3. Anadolu Selçukluları için İbn-i Bîbî'nin *Avâmirü'l-Alâiyye*'si.

tarafa bırakacak ve Türkçe mensur olarak yazılmış Âşıkpaşazâde'nin ve Tursun Bey'in tarihlerinden, mensur olarak yazılıp içine pek çok şiir serpiştirilmiş olan Kıvâmî'nin *Fetih-nâme*'sinden kısaca bahsedeceğiz.

Dervîş Ahmed Âşıkî b. Şeyh Yahyâ b. Şeyh Süleymân b. Âşık Paşa (803-886/1400-1481 veya 908/1502). Amasya civarında Elvan Çelebi köyünde doğmuş olması muhtemel olan Dervîş Ahmed, *Garîb-nâme* sahibi Âşık Paşa'nın torunlarından olması dolayısiyle şiirlerinde Âşıkî mahlasını kullanır. Daha çok Âşıkpaşazâde adıyla tanınır ve kendi eserinde hayatı hakkında bazı bilgiler vermektedir. Bu bilgilere göre hayatının büyük bir kısmı II. Murad ve II. Mehmed devirlerinde geçmiş, onların ordularında çeşitli seferlere katılmıştır. *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ın yazıldığı tarih hakkında bazı fikir ayrılıkları olmuştur. 1914 yılında Müze-i Hümâyûn nüshasını esas olarak alıp yayınlayan Âlî Bey bu nüshanın sonundaki kayda dayanarak Âşıkpaşazâde'nin 908/1502 yılına kadar gelen olayları eserinde kaydettiğini söylemiştir. 1929'da eseri, 12 nüshayı karşılaştırarak tekrar yayınlayan Fr. Giese ise bu tarihin 899/1493-94 tarihine kadar geçen olayları ihtiva ettiğini, bundan sonraki olayların ise esere başkaları tarafından ilâve edildiğini söylemiştir. Raif Yelkenci ise Âşıkpaşazâde'nin tarihindeki olayları 883/1478 yılında Fatih Sultan Mehmed'in İşkodra'yı zaptetmesine kadar getirdiğini çok kuvvetli delillerle ileri sürmüştür.[53] Onun bu fikrini teyid eder durumda olan iki eser bulunmaktadır. *Menâkıbü'l-Ârifîn* ve ondan naklen *Hadîkatü'l-Cevâmî*'de Âşıkpaşazâde'nin 22 Muharrem 886/23 Mart 1481 tarihinde öldüğü bildirilmektedir.[54]

Yukarıda verilen bilgilerin ışığında eğer Âşıkpaşazâde, eserini 883/1478'de bitirmiş ve daha sonraki yıllara ait bilgiler esere başkaları, muhtemelen müritleri tarafından eklenmişse, *Tevârîh-i Âl-i Osmân*, Fatih Sultan Mehmed'in sağlığında yazılmış demektir. Ancak 899/1493-4 veya 908/1502'de yazılmış olsa bile bu eseri yine Fatih devri eserleri arasında saymamızda bir sakınca yoktur. Çünkü Âşıkpaşazâde hayatının büyük bir kısmını II. Murad ve otuz yıllık bir diğer kısmını da Fatih Sultan Mehmed devrinde geçirmiş, bu iki padişâhla pek çok sefere katılmış; ancak çok ihtiyar yaşında II. Bayezid'in zamanını idrâk etmiştir. Bu yüzden eserin yazılış tarihi yukarıda ileri sürülen hangi tarih olursa olsun, Âşıkpaşazâde'nin *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ı Fatih devri eserleri arasında sayılmalıdır.

53 Bkz. *Vakit Gazetesi*, 18-19-20 Mayıs 1945.

54 Bkz. Âşıkpaşazâde 1949, 82; İz ve Kut 1985 (a), 308-309.

Âşıkpaşazâde bu eseri yazarken Osmanlı tarihinin başlangıcından Yıldırım Bayezid devrinin sonuna kadar olan kısmın kaynağını 816/1413 yılında Geyve'de hastalık dolayısiyle kaldığı Orhan Gazi'nin imamı İshak Fakih'in oğlu Yahşı Fakih'in evinde okuduğu bir kitap olarak gösterir. Çok genç bir yaşta okuduğu bu kitabı kopya edemediği için, aklında kalanlarla yetinmiştir. Bu eseri yazarken 86 yaşında olduğuna göre, gençliğinde okumuş olduğu bu kitabı tam hatırlamasına imkân olmadığından, eserinin bu ilk kısmı oldukça karışıktır ve efsanevî bir havaya sâhiptir. Fakat eserin II. Murad ve II. Mehmed devirlerine ait olan kısımları kendi gördüklerine dayanmakta olduğu için bu eserin, bu iki padişâh devri bakımından tarihî değeri büyüktür. Eser sade ve basit bir halk diliyle yazılmıştır.[55]

Fetih-nâme-i Sultân Mehemmed adlı eseri yazan Kıvâmî hakkında kaynaklarda hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Bu eseri yayınlayan Babinger, eserin müellifinin kişiliği hakkında çeşitli önerilerde bulunuyorsa da Kıvâmî'nin kim olduğu şimdilik kesinlikle bilinmemektedir. Sehî Bey tezkiresinde bir Kıvâmeddin'den bahsedilmekte ise de bu Kıvâmî'nin *Fetih-nâme*'nin yazarı olup olmadığı belirtilmemiştir.[56]

Kıvâmî hakkında bazı bilgilere onun kendi eserinde rastlamak mümkündür. *Fetih-nâme*'de anlatıldığına göre, Kıvâmî, Fatih Sultan Mehmed'in sarayında onun musahibi olarak bulunmuş ve onunla çeşitli seferlere iştirâk etmiştir. Ancak diğer musahipler gibi sultanın hiçbir mükâfatına nâil olamamış, bu yüzden geçim sıkıntısı çekmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in ölümünden sonra hâlinden II. Bayezid'e şikâyet eden Kıvâmî'den Padişâh, babası Fatih Sultan Mehmed için bir fetih-nâme yazmasını istemiştir.[57] İşte bu eserin yazarı hakkındaki bütün bilgiler bundan ibarettir.

Eserin yirmi beşinci bölümü Fatih Sultan Mehmed'e, sondaki üç bölümü II. Bayezid devrine aittir. Mensur olarak yazılmış olan bu eserin içine 108 tane şiir yerleştirilmiştir. Bu şiirlerden bir tanesi II. Mehmed'in medhiyesi; bir diğeri onun ölümü için yazılmış bir mersiyedir. Ayrıca II.

55 *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ın yurt içi ve yurt dışında 14 nüshası bulunmaktadır. Nüshalar hakkında bilgi için bkz. Âşıkpaşazâde 1949, 83-84. Eser üç defa yayınlanmıştır. Önce Âlî Bey 1914'te bugün Arkeoloji Müzesi Ktp.'nde (eski Müze-i Hümâyûn) bulunan eksik ve yanlışlarla dolu bir nüshayı esas alarak ve bu nüshayı Vatikan nüshası ile karşılaştırarak yayınlamıştır. İkinci yayın 1929'da Giese tarafından Leipzig'de yapılmıştır. Üçüncü defa Atsız sadece üç nüshayı karşılaştırarak eserin tam bir metnini yayınlamıştır. Âşıkpaşazâde 1949, 79-318; bibliyografya için ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 309.

56 Bkz. Sehî Bey 1978, 208.

57 Bkz. Kıvâmî 1955, 75.

Bayezid için yazılmış iki kasîde ve devrin sadrazamlarına ve önemli kişilerine yazılmış kasîdeler de mevcuttur. Eser, II. Bayezid'in isteğiyle yazılmış olmasına rağmen, onu Fatih devrine ait bir eser saymak gerekiyor. Zira *Fetih-nâme* yazarı hayatının büyük bir kısmını Fatih Sultan Mehmed'in yanında geçirmiştir. Eseri, daha çok onun yaptığı seferlere ve İstanbul'un fethine dairdir. Kıvâmî olgunluk çağını, yani edebî kişiliğini Fatih devrindeki yaşantılarla ve kültürel olaylarla elde ettiği ve sadece ihtiyarlığı Bayezid devrine rastladığı için, onu Fatih devrinin müelliflerinden saymak gerekiyor. Aynı şekilde Ahmed Paşa da divanını Fatih'in ölümünden sonra tertip ettiği ve II. Bayezid'e sunduğu hâlde Fatih devrinin en büyük şairi olarak bilinmektedir. Aynı düşünce ve sebeplerle Tursun Bey'in (Tûr-i Sînâ Bey) eseri *Târîh-i Ebu'l-Feth*'i de Fatih devri içinde mütalaa etmek gerekmektedir. *Fetih-nâme-i Sultan Mehemmed*'in tek nüshası Berlin National-Bibliothek Ms. Or. 41975"tedir. Bu nüsha II. Bayezid'in kütüphanesinden çıkmıştır. Kıvâmî eserin sonunda *Fetih-nâme*'yi 895/1488 yılında yazdığını söylemektedir. Eser Franz Babinger tarafından yayınlanmıştır.[58]

Târîh-i Ebu'l-Feth'in yazarı Tursun Bey (1426-1490), 1422'de İznik valisi olan Fîrûz Bey'in torunu, Hamza Bey'in oğludur. Tursun Bey'in ailesi 1380-1480 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin siyasî hayatında önemli rol oynamış bir ailedir. Hayatı hakkında kaynaklarda bilgi bulunmayan Tursun Bey'in eserinden kendi hayatı hakkında bazı bilgiler edinmek mümkündür. Bu bilgilere göre asıl adı Tûr-i Sînâ olan Tursun Bey, beylerbeyi oğlu olduğundan hemen kendisine Bey unvanı ile birlikte bir timar veya zeâmet verilmiştir. Fakat o daha çok amcası Bursa valisi Cübbe Ali'nin yolunu seçmiş, resmî devlet hizmetine girmiş, kademe kademe yükselerek sırasiyle *il yazıcısı*, *divan kâtibi*, *Anadolu defterdârı*, *Anadolu defter kethüdâsı* ve nihayet İstanbul'da *divan defterdârı* olmuştur.[59]

Böylece Tursun Bey, yazıcılık mesleğinin gerektirdiği şekilde Arapçaya, Farsçaya, edebî Osmanlı dili ve edebiyatına ve divandaki resmî inşâ dilinin bütün inceliklerine vâkıf bir kimse olarak yetiştirilmiştir. 1452'den itibâren Fatih Sultan Mehmed'in yanında bulunmuş, 1453'te İstanbul'un alınışı sırasında savaşlara iştirâk etmiş; daha sonra Mahmûd Paşa'nın sadrazamlığı sırasında ona hizmet etmiş ve onun himâyesinde yaşamıştır. Fatih'in hükümdarlığı sırasında Tursun Bey, orduyla birlikte çeşitli seferlere katılmış; en son olarak 1480'de Rodos ve Otranto seferinde bulunmuştur.

58 Kıvâmî ve eseri hakkında geniş bilgi için bkz. Kıvâmî 1955, I-VIII: "Giriş".

59 Bkz. Tursun Bey 1978, 1-12.

Nihayet kırk yıllık bir hizmetten sonra Bursa'ya çekilmiş, 60 yaşını geçkin olduğu hâlde 1488 yıllarında tarihini yazmaya başlamıştır. Ölüm tarihi kesinlikle bilinmemektedir.

Târîh-i Ebu'l-Feth İstanbul'un fethini, Fatih'in diğer seferlerini ve II. Bayezid'in ilk yıllarını 1488'e kadar anlatan bir eserdir ve II. Bayezid'e sunulmuştur. Halil İnalcık, Tursun Bey tarihinin resmî ya da yarı resmî vesikalara ve resmî mektuplara dayanmaktan çok Tursun Bey'in hâtıralarına dayandığını bildirmektedir. Tursun Bey, doğrudan doğruya şahit olduğu olayları ve herkes tarafından bilinen gerçekleri anlatmaktadır. Bu yüzden de İnalcık'a göre eserde olayların kronolojik sıralanmasında hatalar bulunmakta, ayrıca yazarın şahit olmadığı birçok olay da eserde yer almaktadır.[60]

Bu yüzden de bu eser II. Mehmed devrinin tamamını kapsayan bir tarih olmaktan çok uzaktır. Fakat bu eserin önemi, kırk yıl Osmanlı Devleti'nin yüksek resmî makâmlarında hizmet etmiş kişilerle yakın ilişkiler kurmuş ve Osmanlı Devleti'nin divanında yıllarca çalışarak tecrübe kazanmış bir kişi olarak, Tursun Bey'in bu yılların tarihini birinci elden yazmış olmasıdır.[61] İşte bu nedenlerle *Târîh-i Ebu'l-Feth*, II. Mehmed devri için çok önemli bir kaynaktır.

Aynı zamanda bir şair olan Tursun Bey, tarihinin içine bazı şiirler serpiştirmiştir. Bunlar arasında II. Mehmed ve II. Bayezid için yazılmış kasîdeler vardır.[62] Tursun Bey tarihindeki üslûp, Kıvâmî'nin ve Âşıkpaşazâde'nin üslûbundan çok farklıdır. Yazar eserini Osmanlı Devleti'nin İstanbul'un fethiyle imparatorluk olmaya doğru büyümesine paralel olarak divanda gelişmekte olan ve daha çok Farsça ve Arapça modelleri taklit eden, süslü, ağdalı resmî üslûbuyla yazmıştır. Böyle bir dili, bir tarihî eserde kullanan ilk tarihçi de Tursun Bey'dir. Yine İnalcık'a göre, Tursun Bey tarihinin daha sonraki yüzyıllarda okunmaması, tanınmaması eserin bu zor anlaşılır, henüz Türkçenin yapısına ve kelime hazinesine tam oturmamış ifadelerle dolu, süslü bir üslûpla yazılmış olmasına bağlanabilir.[63]

60 Bkz. Tursun Bey 1978, 19.

61 Daha fazla bilgi için Tursun Bey 1978, 19.

62 Tursun Bey 1978, 20.

63 Eser Türkiye'de 1977'de Mertol Tulum tarafından yayınlanmıştır, bkz. Tursun Bey 1977. Bir de 1978 yılında İngilizce özeti, tıpkıbasımı ve bir girişle tekrar yayınlanmıştır, bkz. Tursun Bey 1978. Eser ve yazarı hakkında bibliyografya için ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 334.

II. Murad devrinde yazılmış takvimler bulunduğu gibi[64] Fatih devrinde de üç tane takvim yazılmıştır. Bunlardan bir tanesi 856/1452 yılında yazılarak Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuştur.[65] Diğeri 858/1454 yılında Fatih'in cülûsundan üç yıl sonra yazılmıştır. Bu takvimin aslı, transkripsiyonlu metni, isimler indeksiyle birlikte Atsız tarafından neşredilmiştir.[66] Bu iki takvimin dışında Hatayî mahlasıyla şiirler de yazan Münecimü'l-Ceylânî'nin 885/1480'de yazıp Fatih'e ithaf ettiği *Zâyiçe-i Ebu'l-Feth* adlı Arapça-Farsça bir eseri bulunmaktadır.[67]

Büyük Dariyus'un milâttan önce beşinci yüzyılda Aramîceyi, Bizans imparatorlarının Latince'yi genel yazışma dili olarak kabul etmesi gibi Fatih Sultan Mehmed de Arapçayı Osmanlı İmparatorluğu'nun ilim alanında genel yazışma dili olarak kabul etmiştir. Gerçi Arapça ilmî eserler yazma ve ilim dili olarak Arapçayı kullanma Selçuklular devrinden beri var olagelmiştir. Ancak Selçuk medreselerinde ilim dilinin Arapça olmasına karşılık, devletin resmî yazışma dili ve medreselerde öğretim dili Farsça idi. Beylikler devrinde ve Osmanlı Beyliği'nin ilk kuruluşunda Türkçenin birdenbire önem kazandığı ve Türkçe eserlerin yazılmaya başlandığı herkesin bildiği bir gerçektir. Öyle ki on dördüncü ve on beşinci yüzyılın ilk yarısında sadece Türkçe eserler telif edilmemiş, Kur'an başta olmak üzere tefsir kitapları, çeşitli ansiklopedik eserler, fâl-nâmeler, rüya tabirleri, astronomi ve tıp kitapları gibi pek çok eser ve *Binbir Gece*, *El-Ferec*

64 Bkz. Atsız 1975, 224.

65 Bkz. Atsız 1975, 223-283.

66 Bkz. Atsız 1975.

67 Bkz. Süleymaniye Esad Ef. No.1997. Ancak, Fatih 1953, s. 71'de bu eserin adı *Tâi-i Mevlîd-i Ebi'l-Feth Sultan Muhammed* olarak geçmekte ve Türkçe olduğu söylenmektedir. Halbuki Ertaylan'ın *Fatih ve Fütahatı* adlı eserinde (s. 187-188) bu eser Arapça ve Farsçadır. Ayrıca bu eserin *Tâli-i Velâdet-i Mehemmed Hân* adiyle Türkçe bir nüshasının Bayezid 4610 numarada bulunduğu yine *Fatih Kataloğu*'nda belirtilmektedir (Fatih 1953, s. 72). Bu karışık durumun açığa çıkarılması gerekmektedir. Ayrıca Fatih devrinin tanınmış şeyhlerinden olan Şeyh Vefâ'ya (öl. 896/1490) atfedilen bir takvim daha vardır. Bir nüshası British Library'de bulunan bu takvimi 1676'da G. Hieron *Rûz-nâme* adıyla neşretmiştir. (Bkz. Rieu 1888, 122-123: Harl. 5457, II.). Şeyh Vefâ II. Mehmed devrinde yaşamış ve II. Bayezid devrinde 896/1490-1'de ölmüştür. Asıl adı Mustafa b. Ahmed es-Sadrî el-Konevî'dir. Lakabı Müslihiddin'dir. Konya'da doğmuştur. Manevî rehberleri Şeyh Muslihiddin Halife ve Şeyh Abdullah Abdurrahman Kudsî'dir (öl. 856/1452). Şeyh Vefâ ilm-i nücum ve musikîde çok bilgili idi. Ayrıca fıkıh ilmine tam mânâsiyle vâkıftı. Şiir ve inşâda büyük kâbiliyeti vardı. Mecdî Efendi'nin, *Hadâiku'ş-Şakâik*'de Şeyh Vefâ hakkında geniş bilgi vermesine rağmen, Rieu'nün sözünü ettiği takvimden hiç söz etmemiş olması dikkat çekicidir. Bkz. Mecdî Mehmed Efendi 1989, 351-354. Adı geçen bu eserin ona ait olup olmadığı yeniden araştırılmalıdır.

Bade'ş-Şidde gibi hikâye külliyatları Arapça veya Farsçadan Türkçeye tercüme edilmiştir. II. Murad devri bu tercüme faaliyetinin en canlı olduğu devirdir. Fakat hemen burada belirtmeliyiz ki başlangıçtan itibâren, Osmanlı Devleti'nin her devrinde Arapça ilim dili olmuş ve her devirde İslamî ilimlere ait eserler Arapça yazılmakta devam etmiştir. Ancak Fatih Sultan Mehmed zamanına kadar bu faaliyetin ön plâna geçtiği görülmüyor. Daha çok, daha önceki yüzyıllarda yazılmış ünlü Arapça eserler istinsah edilmiş ve medreselerde okutulmaya devam edilmiştir. Fatih devrinde bu faaliyet başka türlü bir gelişme göstermiş, yalnız geniş çapta Arapça eserlerin istinsah edilmesiyle yetinilmemiş, Fatih'in maiyetindeki âlimler bizzat Arapça eserler yazmışlar ve eserlerini Fatih'e sunmuşlardır. Bu faaliyet Fatih'in cihanşümûl bir imparatorluk kurma idealiyle yakından ilgili olmalıdır. İslamiyet'in mukaddes dili Arapçayı Fatih, kurduğu imparatorluğun genel ilim dili olarak belirlemiş, bunun neticesinde bu faaliyet bu kadar yoğun bir canlılık kazanmıştır. Burada Arapça yazılmış ve Fatih'e sunulmuş belli başlı Arapça eserlerden bazılarını sunmakla yetineceğiz.

Ptolemaios'in (Batlamyus) Yunanca *Coğrafya* eserinin, Amirutzes tarafından Arapçaya yapılmış çevirisi bugün Ayasofya Ktp.'nde iki nüsha olarak bulunmaktadır (No. 2610 ve 2596). Bunlardan 2596 numaradaki çevirinin başında bu eserin Fatih Sultan Mehmed'in emriyle Yunancadan Arapçaya çevrildiği belirtilmektedir.[68] Fatih'in Yunanlı nedimi Kritovulos, "padişâh hazretleri Farsça ve Yunancadan Arapçaya çevrilmiş olan felsefe eserlerini okur" demektedir.[69] Amirutzes'in oğlu Arapçayı öğrendikten sonra İncil'i Arapçaya tercüme etmiştir. Ayrıca 1465 yılında Amirutzes ve oğlu, Fatih'in emriyle bir dünya haritası hazırlamışlardır. Bu haritadaki yer isimleri de Arapça ve Rumcadır.[70] Ali Kuşçi önce Farsça yazdığı *Risâle fi'l-Hey'e* adlı astronomi hakkındaki eserini *Fethiye* adiyle ve yine Farsça yazdığı *Risâle fi'l-Hisâb*'ı *Risâle-i Muhammediyye* adıyla Arapçaya çevirerek Fatih Sultan Mehmed'e sunmuştur.[71]

Bunların dışında Mollâ Gürânî, *Gâyetü'l-Amânî fî Tefsîri'l-Kelâmi'r-Rabbânî* adlı eserini 867'de, Mollâ Câmî, *Risâle fi'l-Vücûd* adlı Arapça tefsirini Fatih Sultan Mehmed için yazmışlardır. Bir Arapça *Sîret Antar*[72] ve

68 Bkz. Adıvar 1982, 34-36.

69 Adıvar 1982, 32.

70 Adıvar 1982, 36.

71 Bkz. Adıvar 1982, 48-49.

72 *Sîret Antar*, Nr. 238; Sîret Antar, Nr. 14/1.

Arapça *Kitâbü't-Tezkire be-Ahvâli'l-Mevtâ ve'l-Ahvâli'l-Âhire*[73]adlı eserler ile Sâdeddin Mesûd b. Ömer Taftazânî'nin *el-Mutavvel ve'l-Muhtasar el-Maânî*[74] adlı Arapça eseri de Fatih Sultan Mehmed'e ithaf edilmiştir.[75] Mollâ Hüsrev başta olmak üzere Sinân Paşa, Hocazâde, Hatipzâde ve diğer bütün Fatih devri âlim ve bilginleri eserlerini Arapça yazmışlardır. Bu eserlerin sayısı burada gösterilemeyecek kadar çoktur.[76]

Arapçanın yanı sıra bu devirde İran dili ve edebiyatının da çok büyük rağbet gördüğü muhakkaktır. Müsbet bilimler ile İslamî ilimler sahasında Arapçaya verilen önem kültür ve şiir alanında Farsçaya verilmiştir. Fakat Farsçanın çok eski devirlerden beri resmî yazışma dili olması ve güçlü bir şiir dilini Sâmanîler devrinden beri (onuncu yüzyıl) oluşturmuş olması nedeniyle, Anadolu'da gelişen edebiyat Fatih devrinden çok önce pek tabii olarak aynı medeniyet dairesinde bulunan bu güçlü modelleri kendisine örnek alacaktı. İşte bu edebî temâyül Fatih devrinde daha önceki devirlere kıyasla daha da fazlalaşmıştır. Şiirlerde, artık sadece Farsça ve Arapça kelimeler, deyimler, atasözleri olduğu gibi veya Türkçeye çevrilerek okunmakla iktifâ edilmiyor, Farsçada şiirsel ifadeler etrafında gelişen ayrıntılı imajlar, çağrışımlar ve kalıplaşmış imajlar da Türk şiirine girmeye başlıyordu. Böylece divan edebiyatının bütün ifade özellikleri Fatih devrinde Türk şiirine tamamen yerleşmiştir. Şairlerin çoğu iki dilli olup hem Farsça hem Türkçe şiir yazmışlardır. Onlara göre en büyük ve en önemli edebî eserler, Firdevsî, Nizâmî, Selmân-ı Sâvecî, Câmî gibi büyük İran şairlerinin eserleridir. Türk şairlerinin ve aydınlarının bir çoğu, Mevlânâ Vefâyî, Mevlânâ Ali Çelebi el-Fenârî, Melîhî, Lalî, musikîşinas Nahifî Usta, Şems, Nizâmî-i Karamanî, Halîlî, Rûşenî, Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi gibi kimseler Sehî Bey'in tezkiresinde belirttiği gibi Acem'e gitmiş, orada Acem kültürü ve edebiyatını öğrenerek geri gelmişlerdir.[77] Aynı şekilde İran, Azerbaycan ve Horasan'dan da çoğu aslen Türk olan âlim ve şairler Osmanlı sarayına gelmişler ve büyük hürmet görmüşler, Fatih'in lütuf ve ihsanlarına nâil olmuşlardır. Bu şairlerden bir tanesi 864/1469'da Fatih'in sarayına gelen şair Hâmidî'dir.[78]

73 *Kitâbü't-Tezkire be-Ahvâli'l-Mevtâ ve'l-Ahvâli'l-Âhire*, Nr. 2571.

74 *El-Mutavvel ve'l-Muhtasar el-Maânî*, Nr. 88.

75 Bkz. Raby 1987, 315-317.

76 Bu eserler hakkında bir fikir edinebilmek için bkz. Fatih 1953.

77 Bkz. Sehî Bey 1978, 125, 171, 193, 194, 204, 207, 319, 322-323.

78 Daha fazla bilgi için bkz. Köprülü 1980, 375; Ünver 1974, 197-233.

Sehî Bey'in, Fatih Sultan Mehmed'in İran şiirine verdiği değeri gösteren, aynı zamanda o devirde İran edebiyatı, dili ve kültürüne duyulan hayranlığın derecesini belirten şu ifadeleri çok anlamlıdır:

> *Mevlana 'Alî Çelebi el-Fenârî asılda Bursevîdür. Lâkin diyâr-ı 'Acem'de şugl itmiş, sâhib-i fazilet ve ehl-i hikmet kimesnedür. Anatolı ve Rumiline iki cânibe bile birden kâzı-'asker hizmetin edâ itdükden sonra, merhûm Sultan Mehemmed'e musâhib düşüp esna-i muhabbetde 'Acem fuzalasınun kelîmâtın nakl idüp gâh Şâh-nâme-i Firdevsî ebyâtından ceste ceste, ve gâh devrân-ı mu'tebere eş'ârından pîrâste okuyup pâdişâhla muhabbet iderdi. Bu tarîkle Sultan Mehemmed'ün kalbinde yir idüp vüzerâ başarmadığı niçe mu'azzam mesâlih başarup pâdişâhun huzurında bir derecede 'izzet ve hürmet ve bir mertebede iltifât ve ragbet bulmuşdı ki bir kazı-'askere dahi müyesser olmamışdur.*[79]

Herhâlde Fatih Sultan Mehmed Firdevsî'nin *Şeh-nâme*'sinin çok etkisinde kalmış olmalı ki şair Şehdî'den Osmanlı Şeh-nâmesini Farsça olarak yazmasını istemiştir.[80] Hatta bu İran dili, şiiri ve kültürüne duyulan aşırı hayranlık, İstanbul'da bazı üzücü, düşündürücü, hatta biraz da gülünç durumlar yaratmıştır. Yine Sehî Bey tezkiresinde böyle bir durumla karşılaşırız:

> *La'lî vilâyet-i 'Acemde çok siyâhat itmiş, diyâr-ı Ruma geldükde Kalender sûretinde geldi. Merhum Sultan Mehemmed'ün sohbet-i hâsına musâhib düşüp musâhibet itdi. Ol zamânda tâyife-i a'câma ziyâde ragbet olmagın bu dahi gendüyi 'Acem bildürüp haylî hürmet ve niçe 'izzet buldı. İstanbul'da Yedikule cânibinde Kılıç Baba Tekyesi dimekle meşhûr kilisâyı tekye eyleyüp buna birüp in'âm-ı sultanî ile iltifâtlar ve ihsân-ı hâkânî birle rağbetler bulup mugrenem düşmiş idi. Sonradan müte'accim olduğu duyulıcak sultân-ı giti-sitân tekyeyi elinden aldı. Cemî' idrârâtın def'idüp şufru'l-yedd kalmış idi.*[81]

Bu temâyül sadece şiir ve edebiyat sahasına ait olmayıp, minyatür, tezhip, hat sanatı, kitap ciltleme gibi güzel sanatlarda da görülmüştür. Özellikle Fatih devrinde Memlûk sahasındaki ciltleme üslûbundan uzaklaşılarak, İran tarzında kitap ciltlenmeye başlanmış, hattatların çoğu da Memlûk

79 Bkz. Sehî Bey 1978, 322-323: App.II.

80 Bkz. Köprülü 1980, 374; Sehî Bey 1978, 196-197; İran edebiyatının kuvvetli etkisi hk. bkz. Köprülü 1966 (a), 200-201.

81 Sehî Bey 1978, 207-208.

hâkimiyetindeki memleketlerin ve Mısır'ın yerine daha çok batı ve orta İran'dan gelmeye başlamıştır. Özellikle 1460 - 1470 yıllarında faaliyet göstermiş hattat ve mücellitlerin çoğunun İranlı olduğu görülmektedir.[82]

Güzel sanatlardaki bu kuvvetli İran etkisinin, aslında Fatih'in Uzun Hasan'ı yenmesiyle ve Akkoyunlular'ın idaresindeki sanatçıların Fatih Sultan Mehmed ile beraber İstanbul'a gelmiş olmasiyle ilgisi vardır. Zira Raby bu kuvvetli Türkmen etkisine rağmen Fatih devrinde güzel sanatlar alanında bir gelişme kaydedildiğini, özellikle süsleme sanatında çiçek motiflerinin bu devirde geliştiğini belirtir ve bu gelişmenin Timurî stilinin Osmanlılardaki değişik bir versiyonu olduğunu söyler.[83]

Edebiyat alanında da aynı paralellikte gelişmelerin bulunduğunu burada belirtmeliyiz. Zira Osmanlıların Fatih devrinde, o kadar hayranlık duyduğu İran edebiyatı ve kültürünü himâye ve teşvik eden kültür merkezi yine bir Türk devleti olan Orta Asya'daki Çağatay Devleti'dir. Çağatay Devleti'nin Herat, Semerkand, Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezlerinde Türk şairleri çoğunlukla iki dilli olup hem Farsça hem Çağatayca şiirler yazdıkları gibi, bu merkezlerde pek çok İranlı şair, Farsça şiirler yazıyor, divanlar tertip ediyorlardı. Hükümdar Şâhruh (öl. 1447), Hüseyin Baykara (öl. 1506) ve onun oğlu Bediüzzamân Mîrzâ'nın sarayları şairler ve diğer sanatçılarla dolup taşmaktaydı. Özellikle Ali Şîr Nevâî'nin (öl. 1501) Herat'taki konağı hem İran hem Türk şairlerinin toplandığı bir edebî mektep mâhiyetindeydi. On beşinci yüzyılın en büyük İran şairi Câmî (öl. 898/1492) Ali Şîr Nevâî'nin en yakın dostu olup Herat'ta yaşamaktaydı.[84]

İşte bu yüzden Sehî Bey ve Latîfî tezkirelerinde ve onlardan sonra yazılanlarda görülen "'ilm şugl içün Aceme gitdi", "Acemden geldi" gibi ifadelerin her zaman olmasa bile çoğu zaman Herat ve Semerkand gibi Timurî kültür merkezlerine işaret ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Gerçekten de bu çeşit ifadelerin hemen arkasından çoğu kez söz konusu şairlerin Nevâî ve Câmî ile görüştükleri belirtilir. Ali Şîr Nevâî'nin divanında Osmanlı hükümdarlarının kendisine hediyeler gönderdiğini bildiren kısımlar vardır. Esasen Fatih devrinden başlayarak on sekizinci yüzyılın sonuna kadar Osmanlı edebiyatında Ali Şîr Nevâî'nin etkisi sürmüş, bir çok Osmanlı şairi onun şiirlerine nazîreler yazmıştır.[85]

82 Bkz. Raby 1987, 312-314.

83 Bkz. Raby 1987, 313.

84 Bkz. Browne 1956, II: 394-396; Köprülü 1945, 288-290; Köprülü 1966 (a), 201.

85 Bkz. Köprülü 1966 (a), 376; Sertkaya 1970, 133-138.

Fatih devrinde ve ondan sonraki devirlerde de Firdevsî, Nizâmî, Selmân-ı Sâvecî, Kâtibî-i Şîrâzî gibi şairlerin yanı sıra, belki onlardan da fazla Osmanlı şairlerini etkileyen İranlı şair, hayatının büyük bir kısmını Herat'ta geçirmiş olan Câmî'dir. Bütün bu bilgilerin ışığı altında Fatih devrindeki Osmanlı edebiyatında İran etkisine bir kere daha baktığımızda bu etkinin temelindeki nedeni daha açıklıkla görürüz. Yani İran edebiyatı ve kültürü Maveraünnehir ve Horasan'da hüküm süren diğer bir büyük çağdaş Türk devletinin kültürünün ve edebiyatının da mühim bir parçasıdır. İşte bir imparatorluk olma yolunda olan Osmanlı Devleti'nde başta Fatih olmak üzere bütün yüksek kademeli devlet ricâli, ulema ve sanatçılar, siyasî hâkimiyetin yanı sıra, diğer kültür ve edebiyat faaliyetlerinde Timurîlerle boy ölçüşmeye, hatta Timurîlerin Orta Asya'da yarattıkları medeniyet, kültür ve bilim seviyesini geçmeye çalışmaktadırlar. Bunu bize gösteren bir iki örnek bulunmaktadır. Mesela şu olay çok dikkat çekicidir: Ali Kuşci bir dar açının dik açıya dönüşmeden, genişleyerek geniş açı ve tekrar daralarak dar açı olduğu problemini ortaya attığı zaman Fatih Sultan Mehmed bu problemi, Ali Kuşci'ye sormadan çözmelerini kendi ulemasından istemiş; bu görevi Sinân Paşa üzerine almış ve bugün Köprülü Ktp.'nde (No. 721) bir mecmuada bulunan üç sayfalık Arapça risâlesini yazmıştır. Burada Adnan Adıvar'ın da belirttiği gibi asıl dikkati çeken husus, Fatih'in kendi yerli ulemasiyle Ali Kuşci arasında bir yarışma hevesine düşmüş olmasıdır.[86]

II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed'in sarayındaki Uygur harfleriyle yazı yazan *bahşi*lerin bulunması da Herat ve Semerkand saraylariyle manevî bağları canlı ve sıcak tutma, onları kendilerine bir kültür hedefi edinme gayretinden ileri gelmektedir. Nitekim Fatih Sultan Mehmed'in Uzun Hasan'a galibiyetini bildiren fetih-nâme niteliğindeki bir *yarlık* Orta Asya Türkçesinde hem Uygur harfleriyle hem Arap harfleriyle olmak üzere çifte alfabeyle 1473'te Karahisar'da böyle bir bahşi tarafından yazılmış olmalıdır.[87]

Fatih devrinde sarayda Uygur harflerini öğretme faaliyeti devam etmiş; bu arada şehzâde Bayezid'e Uygur harflerini öğretmek için bir risâle yazılmıştır. Ayrıca 884/1479'da *Atâbetü'l-Hakâyık*'ın bir nüshası İstanbul'da Uygur harfleriyle yazılmıştır.[88]

86 Adıvar 1982, 50.

87 Bkz. Arat 1936-1939, 285-322.

88 Osmanlı divanında Uygur harflerini kullanan bahşiler ve bununla ilgili diğer meseleler için bkz. Arat 1937, 665-690; Arat 1951, 20 vd. ve sondaki tıpkıbasımlar.

Şu hâlde Fatih devrinde İran edebiyatı ve kültürüne duyulan bu hayranlığın temelinde Orta Asya'daki bir diğer Türk devletinin haşmetine ve yüceliğine ulaşacak, hatta onu aşacak daha cihanşümûl bir imparatorluk kurma ideali bulunmaktadır. Bu yüzden de İran edebiyatının ve kültürünün etkisi, Fatih devrinde çok büyük boyutlara ulaşmıştır. Şu hâlde İran edebiyatı ve kültürünün bu kadar etkili olduğu bir devirde, devrin en büyük şairi Ahmed Paşa'nın İran şiirinin etkisinde kalması pek tabii idi. Bu yüzden onu tenkit eden Tâcîzâde Câfer Çelebi ve Latîfî'nin haklı oldukları söylenemez.[89]

Farsça ve Arapçanın bu kadar büyük bir önem kazanması, bu devrede bir takım lügatlerin ve gramer kitaplarının yazılmasına neden olmuştur. Böylece Farsça-Türkçe, Arapça-Türkçe, Arapça-Farsça-Türkçe olarak çeşitli lügatler yazılmış ve bu lügatlerin sonuna veya başına bazı gramer izahları eklenmiştir. Dil öğretimi ve öğreniminde büyük bir ihtiyaca cevap verdikleri muhakkak olan bu lügatlerin sayısı daha önceki dönemlere göre daha fazladır. On beşinci yüzyılın başlarında Ahmedî (öl. 1413) ve Ahmed-i Dâî (öl. 1421'den sonra) birer lügat yazmışlardır. Ahmedî'nin *Mirkat-ı Edeb* adlı lügati Arapça-Farsça manzum bir lügat olup, iki bölümdür. Birinci bölümü lügat kısmıdır; ikinci bölümü Arapça gramer bilgilerini ihtiva eder.[90]Ahmed-i Dâî'nin eserinin adı ise *Ukûdü'l-Cevâhir*'dir. Manzum Farsça bir lügat olan bu eser *Nukûdü'z-Zevâhir ve Cuhûdu'l-Cevâhir* adlı Reşidüddin Vatvat (öl. 573/1177-78) tarafından yazılmış Arapça-Farsça lügatın çevirisidir. Ahmed-i Dâî'nin lügati 650 beyittir. Arapça kelimelerin Farsça karşılıkları verilmiştir. Bazı nüshalarda satır altlarında kelimelerin Türkçe karşılıkları vardır. Bu eseri Ahmed-i Dâî II. Murad'ın hocası iken yazmıştır. Bir de Mahmûd bin Edhem tarafından II. Murad için yazılmış olan *Miftâhü'l-Lüga* adlı bir eser vardır. Bu eser daha çok Farsçanın gramerini anlatmaktadır.[91]

Görülüyor ki Fatih devrinden önce yazılan lügatler Türkçe olmayıp Arapça-Farsça lügatlerdir. Fatih devrinde bu durum değişmiştir. Bu devirde yazılan lügatler arasında en önemlilerinden biri, daha çok *Lügat-ı Halîmî* adıyla bilinen *Bahrü'l-Garâyib* adlı Farsça kelimelerin Türkçe karşılıklarını ihtiva eden lügattir. Bu lügati derleyen, II. Mehmed devrinin kadılarından Halîmî, Sadrazam Mahmûd Paşa (857-878) tarafından himâye

89 Bkz. Latîfî 1314, 77.

90 Bkz. Alparslan 1963; Çetin 1952.

91 Bkz. Ergin 1950, 119-120; İz ve Kut 1985 (a), 110.

edilmiş ve desteklenmiştir. Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinde hayatı hakkında bilgi bulunan Lütfullah bin Ebi Yûsuf el-Halîmî, eserini iki defter üzerine tertip etmiştir.[92] İlk defter Farsî-Türkî lügatler, ikinci defter ise "Sanâyi-i şiiriyye ve Kavâid-i bedîiyye"ye ait olup, aruz ve kâfiye hakkında bilgiler vermektedir. Yukarıda zikredilen her iki tezkire de Halîmî'nin çok iyi bir şair olduğunu söylerler. Halîmî daha sonra *Nisârü'l-Mülûk* adlı Farsça-Türkçe bir lügat daha yazarak II. Bayezid'e sunmuştur.[93]

Fatih devrinde yazılan ikinci lügat *Tercümânü'l-Lügâ* adını taşımaktadır. Bu iki ciltlik Arapça-Türkçe lügatin yazarı Pîr Mehemmed b. Yûsuf el-Ankaravî (öl. 866/1461-62) fıkıh ve lügat ilminde mütehassıs olan bir âlimdir. Eserinin 982/1574-75'te istinsah edilmiş bir nüshası Topkapı Sarayı Ktp., Revan 1833'te bulunmaktadır. Diğer bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 1496'dadır. 1176'da istinsah edilmiştir. Bu lügat, *Lügat-ı Kara Pîrî* diye şöhret kazanmıştır. Bu eser *Multakatü's-Sihâh* adlı Arapça lügatın Türkçeye çevirisidir.[94]

Meşhur manzum Firişteoğlu lügatinin yazarı İzzeddin Abdüllatif b. Firişteoğlu'nun ölüm tarihi bazı kaynaklarda 879/1474-75'tan önce olarak gösterilmektedir.[95] Fakat Mecdî Efendi, *Şakâyıku'n-Nûmâniyye* zeylinde bu şahsı Yıldırım Bayezid zamanında yaşamış kişiler arasında gösterdiği gibi, böyle bir eserinden bahsetmeyip aynı aileden Abdülmecid b. Abdüllatif b. Melek adlı bir şahsın Kur'an'daki Arapça sözlerin Türkçe karşılıklarını veren bir lügat yazdığını belirtir.[96] Eğer Firişteoğlu 1475 yılından önce ölmüşse, o zaman, Fatih devrinde yetişen âlimler arasında sayılması gerekir. Bu durumda Firişteoğlu lügatini de bu devrin mahsullerinden biri olarak kabul etmemiz lâzımdır. Bu durumun ve Firişteoğlu'nun adında görülen karışıklıkların ilerideki çalışmalarla çözülmesi gerekmektedir.

Ayrıca Fatih devrinde bazı lügatler de istinsah edilmiştir. Bunlardan 864/1460 tarihli müzehhep bir *Mukaddimetü'l-Edeb,* Bursa Haraççıoğlu

92 Âşık Çelebi 1971, 89; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 303.

93 Nüshalar için bkz. Rieu 1888, II: 137-138: Or. 3378. Bir nüshası da İ. Ü. Ktp. TY 1404.

94 Bkz. Karatay 1961, 7-8, No. 2001, 2002, 2003, 2004'te olmak üzere dört nüshası vardır. Pîr Mehemmed'in bir de Ayasofya Ktp.'nde (No. 4697, 214 sahife) 1472'de istinsah edilmiş *Sıhâhü'l-Acemî fi'l-Lüga* adlı Farsça-Arapça-Türkçe bir lügatı daha bulunmaktadır. Ancak bu eserin Pîr Mehemmed'e âidiyetini araştırmak gerekmektedir.

95 Bkz. Karatay 1961, II: 9: 2005; Blochet 1932-1933, 94: A. F. 231; Rieu 1888, 136: Harl. 5466.

96 Mecdî Mehmed Efendi 1989, 67; ayrıca bkz. Kocatürk 1971, 138.

Ktp. 144'te bulunmaktadır.[97] Aynı şekilde 867/1463'te istinsah edilmiş Arapça-Farsça *Nisâbü's-Sıbyân* adlı lügat ile 857/1453 tarihli olan ve çocuklar için yazılmış bir diğer Arapça-Farsça lügat, Paris Bibliothèque Nationale'de aynı mecmua içinde bulunmaktadırlar.[98] Bu çeşitten Fatih devrinde istinsah edilmiş lügatlere, eğer aranırsa pek çok kütüphanede rastlanacağına emin olabiliriz.

İşte yukarıdan beri anlatılan yazın hayatının koşullarında yetişen Fatih devri şairlerini, yazarlarını ve onların eserlerini incelemeye başlamadan önce bu devir ile II. Bayezid devrinin edebiyat temsilcilerinin arasına bir sınır koymak gerekmektedir. Zira Fatih devrinde yaşamış olan sanatçıların bir çoğunun ihtiyarlık zamanları II. Bayezid dönemine uzanmaktadır. Ayrıca bu iki dönemi de idrâk edip Türkçe eserlerini II. Bayezid devrinde yazmış olanlar bulunmakta olduğu gibi, Fatih'in son yıllarında çok genç olan, asıl gelişmesini II. Bayezid zamanında idrâk eden şair ve yazarlar da bulunmaktadır. Bu yüzden bu iki hükümdarın zamanındaki edebiyat faaliyetlerini kesin sınırlarla birbirinden ayırmak hem pek kolay değildir; hem de böyle sunî bir ayırım yapmak gerçekte gerekli değildir. Fakat biz bu yazıda sadece Fatih devrinin şair ve yazarları üzerinde duracağımız için, sırf pratik alanda kolaylık sağlamak üzere şöyle bir sınır koymayı denedik:

1. Fatih devrinin kültür ve düşünce ortamında edebî kişiliği gelişmiş, hatta bir süre Fatih'le beraber bulunmuş olmasına rağmen Türkçe eserlerini II. Bayezid devrinde yazmış olanlar vardır, Kıvâmî, Ahmed Paşa, Tursun Bey gibi. Bu sanatçılar, edebî kişiliklerini Fatih devrinin kültür faaliyetlerine borçlu oldukları için, bu grup içine girenleri Fatih devri şairleri ve yazarları olarak kabul etmek gerekiyor.

2. Fatih Sultan Mehmed'in son yıllarında edebiyat dünyasında kendilerini göstermiş olmalarına rağmen, edebî mesleklerinin altın çağını II. Bayezid zamanında idrâk etmiş ve eserlerini II. Bayezid veya onun şehzâdelerine takdim etmiş olanları kesinlikle II. Bayezid devri şairleri arasında saymak gerekiyor. Necâtî Bey, Mihrî Hanım, Tâcîzâde Câfer Çelebi gibi.

3. Yukarıdaki izaha ters düşen bazı istisnaî durumlar bulunmaktadır. Fatih devrinde kişiliği teşekkül etmiş ve tıpkı Ahmed Paşa gibi Türkçe eserlerini II. Bayezid devrinde yazmış olup da ilk grupta bulunması lâzım gelen

97 Ergin 1950, 123.

98 Bkz. Blochet 1932-1933, 30: Suppl. T. No. 678.

Sinân Paşa'yı (öl. 1486) II. Bayezid devri yazarları arasına almayı tercih ettik. Zira Sinân Paşa, Fatih devrinde sadece İslamî ilimlere vâkıf Arapça yazan bir âlim ve tanınmış bir matematikçi kişiliği ile karşımıza çıkmaktadır. Fatih devrinde onun Ahmed Paşa'da görüldüğü gibi Türk edebiyatı ile hiçbir ilişkisi yoktur. Ancak Fatih'in vefatından sonra İstanbul'a dönüp Türkçe yazmaya başlamış ve eserlerini II. Bayezid'e sunmuştur.[99] Uzun Firdevsî (öl. 1512'den sonra) Bursa'da kaleme aldığı *Kıssa-nâme-i Süleymân Aleyhisselâm* adlı mensur eserini ve seksen ciltlik *Süleymân-nâme*'sinin yedi cüzünü Fatih Sultan Mehmed'in sağlığında yazmıştır.[100] Ancak Uzun Firdevsî de bir çok eserlerin sahibi, çok velûd bir yazar olarak Fatih devrinde mesleğinin başındadır. Asıl olgunluk çağını II. Bayezid devrinde idrâk etmiş, eserlerinin çoğunu II. Bayezid devrinde yazmıştır. Bu yüzden Uzun Firdevsî de II. Bayezid devri yazarlarından addedilmelidir.

Yukarıda belirtilen sınırlar içinde Fatih devrindeki edebî atmosferi incelemeye başladığımızda şöyle bir durumla karşı karşıya geliriz; İstanbul yeni alınmıştır (1453). Osmanlı klâsik şiir dilinin esasını teşkil edecek olan İstanbul Türkçesi henüz teşekkül etmiş değildir. Yalnız daha önce de belirtildiği gibi Anadolu'da on üçüncü yüzyılın ikinci yarısından beri süregelen bir Türkçe edebî dil teşekkül etmiş bulunmaktadır. Bu dil, Ahmed-i Dâî, Ahmedî, Şeyhî gibi şairlerin kaleminde üslûplaşmaya doğru yönelmiş olmasına rağmen, sade ve oldukça basit, temiz bir Türkçedir. Henüz on beşinci yüzyılın ikinci yarısında Ahmed Paşa'nın şiirlerinde görülen işlek, müzikalite kazanmış, nükteler, ince ve zarif hayallerle bezenmiş, kolaymış gibi görünen, fakat aslında hiç de kolay ifade edilemeyen bir üslûba sahip değildir. Fatih devrindeki şiir dili ise nazım tekniği kusurlarından oldukça kurtulmuş, uzak çağrışımlara dayanan zengin ifadelerle, gerçekten söylenmesi zor ifadelerle bezenmiştir. Üstelik Fuad Köprülü'nün de belirttiği gibi İstanbul'da şairlerin toplanıp edebî sohbetler yapacağı, birbirini teşvik edeceği, birbiriyle yarışacağı bozahaneler, mesire yerleri veya o devirde bu ihtiyaca cevap veren zâviyeler ve hânkâhlar henüz belirmemiştir. Varsa bile sayısı çok azdır.

Köprülü, Osmanlı Devleti'nin İstanbul dışındaki şehirlerinde yaşayan şairlerin daha şanslı olduklarını, İstanbul'un alınmasından çok önce birer Osmanlı şehri olarak, Osmanlı kültür ve edebiyat merkezleri hâline gelen Edirne, Bursa, Kastamonu, Manisa, Aydın ve Amasya'daki devrin

99 Bkz. Mazıoğlu 1968, 447 vd; İz ve Kut 1985 (a), 270-271.

100 Topkapı Hazine 1231; İz ve Kut 1985 (a), 292-293.

şairlerinin daha renkli ve eğlenceli bir hayat sürdüklerini, belli edebî mahfillerde müzikli ve içkili toplantılarda bir araya geldiklerini söyler. Oysa İstanbul yeni fethedildiği için şairlerin toplandığı hânkâh, zâviye, mesire-gâh gibi alışılagelmiş toplantı yerlerinin kesinlikle belirmemiş olduğunu belirtir ve o devirde böyle bilinen yerlerden sadece Sinoplu şair Safâyî'nin Galata'daki zâviyesinin adını verir.[101]

Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinde verilen bilgiye göre, Merhum İskender Paşa, Safâyî'ye olan bağlılığının bir işareti olarak Galata semtinde Atıcılar altında bir zâviye bina ettirip meşîhatını Safâyî'ye vermiştir. O yer, zamanın ekâbir ve âyânı, şuarâ ve ehl-i irfânının gidip geldiği, sohbet ettiği bir yer hâline gelmiştir.[102] Sehî Bey ise Safâyî'nin yüz yaşını aşkın bir hayat sürdüğünü, gemicilik ilmini çok iyi bildiğini ve gemicilerin kullandıkları harita ilminin en başta gelen âlimlerinden olduğunu, Kemâl Reis ve Kurdoğlu gibi tanınmış kaptanların onu dâima ziyâret ettiklerini, hatta Safâyî'nin, Kemâl Reis'in deniz savaşları hakkında on bin beyitlik bir mesnevî yazdığını söyler ve mezarının Galata yakasında 'tershaneler kurbünde' kendi öldüğü evinde olduğunu bildirir.[103] Latîfî ise Safâyî'nin Sultan Bayezid nâmına mürettep ve mükemmel bir divanı olduğunu, fakat şiirlerinin sathî ve sade olduklarını, nihayet onun devrinde Likâî ile karşılıklı şaka mâhiyetinde şiirler söylediğini bildirir.[104]

Galata'da Atıcılar altındaki zâviyesinin hakikaten devrin şairlerinin ve tanınmış kişilerinin toplandığı bir yer olduğu hakkındaki bilgi Âşık Çelebi'den önceki daha eski iki tezkireci tarafından zikredilmemektedir. Buna göre, bu konunun ihtiyatla ele alınması ve Âşık Çelebi'de anlatılanların, Fatih devri sonrasına rastlayıp rastlamadığının araştırılması gerekmektedir. Fakat Safâyî'nin zâviyesi gerçekten şairlerin bir toplantı yeri hâline gelmiş olsun veya olmasın, muhakkak ki Fatih devri şairleri İstanbul'da büyük bir ihtimalle, Galata meyhanelerinde, Tahtakale'de sayıları az da olsa o zaman mevcut bulunan bozahanelerde ve meyhanelerde bir araya gelmiş, yazdıkları şiirleri birbirlerine okumuş ve böylece İstanbul'da bir edebî hareket başlamış olabilir.

Bunun dışında Fatih devri şairlerinin dört öbek hâlinde şu merkezlerde kümelendikleri göze çarpmaktadır:

101 Köprülü 1918, 391.

102 Bkz. Âşık Çelebi 1971, 219b; Hasan Çelebi 1978-1981, I: a.566.

103 Bkz. Sehî Bey 1978, 205-207.

104 Bkz. Latifi 1314, 226; ayrıca bkz. Köprülü 1966 (a), 205.

1. Bir grup şair Adnî mahlasiyle şiirler yazan Sadrazam Mahmûd Paşa'nın (öl. 878/1473)[105] etrafında ve onun himâyesinde toplanmışlar, ondan büyük teşvikler görmüşlerdir. Mahmûd Paşa'nın etrafında toplananlar arasında devlet kademelerinde yükselmiş önemli kimseler de bulunuyordu. Mesela bunlardan Fatih Sultan Mehmed'e önce nişancı, sonra sadrazam olan ve Nişânî mahlasiyle şiirler yazan, Fatih kanun-nâmelerinin tedvininde büyük hizmetleri geçen Karamanî Mehmed Paşa (öl. 1481), bir musikî risâlesinin, birkaç Arapça dinî eserin ve *Behcetü't-Tevârîh* adlı Farsça tarih eserinin sahibi Şükrullah (öl. 1464'ten sonra), *Düstûr-nâme* adlı (yazılışı 1464) manzum tarih eserini yazan Enverî, *Târîh-i Ebu'l-Feth*'i kaleme alan Tursun Bey (öl. 1491'den sonra), şair Sarıca Kemâl (veya Kemâl-i Zerd (öl. 1491'den sonra), sonradan II. Bayezid'e vezir olan Sâfî mahlaslı Kasım Paşa, Mahmûd Paşa'dan himâye ve teşvik görmüşlerdir.[106]

Son olarak Mahmûd Paşa'nın hezle mâyil bir şair olan Hayâtî'yi de kendisinde şairlik istidâdı görüp hizmetine aldığını Sehî Bey söyler.[107] Hayâtî, Sehî Bey'e göre iyi huylu, şiirleri zarif ve hüzünlü bir şairdir. Zaman zaman Mahmûd Paşa, Hayâtî'nin hezl ve hicve olan kabiliyetini kullanarak, ona bazı kişiler hakkında mensur veya manzum hicviyeler yazdırmıştır. Hatta Hayâtî bunlardan birisini Tursun Bey için yazmış olduğunu, Tursun Bey'in bu hicviyeye çok içerlediğini ve Hayâtî'nin idam edilmesinin sebeplerinden birinin de Tursun Bey'in bu gücenikliği olduğunu yine Sehî Bey söyler. Mahmûd Paşa'nın himâyesindekilerden biri de *Lügat-i Halîmî* diye meşhur olmuş, *Bahrü'l-Garâyib* adlı lügatin yazarı Halîmî'dir.[108]

2. Diğer bir grup şair II. Bazeyid'in etrafında, onun Çelebi Sultan olarak bulunduğu Amasya'da toplanmıştır. Bunlar arasında Bayezid'in defterdarı ve Câfer Çelebi'nin babası Tâcî Bey ve Amasyalı Âfitâbî başta gelir. Âfitâbî, II. Bayezid'in Amasya'daki dostları arasına girmiş ve mürettep bir divan hazırlamıştır. Şiirlerinin, monoton olmayıp canlı ve üslûp bakımından süslü olduğunu Latîfî söyler.[109] Yine II. Bayezid'in musahiplerinden olan Amasyalı Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi de Hâtemî mahlasiyle şiirler yazmıştır. Şehzâde Bayezid'i içkiye ve afyona alıştırdıklarını

105 Divanı ve münşeatının bir nüshası, İ. Ü. Ktp. 1962'dedir.

106 Sehî Bey 1978, 117, 118; Latîfî 1314, 218, 284; Âşık Çelebi 1971, 35a, 104a.

107 Sehî Bey 1978, 201-202.

108 Bkz. Âşık Çelebi 1971, 89a; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 303. Ayrıca bu kısımda adı geçen tarihçiler için bkz. daha önceki bölüm.

109 Hasan Çelebi 1978-1981, I: 235; Latîfî 1314, 93-94, 108.

duyan Fatih Sultan Mehmed, onun, Hâtemî ve Fenârî oğlu Ahmed Paşa ile dostluğunu bozmak için bu ikisinin öldürülmesini emretmişse de Bayezid, Ahmed Paşa'yı Hindistan'a, Müeyyedzâde'yi de İran'a gizlice göndermeyi başarmıştır. Müeyyedzâde orada bütün İslamî ilimleri tahsil eyleyip II. Bayezid'in hükümdarlığı sırasında tekrar geri döndüğü zaman kazasker olmuştur.[110]

3. Bir üçüncü grup şair de Konya'da Şehzâde Cem Sultan'ın (öl. 1495) etrafında toplanmıştır. Bu şairler arasında bu makalede daha sonra zikredilecek olan Cem'in defterdârı Şâhidî'den (öl. 1478-79'dan sonra) başlayarak şu şairleri zikredebiliriz: Sadî-i Şîrâzî, şiir sanatlarını çok iyi bilen bu şair aynı zamanda Cem Sadî'si diye de anılır. II. Bayezid'in tahta geçmesinden sonra Cem Sultan ile birlikte memleketten ayrılıp çeşitli memleketlerde yaşamış, onun vatan hasretini beraberce paylaşmıştır. Bir süre sonra kıyafet değiştirerek İstanbul'a gelen Sadî, Sehî Bey'in ifadesinden anlaşıldığına göre Cem Sultan'dan İstanbul'daki bazı kimselere hitâben yazılmış mektuplar taşıyordu. Fakat İstanbul'da kim olduğu anlaşılmış, yakalanmış ve öldürülmüştür. Şiirlerinde yaşadığı acı hayatın izlerine rastlanır. Sehî Bey onun şu beytini verir:

Ruhların şevki n'ola sînemde eylerse vatan
Bu cihândur vakt olur külhanda sultanlar yatur

Latîfî ise onun bir başka şiirinin matlaını vererek, Sadî'nin vatan hasretini ve çektiği ızdırapları nasıl dile getirdiğini anlatmaya çalışır:

Câm-ı Cem nûş eyle ey Cem bu firengistândur
Her kulun başına yazılan gelür devrândur[111]

Kandî-i Sirozî, Sehî'ye göre Cem Sultan'ın sevdiği musahiplerindendi. Diyar-ı gurbete onunla beraber gitmiş ve orada ölmüştür. Sehî Bey şiirlerinin çok güzel olduğunu bildirmesine rağmen, Latîfî şiirlerinin o kadar şöhret kazanmadığını, ama fena şiirler olmadıklarını ve Sadî-i Sirozî ile birbirlerine karşılıklı şiir söylediklerini bildirir.[112]

Haydar Çelebi de Cem Sultan'ın maiyetindeki şairlerdendir. Cem Sultan'ın defterdarı olan Seferihisarlı Haydar Çelebi, onunla birlikte Frengistân'a

110 Bkz. Sehî Bey 1978, 125-126; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 318-319, 325.

111 Sehî Bey 1978, 198-199; Âşık Çelebi 1971, 155b-156n; Latîfî 1314, 188-189. Bu şiiri Latîfî tahmis edip tezkeresine yazmıştır. Bu şiirin tamamı Cem Sultan'a atfedilmektedir. Bkz. bu makalede Cem Sultan.

112 Bkz. Sehî Bey 1978, 247; Latîfî 1314, 274-275.

gitmiş, Cem'in ölümünden sonra onun evraklarını (*muhallefât ve metrûkât*) ve ölüm haberini getirmiştir. Haydar Çelebi hakkında Latîfî tezkiresinde hem garip hem hüzünlü bir hikâye vardır: Haydar Çelebi, Firengistân'dan gelirken Cem'in beyaz renkli konuşan bir papağanını da beraber getirmiş; bu kuşu mâtem elbisesi giydirir gibi siyaha boyayıp ona "el-hükmü li'l-lâh pâyende bâd pâdişâh" sözlerini öğreterek, II. Bayezid'e sunmuştur. Bu sözleri duyan II. Bayezid, çok memnun kalmış, Haydar Çelebi'yi haps olduğu Germiyan kalesinden çıkarmış ve kendisine bir zeamet vermiştir.[113]

Bu şairlere Cem Sultan'ın hocası Türâbî, Cem Sultan'ın musahiplerinden olup onunla deniz aşırı gitmiş olan Sehâyî ve Lalî'yi ilâve edebiliriz. Latîfî, Lalî'nin çok iyi bir şair olduğunu, birçok şiirlerini sohbet sırasında, kendisine gelen ilhamla yazdığını söyler.[114]

4. Yukarıda anlatılan şair ve yazar gruplarının en büyük ve en kalabalığı, muhakkak ki Fatih Sultan Mehmed'in etrafında toplanmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in himâye ve teşvik ettiği şairlerin sayısı hakkında burada bir fikir verebilmek için bazılarının adlarını verelim: Adnî mahlasıyla şiirler yazan Mahmûd Paşa, Nişânî mahlasıyla şiir yazan Karamanî Mehmed Paşa, Ahmed Paşa, Melîhî, Cemâlî, Aşkî, Azerî, Ulvî, Farça manzum *Şeh-nâme-i Âl-i Osman* yazan Şehdî, Mehdî, Fenayî, Kudsî, Kutbî, mâhir bir musikîşinas olan Nahîfî (Usta Şems), Şemsî-i defterdâr, Vefâyî, Edirneli Sabâyî, Sinoplu Safâyî, Mollâ Fenarî oğlu Ali Çelebi, İzârî, Mevlânâ Lütfî-i Tokadî, Nizâmî-i Karamanî, inşâda usta olduğu için Fatih Sultan Mehmed'in çok takdir ettiği Vefâyî ve Zeyneb Hanım bu şairlerin belli başlılarıdır.[115]

Fakat Fatih Sultan Mehmed'in etrafında toplanmış bu şairleri yakından incelemeye başlayınca bugün bizleri düşündüren bir durumla karşılaşırız. Kaynaklarda verilen bilgilere göre, Fatih Sultan Mehmed'in sarayında otuz kadar şair bulunmaktadır. Hatta Fatih belli bir geliri ve devlet kademelerinde bir işi olmayan şairlere gündelik bağlamıştır. Bu şekilde şairlere belli maaş bağlama geleneğinin Fatih Sultan Mehmed ile başladığını bildiren tezkireler, bu şairlerden bazılarının çok kötü şairler olduklarında birleşirler. Şiir zevkinin oldukça değişmiş olduğu devirlerde kaleme alınan Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinin yanı sıra Fatih devrine daha yakın olan Sehî Bey ve Latîfî zamanında bile bazı şairlerin, onların

113 Bkz. Latîfî 1314, 140; ayrıca bkz. Sehî Bey 1978, 246; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 313.

114 Bkz. Latîfî 1314, 303; ayrıca bu şairler için bkz. Sehî Bey 1978, 245-247.

115 Bu şairler Sehî Bey tezkeresinden alınmıştır, Sehî Bey 1978, 188-189, 184-197, 203-205.

tezkirelerinde ikinci dereceden şair sayıldıkları dikkati çekmektedir. Bunlardan bir tanesi olan Safâyî'nin şiirlerinin sathî ve sade olduğunu Latîfî'nin belirttiğini daha önce görmüştük. Bu şekilde tezkirelerde kötü şair olduğu hakkında görüş birliğine varılmış bir şair de Aşkî'dir.[116]

Latîfî Aşkî'den şöyle bahseder: "Eş'ârı nazm-ı sâde ve kelâm-ı mevzûn makûlesidür. Tasarruf ve icâde cendün şi'rinün ve şi'rinün aslâ halâveti yokdur. Ammâ bu hâlile ol zamân yine rütbet-i refi'ası ve pâdişâhdan yevmî yüz akçe vazîfesi varmış."[117] Daha sonra Latîfî, bazı şairlerin bu haksızlığa içerlediklerini ve zamanın şairlerinden Fenâyî'nin bu hususta bir beyit yazdığını söyler:

'Aşkî yüz yir Sadî otuz bu Fenâyî'nün dahi
Heftede yidi güni var tonlık ve tîmârda

Bir diğer şair de kötü şairlerin talihlerinin iyi olduğuna Aşkî'yi misâl göstermiştir:

'Aşkiyâ tâli'üne 'aşk olsun
Gerçi nazmûn kötü sitâren eyi[118]

Bu beyti Hasan Çelebi de aynen tezkiresine almıştır.[119] Âşık Çelebi de hemen hemen aynı ifadeleri daha belirgin bir keskinlikle tekrarlar: "Aşkî Sultan Mehemmed mâdihlerindendür. Şi'rle şi'ârı ve şöhret-i eş'ârı yokdur. İrâda ve istişhâda kâbil bir beyti dahi yokdur. Ammâ 'aceb bu ki yevmî yüz akçe şâ'ir 'ulûfesin mutasarrıf imiş. Sehî Beg ve Monlâ Latîfî'ye iktidâen irâd olındı."[120]

Fakat Sehî Bey, tezkiresinde Aşkî'den bahsederken "Pâdişâhun mülâzemeti ile müşerref olup musahib düşmiş, fâzıl, kavâ'id-i eş'ârı güzel zabt itmiş, tarz-ı gazeli hûb ve üslûb-ı nazmı mahbûb bilürdi" demektedir. Bu sözlerden Sehî Bey'in Aşkî'yi bilhassa gazel tarzındaki şiirleri iyi, nazmının üslûbu güzel bir şair addettiği anlaşılır. Ancak şu ifadesi Aşkî'nin artık rağbetten düştüğünü belirtmektedir: "Ol zamânda ziyâde rağbeti var idi." Demek ki Sehî Bey'in tezkiresini yazdığı sırada artık Aşkî'ye fazla rağbet edilmiyordu. Oysa Fatih devrinin şairlerinden Ahmed Paşa ve Melîhî

116 Aşkî hakkında bilgi için bkz. Kut 1972, 153-172.

117 Bkz. Latîfî 1314, 243-244.

118 Bkz. Latîfî 1314, 243-244.

119 Hasan Çelebi 1978-1981, II: 235.

120 Âşık Çelebi 1971, 176a.

hâlâ etkilerini sürdürmekteydiler.[121] Bu durumda Latîfî'nin sözlerinin haklı yönleri olduğu anlaşılıyor.

Aynı şekilde Aşkî'nin *Heft Peyker* çevirisi hakkında bir tanıtma yazısı yazan Günay Kut *Heft Peyker*'in üslûbuna bakarak, Aşkî'nin hiç de tezkirelerde söylendiği kadar kötü bir şair olmadığını belirtir.[122] Bu durumda gazel ve kasîdelerinin yanı sıra Nizâmî'nin aynı adlı eserini Türkçeye çevirmiş olan Aşkî'nin daha çok iyi bir mesnevî şairi olduğu söylenebilir.

Ancak yukarıda zikredilen tezkirelerdeki bilgilerin ışığı altında meseleye bir bütün olarak baktığımız zaman, şöyle bir neticeye varabiliriz: Latîfî'nin sözleri hem kendisinin Aşkî hakkındaki düşüncelerini belirtmesi, hem de Aşkî'nin çağdaşı olan şairlerin onun hakkındaki görüşlerini göstermesi bakımından önemlidir. Latîfî, özellikle Aşkî hakkındaki sözlerini sona erdirirken, ayrıca Fatih devrinde sanat ve kültürün değerlendirilmesi hakkında çok önemli bir bilgi daha verir: "Mâ takaddümden baht u devlet kemâl ü ma'rifete göre olmaz imiş ve kadr ü 'izzet bulanlar istihkâk ve liyâkate göre bulmaz imiş."[123] Yukarıda anlatılan bu durumun hiçbir zaafa tahammül etmeyen, hem kişilerde, hem de sanat dâhil her alanda tam bir mükemmellik ve disiplin arayan hükümdarın mizacının sertliği ile ilgili olup olmadığı hemen akla geliyor.

Nitekim kadı, kazasker ve diğer memuriyetlere atamalarda da aynı tavrı takınan Fatih Sultan Mehmed, hocası Mollâ Gürânî'yi bile kazaskerlikten, biraz kendi başına buyruk hareket ettiği için azletmiş olduğu gibi Ahmed Paşa'nın, Fatih Sultan Mehmed'in gözünden düşmesine sebep de, böyle bir ahlâkî zaaftır. Zira Fatih, şair Ahmed Paşa'nın kendi nedimlerinden bir tanesine temâyülü olduğunu öğrenince onu önce ölümle cezalandırmak istemiştir. Sonra Ahmed Paşa'nın "kerem" redifli kasîdesini sunması üzerine yumuşamış; fakat onu İstanbul'dan ve saray çevresinden uzaklaştırmıştır.[124] Aynı şekilde Fatih'in hocası Sinân Paşa da muhtemelen serbest düşünceli bir kişi olması yüzünden, aşırı tutucu bir âlimin etkisiyle hükümdarın gözünden düşmüştür. Önce hapsedilmiş, sonra İstanbul'daki ulemânın araya girmesiyle Sivrihisar kadılığı ve müderrisliğine tayin edilmiştir. Hatta bu sürgüne giderken yolda İznik'ten gönderilen bir tabip Sinân Paşa'yı padişâhın emriyle tekrar hapsettirmiş, o zamanın

121 Bkz. Sehî Bey 1978, 198.

122 Bkz. Kut 1972, 127-151.

123 Bkz. Latîfî 1314, 244.

124 Bkz. bu makalede Ahmed Paşa.

tedâvi usûlüne göre günde elli değnek vurdurmuştur. Bu durumu haber alan Mollâ Hüsameddin bir mektup yazarak Fatih'ten bu işkenceyi durdurmasını istemiştir. Sinân Paşa Fatih'in ölümüne kadar Sivrihisar'da kalmıştır.[125] Şair Melîhî de yukarıda anlatılanlara benzer bir kaderle hükümdarın gözünden düşmüştür. Bu defa bu düşüşe sebep, Melîhî'nin içkiye duyduğu büyük zaaftır. Melîhî de tıpkı ötekiler gibi saraydan ve Fatih'in çevresinden uzaklaştırılmıştır.

Bu adı geçen kişiler Fatih devrinin en kâbiliyetli ve gerçek sanatkâr ruhuna sahip kişilerdir. Tolerans kabul etmeyen bir mizacı olan ve kendisine kayıtsız şartsız bir bağlılık isteyen Fatih, belki bu yüzden kişilikleri kuvvetli Ahmed Paşa, Sinân Paşa gibi kimselerin yerine sarayında ikinci derecedeki şairleri toplamayı tercih etmiştir. Fatih'in kafasındaki insan imajının tam tersine, sanatçılar lâübâli-meşrep olur, bağımsız olmayı sever. Bir din âliminin veya müsbet bilim adamının dakik titizliği, sorumluluklarını yerine getirme endişesi, muntazam hayat tarzı, sıkı çalışma temposu bir sanatçının temel özellikleri arasında bulunmayabilir. İşte Fatih'in nazarında bir zaaf olarak görülen vasıflarından ötürü Ahmed Paşa divanını II. Bayezid'e sunduğu gibi, Sinân Paşa da sanatkârâne üslûpla yazılmış Türkçe manzum eserlerinin tamamını II. Bayezid devrinde kaleme almıştır.

Yukarıda anlatılan dışında, Fatih'in sarayına ikinci derecede şairlerin dolmasının başka sebepleri de olabilir. Fatih imparatorluk kuran her büyük hükümdar gibi dikkatini, ilgisini pek çok alana dağıtmak zorunda kalmıştır. İstanbul'un ve diğer memleketlerin fethiyle birlikte ortaya çıkan iskân meselesinden, imparatorluğun eğitim ve hukuk problemlerine kadar bir yığın faaliyet onun ilgisini ve dikkatini gerektiriyordu. Özellikle bir hukuk devletinin temellerini atma yolunda gelişen her çeşit faaliyet arasında memleketin ihtiyacı olan reisülküttap, nişancı, kazaskerleri ve kadıları yetiştirecek âlimlere, medreselere, kütüphanelere büyük ihtiyaç vardı. Bu ihtiyaç ister istemez onu daha çok İslamî ilimlerle, özellikle fıkıh ve İslam felsefesi ile uğraşan âlimlerle ilgilenmeye, onların en iyilerini ve en büyüklerini dâima yanında tutmaya çalışmaya zorluyordu.

Bunun yanı sıra tebasının ve ordusunun içinde yüksek kademede pek çok gayri müslimin bulunması ve bunların farklı kültürlerinden gelen pek çok idarî, yönetim ve yaşam tarzına ait durumların, İslam kesimindekiyle mezcedilmesi veya hiç olmazsa bu iki farklı kesimin yan yana varlıklarını

125 Sinân Paşa 1987, 2 vd; İz ve Kut 1985 (a), 279.

sürdürebilmelerini sağlamak gibi büyük problemlerle karşı karşıyaydı.[126] İşte Fatih, mensup olduğu kültür ve medeniyet dairesinin en iyi temsilcilerine ihtiyacı olduğundan bu âlimlere pek çok imtiyaz vermiş bulunuyordu. Bu yüzden Fatih devrinde ulema nüfûzu çok kuvvetliydi.[127] Fakat Fatih bu kuvvetli ve nüfuzlu grubu aynı zamanda kendisine bağımlı kılmak da istiyordu. Zira ilk defa 'şer'î hukuk' karşısında örfî kanunların sistematik bir şekilde tedvin edilmeye başlandığı bu devirde Fatih ulema sınıfını gücendirmek istemediği gibi, onların kendisini desteklemesine de ihtiyacı vardı.[128] Bu yüzden onları gücendirmek pek doğru bir tavır olmayacaktı. Bu neden, Sinân Paşa'nın ölümden kurtulmasına sebep olmuştur.

Görüldüğü gibi Fatih edebiyatın yanı sıra çok daha hayatî önemi olan meselelere bütün dikkatini vermiştir. İşte bu yüzden bu devir edebiyatının büyük temsilcilerinin peşinden koşacak, titiz bir seçim yapacak zamanı yoktu. O, geleneğe uyarak, babasından miras aldığı şekilde edebiyat adamlarıyla yeteri kadar ilgilenmiş, onları da unutmamış, korumuş ve himâye etmiştir. Yukarıda anlatılan sebeplerden ötürü titiz bir seçici olmamasını katiyyen edebiyat ve şiirden anlamadığı şeklinde yorumlayamayız. Kendisi iyi bir şair olan Fatih kendi şartları içinde bu alanda elinden geleni yapmaya gayret etmiştir.

Yukarıda anlatılan kültürel ve sosyal gelişmelerle beslenerek kendine mahsus özellikleriyle ilk klâsik hüviyetini kazanmış olan bu devir eski Türk edebiyatının en büyük şairi muhakkak ki Ahmed Paşa'dır (öl. 1496-97). Babası Velîyüddin b. İlyâs, II. Murad'ın kazaskerlerindendir; Edirne'de doğmuştur. İlmiye sınıfına mensup olan Ahmed Paşa 1451'de Bursa kadısı olmuş, daha sonra Fatih Sultan Mehmed'in tahta geçmesinden sonra, hükümdarın dikkatini çekmiş, onun hocası ve musahibi olmuştur. Kısa sürede vezirlik pâyesine yükselmiş ve en yakın musahibi olarak dâima Fatih'in yanında bulunmuştur. Onların bu sıkı ilişkileri sırasında Ahmed Paşa kendi hocası şair Melîhî'yi Fatih Sultan Mehmed'e takdim etmiş ve Melîhî'nin de hükümdarın yakınları arasına girmesini sağlamıştır. Fakat bir süre sonra Fatih Sultan Mehmed'in bir nedimine (veya bir iç oğlanına) duyduğu aşırı ilgi neticesinde Ahmed Paşa, Fatih'in gazabını üzerine çekmiştir. Sehî Bey padişâhın bu durumdan iyice emin olmak için genç

126 İnalcık 1954, 137-184.

127 Nitekim 1465 yılında yazılan *Cerrâh-nâme* adlı tıp eserinin önsözünde "Fatih Sultan Mehmed devrinde yükselmek ve padişahın gözüne girmek için ilmî eserler yazmak lâzım olduğu" şeklindeki Sabuncuzâde'nin sözleri bunu teyit etmektedir, bkz. Adıvar 1982, 51.

128 İnalcık 1959, 575; ulemânın nüfûzu hakkında da ayrıca bkz. Tursun Bey 1977.

nedimin zülfünü külâhı içinde saklayarak, meclisde hizmet etmesini istediğini ve Ahmed Paşa'nın genci zülüfsüz görünce, zülfünü kestiğini zannederek, hemen o anda şu beyti söylediğini bildirir:

Zülfin gidermiş ol sanem kâfirliğin komaz henüz
Kesmiş velî zünnârını dahi müsülmân olmamış

Böylece Fatih Sultan Mehmed dedikodunun doğru olduğunu anlamış ve Ahmed Paşa'nın öldürülmesini emretmiştir. Sehî Bey, hocalık hakkına ve Ahmed Paşa'nın ilmine saygı göstererek onu öldürmekten vazgeçtiğini söyler.[129] Oysa Âşık Çelebi Ahmed Paşa ile saraydaki iç oğlanının ilişkilerini değişik bir şekilde naklettikten sonra, Ahmed Paşa'nın Yedikule kapıcılar odasında hapsedildiği sırada Fatih'e "kerem" redifli ünlü kasîdesini sunarak cezadan kurtulduğunu, otuz akçe ile Bursa'da Orhan Vakfı'na, daha sonra Muradiye Medresesi'ne mütevellî olduğunu bildirir. Ahmed Paşa Fatih'in sağlığında ayrıca Sultanönü, Tire ve Ankara sancak beyliklerine atanmıştır.[130] II. Bayezid'in tahta cülûsundan sonra Bursa'ya sancak beyi olmuş ve ölümüne kadar (1496-97) Bursa'da yaşamıştır.

Zamanının şuarâ-yı Rûm'u olarak adlandırılan Ahmed Paşa'nın Bursa'daki evi edebî toplantı yeri hâline gelmiş, birçok şair onun evinde toplanmış; birbirlerine şiirlerini okumuşlardır. Bunlar arasında Harîrî, Resmî, Mîrî, Çağşırcı Şeyhî gibi şairleri sayabiliriz. Ahmed Paşa'nın ünü daha sağlığında Osmanlı sınırlarını aşmıştır. Köprülü, *Riyâzî Tezkiresi*'nden naklen şu bilgiyi verir: Bir gün Hüseyin Baykara'nın meclisinde Herat'ın şuarâsı ve ulemâsının öteki memleketlerdekilere olan üstünlüğü anlatılır. Mollâ Câmî, bu söz üzerine Rûm'un şairlerinin de çok iyi şairler olduğunu söyler. Tam o sırada İstanbul'dan gelen biri meclise girer. Ona "şuarâ-yı Rûm'un nevpeydâ eş'ârından" yanında neler var diye sorarlar. Gelen şahıs da Ahmed Paşa'nın bir gazelini mecliste okur. Bu gazeli duyan Mollâ Câmî hem sözlerinin doğruluğunu ispat etmenin sevinci hem de gazelin kendisinde yarattığı coşkunlukla ayağa kalkıp rakseder. O gazelin matla beyti şudur:[131]

Çin-i zülfün miske benzetdüm hatâsın bilmedüm
Gey perişân söyledüm bu yüz karasın bilmedüm

Bu da gösteriyor ki Nevâî'nin şöhreti, nasıl Osmanlı ülkesine gelmişse, Ahmed Paşa'nın da şöhreti Herat'a ve Timurî sarayına ulaşmıştır. Âşık

129 Sehî Bey 1978, 173.

130 Âşık Çelebi 1971, 35b-36b.

131 Köprülü 1940 (a), 190; Köprülü 1918, 390.

Çelebi'ye göre II. Bayezid, Ahmed Paşa'ya Nevâî'nin 33 tane gazelini göndererek, bunlara birer nazîre yazmasını istemiş; Ahmed Paşa da onun bu isteğini yerine getirmiştir.[132] Fakat Ahmed Paşa divanında Nevâî'ye, Çağatayca yazılmış bir nazîreye rastlanılmamaktadır. Osman Sertkaya'ya göre Ahmed Paşa'nın Nevâî'ye Osmanlı Türkçesiyle söylediği bir nazîresi de yoktur. Ahmed Paşa divanı ile Nevâî'nin divanlarını tetkik ederek bu meseleye yeniden açıklık getirmek gerekir.[133]

Ahmed Paşa, zamanındaki ve kendi zamanından sonraki şairlere, hatta on altıncı yüzyılın Bâkî, Zâtî, Lâmiî, Ahî gibi büyük şairlerine etki etmiş bir şairdir. Avnî mahlasıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmed'in şiirlerindeki söyleyiş biçimlerinde, redif ve kâfiyelerinde de Ahmed Paşa'nın etkileri görüldüğü gibi Cem Sultan'a, Fatih devrinin önemli şairlerinden sayılan Karamanlı Nizâmî'ye, Cem Sadî'sine ve diğer Fatih devri şairlerine model olmuştur. II. Bayezid devrinin en büyük şairi Necâtî'den başlamak üzere Mihrî Hanım ve diğerleri tarafından üstad kabul edilmiştir. Hatta Âşık Çelebi, Necâtî'nin Ahmed Paşa'yı çok beğendiğini belirtmek için şöyle bir hikâye nakleder: Asıl adı İsa olan Necâtî'ye, Ahmed Paşa'yı nasıl bulduğunu sorduklarında şu mısra ile cevap vermiştir:

Ölüsi Ahmed'ün yigdür dirisinden Mesihâ'nun[134]

Daha çok gazel ve kasîde şairi olan Ahmed Paşa eski Türk edebiyatının (divan edebiyatı) gelişmesinde Şeyhî ile Necâtî Bey arasındaki çizgide bulunur. Onun şiirlerinde imajlar, çağrışımlar, edebî sanatlar, söz oyunları, çoğu kez okuyucunun farkına varmadığı bir tabiilikle şiirin içinde yer alırlar. Onun böyle zengin, aynı zamanda âhenkli şiirsel bir ifadeye sahip olan şiirinde fazla mikdarda Farsça ve Arapça kelimeler bulunmakta ve şiirinin çatısı İran şiiri geleneğine yakından bağlı görülmektedir. Onun şiirindeki bu özellik, Latîfî, Tâcîzâde Câfer Çelebi (öl. 1515), Uzun Firdevsî (öl. 1512'den sonra) tarafından şiddetli tenkit edilmiştir. Hatta Latîfî onun Fars şiirinden tercüme yaptığını, Farsî şiire Türkî libas giydirdiğini söyler.[135] Fakat Ahmed Paşa'nın içinde yaşadığı Fatih devrini göz önüne alacak olursak, onun şiirlerinde görülen bu Fars edebiyatı etkisi ve hayranlığını

132 Âşık Çelebi 1971, 36b-37a.

133 Bkz. Sertkaya 1970, 133-138.

134 Bkz. Âşık Çelebi 1971, 36b.

135 Bkz. Latîfî 1314, 77.

devrinin yarattığı bir sonuç, âdeta bir zaruret olarak yorumlayabiliriz. Ahmed Paşa şiirleriyle devrinin temâyülüne bir ayna olmuştur.

Ahmed Paşa'nın Fatih'e yazdığı iki tane 'kerem' redifli kasîdesi, ayrıca 'güneş' ve 'misk' redifli kasîdeleri, Cem Sultan'a yazdığı 'benefşe' ve 'âb' redifli kasîdeleri şöhret kazanmıştır. Divanının içinde az sayıda Arapça, Farsça şiirler, Emîr Sultan'a, şeyh Vefâ'ya ve Şeyh Tâceddin'e medhiyeler vardır. Ayrıca divanında yirmi sekiz tane manzum tarih bulunmaktadır. Bu tarihler hem edebî hem de tarihî kıymete sahip şiirlerdir.[136] Ayrıca divanındaki "Vay gönül vay bu gönül vay gönül eyvah gönül" nakaratlı murabbaı Melîhî'nin şiirine bir nazîre olmakla beraber çok beğenilmiş ve bu şiire pek çok nazîre söylenmiştir. Sehî Bey, onun bir de bir Leylâ ve Mecnûn mesnevîsi yazdığını bildiriyorsa da, bugün elde mevcut bir nüshası yoktur. Esasen Sehî Bey de kendi zamanında bile bu eserin pek bulunmayan bir eser olduğunu bildirmektedir.

Ali Nihad Tarlan tarafından on beş nüshasının karşılaştırılmasıyla Ahmed Paşa divanının tenkitli bir neşri yapılmıştır.[137] Harun Tolasa, Ahmed Paşa'nın divanını tahlil etmiş, bu divanın edebî değerini ortaya koymuş; böylece sadece eski Türk edebiyatının klâsik şeklini aldığı Fatih devrinde yazılan bu eserin yapısı ortaya konulmamış, fakat on sekizinci yüzyıla kadar yaratılmış olan eski Türk edebiyatı şiirinin üslûp yapısının ve hayal dünyasının ilk anahtarı da araştırıcıların eline verilmiştir.[138]

Fatih devrinin, kasîde ve gazel vadisinde tanınmış bir diğer şairi de Melîhî'dir.[139] Latîfî'ye göre Tokatlı, Âşık Çelebi'ye göre Sinoplu veya Kastamonulu, Hasan Çelebi, Riyâzî ve Âlî'ye göre Tokatlı olan Melîhî, kaynakların çoğunda Tokatlı gösterildiği için, Muharrem Ergin, onu Tokatlı olarak kabul eder. Anadolu'da tahsilini tamamladıktan sonra İran'a gitmiş, Horasan'da Câmî ile ders arkadaşı olmuştur. Anadolu'da öğrendiklerini Horasan'da iyice geliştirerek Arapça ve Farsçayı çok iyi öğrenmiş, İslamî ilimlere olan vukûfunu fazlalaştırmıştır. Tezkirelerin söylediğine göre Aydınlı Rûşenî Ömer Dede ile gençlik arkadaşı olup Horasan'a beraber gitmişler; orada Câmî ile ders arkadaşı ve dost olmuşlardır. İstanbul'un fethinden hemen sonra İstanbul'a gelen Melîhî, Ahmed Paşa'nın hocası olmuş, onun vasitasiyle Fatih'e takdim edilmiştir. Böylece Melîhî, Fatih

136 Bkz. Özergin 1963, 161-184.

137 Ahmed Paşa 1966.

138 Bkz. Tolasa 1973; ayrıca bkz. Köprülü 1940 (a), 187-191; İz ve Kut 1985 (a), 193-194.

139 Ergin 1947, 61.

Sultan Mehmed'in musahibi olma şerefine ulaşmıştır. Ancak çok fazla içtiğini gören Fatih, ona içki içmeyi yasak etmiş, hatta huzurunda bir daha içki içmeyeceğine dair yemin ettirmiştir. Melîhî, ettiği yemin yüzünden bir süre boza ve afyonla oyalanmış ve nihayet sabredemeyecek hâle gelince şarabı kendine ihtikan ettirmek zorunda kalmıştır.[140]

Hükümdar yasağına rağmen, onu yine Tahtakale'de kendinden geçmiş bir hâlde sarhoş görenler saraya durumu bildirmişler; Fatih Sultan Mehmed, Melîhî'yi sorguya çektiğinde, onun bu içki iptilâsının bir hastalık derecesine ulaştığını anlayarak onu affetmişse de, kendisini saraydan uzaklaştırmıştır. Gençlik arkadaşı Rûşenî, Bakû'da Seyyid Yahyâ'nın manevî terbiyesini alıp şeyh olduktan sonra, eski dostu Melîhî'ye bir çok kere haber gönderip, onu yanına davet etmişse de Rûşenî'nin tasavvufî aşk yoluyla manevî kurtuluşa çağrısını kabul etmediği gibi, yine eski arkadaşı Mollâ Câmî'nin hâlâ âlim ve fâzıl olarak tanıdığı Melîhî'ye okuması için gönderdiği tasavvufa ait risâleyi okumayı dahi reddetmiştir. Kendisini sadece şaraba vererek bütün kurtuluş kapılarını kapamıştır. Tezkireler onun dâima sarhoş bir hâlde dolaştığını ve devamlı şu beyti tekrarladığını söylerler:

Âferinler şarâb-ı gül-renge
La'net olsun bozaya vü benge

II. Bayezid devrinin başlarında ölen Melîhî'nin mürettep bir divanı yoktur. Şiirlerinin bazıları Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmiü'n*-Nezâir'inde, Edirneli Nazmî'nin Mecmuatü'n-Nezâir'inde, iki şiiri de İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 1547 numaralı Câmi'ü'n-Nezâ'ir'de, tezkire ve diğer kaynaklarda bulunmaktadır. Ergin, kaynaklardan derlediği ve Hammamîzâde İhsan'ın basılmış notlarından topladığı 18 tane gazelini yayınlamıştır.[141] Bu şiirlerden anlaşıldığına göre Melîhî gerçekten iyi bir şairdir. Şiirlerini samimi ve sade bir Türkçe ile yazmıştır. Kalender, derbeder, şair mizaçlı, zeki ve nüktedan olan Melîhî'nin şiirlerinin konusu aşk ve âşık olduğu güzellerdir. Sadece kendi duygularını, yaşadıklarını dile getirmek için şiirlerini yazmış görünür. Buna rağmen Ahmed Paşa'nınkilere nazaran çok sade ve samimi olan bu şiirler okuyanlar üzerinde büyük etki yapmıştır. Bu yüzden Melîhî'nin şiirleri çok tanzîr edilmiştir. Ahmed Paşa'nın Melîhî'nin tesiri altında kaldığı ve onun şiirlerine nazîreler yazdığı görülüyor. Özellikle Melîhî'nin "Gönül ey vay gönül vay gönül ey vay gönül"

140 (Şarabı) alttan şırınga ile kalın barsağa akıtmak.

141 Bkz. Ergin 1947, 70-78.

nakaratlı murabbaına, Ahmed Paşa nazîre olarak meşhur murabbaına yazmıştır. Melîhî'nin murabbaı şöyle başlar:

Seni bend itdi çün ol zülf-i semen-sây gönül
Kılmadun dahi halâs olmak için rây gönül
İtdi sevdâ seni 'âlemlere rüsvây gönül
Gönül ey vây gönül vây gönül ey vây gönül

Ahmed Paşa'nın murabbaının ilk dörtlüğü şöyledir:

Gül yüzinde göreli zülf-i semen-sây gönül
Kuru sevdâda yeter bî-ser ü bî-pây gönül
Dimedüm mi sana dolaşma ana hây gönül
Vây gönül vây bu gönül vây gönül ey vây gönül

Bu iki murabba arasındaki benzerlik açıktır. Melîhî de Ahmed Paşa'nın etkisinde kalmış, o da Ahmed Paşa'nın şiirlerine nazîreler yazmıştır. Melîhî'nin şiirlerini sadece Ahmed Paşa tanzir etmemiş, zamanında ve daha sonraki yüzyıllarda Kebîrî, Cem, Vasfî, Meâlî, Zâtî, Muhibbî, Sarrafî, Fehmî, Gedâî, Kemâl gibi pek çok divan şairi onun şiirlerine nazîre yazmışlardır.[142]

Fatih devrinin kasîde, gazel ve mesnevî vadisinde eser veren diğer bir şairi Cemâlî'dir. Şeyhî'nin yeğeni olan Cemâlî'nin nereli olduğu hakkında çok değişik bilgiler bulunmaktadır. Cemâlî Dîvânı'nın tenkitli metnini yayınlayan Çetin Derdiyok, Cemâlî'nin Karamanlı olduğunu, dayısı Şeyhî'nin yanında Kütahya'da yetiştiğini bildirmektedir.[143] Onun doğum tarihi hakkında yine kaynaklarda birbirine uymayan bilgiler vardır. Timurtaş ve Derdiyok, yaptıkları dikkatli araştırmalardan sonra, Cemâlî'nin 1408-1409 yılları arasında doğduğu neticesine varmışlardır.[144] Asıl adı Bayezid'dir. Cemâlî, Sehî Bey'in tezkiresinde, şair Şeyhoğlu ile karıştırılarak, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsini birâderzâdesi Şeyhoğlu'nun bitirip beyaza çektiği belirtilmiştir. Ancak Şeyhoğlu 1414'ten önce ölmüş olduğuna göre, 1428'de ölen Şeyhî'nin eserini tamamlamış olmasına imkân yoktur. Bu yanlışlık, diğer kaynaklarda da değişik şekillerde tekrar

142 Bibliyografya için bkz. Ergin 1947, 59-78; Sehî Bey 1978, 188-190; Latîfî 1314, 314-318; Âşık Çelebi 1971, 127ab; İz ve Kut 1985 (a), 106-107.

143 Bkz. Cemâlî 1994, 4.

144 Timurtaş 1951, 53; Cemâlî 1994, 4.

edilmiştir. Aslında Cemâlî'nin dedesinin şeyh olması, onun Şeyhoğlu ile karıştırılmasına sebep olmuştur. Çünkü *Hüsrev ü Şîrîn*'e yazdığı zeylin başlığında, Cemâlî, dedesinin adını "Şeyh Ahmed-i Tercümânü'l-Akşehrî" olarak yazmıştır. İşte bu yüzden Cemâlî'ye Şeyhzâde denmiştir.[145] Şeyhzâde kelimesi ise Farsça olup, Türkçe karşılığı Şeyhoğlu'dur. Böylece *Hüsrev ü Şîrîn*'e Cemâlî'nin yaptığı zeylin başında geçen yukarıdaki ifade dolayısiyle Cemâlî, Şeyhoğlu ile aynı şahıs zannedilmiştir.[146] Bugün kesinlikle Cemâlî'nin adının Bayezid olduğu, II. Murad ve Fatih devirlerinde yaşadığı, Şeyhî'nin kızkardeşinin oğlu olup onun vefatında eksik kalan *Hüsrev ü Şîrîn*'e bir zeyl yazarak bu eseri tamamladığı bilinmektedir. Adı geçen zeyl, Cemâlî'nin ilk manzum eseridir. Daha sonra 850/1446'da Cemâlî *Gülşen-i Uşşâk* adlı ikinci manzum eserini yazmıştır. Fetihden sonra İstanbul'a gelmiş, divanını da 1478-81 yılları arasında yazmıştır. Divanında İstanbul'un fetih tarihini veren bir kıta, Fatih Sultan Mehmed'e kasîdeler ve İstanbul'un fethiyle ilgili şiirler, bir de Sadrazam Mahmûd Paşa olması muhtemel olan bir vezire övgüler bulunmaktadır. Fakat Bursa'da bazı binalarda Cemâlî'nin eliyle yazılmış kitâbelerin bulunması, onun 1465-1466 yıllarında Bursa'da yaşamış olduğunu göstermektedir.[147] Cemâlî'nin divanının sonunda bulunan bir mesnevîden 1478'de Fatih'in son Arnavutluk seferine yorgun, isteksiz ve yaşlı bir kişi olarak katıldığı anlaşılmaktadır. 1478'den sonra Cemâlî'nin hayatı hakkında hiçbir bilgi yoktur. Fakat divanında sadece Fatih Sultan Mehmed ile ilgili şiirlerin bulunması, Fatih'in ölümü için bir mersiye yazmış olması ve II. Bayezid adına yazılmış bir kasîdeye rastlanmaması Cemâlî'nin divanını 1478 ile 1481 yıllarında tamamladığını ve Fatih devrinin son yıllarında ölmüş olabileceğini düşündürmektedir.[148] Cemâlî'nin başlıca eserleri şunlardır:

1. Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'ine yazdığı bir zeyl.

2. *Hümâ ve Hümâyûn* (veya *Gülşen-i Uşşâk*). Bu mesnevîyi Cemâlî II. Murad adına 1446 yılında yazmıştır. Eser Arap hükümdarlarından Huşeng'in oğlu Hümâ ile Çin fağfurunun kızı Hümâyûn arasında geçen bir aşk macerasını anlatır. 4800 veya 4870 beyit civarında olan bu mesnevînin üç nüshası bulunmaktadır. Bunlardan birisi 953/1546 istinsah tarihli olup İstanbul Üniversitesi Ktp. Yıldız Kitapları, No. 630'da, bir diğeri

145 Mustafa Âlî 1277, IV: 193-194.

146 Mustafa Âlî 1277, IV: 194.

147 Bkz. Köprülü 1980, 366.

148 Daha fazla bilgi için bkz. Cemâlî 1994, 8-11.

957/1551-1552 istinsahlı olup yine İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 5680'de, üçüncü nüshası ise Berlin'de Devlet Ktp.'nde bulunmaktadır.

3. *Miftâhü'l-Ferec,* 860/1456'da Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuş olan bu eser dinî-tasavvufî konuları işleyen bir mesnevîdir. İçinde tasavvufî hikâyeler, âyet ve hadisleri açıklayan parçalar bulunmaktadır. Bu eserin dört nüshasının mevcut olduğu bilinmektedir. Bunlardan birisi İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 2331'de, bir diğeri Üsküdar, Hacı Selim Ağa Ktp. Kemankeş yazmaları, No. 447'de, üçüncüsü, Berlin Devlet Ktp.'nde, dördüncüsü ise yine Üsküdar'da Hacı Selim Ağa Ktp., Aziz Mahmûd Hüdayî yazmaları arasındadır. Bu sonuncusunun mikrofilmi, Millî Ktp.'de MFA (A) 143 numarada bulunmaktadır.[149]

4. *Resâil* veya *Risâle-i Acîbe* adlı bu eser de Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuştur. Eser ender rastlanan ilginç sanatları anlatmaktadır. Köprülü bu eserin adını "er-Risâletü'l-Acîbe fi's-Sanayî ve'l-Bedâyî" şeklinde vermektedir.[150] Bu eserin bir yazma nüshası Cambridge Ktp.'nde, İslam yazmaları arasındadır.[151] Timurtaş, 1965'te İngiltere'de bulunduğu sırada Cambdge Ktp.'nde bu eseri incelemiş, eserin İslam yazmaları arasında L-I. 3-28 numarada bulunduğunu ve *Risâle-i Acîbe* adını taşıdığını bildirmiştir.[152] Cemâlî *Miftâhü'l-Ferec* mukaddimesinde *Resâil*'den bahseder. Bu eserde iki beyitten alınan harflerle yeni bir beyit kurma, Arapça ve Türkçe kelimelerden Farsça kelimeler çıkarmak ve benzeri ilginç, az görülen muamma tarzında sanatlardan bahsettiğini bildirir.[153] Bu eserin oldukça güç ve dikkatle okunması gereken bir eser olduğunu Cemâlî de anlamış olmalı ki, eserinde müstensihin bu mesnevîyi aynen istinsah etmesini, zira yapacağı küçük bir değişikliğin eserde büyük hatalar yaratacağını bildirmektedir.

5. Cemâlî'nin yine edebî sanatlarla ilgili bir risâlesi daha vardır. Bu risâleden yine *Miftâhü'l-Ferec*'in mukaddemesinde bahsetmektedir. Bu mukaddimedeki izahtan anlaşıldığına göre bu defa Cemâlî, şiirlerdeki anlamla ilgili sanatlar üzerinde durmaktadır. Ne yazık ki bu ikinci risâlenin nüshalarına kütüphanelerde rastlanmamaktadır.[154]

149 Nüshalar ve bu eserler hk. daha fazla bilgi için bkz. Cemâlî 1994, 21-22.

150 Bkz. Köprülü 1980, 365.

151 Bkz. Browne 1900, 87: No. 6900; ayrıca bkz. Cemâlî 1994, 22.

152 Şeyhî 1980, 165.

153 Bkz. Cemâlî 1994, 22-23.

154 Bkz. Cemâlî 1994, 24-25.

6. 1478'deki Arnavutluk seferini ve Arnavutluk'u anlatan *Der-Beyân-ı Meşakkat-ı Sefer ü Zarûret ve Mülâzemet* adlı 73 beyitlik bir mesnevîdir. Bu ilginç eser, Cemâlî'nin divanının sonunda bulunmaktadır. Bu eser Kayahan Erimer tarafından "Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser" adlı makalede tanıtılmıştır.[155] Eser sadece Arnavutluk seferi hakkında değil, Arnavutluk'un coğrafî konumu ve Arnavutluk'ta yaşayan insanlar hakkında bilgi vermesi bakımından da seyahat eseri mâhiyetinde, ilginç bir eserdir.[156]

7. İsmail H. Uzunçarşılı, Cemâlî'nin *Yûsuf u Züleyhâ* adlı bir mesnevîsinden bahsederse de bu eserin varlığı henüz gün ışığına çıkarılmamıştır. Ancak Derdiyok, 1989 yılında Süleymaniye Ktp. Fatih 4131/3 numarada kayıtlı bir mecmuada böyle bir eserin Cemâlî adına kayıtlı olduğunu gördüğünü bildiriyor.[157]

8. *Cemâlî Dîvânı.* Cemâlî'nin edebî kişiliğini ve şairliğini en iyi şekilde sergileyen eseri, onun divanıdır. *Cemâlî Dîvânı* ilk defa Kayahan Erimer tarafından bulunmuş ve ilim âlemine tanıtılmıştır.[158] Divanın bütün yaprakları altın çerçeveli, başlıkları altın yaldızlı ve müzehheptir. Fatih Sultan Mehmed'in adı her yerde altın yaldızla yazılmıştır. Fatih dönemi nesihiyle yazılmış olan eserin, III. Murad Kütüphanesi'ne ait olduğu eserdeki başta ve sonda bulunan mühürlerden anlaşılmaktadır. Cemâlî'nin divanı tam mürettep bir divan sayılmasına rağmen, tertibinde bazı düzensizlikler göre çarpmaktadır.[159] Divandaki on iki kasîdeden biri münacat, diğeri na't, sekizi Fatih Sultan Mehmed'e aittir. Son iki kasîdeden ilkinde devrin paşalarından biri övülmektedir. Adı verilmeyen paşa, Derdiyok'a göre Mahmûd Paşa olabilir. İkinci kasîdenin ise Derdiyok'un verdiği örneklerde de görüldüğü gibi Mahmûd Paşa hakkında olması büyük bir ihtimal dâhilindedir. Çetin Derdiyok, Harvard Üniversitesi'nde yayınlanmakta olan bir seride *Cemâlî Dîvân'ını,* transkripsiyonlu metnini ve divanın tıpkıbasımını geniş bir inceleme yazısiyle birlikte yayınlamıştır.[160]

155 Erimer 1974.

156 Daha fazla bilgi için bkz. Cemâlî 1994, 25-26.

157 Bu önemli hususun açıklık kazanabilmesi için dikkatli bir araştırma yapmak gerekiyor. Şu anda İstanbul'da bulunmayışım, böyle bir araştırmayı bizatihi yapmamı engellemektedir. Meslektaşlarımın bu durumla ilgileneceklerini umarım.

158 Bkz. Erimer 1974, 265-282.

159 Daha fazla bilgi için bkz. Cemâlî 1994, 30-31 vd.

160 Cemâlî 1994.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılıyor ki Cemâlî, söz ve mânâ sanatlarını, zekâ oyunlarını şiirlerinde çok kullanmış, bu yüzden bazen anlaşılması güç, muğlâk şiirler yazmıştır. İfadesi ve üslûbu fevkâlade süslü ve söz oyunlarıyla dolu olan Cemâlî'nin şiirlerinde akıcılık, kâfiye, aliterasyon ve tekrarlarla temin edilmiştir. Usta bir şair olmasına rağmen, zekâ ve kelime oyunlarına fazla önem vermesi onun çok okunmasına mâni olmuştur. Nitekim Latîfî şöyle demektedir: "Gâyetde rengin eş'ârı, muhayyel güftârı vardur. Tarz-ı magzı zamânumuzda makbül ve matbu' olan üslûb-ı mergûb üzere vâki' olmışdur. 'Aceb budur ki nazm-ı pâk ve şi'r-i sûz-nâkile şöhret bulamamışdur. Mahall-i iştihâr iken mazhar-ı ızhâr itmemegin divanı 'unvân bulup ma'lûm ve meşhûr olmamışdur."[161]

Fatih devrinin kasîde ve gazel şairlerinden birisi de Karamanlı Nizâmî'dir. Nizâmî Karaman Beyliği'nde, Konya şehrinde 839-844/1435-1440 yılları arasında doğmuş olabilir. Babası Konya'nın tanınmış müderrislerinden ve vâizlerinden Mollâ Velîyüddin'dir. Nizâmî ilk öğrenimini babasından almıştır. Büyük bir ihtimalle Arapçayı da babasından öğrenmiştir. Nizâmî'nin medrese tahsili görüp görmediği bilinmiyor. Bilinen bir şey varsa, öğrenimini ilerletmek için genç yaşta, babası tarafından İran'a gönderilmiş olmasıdır. Fakat kaynaklarda diyar-ı Acem şeklinde genel bir adla geçen bu yerden, Nizâmî'nin kesin olarak hangi şehre gittiği bilinmiyor. Yine Sehî Bey'in verdiği bilgiye göre, öğrenimini tamamladıktan ve bu arada Farsçayı, Arapçayı, şiir ve edebiyat bilgisini geliştirdikten sonra Konya'ya dönmüş ve ölünceye kadar bu şehirde yaşamıştır.[162] Sehî Bey, Nizâmî'nin sanatını çok över ve "Sanâyi'-i eş'ârda ve bedâyi'-i güftârda bî-mânend haylî hasse me'ânîye mâlik pür-derd kimesnedür. 'Arabî, Pârsî ve Türkî dilde sözleri ve garrâ bî-bedel gazeliyyâtı var" der.[163]

Nizâmî'nin İran'dan Konya'ya döndüğü kesindir. Zira divanında Karaman beyi İbrahim Bey'e (öl. 868/1464) bir kasîdesi bulunmaktadır. İbrahim Bey'in ölümünden sonra Karaman beyi olan Pîr Ahmed Bey'e kasîdeler sunmuş ve şairliğinin en parlak dönemini bu beyin zamanında yaşamıştır. Pîr Ahmed Bey'e iki tane cülûs kasîdesi ve başka kasîdeler de sunan şairin adı geçen bey tarafından teşvik ve himâye gördüğü bu kasîdelerden anlaşılmaktadır. Fatih Sultan Mehmed 872/1467'de Karaman Beyliği'ne son verdiği zaman ve hemen akabinde bu beylikte çıkan karışıklık

161 Bkz. Latîfî 1314, 121.

162 Sehî Bey 1978, 194.

163 Sehî Bey 1978, 195.

ve huzursuzluk yıllarında Nizâmî'nin nasıl bir hayat yaşadığı bilinmiyorsa da Pîr Ahmed Bey'in kardeşi Kasım Bey'e sunduğu bir kasîdeden oldukça zor ve sıkıntılı şartlar içinde yaşadığı görülmektedir.[164]

İşte bu karışık yıllarda Nizâmî, Fatih'in sadrazamı Mahmûd Paşa ile tanışmış ve ondan yardım görmüştür. Kaynaklarda, özellikle Latîfî tezkiresinde verilen bilgiye göre, Sadrazam Mahmûd Paşa Nizâmî'yi Fatih'e övmüş, hatta onun Ahmed Paşa'dan daha iyi bir şair olduğunu söylemiştir: "Merhûm Mahmûd Pâşâ Sultan Mehemmed'e hûb tabi'at-ı nizâmiyyesi ve şi'rden fazla nice ma'rifet-i zâ'idesi vardur diyü ta'rîf idüp, cihet-i şi'rde Ahmed Pâşâ'dan tercih itdükde Sultan Mehemmed, tâbe serâhu, mezkûrı görmek merâm idinüp südde-i se'âdete da'vet idicek..."[165] Haluk İpekten'in de belirttiği gibi böyle bir takdim, Ahmed Paşa'nın gözden düştüğü yıldan sonra yapılmış olmalıdır. Nizâmî, İstanbul'a davet edilmesi üzerine hazırlığını yapmış, hatta Fatih'e takdim etmek üzere Ahmed Paşa üslûbunda ve ona üstünlüğünü ispat etmek için Ahmed Paşa'nın "güneş, la'l ve kasr" redifli kasîdelerine ve bazı gazellerine nazîreler yazmış; öyle yola çıkmıştır. Bu nazîrelerden bugün "güneş" ve "la'l" kasîdelerine yazılan nazîreler henüz ele geçmemiştir. Bugün için elde Fatih Sultan Mehmed için yazılmış "nergis" kasîdesi mevcuttur. Ancak İpekten bu şiirde, padişâhın şairi İstanbul'a davet ettiğine dair bir ifade bulunmadığını söyler.[166] Nizâmî İstanbul yolunda ölmüştür. Onun İstanbul yolunda nerede öldüğü belli değildir. Bu İstanbul seyahatı ve Nizâmî'nin yolda öldüğüne dair verilen bilgi, Sehî Bey'in tezkiresi hariç bütün kaynaklarda verilmiştir. Nizâmî'nin ölüm tarihi de kesin olarak belli değildir. İpekten onun 1469'dan sonra ve 1473'ten önceki bir yılda öldüğünü söyler.[167]

Genç yaşta ölen Nizâmî çok güzel bir genç idi. Bu kısa hayatı içinde pek çok sevgilisi olmuştur. Bu sevgililerden birine yazdığı müstehcen bir hicviyenin onun ölümüne sebep olduğu söylenir. Zira bu sevgilinin çok ünlü bir şeyh olan babası, Nizâmî'nin ölümüne sebep olmuştur. Nizâmî divanında hiç çekinmeden sevgililerinden bahseder ve onların adlarını açıkça yazar. Kaynakların yanı sıra divanındaki bu ifadeler de onun zevk ve safâ düşkünü bir kimse olduğunu göstermektedir. Kaynaklarda Nizâmî'nin on dört veya on sekiz yaşında öldüğü söylenirse de, İpekten, aşağıdaki beyitlere

164 Daha fazla bilgi için bkz. Karamanlı Nizâmî 1974, 17-18.

165 Bkz. Latîfî 1314, 338.

166 Karamanlı Nizâmî 1974, 19.

167 Karamanlı Nizâmî 1974, 21.

dayanarak, onun daha sonraki bir yaşta, mesela otuz, otuz beş yaşlarında öldüğünü ileri sürmüştür:

Şems-i 'ömr oldı Nizâmî ufûk-ı mevte karîb
Âh kim irmedi firkat şebine rûz henüz

ve

Zülfünün zincirini bend it bana didüm didi
Sakalun agardı miskin dahi uslanmaz mısın[168]

Nizâmî'nin bilinen tek eseri divanıdır. Bu divanda Farsça gazel ve rubâîler varsa da Türkçe şiirlerinin sayısı fazladır. Nizâmî'nin divanı müretteptir. Yani divanı, kasîdeler, gazeller, murabba, muhammes, kıta, rübai ve müfredlerden meydana gelmiştir. Divanında bulunan on kasîdeden ilki bir na'ttır. Diğerleri Karaman beyi İbrahim Bey ve onun oğulları Pîr Ahmed Bey ve kardeşi Kasım Bey için yazılmıştır. Fatih Sultan Mehmed için "nergis" redifli bir kasîdesi vardır. Gene bu sultan için yazıldığı söylenen "kasr kasîdesi" ise Pîr Mehmed Bey için yazılmıştır. Nizâmî'nin divanı dışında en çok şiirlerinin toplandığı şiir mecmuası Hacı Kemâl'in mecmuasıdır.

Nizâmî'nin şairliği gazellerinde görülür. Gerçek bir gazel şairi olan Nizâmî'nin gazelleri çok okunup beğenilmiş ve tezkirelerde onun şiirdeki ustalığı çok övülmüştür. Gazellerinin sayısı 124'tür. Konu bakımından pek düşündürücü olmayan bu gazeller edebî sanatlarla ve söz oyunlarıyla ustaca süslenmiştir. Bu yüzden Nizâmî'nin şiirleri, biçim ve söyleyişindeki mükemmellik bakımından on beşinci yüzyılın en düzgün örnekleridir. Nizâmî aynı zamanda bir nazîre şairidir. Ahmedî, Şeyhî, Ahmed Paşa ve Atâî'nin şiirlerini tanzir etmiş, özellikle Ahmed Paşa'yı şiirde kendisine üstad kabul etmiştir. Bu nazîreciliğine rağmen, Nizâmî taklitçi bir şair değildir. Şiirlerine kendi kişiliğinin damgasını vurmuş ve tanzir ettiği şairlerin şiirlerinden daha güzel şiirler yazmayı başarmıştır.[169] Bu yüzden onun da şiirlerine pek çok nazîreler yazılmıştır. Nizâmî, özellikle on altıncı yüzyılda çok beğenilen bir şair olmuştur. Nizâmî'nin en çok beğenilen gazellerinden şu matlaı bir fikir olmak üzere verebiliriz:

Sabâ zülfün kohusından mu'attar kıldı âfâkı
Cemâlün nüshasın gördi yile virdi gül evrâkı

168 Bkz. Karamanlı Nizâmî 1974, 22-23.

169 Karamanlı Nizâmî 1974, 25-42.

Bu gazele Nihânî, Refîkî, Zâtî, Necâtî, Şemî ve Nazmî nazîre yazmışlardır.

Ey dil görürsen ol boyı serv-i revânunı
Su gibi ayağına revân it revânunı[170]

Bu gazele Râgıp Paşa bir nazîre yazmıştır.[171]

Nizâmî'nin divanının on nüsha üzerinden karşılaştırmalı metni İpekten tarafından yayınlanmıştır.[172]

Fatih devrinin önemli şairlerinden birisi de Avnî mahlasıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmed'in kendisidir. Sehî Bey, onun için "... vâfir eş'ârı var. Sözleri merdâne ve gazeliyyâtı 'âşıkâne, vâdî-i a'lâda cevelân ider, bülend-pervâz ve üslûb-ı gazelde mümtâz, nazmı bî-bedel ve eş'ârı mesel-âmizdür" demekte; Âşık Çelebi ise onun divanının halk içinde meşhur olduğunu ve bir çok şiirlerinin ezbere bilindiğini söylemektedir. Bu iki ifade Fatih'in özellikle gazelde usta bir şair olduğunu, halk arasında güzel gazelleriyle şöhret kazandığını göstermektedir.[173]

Zamanımızda Fatih Sultan Mehmed'in şair olarak yeteneğini ilk defa değerlendiren araştırıcı Köprülü'dür.[174] "Fatih Devrinde Edebiyat" adlı makalesinde Köprülü, Fatih'in divan şiirinin mutavassıt şairleri arasında müstesna bir yeri olduğunu belirtmiştir. Ali Emîrî bu görüşü şiddetle tenkit etmiş ve F. Köprülü'yü yeren bir dizi yazıyı kendi neşrettiği *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*'nda yayınlamıştır.[175] Kemal Edip Ünsel ise Fatih'in şairlik yeteneği hakkında Köprülü'nün vardığı hükmü, tenkitli neşrini hazırladığı *Fatih Dîvânı*'nın önsözünde kabul etmiş ve büyük bir hükümdarın ve devlet adamının mutlaka büyük şair olması gerekmediğini, Fatih'in büyük bir şair olmamasının, büyük bir devlet adamı olmasında hiçbir eksiklik yaratmadığını belirtmiştir.[176] Fatih'in bir şair olarak edebî kişiliği hakkındaki makalesinde Karahan, onun şiirlerini iç ve dış yapısı ve konusu bakımından incelemiş; Fatih'in iyi bir divan şairi olduğu sonucuna varmıştır. Onun hayal ufkunun geniş, çağrışımlarının zengin, buluşlarının ince olduğunu belirtmiş ve bazı beyitlerini örnek olarak vermiştir.

170 Karamanlı Nizâmî 1974, 37.

171 Bkz. Karamanlı Nizâmî 1974, 42.

172 Karamanlı Nizâmî 1974.

173 Sehî Bey 1978, 98; Âşık Çelebi 1971, 21a.

174 Köprülü 1918; Köprülü 1916.

175 Sayı IV, 1918 ve sayı VIII, 1918.

176 Avnî 1946, 17.

Gerçekten bu beyitlerde Fatih'in kendisine mahsus bir söyleyiş tarzı, ince buluşları ve benzetmeleri vardır:

Gül yüzün şevkile kim dolmışdurur hûnîn gönül
Bir akar sudur kim üstinde revândur beg-i gül

ve

Şâhid-i gül bâgda çün geydi gül-gûn pîrehen
Tügmeler takındı ana zînet içün gonceden[177]

Gerçekten Fatih'in şair olarak kişiliğini incelediğimiz zaman, onun iyi bir divan şairi olduğunu görürüz. Fatih Sultan Mehmed şiirlerinde söylemek istediklerini fazla muğlak bir hâle getirmeden, açık ve saydam ifadelerle dile getirir. Kullandığı edebî sanatlar ve üslûbu bakımından iki üstadı olduğu görülmektedir. Bunlardan biri Şeyhî, diğeri Ahmed Paşa'dır. Divanındaki asıl çarpıcı yön, Fatih'in bir hükümdar olduğunu unutmadığı bu şiirlerinde, aynı zamanda duyguları, sevinçleri, üzüntüleri olan bir kişi olarak da kendi kendisinin bilincinde olmasıdır. Mesela Fuzûlî'yi hatırlatan şu beytinde görüldüğü gibi:

'Işk içinde kimi yâr idem kime hâlüm diyem
Düşmen oldılar senünçün dostum 'âlem bana[178]

Hükümdarlığı zaman zaman bir nükte veya bir hatırlatma olarak şiirlerinde zikredilir veya ima edilir. Mesela:

'Avniyâ kılma gümân kim sana rahm olan nigâr
Sen Sitanbûl şâhı-isen ol Kalata şâhıdur

....

Virseler mülk-i cihânun tâc u taht-ı devletin
'Avnî kûyun terkin itmez başına Sultan olup[179]

Fatih, zamanının bazı görüş ve telâkkilerini nükteli, tezatlı ve kinâyeli söyleyişlerle verir. Mesela aşağıdaki misâlde devrin kadın ve erkek telâkkilerini çok nükteli bir şekilde işlemiştir:

177 Bkz. Karahan 1954, 29.

178 Bkz. Avnî 1946, 85.

179 Avnî 1946, 36, 41.

'Avniyâ Zâl-i zemânun mekrine aldanma kim
Kim zenânun cevrini çekmek gelür merdâna güç[180]

Mecâz-ı mürsel sanatının hâkim olduğu şu beyit onun güzel buluşlarından birini göstermektedir:

Alnun kamerine yüzün ayına müşâbih
Bunca göz ile görmedi bu çarh-ı mu'allâ[181]

Aşağıdaki beyit ise zamanına ait bir kanunî uygulamayı yine nükteli bir üslûpla dile getirmektedir:

Gice yol üzre yatup mest nakdi aldurdun
Ne kaldı 'Avnî elünde k'ola behâ-yi şerab[182]

Mest nakdı aldurmak iki türlü okunabilir:

1. Şair 'mest' yani sarhoş olarak yol üstünde yatıp kalmış ve parasını çaldırmıştır ve şarap içecek parası kalmamıştır.

2. Mest nakdi al(dur-) 'sarhoşluk için para cezası ver(dir)mek' anlamında olabilir ki Fatih'in koyduğu bu para cezası devrin kanun-nâmeleri incelenecek olursa bulunabilir.

Görülüyor ki Fatih'in şiirlerinde titiz, otoriter hükümdar kişiliğinden farklı bir insanla karşılaşıyoruz. Bu insan zeki, insan zaafına ve ızdırabına âşina, nüktedan, insana yakın, okuyucusu ile diyalog kurabilen bir insandır.

Fatih'in divanının bir yazması Millet Ktp. Ali Emîrî, No. 395'tedir. Ayrıca Ali Emîrî bu yazmayı kendi eliyle iki defa istinsah etmiştir. Bu nüshalar da yine Ali Emîrî No. 530 ve 531'de bulunmaktadır. Şiirlerinin büyük bir kısmını içine alan bir mecmua da Upsala, Krallık Üniversite Ktp.'ndedir. Bu kütüphanedeki şiirler ile *Atâ Tarihi*'ndeki, Latîfî, Sehî Bey ve Hasan Çelebi tezkirelerindeki şiirler bir araya getirilerek 1904 yılında Berlin'de George Jacob tarafından neşredilmiştir. Bu neşir Fatih'in şiirlerinin metnini, sözlük ve izahları ihtiva etmektedir. Sonra Millet Ktp. Ali Emîrî yazmalarındaki *Fatih Dîvânı* 1944 yılında Saffet Sıdkı Bilmen tarafından *Fatih Dîvânı* adıyla neşredilmiştir. 1946 yılında aynı yazma, Ünsel tarafından Georg Jacob metniyle karşılaştırılarak düzeltmeleri de ihtiva eden

180 Avnî 1946, 37.

181 Avnî 1946, 34.

182 Avnî 1946, 37.

notlar, sözlük ve divanın tıpkıbasımı ve transkripsiyonlu metni ile birlikte neşredilmiştir.[183] Bu divanda altmış beş tam gazeli, üç eksik gazeli, bir muhammes tercî-i bendiyle, bir kıtası ve yine Fatih'in bir mısraı ve bu mısra'a devrin önemli kişilerinin ve şairlerinin nazîreleri bulunmaktadır.[184] 1959'da Ahmed Aymutlu, Fatih divanını, tıpkıbasım, transkripsiyonlu metin, lügat ve notlarla tekrar neşretmiştir.[185]

Fatih devrinin şairlerinden birisi de Fatih Sultan Mehmed'in oğlu, II. Bayezid'in küçük kardeşi Cem Sultan'dır (864/900-1459/1495). Edirne'de doğmuştur. İlk öğrenimine sarayda başlamıştır. 1469'da Kastamonu sancak beyliğine atanmıştır. Fatih 1473'te Uzun Hasan ile savaşmak üzere yola çıktığında Cem'i Edirne'de nâip bırakmıştır. Cem, Fatih'in ordusunun yenildiğine dair gelen yanlış bir haber üzerine padişâhlık davasına kalkışmıştır. Fatih Otlukbeli Savaşı'ndan başarıyla geri döndüğünde, Cem'in etrafında bulunanları, onu kışkırtmak suçuyla idam ettirmiş, bu olaydan bir yıl sonra şehzâde Mustafa ölünce onun yerine Cem'i Karaman valisi tayin etmiştir. Bütün bu valiliklere yanında kuvvetli bir öğretim kadrosu ile giden Cem, devrinin ideal bir şehzâdesi olarak her alanda mükemmeliyete ulaşmıştır. İyi ata biner, iyi silah kullanır, edebiyat ve sanattan anlar, çeşitli ilimlere âşina, iyi Arapça ve Farsça bilirdi. Mesela Sehî Bey onu şöyle anlatır:

> *Şecâ'atde ve sehâvetde bî-mânend, zeber-dest, hüner-mend ol saldugı gürzi gendü zamânında kimse salmamışdur. Bi'l-fi'il mahrûse-i İstanbul'da iskele kapusında gürzi asılmış turur. Sâhib-ma'rifet, ehl-i fâzilet, şu'arâ tâyifesine ziyâde ragbet ve iltifât iderdi ve bu tâyifeden yanında çok kimesne olurdı. Her birin haddinden ziyâde ri'âyetler idüp şefkat ve merhamet gösterürdi. Eş'âr u inâ'ya kâdir ve gendüsi bî-bedel şâ'ir, eş'ârı hayâl-engîz ve gazeliyyâtı emsâl-âmiz ve 'ale't-tertîb divanı var. Ve mesnevîye tetebbu' idüp Hurşîd u Ferahşâd adlu bir kitâb dimişdür. Gâyet güzel itmiş. İçinde çok hassa ma'âni var. Nazmı selîs ve üslûbı nefis kitâbdur.*[186]

Çevresinde iyi bir şair grubu toplanmıştı. Bu şairlere 'Cem Şairleri' denilmiştir. Bu şairlerin bazıları, Fatih'in ölümü, II. Bayezid'in tahta çıkmasından sonra, Cem ile birlikte Avrupa'ya kaçmıştır. II. Bayezid ile aralarındaki

183 Avnî 1946.

184 Bkz. Avnî 1946, 8-9.

185 Avnî 1959; yukarıdaki bibliyografyaya ilâve olarak ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 164 vd.

186 Bkz. Sehî Bey 1978, 100-101.

saltanat kavgası ve Cem'in acıklı hayatı hem Doğu hem Batı dünyasını etkilemiş, özellikle Batı edebiyatında "Zizimi" adıyla çeşitli eserlere konu olmuştur. Cem'in ölümünün hastalık veya zehirlenme yoluyla olduğuna dair iki türlü rivâyet vardır. Âşıkpaşazâde, Hoca Sâdeddin ve Belîğ dışındaki tarihçiler Cem'in zehirlenerek öldürüldüğünü söylerler. Cem'in cenâzesi Mudanya yoluyla Bursa'ya getirilmiş ve ağabeyi şehzâde Mustafa'nın yanına gömülmüştür.[187]

Şiirlerinde daha çok Ahmed Paşa'nın etkisinde kalmış olan Cem Sultan, hem kasîde, hem gazel hem de mesnevî şairidir. Cem'in bilhassa memleketinden uzakta bulunduğu zaman yazdığı şiirlerde vatan hasreti çektiği görülür. Bu şiirlerde Cem, samimi, hüzünlü ve tamamen yaşadıklarını ifade etmekte olduğu için oldukça dokunaklıdır. Mesela Latîfî'nin verdiği şu şiir gibi:

Taşlarla dögünüp yörür âb-ı revânı gör
Rahmeyledi bu hâle kevn ü mekânı gör
Taglar başında ebr-i felek aglayup gezer
Yanınca ra'dun itdügi âb u figânı gör
Çâk eyledi yakasını derdile subh-gâh
Çarhun şafak yirine ya dökdügi kanı gör[188]

"Câm-ı Cem nûş eyle iy Cem bu Firengistândur" mısraıyla başlayan şiirin Cem'e ait olduğu hususunda münakaşalar vardır. Faik Reşat bu şiirin sadece iki beytinin Sadî'ye ait olduğunu söyler ve İz ve Kut da bu kasîdenin son iki beytinin Cem tarafından yazılmadığı kanaatindedirler. Kasîdenin geri kalanını Cem'in kabul etmişler ve örnek olarak eserlerine almışlardır.[189] Cem'in 'kerem' redifli II. Bayezid'e affedilmek için yazıp gönderdiği kasîdesi ise Ahmed Paşa'nın aynı redifli kasîdesinden mülhemdir. Ancak Cem, bilindiği gibi ağabeyi II. Bayezid'den umduğunu bulamamıştır.

Eserlerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Türkçe divanı. Bu divan Ertaylan tarafından iki cilt hâlinde basılmıştır. Avrupa ve Türkiye kütüphanelerinde *Cem Dîvânı*'nın nüshalarına rastlamak mümkündür.[190]

187 Bütün bu bilgiler için İz ve Kut 1985 (a), 181-182; Latifi 1314,64; Hasan Çelebi 1978-1981, II: 112-113.

188 Latifi 1314, 65.

189 İz ve Kut 1985 (a), 182-183.

190 Cem Sultan 1951. Bu Bursa İl Halk Ktp. Haraççıoğlu E.6 numarada kayıtlı nüshadandır.

2. Farsça divanı. Bir nüshası yukarıda zikredilen Türkçe divanının Bursa'da İl Halk Ktp.'deki nüshasının başında bulunmaktadır.

3. *Cemşîd ü Hurşîd.* Cem Sultan, Selmân-ı Sâvecî'nin (öl. 778/1376) aynı adlı eserinden Türkçeye çevirdiği bu mesnevîsini babası Fatih Sultan Mehmed'e sunmuştur. Bu mesnevînin iki nüshası mevcuttur. Birisi Kütahya Vahit Paşa Ktp. No. 1666'da, ikincisi İlâhiyat Fakültesi Ktp. No. 18464'tedir.[191]

4. *Fâl-i Reyhân-ı Sultân Cem.* Cem Sultan'ın İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 5547 ve TY 5474'teki Türkçe divanının iki nüshasında bulunan kırk sekiz beyitlik bir eserdir. Ancak bu eserin Cem Sultan'a ait olduğu şüphelidir. Bu şiirin tıpkıbasımı *Fâl-nâme* ile birlikte yayınlanmıştır.[192]

Fatih devrinin dikkati çeken diğer bir şairi Sarıca Kemâl'dir. Edebiyatımızda devirleri birbirine yakın iki tane Kemâl adlı şair yaşamıştır. Bunlardan *Selâtin-nâme* adlı manzum bir tarih yazan Kemâl, Sultan II. Bayezid devri şairleri arasında mütalaa edilmelidir. Zira bu şair 1490 yılında yazdığı *Selâtin-nâme*'yi Sultan Bayezid'e ithaf etmiştir. Fatih devrinin şairleri arasında saymamız gereken Sarıca Kemâl veya Kemâl-i Zerd (öl. 894/1483'ten sonra) ise Fatih'in sadrazamı Mahmûd Paşa'nın koruduğu ve teşvik ettiği şairlerdendir. Saruhan vilâyetinin Bergama kasabasındandır. Latîfî onu iyi bir şair olarak över. Mahmûd Paşa'nın hocası ve musahibi olduğunu söyler. Oysa Sehî ve Âşık Çelebi, onu Mahmûd Paşa'nın oğlanlarının hocası, paşanın da musahibi olarak gösterirler.[193] Sehî Bey, Mahmûd Paşa'nın ölümünden sonra Kemâl-i Zerd'in Edirne civarında Hasköy adlı bir nâhiyeye çekildiğini ve ziraatle uğraştığını söyler. Âşık Çelebi ise Mahmûd Paşa'nın ölümünden sonra Paşa'nın Hasköy'de yaptırdığı medresede ölünceye kadar müderris olarak çalıştığını bildirir. Sehî Bey ile Âşık Çelebi'nin ifadeleri birbirini tamamlamakta olduğundan, Sarıca Kemâl'in, Mahmûd Paşa'nın ölümünden sonra Hasköy'e çekilip hem ziraatle meşgul olduğunu, hem de Paşa'nın yaptırdığı medresede müderris olduğunu düşünebiliriz. Sarıca Kemâl birçok şiirinde Mahmûd Paşa'ya olan sevgisini ve bağlılığını ifade etmiştir. Onu ölümünden sonra da şiirlerinde sık sık anmıştır. Divanında onun ölümüne yazdığı bir mersiyesi bulunmaktadır.

191 Bu mesnevî için bkz. Okur 1958, 612.

192 Ertaylan 1951.

193 Sehî Bey 1978, 217; Latîfî 1314, 284; Âşık Çelebi 1971, 104a.

Sarıca Kemâl, Fazlullah b. Abdullah tarafından hicrî yedinci yüzyılda yazılan *Târîhü'l-Mucem fî Âsâr-ı Mülûkü'l-'Acem* adlı eseri çok ağdalı bir dille *Belâgat-nâme* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Sarıca Kemâl'in divançesi ise John R. Walsh tarafından yayınlanmıştır.[194] Bu neşir, Sarıca Kemâl'in divanının iki nüshası (Manchester, Rylands Library, s. 62; İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 752) karşılaştırılarak hazırlanmıştır. Divanında 146 gazel, bir murabba ve bir manzum mektup bulunmaktadır. Anhegger, Sarıca Kemâl'in kimliği ve eserleri hakkındaki araştırmasında Sarıca Kemâl'in, *Selâtin-nâme* sahibi Kemâl'den başka bir şair olduğunu ortaya koymuştur.[195]

Fatih devrinin kasîde ve gazel şairleri arasında sayacağımız diğer bir şairi de, divanını Fatih Sultan Mehmed'e sunduğu söylenen Amasyalı Zeyneb Hanım'dır (öl. 878/1474). Ancak, Zeyneb Hanım'ın divanı henüz ele geçmemiştir. Sadece Şeyhî'nin "Aç alnûn (y)üzini cihanun münevver it" mısraı ile başlayan gazeline söylediği nazîresi tezkirelerde şiirlerine örnek olarak verilmiştir. Bu nazîrenin ilk beyti şöyledir:

Keşf it nikâbını yiri gögi münevver it
Bu 'âlem-i 'anâsırı firdevs-i enver it

Latîfî de bu şiire "İy hûr meclisi yine firdevs-i enver it" mısraı ile başlayan bir gazeli nazîre olarak yazmıştır.[196]

Fatih devrinde şairler bir taraftan kasîde ve gazel ve diğer şiir türlerinde yazdıkları şiirlerini divan halinde tertiplerlerken, diğer taraftan bir grup şair de mesnevî türünde eser yazmıştır. Fatih devrinde yazılmış mesnevî türündeki eserleri başlıca üç grupta toplayabiliriz:

a. Lâ-dinî konuları konu edinen mesnevîler.

b. Tarihî olayları anlatan mesnevîler

c. Dinî-tasavvufî-ahlâkî konuları işleyen mesnevîler.

Fakat mesnevî türünün gerçekten gelişmesi ve canlılık kazanması II. Bayezid devrinde gerçekleşecektir. Zira II. Bayezid devrinde tek tek yazılmış mesnevîlerin yanı sıra Nizâmî'nin (öl.1140-1204 arası) hamsesini örnek alarak Hamdullah Hamdî'nin (öl.1503), Ahmed Rıdvân'ın (öl. 1538-39),

194 Sarıca Kemâl 1979, 403-442.

195 Bkz. Anhegger 1952, 447-470; Anhegger 1982, 15-43; ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 176-177.

196 Latîfî 1314, 198. Zeynep Hanım'ın yukarıda matlaı verilen şiirinin tamamı Âşık Çelebi tezkiresinde bulunmaktadır, Âşık Çelebi 1971, 83b.

İznikli Celîlî'nin (1487-1569) birer hamse yazmış olduğu kesinlikle bilinmektedir.[197]

Ayrıca tezkirelerde, II. Bayezid devrinde hamse yazdıkları belirtilen, fakat bugün elde eserleri mevcut olmayan şairler de vardır. Bunlardan Karıştıranlı Süleymân Bey oğlu Bihiştî Sinân'ın, *Vâmık u Azrâ, Yûsuf u Züleyhâ, Hüsn ü Nigâr, Süheyl ü Nevbahâr* ve *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîlerini içine alan bir hamsesi olduğu söylenmektedir. II. Bayezid devri şairlerinden hamse sahibi diğer bir şair de Hayâtî'dir.[198] Oysa Fatih devrinde hamse meydana getirilmemiş, yalnızca bir tek konuyu işleyen mesnevîler yazılmıştır. Daha önce bahsedilen Cem Sultan'ın, Selmân-ı Sâvecî'nin (öl.883/1478-79) aynı adlı eserinden tercüme ettiği *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevîsi ile Cemâlî'nin *Miftâhü'l-Ferec* adlı dinî tasavvufi konulu mesnevîsinin yanı sıra, Aşkî-i Kadimî de *Heft Peyker* adlı eserini Nizâmî'nin aynı adlı eserinden Türkçeye çevirmiştir. Aşkî Mehmed Efendi'nin Fatih'ten teşvik ve himâye gördüğünü, fakat Latîfî, Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi'nin tezkirelerinde, onun iyi bir şair olmadığını söylediklerini, yalnız Sehî Bey'in onu tenkit etmediğini daha önce söz konusu etmiştik. Aşkî hakkında tezkireler dışındaki kaynaklarda da bilgiler vardır. *Hadîkatü'l-Cevâmî'*de adının Mehmed olduğu, Balat Paşa Hamamı Sokağı'nda ibâdete açık bir mescidi bulunduğu, Aşkî'nin bu mescidin mihrabı önünde gömülü olduğu belirtilmiştir. Ayrıca 1483 yılına ait Mevlânâ Mehmed b. Mustafa imzası ile bir vakfiyesi de vardır.[199]

Aşkî'nin Nizâmî'den Türkçeye çevirdiği *Heft Peyker* adlı mesnevîsinin bilinen tek nüshası British Library'dedir. (Or. 7079). Mesnevînin başında "Kitâb-ı Heft-Peyker ve Kasr-ı Nu'mân Hâvernâk li-'Aşkî Efendi" yazılıdır. Aşkî eserini padişâhın işaretiyle 1456-57 yılında yazdığını belirttiğine göre, bu mesnevî kesinlikle Fatih Sultan Mehmed zamanında yazılmıştır ve ona ithaf edilmiştir.[200] Aşkî Mehmed Efendi ve mesnevîsi hakkında geniş bilgi veren Günay Kut, tezkirelerin ona haksızlık ettiklerini, çünkü *Heft Peyker* mesnevîsinde vezne ve edebî sanatlara özen gösterildiğini, bu

197 Bkz. Ünver 1989, 73-125; Ayan 1938, 5-14; Ünver 1979, 351-409; Levend 1973, 128-146. Hamse için bkz. Levend 1973, 110-111.

198 A. S. Levend, Hayâtî'nin dört mesnevîsinin kendi kütüphanesinde olduğunu, beşinci mesnevî olarak şairin bir *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsi de yazmış olacağını bildiriyorsa da (Levend 1973, 110-111), İsmail Ünver Hayâtî'nin diye bilinen mesnevîlerin Ahmed Rıdvân'a ait olduğunu açıkça ortaya koymuştur, Ünver 1989.

199 Kut 1972, 128-129: not 16 ve 17.

200 Bu konudaki münakaşalar için bkz. Kut 1972, 130-132.

eserin dil ve ifade bakımından kuruluktan uzak, renkli ve canlı bir dile sahip olduğunu belirtir. Biz burada Kut'un *Heft Peyker* mesnevîsi hakkında söylediklerine katılıyor ve Aşkî'nin belki de tezkirelerde gazel ve kasîde şairi olarak tenkide uğradığını, mesnevî sahasında bu tenkitlerin geçerli olmayacağını düşünüyoruz. Ancak bu konunun Aşkî'nin bütün şiirleri dikkatle incelendikten sonra açıklık kazanacağını belirtelim.

Latîfî, Fatih devrinde Kudsî Çelebi'nin de bir *Heft Peyker* mesnevîsi yazdığını bildirir: "Kudsî kudemâdan, Sultan Mehemmed mâdihlerindendür. Bahr-ı hafîfde *Heft Peyker*'i vardur" [201] der ve bu eserden üç beyti örnek olarak verir. Ancak bu eserin, henüz hiçbir nüshası gün ışığına çıkmamıştır. Bir de hem II. Murad, hem de Fatih devri şairlerinden olan Şâh Ali Ulvî'nin bir *Heft Peyker* çevirisi olduğundan Latîfî söz ederse de Sehî Bey, Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinde böyle bir bilgiye rastlanmadığı gibi, bu eserin de bir nüshası mevcut değildir.[202] Gibb, bu *Heft Peyker* çevirisinin Ulvî'ye değil de Aşkî'ye ait olabileceğini söylemektedir.[203]

İlk *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsi, Fatih devrinde, Cem şairlerinden Şâhidî tarafından yazılmıştır. Şâhidî (öl. 1478-79'dan sonra) *Gülşen-i Uşşâk* adını da verdiği *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsine İstanbul'da başlamış, Konya'da Cem Sultan'ın vali olduğu sırada 1478-79'da tamamlayarak Cem Sultan'a sunmuştur. Bu mesnevî, Cem Sultan'ın *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevîsiyle aynı yılda tamamlanmıştır. Şâhidî'nin mesnevîsi Türk edebiyatında yazılan ilk *Leylâ vü Mecnûn* olduğu gibi en hacimli olanıdır. 6446 beyitlik olan bu mesnevînin iki nüshası bilinmektedir. Bunlardan biri Paris Bibliothèque Nationale'de (AF Turc 383), diğeri ise Süleymaniye Ktp. Esad Ef. No. 2875'tedir. "Hâtimetü'l-kitâb" bölümünde şair eserine hem *Gülşen-i Uşşâk* hem de *Mecnûn u Leylâ* adını verdiğini belirtir. "Sebeb-i nazm-ı kitâb" kısmında ise bu eseri yazarken Nizâmî (öl. 1140-1204 arası) ve Emîr Hüsrev Dihlevî'nin (öl. 1325) yolunu izlediğini bildirir.[204]

Lâ-dinî konuları işleyen mesnevîlerden sayılmamasına rağmen, Halîlî'nin (öl. 1485) 1471 yılında kaleme aldığı *Fürkat-nâme*'sini de bu gruba dâhil etmemizde bir sakınca yoktur. Zira eserin mesajında tasavvufî bir anlam

201 Latîfî 1314, 273.

202 Latîfî 1314, 247; Sehî Bey 1978, 195-196. Hasan Çelebi ve Âşık Çelebi'nin sözünü ettiği Ulvî mahlaslı kişiler ise burada kastedilen Şâh Ali Ulvî değildir. Fakat A. S. Levend bu konuda başka bir bilgi veriyor: Levend 1967, 106: not 169.

203 Bkz. Gibb 1902, XVIII ve 377; ayrıca bkz. Kut 1972, 128.

204 Bibliyografya ve şair hakkında bilgi için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 168-169. Ayrıca bkz. Latifi 1314, 200-201; Tolasa 1982, 8.

bulunmamasına ve konu Halîlî'nin başından geçen bir sergüzeşt olmasına rağmen, bu hikâye kendi bütünlüğü içinde bir aşk hikâyesidir ve bu eserin bir edebî gaye ile yazıldığı muhakkaktır. Eserde şair hikâyeyi anlatırken mektup gönderme motifinden faydalanmaktadır. Orta Asya'da yazılmış bazı eserlerde on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda böyle bir teknikten faydalanılmıştır. İran'da tahsilini tamamlayarak, Fatih devrinin başlarında vilâyet-i Rûm'a geldiği bilinen Halîlî, herhâlde İran ve Çağatay edebiyatlarında 'aşk mektupları' tarzında yazılmış Harezmî'nin *Muhabbet-nâme,* Hocendî'nin *Letâfet-nâme* ve Seyyid Ahmed Mîrzâ'nın *Taaşşuk-nâme* adlı eserlerinden haberdardı. Birbirine nazîre olan bu üç Çağatayca eser, aslında İran edebiyatındaki bu tarz mesnevîleri izlemektedir. Hepsi de mefâîlün-mefâîlün-feûlün vezniyle yazılmışlardır. Hikâyelerin konusu âşık ve maşûğun birbirlerine yazdığı mektuplarla gelişir. İşte âşığın mektuplarına maşûğun cevapları şeklinde yazılmış olan bu eserler ile Halîlî'nin *Fürkat-nâme*'si arasında en azından konu ve şekil benzerliği bulunmaktadır. Bu yüzden Halîlî'nin bu eserini bu açıdan incelemek gerekiyor.[205]

Aslen Diyarbakırlı olan Halîlî, genç yaşta İran'a gitmiş, orada tahsilini tamamladıktan sonra, daha iyi ilim yapabilmek için Anadolu'ya dönmüş ve bir arkadaşıyla beraber o zamanlar çok kuvvetli bir ilim ve kültür merkezi olan İznik'te yerleşmiştir. İznik'te bir gence âşık olmuş, ızdırabını hafifletmek için *Fürkat-nâme*'yi yazmıştır. Halîlî bir süre 870/1465-66 civarında İstanbul'a gitmiş; bir yıl sonra tekrar İznik'e dönmüştür. 880/1475-76'da kendisine verilen tekkenin şeyhi olmuş ve 890/1485'te İznik'te vefat etmiştir.

Halîlî'nin çeşitli şiir mecmualarında şiirlerine rastlanır. Özellikle 918/1512'de derlenmiş Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezâir*'inde (İstanbul Bayezid Ktp. Genel No. 5782) alfabe sırasına göre tertip edilmiş otuz sekiz tane şiiri bulunmaktadır. *Câmiü'l-Meânî* adlı diğer bir şiir mecmuasında (yazılış 940/1553, Nuruosmaniye Ktp. No. 4904) bulunan otuz üç şiiri M. Ergin tarafından yayınlanmıştır.[206]

Gençlik yıllarında Nesîmî'den (öl. 821/1418) ve daha sonraları da Ahmed Paşa'dan etkilenmiş olan şairin mecmualardaki şiirlerinden daha çok tasavvufî-dinî şiirler yazdığı görülüyor. Şimdiye kadar divanı ele geçmemişse de, Halîlî'nin divan sahibi olduğu *Fürkat-nâme*'deki şu beyitten anlaşılmaktadır:

205 Bkz. Köprülü 1945, 280, 293.

206 Ergin 1949, 539-569.

Rah-ı 'ışkunda Halîlî ne belâ çekdügini
Nazar itsen bilesin defter-i divanumuza[207]

Ayrıca Kut, Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezâir*'i, şairlerin divanlarından şiirler seçmek yoluyla tertiplemiş olduğunu, bu yüzden Halîlî'nin şiirlerini de muhtemelen divanından seçtiğini söylemektedir.[208]

Fürkat-nâme'nin bilinen beş nüshası vardır. Bunlardan biri, Günay-Turgut Kut'un özel kütüphanesindedir. Diğeri Millet Ktp.'nde (Ali Emîrî, Manzum Eserler, No. 1063); üçüncüsü Paris Bibliothèque Nationale'de (AF Turc No. 286); dördüncüsü Ankara, Türk Dil Kurumu'nda (Yazmalar No. 263); beşincisi İstanbul Üniversitesi Ktp.'ndedir (TY No. 3770).[209]

Fatih devrinde, yazarı bilinmeyen bir *Varaka ve Gülşâh* mesnevîsinin 1458'de yazıldığı ve bu eserin Ankara, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Ktp.'nde bulunduğu bildiriliyorsa da bu eser on dördüncü yüzyılda yaşamış Yûsuf-ı Meddahî'nin *Varaka ve Gülşâh* adlı eseri olup adı geçen kütüphanede M. Ozak I, 800 numaralı bir mecmua içindedir.[210]Ayrıca, Uzun Firdevsî, Serezli Sadî'nin bir *Süleymân-nâme* yazdığını, kendisinin aynı adlı mesnevîsinde bildirmekteyse de bu mesnevînin henüz bir nüshası ele geçmemiştir.[211]

Fatih devrinde mesnevî türünde yazılan en önemli tarihî eser, Enverî'nin *Düstûr-nâme*'sidir. Enverî'nin hayatı hakkında kaynaklarda hiçbir bilgiye rastlanmamaktadır. *Düstûr-nâme*'den onun Arapça ve Farsçayı öğrenmiş, bazı tarihleri okumuş olduğu anlaşılıyor. Enverî, Fatih ve Mahmûd Paşa ile seferlere iştirak etmiştir. Özellikle Fatih'le beraber Eflâk seferinde bulunmuş, Midilli'nin fethine şahit olmuştur. 866/1462'deki Bosna seferine ve Yayça savaşına katılmıştır.

Eseri *Düstûr-nâme*'yi 22 baba ayırmıştır. 1-17 bap arasında tevârih-i evliya ve mülûku anlatmıştır. 18. bap tamamen Aydınoğullarının tarihine yayılmıştır. Burada Enverî, Aydınoğulları hakkında çok kıymetli tarihî bilgiler vermektedir. 18-20. baplar Osmanlı tarihinden bahseder. Eserin 21. babı tamamen Mehmed Paşa'nın gazâlarına ve menâkıbına ayrılmıştır. 22. babda yine Mehmed Paşa'yı medhettikten sonra, ondan bir köyü

207 Bkz. Kut 1977, 334.

208 Bkz. Kut 1977, 334.

209 Halîlî ve *Fürkat-nâmesi*'nin nüshaları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Kut 1977, 334-353.

210 Tolasa 1982, 9.

211 Levend 1967, 96: not 9 ve bundan naklen Tolasa 1982, 6.

çiftlik olarak ihsan etmesini diler ve *Düstûr-nâme*'yi 869/1464'te tamamladığını bildirerek eserini bitirir. Mehmed Paşa'ya ithaf edilmiş olan bu eser Mükrimin Halil Yınanç tarafından 1928'de yayınlanmıştır. Bu eserin tek bilinen nüshası Paris Bibliothèque Nationale'dedir (AF Turc No. 250).[212]

Fatih devrinde, Sinoplu Safâyî'nin Kemâl Reis'in gazâlarını anlatan on bin beyitlik mesnevîsi olduğunu Sehî Bey şöyle anlatır: "Kemâl Reis deryâ yüzinde itdügi gazâları nazm idüp, on bin beyt mikdârı mesnevî üslûbında yazup kitâb itmişdür."[213] Çok uzun ömürlü olan Safâyî, Fatih ve II. Bayezid devirlerini idrâk etmiş bir şairdir. Daha önce, Fatih devrindeki edebî hayatın genel görünümü anlatılırken Safâyî'nin Galata'da Atıcılar'da bulunan zâviyesinin devrin şair, âlim ve ediplerinin, hatta tanınmış âyân ve ekâbirinin ve özellikle denizcilerin toplantı yeri hâline geldiğinden bahsedilmişti. Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinde Safâyî'den bahsettikleri hâlde Sehî Bey'in bahsettiği mesnevîsini zikretmemektedirler.[214] Esasen Safâyî'nin yukarıda adı geçen eseri henüz ele geçmemiştir. Aynı şekilde yine Sehî Bey'in haber verdiği şair Sabâyî'nin Koca Davud Paşa'nın Bosna sancağında mutasarrıf iken, o memleketlerde yaptığı gazaları anlatan on beş bin beyitlik bir mesnevîsi de henüz ele geçirilmiş değildir.[215] Mevlânâ Şehdî de, Fatih Sultan Mehmed'in isteği üzerine Firdevsî'nin *Şeh-nâme*'sinin vezninde Farsça bir *Tevârîh-i Âl-i Osmân* yazmaya başlamıştır. Sehî, Şehdî'nin on bin beyit yazdıktan sonra, eserini tamamlayamadan vefat ettiğini söyler ve Şehdî'nin *Şeh-nâme*'sinden bir kaç beyti örnek olarak verir. Bu eser de henüz gün ışığına çıkmış değildir.[216]

Fatih devrinde dinî ve tasavvufî ve dinî-didaktik konuları işleyen mesnevîlerden daha sonra zikredilecek olan Kemâl Ümmî'nin (öl. 1475) *Kırk Armağan* ve Rûşenî'nin (öl. 892/1486) *Âsâr-ı Işk* mesnevîlerine ilâve olarak Fatih devrinde yazılmış dinî-tasavvufî mesnevîlerin başlıcaları şunlardır: Muhiddin ve Dolu mahlaslarını kullanmış olan Eğridirli Şeyh Mehmed Dede Sultan'ın (1426-1495) *Hızır-nâme* (yazılışı 1475-76) adlı eseri.

212 Yukarıdaki bilgiler için bkz. Enverî 1928, 3-4, 23 vd; Kocatürk 1971, 227-228.

213 Sehî Bey 1978, 206.

214 Âşık Çelebi 1971, 219b; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 566.

215 Sehî Bey 1978, 206-207; Sabâyî, Latîfî ve Hasan Çelebi'de bulunmakla birlikte, onun yukarıdaki eserinden ikisi de bahsetmezler. Latîfî 1314, 219-220; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 554.

216 Sehî Bey 1978, 196-197; Âşık Çelebi, Şehdî'nin *Şeh-nâme*'sinden dört bin beyitlik bir kısmı yazdığını söyler, Âşık Çelebi 1971, 253a-252b. Hasan Çelebi de aynı bilgiyi verir, Hasan Çelebi 1978-1981, I: 528.

Dervişlikle ilgili olan bu eserde, sadece ilâhî aşkı kişisel yaşantı olarak yaşamazlar, bu aşkla dolu olarak bu dünyaya ve insanlara yönelen, kurtarıcılar, ilâhî kahramanlar olurlar. Bu eserde Hacı Bektaş Velî hakkında şiirler yer almıştır. Bu şiirlerde Hacı Bektaş Velî Osmanlı ordusunun önünde ilâhî bir kahraman olarak yürümektedir. Ayrıca bu eserde Sarı Saltuk, Yunus, Ahmed Bedevî, Mahmûd Hayrânî, Fatima Bacı gibi daha sonra Hacı Bektaş Velî velâyet-nâmesine ve silsile-nâmelere giren kimselerden de söz edilmiştir. Köprülü, *Hızır-nâme*'ye dayanarak Bektaşiliğin on altıncı yüzyılda değil on beşinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren teşekkül ettiğini ileri sürmektedir.[217]

Fatih devrinin tanınmış âlimlerinden olan Afyonkarahisarlı Şeyh Abdurrahim Karahisarî'nin de (öl. 900/1494-5) tasavvufa ait oldukça hacimli *Vahdet-nâme* adlı bir mesnevîsi vardır.[218] Mısır'dan gelerek Afyon'a yerleşen zengin bir aileye mensup olan Karahisarî, 840/1436 yıllarında Beypazarı'nda, 847/1453 yılında yine Akşemseddin ile İstanbul'un fethinde beraber olmuş olabilir. Fakat Akşemseddin ile Fatih Sultan Mehmed'in arası açıldıktan sonra Karahisar'a dönmüştür. Onun 862/1457'de İznik'te, 863/1458'de Göynük'te olduğu biliniyor. 888/1483'te Karahisar'da vakfiyesini düzenlettirdiğine, ve 900/1494'te Karahisar'a gelen Şâhidî onun o sırada sağ olmadığını bildirdiğine göre 1483'ten sonraki ve 1494'ten önceki yıllardan birisinde ölmüş olmalıdır. Mesnevî tarzında olan *Vahdet-nâme*'si 865/1460'da aruzun remel bahriyle (fâilâtün-fâilâtün-fâilün) yazılmış 4250 beyitlik bir mesnevîdir. Tasavvufî bir eser olan *Vahdet-nâme*'de vahdet-i vücûd telâkkisini işleyen hikâyeler yer almakta, bunlar arasında özellikle Lokman ve Hallâc-ı Mansûr'un asılması hikâyesi dikkati çekmektedir. *Vahdet-nâme*'de Âşık Paşa'nın, sufî İran şairlerinin etkileri görülmektedir. Kocatürk, *Vahdet-nâme*'nin bir nüshasının Afyon'da olduğunu bildirmekte, İz ve Kut, İstanbul'da bulunan bazı yazmalarının yerlerini göstermektedirler: Süleymaniye Ktp. Düğümlü Baba 384, Mihrimah 281, Yazma Bağışlar 834; Nuruosmaniye 3665; İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 397, 808, 6375, 1359, 9564.[219]

Vahdet-nâme dışında Karahisarî'nin Türkçe olarak kaleme aldığı diğer önemli eseri *Münyetü'l-Ebrâr ve Gunyeti'l-Ahyâr* adını taşımaktadır.

217 Kocatürk 1971, 284-289. Vasfi Mahir Kocatürk bu eserin bir nüshasının Isparta Halil Hamid Paşa Ktp.'nde olduğunu bildiriyor. Bir diğer nüshası Köprülü'nün şahsî kütüphanesindedir, bkz. Köprülü 1966 (b), 94, 224 ve not 11; Kocatürk 1955, 121-129.

218 Köprülü 1966 (b), 292; Kocatürk 1955, 289; İz ve Kut 1985 (a), 172-177.

219 İz ve Kut 1985 (a), 172-173; Kocatürk 1955, 289.

İstanbul'un fethi sırasında yazılmış olan bu eser mensur olup bir mukaddime, iki kısım ve bir hâtimeden ibarettir. Her kısım da kendi içinde on baba ayrılmıştır. Birinci kısımda Hak yoluna sülûk edenler, ikinci kısımda Halvetî tarikatının âdâbı anlatılır. Eserin nüshalarına kütüphanelerde rastlanır. Nüshalardan birisi İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 3602'de, 857 tarihinde istinsah edilmiş olan bir diğeri ise Süleymaniye Ktp. Serez 1496'da bulunmaktadır.[220]

Karahisarî'nin bir de *Kasîde-i Bürde* tercümesi vardır. Bunun bir nüshası Ertaylan tarafından 1960 yılında yayınlanmıştır. Bu yayındaki çeviri 160 beyittir. Karahisarî'nin Arapça olarak kaleme aldığı *Risâle fî Eşrâfi's-Sâat* adlı bir eseri vardır. Abdurrahim Karahisarî bu eseri İznik'te 862/1457 yılında yazmıştır. Bu eser kıyamet alâmetlerinden bahseden dinî bir eserdir. Tek nüshası Süleymaniye Ktp. Fatih 5347'deki yazmanın 117b-123a varakları arasında bulunmaktadır.[221] Dinî-tasavvufî alanda yazılmış bu mesnevîlere daha önce zikredilmiş olan Cemâlî'nin Fatih Sultan Mehmed'e sunduğu *Miftâhü'l-Ferec*'ini ekleyebiliriz.

Her ne kadar Fatih tarafından Bolu sancağına sancak beyi olarak tayin edilmiş olan İsfendiyar oğullarından Kastamonu beyi Kızıl Ahmed için yazılmışsa da Halvetî tarikati şeyhlerinden Mudurnulu Dâvud-ı Halvetî'nin *Gülşen-i Tevhid*'i de Fatih devri edebî mahsullerinden sayılır. Bu eser, Kızıl Ahmed'in Dâvud-ı Halvetî'den devâirü'l-hams hakkında bilgi istemesi üzerine yazılmıştır. Şair, eserinde tasavvuftaki sülûk dairelerindenyedisini (*ed-devâirü's-seb'*) yani 'seyr ü sülûk'un yedi mertebesini anlatmaktadır. Her tavır (mertebe) ruhunu temizlemekte olan sâlikin ulaşacağı makâma işaret eder. Bu eserin bir nüshası Mevlana Müzesi İhtisas Ktp.'nde No. 5695'te bulunmaktadır.[222]

Akşemseddin'in halifelerinden İbrahim Tennurî (öl. 887/1482)[223] Akşemseddin'in işaretiyle *Gülzâr-ı Manevî* adlı tasavvufî mesnevîsini yazmıştır. Bu eserden ayrı olarak *Gülzâr-ı Niyâz* adlı, içinde çeşitli hikâyeleri ihtiva eden bir mesnevîsi daha vardır. Bu eserin bir nüshası Süleymaniye Hacı Mahmûd 3791'de bulunmaktadır. *Gülzâr-ı Manevî* adlı mesnevîsinin 1276'da istinsah edilmiş çok yeni bir yazması, İ.Ü. Ktp. TY 2283'tedir.[224]

220 Bkz. Fatih 1953, 47, 54.

221 Bu son bilgiler için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 172-173.

222 Daha fazla bilgi için bkz. Elgin 1964, 91-93 vd.

223 Hakkında bilgi için bkz. Yurd 1972, CI-CV; Köprülü 1966 (b), 292.

224 Bkz. Fatih 1953, 50.

Şeyh İbrahim Tennurî'nin mahlası Âşık olduğuna göre[225] Âşık mahlaslı ve Şeyh İbrahim Kutbülmille adlı bir şairin 857/1453 tarihli *Dîvân-ı Gülzâr* adlı eseri büyük bir ihtimalle İbrahim Tennurî'nin *Gülzâr-ı Manevî* adlı eserinin bir nüshası olmalıdır.[226] 857'de yazılan *Dîvân-ı Gülzâr* eğer İbrahim Tennurî'ye ait değilse, Fatih devrinin başlarında eserini yazmış bu adda bir mesnevî şairinin daha yaşamış olduğunu düşünebiliriz. Bu da araştırılması gereken bir konudur.

Gülşen-i Saruhanî de Fatih devrinde yetişen bir mesnevî şairidir. Gülşen-i Saruhanî'nin *Râz-nâme* adlı bir mesnevîsi Millet Ktp. A. E. No. 55'te bulunmaktadır.[227] Latîfî, Gülşen-i Saruhanî'nin yedi bölüm üzerine düzenlediği manzûm makâlâtı ve tasavvufa müte'allik kelîmâtı olduğunu söyler ve bu mesnevîden bir parça örnek verir.[228] Yukarıda adı geçen *Râz-nâme*'nin Gülşen-i Saruhanî'nin yazdığı ikinci bir mesnevî mi yoksa onun *Makâlât*'ı mı olduğunun araştırılması gerekmektedir. Ayrıca M. Ergin, Nuruosmaniye Ktp.'nde 4904'te kayıtlı olan ve 940/1533'te tertip edilmiş *Câmiü'l-Meânî* adlı mecmuada 68b ile 73a varakları arasında *Makâlât-ı Hazret-i Gülşenî*'nin bulunduğunu, 73a - 79b arasında da yine Gülşenî'nin 250 kadar rubâîsinin yer aldığını söylemektedir.[229] Buradaki *Makâlât*'a ait kısımlar *Raz-nâme* ile karşılaştırılırsa, bu iki eserin aynı olup olmadığı anlaşılabilir.

Bu devirde yazılmış mevlidler de dinî mesnevîler arasında sayılmalıdır. Kerîmî'nin 863/1458'de kaleme aldığı *İrşâd* adlı mevlidi, 873/1468 tarihli Ahmed mevlidi, 883/1478 tarihli Hocaoğlu mevlidi, yine 883'te yazılmış Sinânoğlu mevlidleri bu devrin belli başlı mevlidleridir.[230]

Ahmedî adlı, kimliği bilinmeyen bir şair 884/1479'da Attâr'ın *Esrâr-nâme* adlı eserini mesnevî tarzında tercüme etmiştir. Bu tercüme mesnevî hakkında İbrahim Kutluk geniş bilgi vermektedir.[231] Yazılış tarihi 884/1479 olduğuna göre bu mesnevî de Fatih devrinde yazılmış bir mesnevîdir.

Dervîş Hayâlî'nin (veya Çelebizâde Mevlânâ Dervîş Mehemmed Efendi) 853/1449 yılında yazdığı tasavvufî ve ahlâka ait *Ravza-i Envâr* adlı mesnevîsi de Fatih devrinde yazılan mesnevîler arasında sayılabilir. Zira bu

225 Kocatürk 1971, 290.

226 Ankara, Cebeci Semt Ktp. No. 1254.

227 Bkz. Fatih 1953 27.

228 Latîfî 1314, 283-284.

229 Ergin 1949, 542.

230 Mazıoğlu 1974, 31-32, 62.

231 Bkz. Kutluk 1947, 125-135.

eser de Fatih'in tahta çıkmasından iki yıl önce tamamlanmıştır. Eserin bilinen bir nüshası Süleymaniye Fatih 2633'tedir.[232] Harekeli bir nesihle yazılmış bu eserde şairin adı çeşitli yerlerde geçmektedir. (7b, 14a, vb). Eserin adı 13b'de *Ravza-i Envâr* olarak verilmiştir. Son olarak Fatih devrinde yazılan dinî mesnevîlere 1481 yılında Mehmed b. Sinâneddin tarafından yazılmış dinî bir mesnevî olan *Delîlü'l-ibâd* adlı eseri ilâve edebiliriz.[233]

Fatih devrinde, dinî-tasavvufî sahada şiirler yazan şairlerin bulunduğunu görüyoruz. Bu dinî-tasavvufî edebiyat, daha Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrinden itibâren halkın dinî yaşayışında çok büyük rol oynamış, Ortodoks ve bâtınî tarikatlar tarafından geliştirilmiştir. Özellikle heterodoks tarikatlar Osmanlı Devleti'nde çeşitli takiplere uğramasına rağmen halk arasında yayılmakta devam etmiştir. Hatta Fatih Sultan Mehmed'in hükümdarlığının ilk yıllarında Hurufî şairlerin ve şeyhlerin Fatih'in sarayına kadar nüfûz ettikleri görülür. Fakat Fatih kadar geniş fikirli olmayan devrin ulemasının şiddetle karşı koyması sonucunda bu mezhebe olan temâyülünü gören Vezir-i azâm Mahmûd Paşa, Edirne Müftüsü ve müderrisi Fahreddin Acemî'ye durumu anlatmış, bu müftü Hurufîlerle yaptığı bir tartışmadan sonra camide Hurufî mezhebine inananlar aleyhinde bir vaaz vermiş ve hemen bu vaaz akabinde bütün Hurufîleri toplatarak halka onları yaktırmıştır.[234]

Abartılmış olsa bile bu hikâyelerden Fatih zamanında heterodoks mezheplerin hoş karşılanmadıkları neticesine varılabilir. Fakat bütün bu karşı koymalara rağmen sünnî görüşlü tarikatlerle birlikte bâtınî tarikatler de daha Osmanlı Devleti'nin başlangıcından itibaren yayılmakta devam etmişlerdir. Böylece her bir tarikat kendi âdâp ve erkânını, tasavvufî öğretilerini öğretmek, ayrıca tarikat şeyhlerinin kutsallığını ortaya koymak için menâkıp-nâmeler ve velâyet-nâmeler yazmışlardır. Çoğu kere tasavvufî mesleklerini yaymak için de propaganda aracı olarak şiire başvurmuşlardır. Böylece halkın şiire olan düşkünlüğünden istifade eden şeyhler, tekkelerde bir çeşit edebiyat faaliyeti yaratmışlardır. Giderek tarikat âyinlerinde şiir ve musikî daha önemli bir yer tutmuştur. İşte bu şekilde teşekkül eden tasavvufî edebiyatın edebî eserlerinde Yunus Emre'nin büyük etkisi olmuştur. Mevlevî ve Nakşibendî tekkeleri hariç Anadolu'daki bütün tekkelerdeki dinî âyinlerde onun ilâhîleri musikî eşliğinde okunmuş, bu ilâhîler

232 Bkz. Fatih 1953 54.

233 Eserin bir nüshası, İ .Ü. Ktp. TY 179'da kayıtlı olup 350 sahifedir.

234 Mecdî Mehmed Efendi 1989, I: 82; Adıvar 1982, 40.

sebebiyle Yunus bütün halkın tanıdığı, şiirlerini ezbere bildiği bir şair olmuş; hatta halk arasında 'lisânü'l-gayb' telakkî edilmiştir. İşte ondan sonraki bütün mutasavvıf şairler de hem halkın sevdiği tarzda şiirler yazmak hem de neredeyse kutsal bir an'ane hâline gelmiş olan Yunus tarzına riâyet etmiş olmak için onu takliden şiirler yazmışlardır. Böylece Yunus tarzı adını verdiğimiz şiir tarzı o kadar kuvvetli bir an'ane hâline gelmiştir ki artık bu tarzı bırakmak tekke şairleri için imkânsızlaşmıştır. On beşinci yüzyılda Hacı Bayram Velî (öl. 1429-30) gibi meşhur bir şeyh, Yunus tarzında şiir yazdıktan sonra artık Yunus tarzında şiir yazmak hem sünnî hem bâtınî tarikatler içinde yaygınlaştığı gibi, lâ-dinî konuları işleyen saz şairleri, âşıklar arasında da Yunus izinde yürüyen şairler belirmeye başlamıştır.[235] Ayrıca bu etkiye daha sonra Mevlânâ ve *Garîb-nâme* sahibi Âşık Paşa'nın etkisi de katılarak tekke şiirinin mâhiyeti belirlenmiştir.

Biz burada konumuzun sınırları içinde kalmak zorunluluğunu duyarak sadece Fatih devrinde tasavvufî şiirler yazan belli başlı şairlerden bahsedeceğiz. On beşinci yüzyılda Fatih devrinde eserlerini yazmış olan en önemli tekke şairlerinden birisi Kâdiriyye tarikatının Eşrefiyye kolunu kuran Eşrefoğlu Abdullah-ı Rûmî'dir. İbn-i Eşref veya Eşrefzâde diye de adlandırılır (754-875/1353-1469).[236]

Bursa'da medrese tahsili yaparken ilim yolunu terk ederek tasavvuf yoluna girmiş, Emîr Sultan tarafından Hacı Bayram Velî'ye gönderilmiş, on bir yıl Hacı Bayram Velî'nin yanında kalmıştır. On bir yıl sonra şeyhinin işaretiyle Abdülkâdir el-Gîlânî torunlarından Hama'daki Hüseyin el-Hamavî'ye intisap etmiş, ondan hilâfet alarak Kâdiriyye tarikatini Anadolu'da yaymaya memur edilmiştir. Dergâhını kendi memleketi olan İznik'te kuran Eşrefoğlu o civarda ve Bursa'da tarikatini yaymış, daha sonra İstanbul'da da zâviye kurmuştur. Eşrefiyye tarikati Emîr Sultan'ın tarikati ile Bayramiyye ve Kâdiriyye tarikatlarının mezcedilmesinden meydana gelmiştir. Bugün İstanbul ve Anadolu kütüphanelerinde elli kadar yazması bulunan divanındaki şiirlerlerde Yunus Emre'nin ve Âşık Paşa'nın tesirleri görülmektedir. Aruzla yazılmış şiirleri tıpkı Âşık Paşa'nınkiler gibi kusurludur. Hece vezniyle ve yarım kâfiyelerle yazılmış şiirleri çok daha başarılıdır. Eşrefoğlu, Yunus gibi serbest 'devriyeler' yazmış, aşk ve irfanın öneminden, bir şeyhe bağlılık gerektiğinden bahsetmiştir. *Eşrefoğlu Dîvânı*

235 Bkz. Gölpınarlı 1960; Bayramiye tarikati için bkz. Gölpınarlı 1942, 422.

236 Kufralı 1945; Eşrefoğlu Rûmî 1970, 9-32; Köprülü 1966 (b), 295: not 11; Hickman 1972; ayrıca bibliyografya için bkz. Eşrefoğlu Rûmî 1970, 59-61.

eski harflerle 1286/1870 ve 1301/1885'te, yeni harflerle de 1944 ve 1967'de, bir de son olarak *Tercüman*'ın 1001 Temel Eser serisinde yayınlanmıştır.

Eşrefoğlu'nun asıl şöhretini temin eden eseri, dinî-ahlâkî bir eser olan *Müzekki'n-Nüfûs*'dur. Mensur olan bu eser 1269'da İstanbul'da taşbasması ile basılmıştır. Yeni harflerle Aslan Yayınları arasında 1971'de tekrar yayınlanmıştır.[237] Eşrefoğlu Rûmî üzerinde W. C. Hickman, Harvard Üniversitesi'nde bir doktora tezi hazırladığı gibi merhum Mehmet Akalın da *Müzekki'n-Nüfûs* üzerinde bir doktora çalışması yapmıştır.[238]

Fatih devrinin önemli bir tekke şairi de Ümmî Kemâl'dir (öl. 1475). Ümmî Kemâl hakkında kaynaklarda hem çok az hem de birbiriyle uyuşmaz bilgiler bulunmaktadır. Hickman, onun tarihî şahsiyeti hakkında bilgi veren kaynakları inceledikten sonra, bu şair hakkında en iyi bilgiyi onun kendi eserlerinden çıkarabileceğimiz neticesine varmıştır.[239]

Ümmî Kemâl aslen Karamanlıdır. Asıl adı İsmail'dir, mahlası Ümmî Kemâl'dir. Fakat bazı şiirlerinde Kemâl Ümmî şeklini kullanmaktadır. Mahlasında Ümmî kelimesi bulunmasına rağmen, o da Yunus gibi devrindeki İslamî ilimlere, menkıbelere ve tasavvufî görüşe vâkıftır. Şiirlerinden anlaşıldığına göre uzun bir ömür yaşamıştır. Erdebil'deki Safevî tarikatının şeyhi, Şeyh Safiyüddin'in torunu Hoca Ali'ye intisap etmiştir. Hoca Ali için biri medhiye, diğeri mersiye olmak üzere iki kasîde yazmıştır. Ümmî Kemâl, mersiyede Hoca Ali'nin 832/1429'da öldüğünü bildirir. Yine Ümmî Kemâl'in şiirlerinden onun Anadolu'da Ekmekçi veya Somuncu Baba diye bilinen ve Hoca Ali'nin yetiştirdiği şeyhlerden olan Şeyh Hamid İbn-i Mûsâ ile ilişkisi olduğu anlaşılır. Bu şeyh aynı zamanda Hacı Bayram Veli'nin de mürşididir. Ümmî Kemâl, Şeyh Hamid için de

237 Bu eserin yazma nüshaları hemen her yazma kütüphanesinde bulunmaktadır. Tespit edebildiklerim şunlar; Konya Asar-i Atika Ktp. No. 5452, 5471; Sül. Atıf Ef. 1505'te; İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 5677 ve TY 6300 (sonuncusunun istinsahı oldukça yeni: 1216); Topkapı Sarayı Ktp. III. Ahmed 1610 (Katalog sıra No. 148); Ankara İl Halk Ktp. F6/52; Vat. Turco 128, 193 ve 206; Süleymaniye Esad Ef. 2590; Paris Bibliothèque Nationale, Suppl Turc. 35 (istinsahı 995) ve No. 529 (istinsahı 975). İstinsah tarihi belli olanlar ve görebildiklerim içinde en eski olanı kendi özel kütüphanemizdeki büyük boy nüsha olup 962 tarihlidir.

238 Ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 262-263 vd.

239 Bkz. Hickman 1976-1977; ayrıca bkz. Kocatürk 1970, 282-283. Ayrıca İsmail Ünver, *Ümmî Kemâl Dîvânı'nın* tenkitli bir metnini hazırlamıştır. Bu çalışma henüz basılmamıştır; Köprülü 1980, 361; Ali Vâhit 1934, 212-215. Eserlerinin yazma nüshaları için bkz. Divanlar 1947, 28-31; Vatican Turco. No. 206 (Rossi 1953), *Menâkıb-ı Kemâl Ümmî*, Nr. 1323.

bir mersiye yazmıştır. Büyük bir ihtimalle Ümmî Kemâl, Şeyh Hamid tarafından Erdebil'e, Hoca Ali'ye gönderilmiştir. Ümmî Kemâl Hoca Ali'ye intisap etmiş olmasına rağmen, divanında hiçbir Alevî-Şiî temâyül görülmemektedir. Bunun sebebi bu tarikatin ortodoks yani sünnî-sufî görüşten, şiî görüşe Hoca Ali'nin torunu Şeyh Haydar zamanında geçmiş olmasıdır.

Şiirlerinde aşk davası kılan şair, insanın kendi nefsi ile mücâdelesinin en büyük gaza olduğunu söylemektedir. Ayrıca Yunus ve Eşrefoğlu'nun şiirlerinde görüldüğü gibi Kemâl Ümmî de bazı şiirlerini zikirden aldığı ilhamla yazmıştır. Bu zikir formülü hâlindeki ifadelerin şairin ilhamında başlangıç noktasını teşkil ettiğini görüyoruz. Divanındaki 160 şiirden 20'ye yakın şiiri zikri esas alarak yazılmıştır. Ümmî Kemâl ayrıca şiirlerinde dünyanın fâniliğinden, Tanrı sevgisinden bahsettiği gibi Melâmetî temellerine uyarak kendini kötüleyen, tenkit eden şiirler de yazmış; ayrıca tekke hayatı hakkında realist şiirler meydana getirmiştir. Klâsik edebiyatın gazel, kasîde ve mesnevî gibi nazım şekillerini kullanmasına ve aruz vezniyle yazmış olmasına rağmen, şiirlerinde çok sade bir Türkçe kullanmıştır. Türk halk şiirinin geleneğine uyarak şiirlerinde cinaslı kâfiyeye yer vermiştir. Şiirlerinde konuşma dilinden ve günlük hayattan gelen kelimeler, deyimler, ata sözleri sayıca çok fazladır. Sonuç olarak Ümmî Kemâl'in sadece bir propaganda şairi olmayıp vecid ve heyecanla dolu panteist şiirler yazan, Fatih devrinin kuvvetli bir tekke şairi olduğunu söyleyebiliriz. Onun şiirleri sadece Anadolu'ya münhasır kalmamış, Kırım yoluyla Kazan Türkleri arasında yayılmış, oradan da Başkırtlara ve Özbeklere geçerek bu Türklerin oturduğu sahalarda da tanınmıştır. Türkçe divanının bir nüshası İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 584'tedir.

Kemâl Ümmî'nin *Kırk Armağan* adlı bir eseri daha vardır. Dinî konuları ve bilgileri ele alan bu eser kırk bölüme ayrılmıştır. Mesnevî türünde yazılmış olan eserde münker, nekir, mizan, sırat köprüsü, mâlik-i cehennem; Rıdvan, Cebrail, Peygamber ve Allah gibi bahisler bulunmaktadır.[240]

Fatih devrinde yaşamış olan bir diğer tekke şairi de Şeyh Ömer Rûşenî'dir (öl. 892/1486). Aslen Aydınlıdır. Medrese tahsilini Bursa'da yapmıştır. Bursa'da iken şair Melîhî ile tanışmıştır. Sehî Bey bu ikisinin gençlik maceralarının halk arasında meşhur olduğunu söyler. Daha sonra Rûşenî Bakû'ya giderek Halvetî şeyhi Şeyh Seyyid Yahyâ hizmetine girmiştir. Orada uzun müddet bu şeyhin terbiyesi altında riyâzete girip tasavvuf ehli arasına karışmış ve nihayet Tebriz'de 'sâhib-i hânkâh' (tekke sahibi) olmuş ve etrafına pek çok mürit toplamıştır. Sehî Bey'e göre 500

240 Daha fazla bilgi için bkz. Kocatürk 1970, 282-283.

kadar 'sâhib-seccâde' halîfesi vardır. Bunlardan bir tanesi de daha sonra Mısır'a gidip orada Gülşenî tarikatını kuran Şeyh İbrahim Gülşenî'dir. Düzenli bir medrese tahsili görmüş olan Rûşenî'nin şiirleri tasavvufî olup halk arasında çok meşhur olmuştur.[241]

Mevlânâ ve Nesîmî'den de esinlenen Rûşenî daha çok Âşık Paşa tarzını devam ettirmiştir. Rûşenî'nin divanı dışındaki daha çok mesnevî tarzında yazılmış şiirleri *Âsâr-ı Işk* adı altında toplanmıştır. Bu eser eski harflerle basılmıştır. Dinî, ahlâkî ve tasavvufî bir eserdir. İçinde öğütler veren hikâyeler ve latîfeler bulunmaktadır. Bu eserde Rûşenî sanat gâyesi gütmemiş, daha çok halk dilinin özelliklerine yer vermiştir. Ayrıca bu eserde yer alan hikâyelerde realist tasvirler ve hayattan alınma tipler bulunmaktadır. Bu yüzden şiirleri hem bu hayat, hem de tasavvufî-dinî hayat bakımından zengindir. Divanında gazel ve kasîdelerinin yanı sıra bir hayli rubâî, kıta ve tuyugları bulunmaktadır. Divanındaki şiirlerinin bir kısmı didaktik-tasavvufî bir kısmı ise âşıkâne şiirlerdir.[242]

Fatih devrinde Türkçe telif veya tercüme mensur eserlerin hepsini bir makaleye sığdırmak imkânı yoktur. Esasen eski Türk edebiyatında yazılmış mensur eserler üzerinde şimdiye kadar pek az çalışılmıştır. İlk defa şiir dışında eski Türk edebiyatında nesirle yazılmış eserlerin önemi üzerinde ısrarla duran Fahir İz'den sonra bazı çalışmalar görülmeye başlanmışsa da bu çalışmalar yeterli değildir. Değil eski Türk edebiyatındaki mensur eserler, Fatih devrinde yazılmış mensur eserler bile başlı başına ayrı bir çalışma gerektirmektedir. Biz burada bu makalenin bize verdiği imkân içerisinde bu konu üzerinde duracağız.

Fatih devrinde düz yazı dilinde bazı gelişmelerin meydana geldiğinden daha evvel bahsetmiştik. İşte bir taraftan Arapça, Farsça kelimelere yer vermekle birlikte, herkesin anlayabileceği bir ifadeyle, mümkün olduğu kadar sade, saydam bir dille yazılmış eserlerin yanı sıra, Fatih devrinde teşekkül etmiş olan ağdalı, zor anlaşılır, henüz Türkçenin cümle yapısına tam oturmamış ifadelerle yazılmış, münşiyâne olarak adlandırılabilecek, divan kâtiplerinin kaleminden çıkma bir Türkçe ile yazılmış

241 Sehî Bey 1978; Kocatürk 1970, 284; Kocatürk 1955, 119-129. Divanının, kendisi hayatta iken 889'da istinsah edilmiş bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 797'dedir. Aynı kütüphanede eserin iki nüshası daha bulunmaktadır (TY 795 ve 624). Bu eserin sonunda Rûşenî'nin hayatı ile ilgili bilgi verilmiştir. Süleymaniye Hacı Mahmûd Ef. 3748'de bir külliyatı mevcuttur. Divan ve külliyatının diğer nüshaları için bkz. Divanlar 1947, 3.34.

242 Gölpınarlı 1961, 215; Ümmî Kemâl ve Rûşenî'nin bazı şiirleri *Câmiü'l-Meânî* adlı şiir mecmuasında bulunmaktadır. Bkz. Ergin 1949, 539-569.

eserler de görülür. Ancak bu eserler Fatih devrinde parmakla sayılacak kadar az olup birkaç esere mahsus kalmıştır. Bu dilin daha sonraki yüzyıllarda geliştiğini, kendine mahsus bir ifade şekli kazandığını, Türkçenin içine sağlam bir şekilde yerleştiğini görürüz. Daha önce de zikrettiğimiz Fatih devrinde bu üslûpla yazılmış eserleri burada yeniden hatırlatmak için sadece adlarını verelim. Bunların ilki Tursun Bey'in *Târîh-i Ebu'l-Feth* adlı İstanbul'un alınışını ve Fatih devrini anlatan eseridir. İkincisi yine Fatih devrindeki resmî ve şahsî yazışmaların yollarını ve formüllerini öğreten *Menâhicü'l-İnşâ* adlı eser olup, üçüncüsü *Târîhü'l-Mucem fî Âsâr-ı Mulûkü'l-Acem* adlı eserin, Sarıca Kemâl tarafından *Belâgat-nâme* adıyla yapılmış tercümesidir. Sinân Paşa'nın sanatkârâne süslü üslûpla yazılmış eserleri ise II. Bayezid devrini beklemektedir.

Herkesin anladığı sade bir dille yazılmış Türkçe telif veya tercüme mensur eserleri konularına göre ayırdığımızda, bu eserlerin; 1) Dinî-tasavvufî ve dinî-ahlâkî-didaktik eserler; 2) Dinî-efsanevî eserler ve hikâyeler; 3) Tarihî eserler; 4) Coğrafyaya ait fakat daha çok ansiklopedik bilgileri içeren eserler; 5) Tıbba ait eserler olduklarını görürüz.

Dinî-tasavvufî konularda eser yazmış veya tercüme etmiş yazarlardan biri Ahmed-i Bîcân'dır (öl. 1465'ten sonra). Ahmed-i Bîcân on beşinci yüzyılın sonlarında melheme türündeki *Şemsiyye* adlı eserin yazarı Yazıcı Ali'nin oğlu ve meşhur *Muhammediye*'yi (yazılışı 1449) kaleme alan Yazıcıoğlu Mehmed'in küçük kardeşidir. Gelibolulu olan Ahmed-i Bîcân'ın hayatı hakkında pek az bilgi vardır. Bütün bildiklerimiz, ağabeyi gibi Hacı Bayram Velî'nin (öl. 1429-30) kurduğu Bayramiyye tarikatinin Celvetiyye koluna mensup olduğu ve çilehanede çok çile çektiği için çok zayıfladığından "bî-cân" lakabiyle anıldığıdır.[243]

Kaynaklarda ve araştırmalarda ölüm tarihi hakkında değişik bilgiler mevcuttur. Fakat *Müntehâ* adlı eserini 870/1465 yılında tamamladığına göre, bu tarihten sonraki bir zamanda ölmüş olmalıdır. Ahmed-i Bîcân'ın en çok tanınan ve okunan eserlerinden birisi *Acâibü'l-Mahlûkât* adlı eserinden Türkçeye yapılmış bir çeviridir. Rieu, bu eseri Hacı Bayram Velî için tercüme ettiğini bildirir.[244] Eser, o devrin kâinat ve dünya anlayışını ve yapısını anlatan bir eserdir. Bu yüzden içinde gökler, sâbit ve gezegen yıldızlar, burçlar hakkında astronomiyi ilgilendiren bilgiler, dağlar, göller, denizler, nehirler, şehirler, bitkiler ve hayvanlar gibi dünyanın bütünüyle ilgili gerçekler ve bunların yanı sıra dünyada var oldukları o zaman

243 Yurd 1972, XLI; Kocatürk 1970, 220-222; İz ve Kut 1985 (a), 264-265.

244 Rieu 1888, 106.

için kabul edilen efsanevî varlıklar anlatılır. Bu anlatılanlar hem coğrafyanın, hem astronominin, zaman zaman tarihin ve efsanenin sınırları içine girdiği için bu eseri ansiklopedik bir eser olarak tanımlayabiliriz. Esasen Kazvînî'nin bu eseri eski Türk edebiyatında çok beğenilmiş, birçok kereler Türkçeye çevrilmiştir. Ahmed-i Bîcân'dan önce bu eseri çok daha geniş bir şekilde Ali bin Abdurrahman tercüme etmiştir.[245] Ahmed-i Bîcân'dan sonra bu eseri tercüme edenlerin arasında en çok bilineni Surûrî'dir (öl. 969/1561-62). Aslında Ahmed-i Bîcân'ın bu eseri tam bir tercüme olmayıp eserde bazı kısaltmalar yapılmıştır. Bu eser, dil bakımından dikkate değer bir eserdir. *Acâyibü'l-Mahlûkât*'ın yazma nüshalarına Türkiye içindeki ve dışındaki yazma kütüphanelerinde sık sık rastlanır.[246]

Ahmed-i Bîcân'ın ikinci eseri *Dürr-i Meknûn* adını taşır. Kozmoğrafyaya ait bir eserdir. 18 baba ayrılmıştır: 1) Sekiz kat gök, arş, cennet, cehennem, güneş, ay, yıldızlar; 2) Yedi kat yer ve onun acayip varlıkları; 3) Yeryüzü; 4) İklimler; 5) Dağlar; 6) Denizler ve adalar; 7) Şehirler ve yeryüzünün bölümleri; 8) Caıniler, 9) Hz. Süleyman'ın tahtı; 10) Belkıs'ın Süleyman'ı ziyareti; 11) Hayatın sonlu oluşu; 12) Allah'ın gazabıyla yok olmuş yerler; 13) Otlar ve meyveler; 14) Heykeller ve kabartmalar, çeşitli putlar; 15) Sîmurg ve anka; 16) Cifr muammaları; 17) Âhiret günü; 18) Dualar.[247] Bu eserin ne zaman yazıldığı belli değildir, fakat *Acâyibü'l-Mahlûkât'tan* mülhem ve çeşitli kaynaklardan faydalanarak topladığı bilgilerle Ahmed-i Bîcân'ın telif ettiği bir eserdir.[248]

Ahmed-i Bîcân'ın diğer eseri *Envârü'l-Âşıkîn* adını taşımaktadır. Bican eserin "sebeb-i telif" kısmında Hacı Bayram Velî'nin müridi olan kardeşi Yazıcıoğlu Mehmed'in rızâsiyle onun *Megâribü'z-Zamân* adlı Arapça

245 İ. Ü. Ktp. TY 524, bkz. Kut 1985 (a), 183-193.

246 Bu nüshalardan bazıları şunlardır: 1. Vatican, Turco 269 (69 varak, istinsahı 1653); 2. Borg. Turco 27 (40 varak, istinsahı 1613); 3. Murad Molla, Saliha Hatun No. 115 (63 sahife); 4. Upsala No. CCCXVIII (Tomnberg 1930-1935, 218) ve No. CCCXX, CCCXIX; 5. Brisith Museum (Library), Sloane 4088 (Rieu 1888, 106); 6. Bibliothèque Nationale Paris A. F. Turc 161 (76 Varak); 7. Tercüman Gazetesi Ktp. Türkçe Yazmalar, Y-127/8. Bkz. Kut 1989, 369. (Bu koleksiyon şimdi Süleymaniye Ktp.'ndedir). Burada ayrıca bu eserin nüshalarının bulunduğu kütüphaneler verilmiştir. Bütün istinsah tarihi belli olanlar içerisinde kendi özel kütüphanemizde 973 istinsah tarihli nüsha en eskilerinden biridir.

247 Bibliyografya ve diğer nüshalar için Rieu 1888, 106.

248 Nüshalarından bazıları şunlardır: 1. Paris, Suppl. Turc 206, 214, 900; A. F. Turc 160; 2. British Library, Add 7895 (114 Varak); 3. Topkapı, H. 426, 427; K. 916; R. 1656; 4. Berlin No. 178-180; 5. Pertsch 1889, 198-200; ve aynı yerde No. 179, 180, 181; 6. İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 5874; 7. Vatican Turco 305; 8. Flügel 1865-1867, II: 518-520; 9. Gotha No. 8; 10. Dresden No. 269; 11. Leibzig No. 1041; 11. Gölpınarlı 1972, 449-450.

eserini Türkler de okusun diye Türkçeye tercüme ettiğini söyler. *Envârü'l-Âşıkîn* Gelibolu'da II. Mehmed'in tahta çıktığı yıl olan 855/1451-52'de yazılmıştır. Beş bölümden meydana gelen bu eser halkın anlaması için sade bir dille yazılmıştır. Çeşitli dinî konuları anlatan bu eser çok okunmuş, bu yüzden defalarca basılmıştır. İstanbul'da iki kere (1261/1845 ve 1275/1858), Kazan'da 1276/1861'de, Bulak't 1300/1883't tekrar İstanbul'da 1291'de basılmış olanlar dışında başka baskıları da bulunmaktadır.[249]

Ahmed-i Bîcân'ın dördüncü eseri *Müntehâ*'dır. "Mukaddime"de Ahmed-i Bîcân eserini Fatih devrinde, ağabeyi Yazıcıoğlu Mehmed'in teşvikiyle yazdığını söyler. Eserinin başında Fatih Sultan Mehmed'i över ve "Sultan-ı cihân, şehinşâh-ı keyvân, cihângîr-i zamân, pâdişâh-i devrân Sultan Mehemmed bin Murâd Hân yir yüzinde bir dahi nazîri yokdur ve tevârihde dahi kimse nişân virmiş değildür ve 'âlem âhirine degin buncılayın pâdişâh gelmeyiserdür" der. Daha sonra "sebeb-i telif" bölümünde Gelibolu'da bu eseri nasıl yazdığını anlatır ve kitabının adını 4b'de *Müntehâ* diye adlandırdığını belirtir.[250] Eser otuz fasıldır. İbn-i Arabî'nin *Fusûsü'l-Hikem* adlı eserine Yazıcıoğlu Mehmed'in yaptığı şerhin, serbest tercümesidir. İçinde Hz. Muhammed'in miracı, cihâr-yâr-ı güzîn Hasan ve Hüseyin'in vefatları da anlatılmıştır.[251]

Fatih devrinde, Yakın Doğu'da çok sevilmiş ve dâima okunmuş hikâye koleksiyonlarından biri olan *El-Ferec Bade'ş-Şidde* Mollâ Lütfî tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir.[252] Lütfullah b. Hasan el-Tokadî (Mollâ Lütfî, öl. 900/1494-5), Fatih Sultan Mehmed'in sarayındaki kütüphanesinde bir süre hâfız-ı kütüplük görevinde bulunmuştur. Kendisi Sinân Paşa'nın talebesidir. Matematik, astronomi ve İslamî ilimlerde geniş bilgisi vardır. Mollâ Lütfî, hocası Sinân Paşa Fatih'in gözünden düşünce onunla birlikte Sivrihisar'a gitmiş, Fatih'in ölümünden sonra Sinân Paşa ile beraber İstanbul'a dönmüş, çeşitli medreselerde görev yapmıştır. Mizacen şakayı, latîfeyi çok

249 Bkz. İz ve Kut 1985 (a), 264. Bkz. İz 1964, 92 vd; Kut 1989, 85: No. 103. *Envârü'l-Âşıkîn*'in bazı nüshaları: Viyana 1684 (Flügel 1865-1867, III: 124-125); Paris, A. F. Turc 20, 49; Paris Suppl. Turc 485 (eksik); Vatican Turco 16-127; Borg. Turco 76; Upsala, No. CCCLXXVII (Tornberg 1930-1935, 301); British Library, Add 7874 (Rieu 1888, 17-19); Topkapı, Koğuşlar 1012; Selim Ağa Ktp. TY 467.

250 Bkz. Ergin 1950, 110; İz ve Kut, bu eserin yazılış tarihinin 857/1453 olduğunu, fakat bazı nüshalarda 870/1465 tarihinin verildiğini bildirmekte ve bu yüzden eserin 1456'da tekrar gözden geçirildiği kanaatine varmaktadırlar.

251 Eserin pek çok yazma nüshası vardır. Bunlardan bazıları: Bursa Müze Ktp. E. 74/235; Topkapı, Emanet H. No. 1251; İstanbul Üniversitesi Ktp. Hâlis Ef. No. 3324. Ayrıca bkz. Kut 1989, 84: No. 102.

252 Bkz. Fatih 1953, 53.

seven, lâubâli bir meşrebe sahip olan Mollâ Lütfî'nin Fatih Sultan Mehmed ile karşılıklı şakalaşmaları bütün kaynaklarda söz konusu olmuştur.[253] Ne yazık ki yine bu mizacının yüzünden ona kızanların baskısiyle 1494 yılında idam edilmiştir. Onun bu şekilde haksız yere öldürülmesi ulema ve halk arasında büyük üzüntüye sebep olmuştur. Mollâ Lütfi'nin mezarı Eyüp civarında Yavedut İskelesi yanında Defterdar Mahmûd Çelebi mescidi yakınındadır.[254]

Mollâ Lütfî'nin eserlerinin çoğu Arapça yazılmıştır. Bunlar arasında *Makale fî Usûl Şücâ* adlı eseri tamamen mizahî bir eser olup Usûl Şücâ adlı bir müderrisle alay etmektedir. Diğer önemli eseri, *Mevzûâtü'l-Ulûm* adını taşıyan İslamî ilimler hakkında ansiklopedik bir eserdir. Bu eserin bir nüshası İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 151'de bulunmaktadır.[255] Onun matematiğe ait çok önemli diğer bir eseri ise *Tezîfü'l-Mezbâh* adlı bir risâle olup, çizgilerin ve karelerin kendileriyle çarpımından ve küpün ikileştirilmesinden (yani küpün sekiz defa büyütülmesinden) bahsetmektedir. Bu Arapça risâleyi yazarken Mollâ Lütfî'nin Bizanslı bilginlerin, İzmirli Theon'un, Plutorkhos'un İstanbul'da bulunan eserlerinden faydalandığını Adnan Adıvar bildiriyor. Bu eserin Fransızca çevirisi Adıvar tarafından yapılmış, metin ve çevirisi İstanbul Fransız Arkeoloji Enstitüsü tarafından Paris'te yayınlanmıştır. Eserin başında Henry Corbin'in yazdığı bir giriş vardır.[256] Fakat bizi burada asıl ilgilendiren eseri, Ebû Bekir b. Abdullah'ın (öl. 581) *El-Ferec Bade'ş-Şidde* adlı hikâye koleksiyonunun Türkçeye çevirisidir.[257]

Dinî-efsanevî alanda bu devirde *Saltuk-nâme* adlı önemli bir eser Ebu'l-Hayr Rûmî tarafından derleme yoluyla kaleme alınmıştır. Son zamanlarda pek çok nüshası gün yüzüne çıkarılmış olan bu eser, yine son zamanlarda belki de üzerinde en fazla araştırma yapılmış mensur eserlerden biridir. *Saltuk-nâme* on üçüncü yüzyılın ikinci yarısından on beşinci yüzyıla kadar devam eden ve İslam dini uğruna gaza yaparak İslamiyeti yaymaya çalışan

253 Ayrıca bkz. Adıvar 1982, 49-50, 58-59, 60.

254 Mollâ Lütfî'nin hayatı ve eserleri için bkz. Yaltkaya 1938; Adıvar 1982, 58-61.

255 Fatih 1953, 65.

256 Bkz. Adıvar 1982, 58-61. Bu eserin İ. Ü. Ktp. AY 1458 ve Süleymaniye, Esad Ef. 3596'da bulunan iki nüshası için bkz. Fatih 1953.

257 Bu eserin bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 284'te (Fatih 1953, 53), ikinci bir nüshası: Murat Mollâ, Hamidiye Ktp. Defterinde 1173 numaradadır. Burada *El-Ferec Bade'ş-Şidde* Tokatlı Lütfi'nin tercümesi olarak gösterilmektedir (Fatih 1953, 72). Ancak Yaltkaya eserde mütercim adı olarak hiçbir isim zikredilmediğini söyler (bkz. Yaltkaya 1938, 51: not. 2; 52). Belki de bu iki nüsha aynı nüshadır. Hamidiye Ktp. defterinden, kataloglanırken 284 numarayla gösterilmiştir. Araştırılması gerekmektedir.

kahramanların efsanevî maceralarını anlatan, *Ebû Müslim, Hamza-nâme, Battal-nâme, Dânişmend-nâme* ve benzeri eserlerin sonuncusudur. On beşinci yüzyıldan sonra değişen tarihî ve sosyal şartlar sonucunda eski Türk edebiyatında bu tarzda yazılan dinî-efsanevî eserlerin yerine, halkın bu çeşitten okuma ihtiyacını karşılayacak başka eserler meydana gelmeye başlamıştır. Bu eserler edebiyatımızda iki kolda gelişmiştir. Bir taraftan menakıp-nâmeler ve velâyet-nâmeler dinî hayatta, nefis mücadelesinde kazanılan en büyük zaferi, büyük şeyhlerin kerâmetleri ile dile getirirken, bir taraftan da hükümdarın ve savaşlarda kahramanlıkları ile tanınmış paşaların, vezirlerin gazalarını, kahramanlıklarını anlatan şeh-nâmelerin, fetih-nâmelerin, gazavât-nâmelerin yazılması faaliyeti büyük canlılık göstermiştir. Böylece hem dinî hem de dünyevî gazaları ile şöhret kazanan daha eski yüzyılların kahramanları Battal'ın, Saltuk'un hikâyelerinin yerine, dinî-efsanevî alanda on beşinci yüzyıldan sonra bu eserler geçmiştir. Fakat Türk edebiyatının malı olan *Ebû Müslim, Battal-nâme, Saltuk-nâme,* Türk halkı arasında on sekizinci yüzyıla kadar okunmakta devam etmiştir.

Saltuk-nâme'nin derleyicisi Ebu'l-Hayr Rûmî, Topkapı Sarayı Ktp. H. 1612'de kayıtlı bulunan *Saltuk-nâme*'nin üç ciltlik tam nüshasının sonunda kendisi hakkında biraz bilgi verir ve bu eseri niçin yazdığını anlatır.[258] Buradaki bilgiye göre, Fatih, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'la savaşmak üzere İstanbul'dan ayrılırken (878/1473) Cem Sultan'ı Edirne'de görevlendirmiştir. Cem, o bölgede çok yaygın olarak ağızdan ağıza dolaşan Sarı Saltuk menkıbeleriyle çok ilgilenmiş ve bu menkıbeleri toplayarak bir araya getirmesini Ebu'l-Hayr Rûmî'den istemiştir. Bu istek üzerine, yazar o civarda seyahat ederek, duyduğu bütün menkıbeleri tam yedi yılda toplamış ve *Saltuk-nâme* adını verdiği bir derleme eser meydana getirmiştir. Eserin bugün elde bulunan üç nüshasının dışında Bosna-Hersek'te Sarayevo'da Gazi Hüsrev Beğ Ktp.'nde yetmiş iki sahifelik bir *Saltuk-nâme* parçası bulunduğu Grace Smith tarafından bildirilmişse de Şükrü H. Akalın, bu adda bir eserin adı geçen kütüphanede bulunmadığını öğrenmiştir.[259] Fakat Şinasi Tekin'e Amerika'da, Saraybosna'dan (Sarayevo) gelen bir aile ellerinde bir *Saltuk-nâme* nüshasının filmleri olduğunu, aslının ise Sarayevo'daki kütüphanede bulunduğunu bildirmişler ve ellerindeki filmi yayınlamak

258 Ebu'l-Hayr Rûmî 1974-1984, 7: 1233-1234.

259 1. Topkapı, Hazine 1612, 618 yaprak, 3 cilttir; 2. Millî Ktp, Yazma eserler, B. 64, 283 yaprak olup *Saltuk-nâme*'nin ikinci cildidir; 3. Bor'da Halil Nuri Bey Ktp. No.17292, 499 yaprak olup eserin 2. ve 3. caailtlerini ihtiva eder. Bunlardan ilki tıpkıbasım hâlinde, diğer ikisi ise mikrofiş şeklinde Fahir İz tarafından Harvard Üniversitesi'nde yayınlanmıştır; bibliyografya için aşağıya bakınız. Akalın 1988, 231.

istemişlerdir. Kendilerine verilen cevapta nüshanın hemen yayınlanabileceği bildirildiği halde bir cevap alınamamış ve bu aile ile olan irtibat kopmuş, yayın projesi de suya düşmüştür. Bu durumda Grace Smith'in gördüğü nüshanın zikredilen ailenin tasarrufundaki filmlerle ilgisi olabilir.

Bugün eldeki mevcut nüshaların içinde en tam ve en kapsamlı olan 1591 istinsah tarihli Topkapı Hazine 1612'deki nüshadır. Bu nüshanın tıpkıbasımı, Fahir İz'in bir önsözü ve Gönül A. Tekin'in hazırladığı ayrıntılı bir dizin ile birlikte Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları adlı seride yedi cilt hâlinde 1974-1984 yılları arasında yayınlanmıştır.[260]

Saltuk-nâme, on üçüncü yüzyılın derviş gazisi Sarı Saltuk'un Türkmen gaziler ile birlikte Anadolu ve Rumeli'de İslam dinini yaymak üzere yaptığı savaşları anlatan dinî-efsanevî bir eserdir. Sarı Saltuk'un 638/1240'taki halk ayaklanmasının kahramanı Türkmen Baba İshak'ın taraftarlarından biri olduğu düşünülmektedir. Fakat eserde tarihî kişiliğinden çok efsanevî karakteriyle okuyucuyu büyüleyen Sarı Saltuk, kökenleri çok gerilere uzanan bazı mitolojik kahramanların etrafında toplanan hikâye ve motifleri şahsında toplamıştır. Zira onun kişiliğinde müşahade edilen bir özellik, ölümsüzlük, onu ölümsüzlük kazanmış (Circis peygamber yani St. George ve Hızır gibi) mitolojik kişiler zincirine bağlamaktadır. Saltuk'un başından geçenler onu bir taraftan böyle mitolojik hikâyelere bağlarken, öte yandan Yakın Doğu'nun *Binbir Gece*, *El-Ferec Bade'ş-Şidde* gibi tanınmış koleksiyonlarındaki masal ve hikâye motifleri ve konuları da değişik hikâyeler meydana getirmek üzere onun etrafında yeni baştan örülmüşlerdir. İşte bu yüzden edebiyat ve Yakın Doğu mitolojisi araştırmaları için zengin bir kaynak olan bu eser, ayrıca İz'in de belirttiği gibi, ihtiva ettiği malzemesinin yapısı icabı antropoloji, folklor, din bilginleri ve filologlar için paha biçilmez bir malzemeye sahiptir.[261] *Saltuk-nâme*'nin dili sade nesrin en güzel örneklerindendir. Anlatım bakımından kolay anlaşılır olup on beşinci yüzyıl Anadolu'sunun saf Türkçesi ile yazılmıştır. Eserde yer yer klişeleşmiş bazı Farsça tabirler bulunmaktaysa da bu ifadelerin hepsi, o yüzyıl Anadolu halkının kolayca anlayacağı tabirler ve deyimlerdir. Ayrıca

260 Bu eser hakkında yapılmış araştırmalar hakkında bkz. Akalın 1988, 229-234; İz ve Kut 1985 (b), 105-418 vd. Bu kitabın 277 ve 178'inci sahifelerinde eserin nüshaları ve üzerinde yapılan incelemeler hakkında geniş bilgi vardır. Ayrıca bkz. Karatay 1961, 294: sıra No. 2799, Hazine 1612.
Ann Arbor'daki Michigan Üniversitesinde Rosemarie Varga adında bir hanım *Saltuk-nâme*'nin tamamı üzerinde bir doktora tezi hazırlamaktadır [Varga 1998].

261 Bkz. Ebu'l-Hayr Rûmî 1974-1984, I: folios 2a-50ab, 1-2: "Önsöz".

eserde belli durumlarda belli ifadelerin aynı şekilde tekrarıyla söylenmiş ilgi çekici bir üslûp bütünlüğü bulunmaktadır.

Fatih devrinde tıp alanında yazılmış en önemli eserler, Şerefeddin Ali b. el-Hâc İlyâs (öl. 873/1468) tarafından kaleme alınmıştır. Şerefeddin Ali Amasya Dârüşşifası'nın baş hekimliğini yapmış bir kişidir. Onun eserlerinden *Cerrâh-nâme-i İlhânî* en tanınmış olanıdır. Adnan Adıvar, *Cerrâh-nâme-i İlhânî*'nin telif olmayıp Ebu'l-Kâsım Zehrâvî'nin (öl. 1013) *Kitâbü't-Tasrîf li-men Aceze ani't-Te'lîf* adlı eserinden tercüme edildiğini tespit etmiştir. Yalnız bu esere cerrahî âletler ve hastaların çeşitli pozisyonlarını gösteren resimler ilâve edilmiştir. Bu eserin biri Paris Millî Ktp.'de ve diğeri *Cerrâhiye-i Hâniyye* adıyla Millet Ktp. Ali Emîrî Müze kısmında (No. 70'te) bulunmaktadır. Millet Ktp.'ndeki 398 sahifelik resimli bir nüshadır. Bu nüshadan eserin 870/1465'te kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Yazar eserinde Fatih Sultan Mehmed devrinde yükselmek ve padişâhın gözüne girmek için ilmî eserler yazmanın gerekli olduğunu bildirmektedir.[262]

Sabuncuoğlu'nun kaleme aldığı ikinci eserin adı *Mücerreb-nâme*'dir. Sabuncuoğlu bu eseri, bazı hekim dostlarının isteği üzerine, kendi tecrübelerinden yararlanarak telif etmiştir. Bu eserin en iyi nüshası Ayasofya 3720'dedir. Ayrıca Süleymaniye Fatih 3619'da, İ.Ü. Ktp. TY 7071'de de nüshaları mevcuttur.[263] 871/1466'da Sabuncuzâde Şerefeddin'in Muhyiddin Melekî adlı bir talebesi Hacı Paşa'nın *Teshil* adlı eserini, kolay ezberleyebilmek için nazma çekmiştir.[264]

Türkçeye tercüme edilen diğer bir eser de *Müfredât-ı İbn Baytar*'dır. Eser Halîmî-i Amasyavî tarafından tercüme edilmiştir. Bu eserin de nüshası Süleymaniye Esad Ef. 2494'tedir.[265] Halîmî-i Amasyavî bir de 862'de *Ahsenü'l-Mergub* adlı Farsça bir eser yazarak Fatih'e ithaf etmiştir. Bir nüshası Süleymaniye Fatih 3679'dadır.[266]

Mehemmed bin Akşemseddin'in de (öl. 863/1457-58) tıbba ait iki risâlesi olduğundan bahsedilmektedir. Bunlardan bir tanesi *Tıb Risâlesi* adıyla

262 Bkz. Adıvar 1982, 51. Fatih 1953'na göre Millet Ktp. AE yazmaları arasında bulunan bu yazmanın 70 numarada değil 79/353'te olduğu kayıtlıdır, bkz. s. 63; ayrıca bkz. Blochet 1932-1933, II: 34: Suppl. Turc 693.

263 Fatih 1953, 63-64.

264 Bkz. *Nazmü't-Teshil*, Ankara Genel Ktp. I. 6/22; bu bilgi için bkz. Adıvar 1982, 53. Bu eser manzum olmasına rağmen bir tıp eseri olduğu ve aslı nesirle yazıldığı için burada zikredilmiştir.

265 Fatih 1953, 64.

266 Fatih 1953, 64.

Nuruosmaniye Ktp. 2979/3489'da bulunmaktadır.[267] Diğer eserinin *Maddetü'l-Hayât* adını taşıdığı söylenmekte ise de Adıvar bu iki eserin aynı eser olup aslında adının *Mâ-i Kibrit-i Şerîf* olduğunu, çünkü Akşemseddin'in kendi bulduğu bu *Mâ-i Şerif*'e *Maddetü'l-Hayât* adını verdiğini söylemektedir. Eserin *Risâle-i Tıbb* adıyla anılmasının bu adda bir başka tıp risâlesi ile aynı mecmuada bulunmasından kaynaklandığını ileri sürmektedir. *Mâ-i Kibrit-i Şerîf*'in bir nüshası da Millet Ktp. AE. No. 238'dedir.[268] Bu eserin Topkapı Hazine 552'de bir nüshası daha olduğu Kemal Eraslan tarafından bildirilmektedir.[269]

Son olarak Fatih devrinde din, tasavvuf, ahlâk, felsefe ve tarih alanında yazılmış bazı eserlerin listesini vermekle yetineceğiz. Bu eserlerin üzerinde şimdiye kadar ya çok az çalışılmış ya da kendilerinden hiç bahsedilmemiştir. Burada bir listesini vereceğimiz bu eserler muhakkak ki Fatih devrinde yazılan veya tercüme edilen mensur eserlerin tamamı değildir. Bu listeye ileride yenilerinin ekleneceği muhakkaktır.

1. Cemâl Halvetî (öl. 899/1493-4) tasavvuf âdâbını anlatan *Âdâbu't-Tâlibîn* adlı bir eser yazmıştır. Bu eserin bir nüshası Vatican Turco 336'da bulunmaktadır.

2. Alâeddin bin Hüseyin el-Amâsî'nin (öl. 875) ahlâk ve âdâptan bahseden *Tarîku'l-Edeb* adlı Türkçe mensur bir eseri vardır. Bu eserin bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 2725"te bulunmaktadır.[270] Diğer bir nüshası *Tâcü'l-Edeb* adıyla Millet Ktp. Ali Emîrî 89'da bulunmaktadır. Ancak bu iki eserin aynı eser olup olmadığı araştırılması gereken bir konudur. Aynı yazarın aruz ve belâgata ait Türkçe bir eseri daha vardır. *Der-beyân-ı Arûz* adlı bu eser Milli Ktp., Hekimoğlu 643/3"te bulunmaktadır .[271]

3. *Dürerü'l-Hükkâm fî Şerhi'l-Ahkâm* adlı meşhur fıkıh kitabının yazarı Mollâ Hüsrev, Mehemmed b. Ferâmurz (öl. 885), Muhammed b. Hasan Nâsireddin Tusî'nin (öl. 672) ahlâkî bir eseri olan *Esâsü'l-İktibâs*'ını Türkçeye tercüme etmiştir. Eserin bir nüshası İ. Ü. AY 13"tebulunmaktadır.[272]

4. Abdülmecid b. Nasûh b. İsrâil (öl. 887) Türkçe bir Yâsin Tefsiri yazmıştır. Adı *Tezkîrü'n-Nâsîn fî Tefsîr Yâsin*. Bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY

267 Fatih 1953, 63.

268 Bkz. Adıvar 1982, 50-51.

269 Bkz. Eraslan 1984, 14: not 19. Fakat A. Adıvar bu eserin dilinin yeniliğine bakarak Akşemseddin'e ait olmasını şüpheyle karşılamaktadır.

270 Fatih 1953, 55.

271 Fatih 1953, 21.

272 Fatih 1953, 20.

558'dedir.[273] Aynı yazar Attâr'ın *Pend-nâme*'sini *Tercüme-i Pend-nâme-i Attâr* adıyla tercüme etmiştir. Bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 4009'dadır.[274]

5. Hacı Ahmed b. Seydî el-Bigavî 863/1458 yılında Şihâbeddin Ömer b. Muhammed el-Suhreverdî'nin (öl. 632) *Avârifü'l-Maârif* adlı tasavvufî eserini Türkçeye tercüme etmiştir. Bu tercümenin en eski nüshası British Library, Or. 1140'da kayıtlıdır.[275] Bir diğer nüshası da Üsküdar Selim Ağa 486'da bulunmaktadır.

6. Bigavî'nin bir de Rüknü'l-İslâm Sedîdeddin Muhammed bin Ebû Bekir İmamzâde eş-Şargî'den (öl. 573/1177) tercüme ettiği *Şiratü'l-İslâm* adlı dinî-ahlâkî bir eseri daha vardır. Eser, tercümenin yapıldığı on beşinci yüzyıl ortalarından itibâren çok sevilmiş ve çok okunmuştur. Bir nüshası kendi özel kütüphanemizde bulunan bu esere hemen her yazma kütüphanesinde rastlanmaktadır.

7. Akşemseddin'e (öl. 864/1459) veya ondan sonra Şeyh Hamza Baba'ya ait olduğu söylenen *Makâmât-ı Evliya* adlı eser de Fatih devri Türkçe mensur eserlerindendir. Bu eserin bir nüshası İ. Ü. Ktp. 816'da, diğeri Nuruosmaniye Ktp. 2229'da bulunmaktadır.

8. Akşemseddin'in Arapça yazdığı *Risâletü'n-Nûriyye* adlı tasavvufa ait risâlesini, daha o devirde kardeşi Hacı Ali Türkçeye tercüme etmiştir. Bu tercüme A. İhsan Yurd tarafından aslıyla birlikte neşredilmiştir.[276]

9. İ. Ü. Ktp. TY 4015'te bulunan bir *Kimyâü's-Saâde* tercümesinin Akşemseddin tarafından yapıldığı bildirilmekteyse de, Akşemseddin hakkında geniş bir araştırma yapmış olan Yurd ve *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1984'teki makalesinde Kemal Eraslan böyle bir eserin varlığından hiç bahsetmezler.[277] Akşemseddin'in tasavvufa ait Türkçe bir risâlesi olduğunu Sadettin Nüzhet Ergun'dan naklen Eraslan bildirmekte, ancak İ. Ü. Ktp. Hâlis Efendi yazmaları arasında olduğu bildirilen bu eseri göremediğini belirtmektedir.[278] Bu eser, *Makâmât-ı Evliyâ*'nın bir başka nüshası olabileceği gibi yukarıda zikredilen *Kimyâü's-Saâde* de olabilir. Belki de bu iki eserden tamamen başka bir risâledir. Bu durumun araştırılması gerekmektedir.

273 Fatih 1953, 31.

274 Fatih 1953, 56.

275 Rieu 1888, 17 vd; Fatih 1953, 53.

276 Bilgi için bkz. Eraslan 1987, 13: not 15, 16; Metin neşri için bkz. Yurd 1972; Fatih 1953, 47.

277 Fatih 1953, 46. Bkz. Yurd 1972, "Akşemseddin'in Eserleri" bölümü.

278 Eraslan 1987, 14: not 19, 20.

10. Fatih devrine ait diğer bir eser de Mollâ İlâhî'nin *Makâlât-ı Mollâ İlâhî* diye bilinen eseridir. Bu eser Mevlânâ Debbâgzâde Abdurrahman Efendi'nin tavsiyesiyle *Kenzü'l-Esrâr*'dan tercüme edilmiştir. Eser ilm-i tevhid'e yani tasavvufa ait bir eserdir. Bir nüshası Bursa'daki İl Halk Ktp. Tasavvuf 665'te; diğer iki nüshasından biri, Süleymaniye, Fatih İbrahim Ef. kitapları arasında 867 nolu risâle mecmuasında, diğeri ise 868'deki risâle mecmuasının içindedir.[279]

11. Fatih devrinde tercüme edilmiş tarihî eserlerden biri de *Târîh-i Ayasofya* adını taşımaktadır. İbn-i Müneccim, Yûsuf b. Mûsâ el-Balıkesirî (öl. 884/1478'den sonra) tarafından tercüme edilmiş olan bu eserin bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 2545'tedir.[280]

12. *Târîh-i Câmi-i Ayasofya* adlı diğer bir tarihî eser tercümesi Mahmûd bin Ahmed Şemseddin Karamanî tarafından kaleme alınmıştır. Bir nüshası İ. Ü. Ktp. TY 259'dadır.[281]

13. Hüseyin b. Sultan Ahmed'in 881/1476'da kaleme aldığı *Târîh-i Taberî* tercümesinin bir nüshası Üsküdar, Selim Ağa, No. 766'da bulunmaktadır.[282]

Sonuç olarak Fatih devri edebiyatının en belirgin özelliklerini kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Başlangıcında İran edebiyatını kendisine model alan Anadolu'daki eski Türk edebiyatı on üçüncü yüzyılın ikinci yarısından itibâren on dördüncü yüzyıl ve on beşinci yüzyılın ilk yarısına kadar bu yönde epey mesafe kat etmiştir. Türk edebiyatının nazım tekniği, aslen Arap edebiyatından gelmekle beraber, İran edebiyatının da kullandığı aruz ve kâfiye sistemi, Türk edebiyatında daha önce kullanılan millî vezin sisteminin ve kâfiye biçiminin yerini tuttuğu gibi edebî türlerde de İran edebiyatının ve Arap edebiyatının müşterek edebî türleri hâline gelmiş olan kasîde, gazel, mesnevî, kıta, murabba, tercî-i bend ve terkîb-i bendler vs. gibi türleri eski Türk edebiyatının da malı olmuş ve Fatih devrine kadar Türk edebiyatında şiir, biçim ve şekil bakımından olduğu gibi edebî türler bakımından da İran edebiyatı geleneği tarzında gelişmiş, hatta yerine oturmuş durumdadır. On beşinci yüzyılın ikinci yarısında, Fatih devrinde daha da artan İran edebiyatının etkisiyle bunlara ilâve olarak, şiir dilinde değişiklikler ve bazı gelişmeler görülmüştür.

279 Bkz. Ergin 1950, 127.

280 Fatih 1953, 28.

281 Fatih 1953, 29.

282 Fatih 1953, 29.

O zamana kadar, yerel ifadeler, halk diline yakın, kolay anlaşılır bir üslûp, daha çok kullanılan Türkçe kelimeler yerine, şiirsel söyleyiş biçimleri iyice kalıplaşmaya, sistematik bir ifade biçimine doğru gitmeye başlamış ve on sekizinci yüzyıla kadar devam edecek Osmanlı edebiyatının kalıplaşmış üslûbundaki söyleyiş biçimlerinin, imaj sisteminin, kelimeler arasındaki ilişkilerden doğan biçimsel söz oyunlarının temeli böylece bu devrede atılmıştır.

Nesirde ise sağlam bir Türkçeyle yazılmış mensur eserler, daha önceki yüzyılların bir uzantısı olarak on beşinci yüzyılda yazılmaya devam etmiştir. Böylece bu eserlerin dili, çoğu halk diline yakın, kolay anlaşılır, çoğunlukla Türkçe asıllı kelimelere yer veren, hatta zaman zaman daha eski arkaik Türkçe kelimeler kullanan, içerisine zaman zaman, hadislerden parçalar ve Kur'an'dan âyetler serpiştirilen bir dildir. Bu dilin içerisinde görülen Arapça, Farsça kelimeler ya teknik kelimeler ya da İslam dininin müşterek kültür kelimeleridir. Ancak Fatih devrinde bu dilin yanı sıra Fatih Sultan Mehmed'in divanında teşekkül edip kullanım sahasını aynı zamanda genişleterek edebî eserlerde de tatbik edilen yeni bir ifade tarzı daha teşekkül etmiştir. Bu ifade tarzı daha önceki yüzyıllardaki üslûptan farklı olup başka bir ifade biçimi yaratma endişesinden doğmuştur. Böyle süslü bir üslûp yaratmak, okunduğunda yücelik, güzellik, ihtişam duyguları yaratacak biçimleri dile kazandırmak gayretiyle başlamıştır. Bu tip ifadeler resmî yazışmaların ifadelerinde görüldüğü gibi Tursun Bey'in *Târîh-i Ebu'l-Feth* adlı tarihinde, Sarıca Kemâl'in tercüme ettiği *Belâgat-nâme* adlı eserinde görülebilir. Ancak bu tarz nesir diliyle eser vermek, daha önce de belirtildiği gibi, henüz Fatih devrinde yaygın değildir. Gelecek yüzyılları beklemektedir.

TÜRK EDEBİYATI ON ÜÇÜNCÜ - ON BEŞİNCİ YÜZYILLAR[1]

(2003)*

On dördüncü yüzyılda Osmanlı ve diğer Anadolu beyliklerinin kurulmasından önce Anadolu Selçuk Devleti'nin son zamanlarında bazı Türkçe eserlerin (mesela Dehhânî'nin şiirleri) kaleme alındığını biliyoruz. Ancak, Anadolu Selçuklu Devleti'nde halkın dili Türkçe olmasına rağmen devletin resmî dili, aydınların yazı dili yani kültür dili Farsça olmuştur.[2] Her ne kadar Fuad Köprülü resmî devlet muamelelerinde ve kayıtlarında Arapçanın hâkim dil olduğunu söylüyorsa da medreselerde öğretim Farsça olduğu gibi, edebî eserler de İran edebiyatının etkisi altında, onu örnek alarak Farsça yazılmış, ve sultanların ve emîrlerin meclislerinde Farsça şiirler okunmuştur.[3] Mesela Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin *Mesnevî*'si ve diğer eserleri gibi. Yalnız İslamî ilimlere ait bazı eserlerde ve Abbasî halifeleri, Eyyubî prensleri ve Memlûklarla yapılan yazışmalarda Arapça kullanılmıştır.

Selçuklu Devleti'nin 1243 yılında Moğollarla yaptığı Kösedağ Savaşı'ndan yenik çıkmasından sonra Anadolu siyasî çalkantılarla sarsılan ve

1 Bu kısa taslakta değinilmeyen yazar ve eserler başka bir yazımızda ele alınacaktır.

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Osmanlı Uygarlığı II.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, s. 496-525.

2 Köprülü 1943, 379 vd.

3 Köprülü 1980, 251.

ekonomik düzeni bozuk bir devreye girmiştir. Hemen hemen 1243 yılından on üçüncü yüzyılın sonuna kadar devam eden bu karışık devrede Selçuklu sultanları Moğollara bağlı birer vali durumuna düşmüşlerdir. İşte siyasî karışıklığın ve ekonominin kötüye gitmesinden yararlanarak, bâtınî-babaî bir Türkmen dervişi olan Baba İlyas ve onun müridi Baba İshak, Gıyâseddin Keyhüsrev'e (1237-46) karşı isyan etmiş; 1240'da göçebe Türkmen aşiretlerini peşinden sürüklemiş; bu isyan büyük bir zorlukla bastırılmıştır. Böyle karışık bir devirde, ilk defa Türkçenin, resmî devlet dili olan Farsçaya karşı kısa bir zafer kazandığı görülür. 1277'de bir ara Karamanlı Mehmed Bey Selçuklu şehzâdesi olduğunu iddia eden Giyâseddin Siyâvuş adına kısa bir süre Konya'yı hâkimiyeti altına alır; bundan böyle çarşıda, pazarda, divanda ve dergâhta Türkçe konuşulacağını emrederek, Türkçeden başka bir dil bilmeyen Türk halkının arzusunu dile getirmiş olur.

Fakat Türkçenin Arapça ve Farsça yanında varlığını kabul ettirmesi öyle birden bire olmamış, Türkçe belli bir süreç içinde giderek önem kazanmıştır. Daha çok on dördüncü yüzyılda, Anadolu Beyliklerinde bu sürecin gelişerek tamamlandığı görülür. On dördüncü yüzyıl ve hatta on beşinci yüzyılın başlarında bile Türkçe yazan şairler çoğu kez Türkçe şiir yazmaktaki zorluklardan şikâyet etmişler, bazı şairler ise Türkçeye kimsenin itibar etmediğinden yakınmışlar; fakat halkın anlaması için Türkçe yazmanın gerektiğini ileri sürmüşlerdir.[4]

Hemen belirtelim ki, Anadolu yazın dünyasında kullanılan Türkçe, Oğuz Türkçesidir. Oğuzcanın Doğu Türkçesiyle karışık bulunduğu bazı metinlerle karşılaşırsak da, bunlar Horasan ve Maveraünnehir'den gelen Türklerin kaleminden çıktıkları için Oğuzcanın etkisinde, Doğu ve Batı Türkçelerini eserlerinde karışık bir şekilde kullanmışlardır. Anadolu'ya girmeden önce Oğuzların kendilerine ait yazılı bir edebiyatları henüz teşekkül etmediğinden imlâ konusunda kendilerine Kur'an imlâsını örnek olarak almışlardır. Böylece Orta Asya'da Karahanlılar'ın ve Çağataylıların Uygur imlâ sistemini örnek alarak, yani bütün vokalleri yazmak suretiyle meydana getirdikleri imlâ sistemine karşın Eski Anadolu Türkçesinin imlâ sisteminde hiç vokal kullanılmamış ve hareke sisteminden faydalanılmıştır.

Çok az sayıda Türkçe eserin kalmış olduğu on üçüncü yüzyılda hem Türk düşünce ve kültür hayatını hem de edebiyat zevkini bazı Arapça ve Farsça eserler tayin etmiştir. On üçüncü yüzyılda bir taraftan Konya

4 Kut 1998, 21-22; Kut 1991, 127-131 vd.

Selçuklu sultanlarının sufîlere gösterdiği teveccüh, diğer taraftan Moğol istilâsının Orta Asya'da yarattığı korku ve dehşet pek çok sufînin Anadolu'ya gelip yerleşmesine neden olmuştur. Bunlar arasında Harezm'den gelen Yesevî dervişleri, Horasan'dan göçen Kutbeddin Haydar dervişleri Anadolu'nun her tarafına yayılmışlar, söyledikleri Türkçe şiirlerle tasavvufî ve dinî duygularını samimi ve sade bir dille terennüm ederek Anadolu'da tasavvufî-halk edebiyatının gelişmesine ön ayak olmuşlardır. Özellikle Babaî halifelerinden Horasanlı Hacı Bektaş Velî, Kırşehir yakınındaki Suluca Kara Öyük'te yerleşmiş ve daha çok göçebeler arasında tasavvufî düşünceleri yaymaya başlamış ve gelecekteki Bektaşî tarikatının ve edebiyatının temellerini atmıştır.[5] Öte yandan yine Harezm sahasından gelen Necmeddin-i Kübrâ (öl. 1221) müritleri, Farsça şiirleriyle tanınan Evhadüddin-i Kirmanî (13. yüzyılın ilk yarısı), Tokat'ta Muîneddin Pervâne'nin yaptırdığı hânkâhda yerleşen tasavvufî şiirleri ve görüşleriyle tanınan Fahreddin-i Irakî (13. yüzyılın ilk yarısı), önce Kayseri, sonra Sivas'ta yerleşen Necmeddin-i Dâye (öl. 1256), *Kasîde-i Tâiyye* şârihi Sadreddin-i Fergânî (13. yüzyılın ilk yarısı) gibi büyük mutasavvıflar Anadolu'da vatan tutmuşlardır. Nihayet gene Konya'da bir süre bulunan Muhyiddin-i Arabî (1165-1240) tanınmış mistiklerin arasında Türk düşünce ve hayatına en fazla etki etmiş bir düşünürdür. "Şeyh Ekber" diye tanınan bu büyük filozof-mutasavvıf Konya'da kendisine manevî oğul edindiği Sadreddin-i Konevî'yi (öl.1274) yetiştirmiş ve düşünceleriyle Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'yi (öl. 1273) derinden etkilemiştir.

İşte yukarıda adı geçen düşünür ve mutasavvıflar, Anadolu'da yerleştikleri ve yaşadıkları bölgelerde geniş bir çevre edinmişler, görüşlerini sultan ve emîrlerden başlayarak halkın her sınıfına yaymışlardır. Farsça ve Arapça yazan bu mutasavvıflar Anadolu'da özellikle aydın sınıf üzerinde büyük bir etki yapmışlar, onlara ilham kaynağı olmuşlardır. Nitekim Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî Farsça *Dîvân-ı Kebîr*'inde ve didaktik dinî-tasavvufî görüşlerini hikâyelerle anlattığı *Mesnevî*'sinde bu düşünceleri şiirsel ifadelere dökmüştür. Böylece yüksek aydın sınıfa mahsus bir tasavvufî edebiyatın doğmasına sebep olmuştur. Mevlânâ'nın eserleri Anadolu'da o kadar etkili olmuştur ki onun ölümünden sonra müritleri bu kez oğlu Sultan Veled'in (633-712/1226-1312) etrafında toplanmışlardır. Sultan Veled babasının görüşlerini daha iyi yaymak üzere Konya'da Mevlevî tarikatını kurmuş ve bu tarikat kısa sürede Anadolu'nun her tarafında, özellikle

5 Köprülü 1980, 249-250.

idarî zümre arasında kendisine taraftar bulmuş, Mevlevî tekkeleri kurulmuştur.[6] Bu tarikat daha başlangıcından itibaren dâima sultanlar, emîrler ve büyük devlet adamları ile onlar etrafında toplanan şairler ve yazarları kendine çekmiştir.

İşte bir yandan yüksek aydın hami patronlara hitap eden şairler İran edebiyatı modellerini, nazım türünü ve aruz veznini, millî Türk edebiyatının nazım türlerine tercih etmişler ve İran edebiyatının estetik görüşleri ve ifade biçimlerini benimsemişler, öte yandan halk arasında yetişen şairler de eski Türk millî nazım türüne ve millî vezin hece veznine bağlı kalarak bazen geldiği yere göre bâtınî, Maniheist, yeni-Eflâtunculuk ve hermetik düşünceleri de içeren tasavvufî görüşlerini dinî konuların yanı sıra eserlerinde dile getirmişlerdir. On üçüncü yüzyıldaki siyasî ve ekonomik sarsıntılar içinde yaşayan bedbin ve yoksul Anadolu halkının yaralarına bu dinî inançlar ve tasavvufî görüşler âdeta bir merhem olmuştur. İslami Allah ve varlık anlayışından daha değişik bir Allah ve varlık anlayışıyla karşılaştığımız tasavvufî görüşe göre insanın, maddî varlığından ölmeden evvel sıyrılması, yani ölmeden evvel ölmesi gerekiyordu. Böylece tekrar engin, öncesiz ve sonrasız Allah'a ulaşabilmesi mümkün olacaktı ki işte asıl mutluluk buydu. Bu duruma insanı götüren tek yol da insanın Allah'a duyduğu aşk ve özlemdi. İşte varlığın varoluş sebebi olan bu aşk ve özlem yüzünden insan bütün yaratılmış olanlara, onları yaratandan ötürü sevgi duyuyor (mesela Yunus Emre), bütün kin, öfke ve diğer bedenî duygularından sıyrılıyor, böylece ulaştığı manevî mertebelerle adım adım Allah'a yaklaşıyordu. Bu görüşler on üçüncü yüzyıl Anadolu insanının kurtuluş ve mutluluk umudu olmuş, bu yüzden devrin yazarları ve şairleri tarafından değişik açılardan ele alınarak işlenmiştir. Kimi şair bu görüşleri sadece İslam'a uygun bir çerçeve içinde ele alıp ahlakî ve dinî görüşlerini anlatmış (Ahmed Fakîh gibi), kimi ise coşkun bir aşk vecdine ve cezbesine kendini kaptırmış, gönülleri titreten, insana derinden işleyen lirik şiirler yazmıştır (Yunus Emre gibi). Kimi şairler de bu ikisi arasında bazen didaktik, dinî-ahlakî, bazen de lirik fakat Yunus kadar coşkun olmayan şiirler kaleme almıştır (Şeyyâd Hamza gibi).

On üçüncü yüzyılda ilk Türkçe şiir yazan şair Sultan Veled'dir. Mevlânâ'nın en büyük oğlu Veled Çelebi aslında bütün eserlerini Farsça yazmıştır.

6 Veled'in *İbtidâ-nâme* (yaz. 1291) adlı mesnevîsinde 76 beyit, *Rebâb-nâme*'de (yaz. 1301) 162, divanında ise 129 Türkçe beyit bulunmaktadır. Ayrıca divanında Türkçe-Farsça, Türkçe-Farsça-Rumca karma dilde şiirler vardır.

Yalnız Farsça yazdığı eserlerinin arasına bazı Türkçe şiirler serpiştirmiştir. On üçüncü yüzyılın önemli bir şairi olan Ahmed Fakîh (öl. 1252) de ölüm, insan ve dünya hakkındaki fikirlerini *Çarh-nâme* adlı yüz beyitlik kasîdesinde işlemiştir. İnsanın aslî vatanından bu yabancı dünyaya gönderilmesini başlı başına bir konu olarak ele alan Ahmed Fakîh'in bu kasîdesinin bugün elde sadece seksen üç beyiti bulunmaktadır.[7]

Dinî ve tasavvufî Türkçe şiirlerin yanı sıra on üçüncü yüzyılda din dışı, klâsik İslam-İran şiiri tarzında Türkçe şiirler yazıldığını da görmekteyiz. Bu türden elimizde şiirleri bulunan tek şair Hoca Dehhânî'dir. Dehhânî, Horasan'dan Konya'ya gelip yerleşmiştir. Türk edebiyatına örneklik etmiş en önemli eserlerden birisi olan Firdevsî'nin *Şeh-nâme*'si gibi Farsça yirmi bin beyitlik bir *Şeh-nâme*'yi Sultan Alâeddin Keykubad'ın emriyle kaleme almıştır. İran edebiyatının gazel ve kasîde örneğine göre Türkçe şiirler de yazmıştır.[8]

Dinî temâyüllerin ve tasavvufî görüşlerin hâkim olduğu on üçüncü yüzyılda küçük dinî mesnevîler de yazılmıştır. Bunlardan bugün elde olmayan Şeyh Sanan hikâyesinin varlığını Gülşehrî'nin on dördüncü yüzyılda Türkçeye çevirdiği *Mantıku't-tayr* adlı eserinde zikredilmesinden anlıyoruz.[9] Bugün yine elimize ulaşmamış diğer küçük bir mesnevî de Şeyyâd İsa adlı bir şairin kaleme aldığı manzum ve mensur olarak yazılmış olan *Salsal-nâme*'dir. Hz. Ali'nin Salsal adıl bir devle savaşını ve onu öldürmesini anlatan *Salsal-nâme*'yi (yaz. 643/1243) on dördüncü yüzyılda İbn-i Yûsuf tekrar kaleme almıştır; eserinde Şeyyâd İsa'nın bir *Salsal-nâme*'si olduğunu, fakat Türkçesi kaba olduğu için daha iyi bir Türkçeyle onu yeniden yazdığını belirtir.[10]

7 Köprülü 1980, 261-262; Kut 1998, 28; Kut 1991, 134; Sertkaya 1989; Ahmed Fakîh 1974; diğer bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 264-265.

8 Köprülü 1943, 396; İlaydın 1978, 139. Bugün elde sadece bir kasîdesi sekiz gazeli bulunan Dehhânî'nin yaşadığı tarih, araştırıcılar arasında hâlâ münakaşa konusudur. Köprülü'ye göre III. Alâeddin Keykubad (öl. 1302), Hikmet İlaydın'a göre ise I. Alâeddin Keykubad (öl. 1237) devrinde yaşamıştır. Divan şiirinin temelini teşkil edecek ilk klâsik tarzdaki şiirlerinde Dehhânî İran şiirinden alınmış motifleri ve duygusal ifadeleri kullanmış, çağdaşlarına nispeten aruz veznini de daha iyi bir ustalıkla Türkçeye uygulamıştır. Aşktan, şaraptan, sevgiliden bahseden şiirler yazmıştır.

9 Köprülü 1980, 253; Çelebioğlu 1999, 34; Gülşehrî 1957, 22-51.

10 Köprülü 1980, 263; Levend 1973, I: 128. Cem Dilçin, Şeyyâd İsa'nın *Salsal-nâme*'den başka bir de *Ahvâl-i Kıyâmet* adlı bir dinî mesnevîsi olduğunu bildiriyor. Türk Dil Kurumu'nda iki Amil Çelebioğlu'nun özel kütüphanesinde bir nüshası olan bu eser 343 beyitlik bir mesnevî olup, kıyametin nasıl kopacağını, bütün varlıkların, melekler de dâhill nasıl

On üçüncü yüzyılda biri Anadolu topraklarının dışında, diğeri Anadolu'da yazılmış iki *Yûsuf ve Züleyhâ* mesnevîsi mevcuttur. Her iki eserin de hece vezni ve dörtlüklerle yazılmış olması, klâsik İran edebiyatının nazım türleri ve aruz vezninin karşısında Türk edebiyat geleneğinin on üçüncü yüzyılda direnmekte olduğunu gösterir.[11] Bunlardan 630/1232 tarihli Kul Ali'nin *Kıssa-i Yûsuf*'u Doğu ve Batı Türkçesinin özelliklerini ihtiva eden bir dille, dörtlüklerle ve 12'li hece vezniyle yazılan ilk mesnevîdir.[12] İkincisi Kırımlı Mahmûd'un Yûsuf hikâyesi olup, Eski Anadolu Türkçesine Kıpçak (Deşt) Türkçesinden tercüme edilmiştir.[13] Eseri Halil oğlu Ali tercüme etmiştir. Halil oğlu Ali, bu hikâyenin Oğuz Türkleri arasında okunmasını istediği için bu çeviriyi yaptığını söyler.[14]

On üçüncü yüzyıl edebiyat dünyası dinî ve tasavvufî görüşlerin hâkim olduğu bir görünüm göstermektedir. Şairler Türkçe yazma savaşı vermektedirler. Dil sade ve basittir. Fakat şairler Türkçeyi işlek bir şekilde aruza uydurmakta zorluk çekmektedirler. Bu devrin diğer bir özelliği İran ebedî türleri ve aruz vezni ile yazılan şiirlerle dörtlükler ve hece vezniyle yazılan şiirlerin beraberce yan yana bulunmalarıdır. Âdeta bu iki edebî zevk birbiriyle yarışmakta, daha doğrusu savaşmaktadır. Tabii ki daha ileride göreceğimiz gibi aruz vezni, gazel, kasîde, mesnevî, kıta gibi klâsik İran edebiyatının nazım türleri, millî hece veznine ve dörtlüklerden oluşan millî nazım türüne üstün gelecektir.

On üçüncü yüzyılın sonu ve on dördüncü yüzyılın başlarında yetişen Türk edebiyatının en büyük şairlerinden birisi olan Yunus Emre'ye

öleceğini, Hz. Muhammed'in ümmetine nasıl şefaatçi olacağını vs.'yi çok basit ve sade bir dille anlatır. Ancak bunları anlatırken şair, dünyanın ve kâinatın yapısı, yani oluşumu hakkındaki eski inançları da dolaylı olarak ortaya koyar. Cem Dilçin'in belirttiği gibi eser, edebî değerinden çok, tarihinin eski oluşu ve dilinin Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerini aksettirmesi bakımından önemli bir eserdir: Dilçin 1978, 49-50, metin: 50-86.

11 Kut 1991, 127-30.

12 Dolu 1952, 420 vd.; Erzurumlu Darîr 1994, 11: dn. 18. Avrupa'da ve Rusya'daki kütüphanelerde yazmaları bulunmaktadır. Bu nüshalara dayanılarak eserin Kazan'da baskıları yapılmıştır.

13 Bu eserin dilinin Azerice veya Oğuzca olup olmadığı konusundaki münakaşalar ve bunun hakkındaki bibliyografya için bkz. Kut 1991, 129: dn. 5-8.

14 Bu mesnevînin ne zaman yazıldığı bilinmiyor; yalnız Raif Yelkenci'ye ait bir nüshasında istinsah tarihi 1235 olarak görülmekle birlikte, bu eser on üçüncü yüzyılda yazılmış olmalıdır. Dörtlüklerle ve 7'li hece vezniyle yazılmış olan bu eser Ali'nin Kıssa-i Yûsuf'una benzemektedir. Bkz. Refiî 1946, 211 vd.; Halil oğlu Ali 1960; Dolu 1952, 419 vd.; Kut 1991, 129.

(öl. 720/1320) burada özel bir yer vermemiz gerekiyor. Yunus Emre, şiirlerinde yalnız Allah korkusunu değil, fakat bütün insanları ve diğer mahlûkatı yaratan yaratıcıdan ötürü varlığa duyduğu sevgiyi dile getirmiştir. Tabii, sade fakat coşku dolu bir ifadeyle lirik şiirler yazmıştır. Aslında onun dile getirdiği duygu ve düşünceler Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki, *Dîvân-ı Kebîr*'indeki düşüncelerin ve duyguların Türkçeye bir yansımasıdır. Fakat Yunus bu temaları o kadar işlek bir dille ve o kadar etkili ve veciz bir şekilde ifade etmiştir ki yüzyıllar boyunca şairleri etkilemiş ve peşinden sürüklemiştir.

Yunus Emre, Mevlânâ'nın son zamanlarına yetişmiş, onu görmüştür. Aslında o, Anadolu'da şehir şehir dolaşan tipik bir derviş olup, Sakarya'da yerleşmiş şeyhi Tapduk Emre'ye uzun yıllar hizmet etmiş, onun işaretiyle hareket etmiştir. Anadolu, Suriye, Azerbaycan'da dolaşmış, Sakarya'da doğup büyüdüğü Sarıköy'e dönmüş ve orada ölmüştür. İfadesinde Türkçeye mahsus deyimler, özel söyleyişler, Türk diline mahsus tipik benzetmeler kullanmıştır. Türk dilini ustaca kullandığı bu şiirleriyle Yunus Emre Türk edebiyatında kendine mahsus bir çığır açmıştır. Daha sonraki devirlerde onu takip eden şair dervişler ve sufîler onun şiirlerinin tarzında şiirler yazmışlar, böylece belli bir Yunus tarzı şiir söyleyiş biçimi doğmuştur. Anadolu'nun sufî şairleri üzerinde onun o kadar büyük bir etkisi olmuştur ki, ondan sonra pek çok Yunus mahlaslı şair, onun tarzında şiir yazmış; bu şiirler Yunus Emre'nin şiirleriyle karışmıştır.[15] Yunus Emre'nin halk arasında efsaneleşmiş mezarını pek çok yerde halk kendi yöresine mal etmiştir. Fakat Gölpınarlı, onun Sarıköy'de yattığını ispat etmiştir.[16]

On dördüncü yüzyılda Anadolu'nun kültür ve edebiyat dünyasının görünümü birdenbire değişir. Bu yüzyılda edebiyat artık sadece dinî-edebî eserlerin yazıldığı bir devir olmaktan çıkar; dinî eserlerin yanı sıra din dışı (lâ-dinî) edebî eserler, tarih, tıp, ilm-i nücûm (yıldız bilimi), ilm-i fal, ansiklopedik eserler de yazılmaya başlanarak, edebiyatın konusu genişler. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısına nazaran on dördüncü yüzyıldaki daha rahat ve düzenli hayat, on üçüncü yüzyılın sonunda bağımsızlıklarını ilân edip birer küçük beylik haline gelmiş olan Anadolu beyliklerinde

15 Yunus Emre 1943; Yunus Emre 1991. Bu yüzden Yunus Emre'nin şiirlerinin sayısı divanının nüshalarında birbirinden çok farklıdır. Divanın içinde bir de *Risâletü'n-Nushiyye* adlı 562 beyitlik telif olan tasavvufî ve alegorik bir mesnevîsi vardır. Köksal Seyhan bu mesnevî hakkında ilginç bir yorum yapmıştır: Seyhan 2000.

16 Yunus Emre üzerinde ayrıca bkz. İz ve Kut 1985 (a), 277.

ilim ve sanatın hızla gelişmesine sebep olur. Anadolu beyliklerindeki beyler, Konya, Kütahya, Denizli, Manisa, Bursa, İznik gibi birçok şehirde pek çok cami, han, hamam, çeşme gibi çeşitli binalar inşâ ettirmişler, su yolları tesis etmişler, hatta medreseler kurmuşlardır. Bu gelişme pek tabii ki beyliklerdeki beylerin batıya doğru yaptıkları gazâlar neticesinde siyasî ve ekonomik bakımdan güçlenmeleriyle ve bunun neticesi olarak meydana gelen şehirleşmenin yarattığı kültür ve sanat etkinliklerine değer verilmesiyle doğru orantılıdır. Bir taraftan fütuhat, öte yandan hızla gelişen ticaret yoluyla fevkalâde zenginleşen beyler, kazandıkları bu refah hayat ve zenginlikle doğru orantılı olarak imar faaliyetlerine, bilime, sanata ve edebiyata karşı ilgi göstermeye, saraylarında âlimleri ve sanatkârları toplamaya, onları korumaya başlamışlardır (Aydınoğlu İsa Bey gibi). Hatta bu beyliklerdeki bazı beylerin kendileri de bizzat ilim ve sanatla uğraşmışlardır.[17]

Selçuklu devrinde resmi yazışma, öğretim ve edebiyat dili Farsça, ilim dili Arapça olmasına karşın on dördüncü yüzyılda Türkmen beyliklerinde gelişen edebiyatın dili Türkçe olmuştur. Anadolu beyliklerinde beylerin Türkçeden başka dil bilmemeleri, İslam kültürü ve edebiyatı ile ilgili okumak istedikleri eserleri maiyetlerindeki sanatkârların Türkçeye çevirmelerini istemeleri, hiç şüphesiz Türkçe eserler yazma faaliyetini hızlandırmıştır. Bu, büyük bir ihtimalle Selçuklu Devleti'nin yıkılmasıyla, ona ait değerlerin değerliliklerini kaybetmesiyle ilgilidir. Bu nedenle Farsçanın artık edebiyat dili olması câzibesini kaybetmiş, hatta Türkçe yazma ona bir reaksiyon olarak gelişmiş olabilir. Ayrıca Konya'daki merkezî yazışma geleneğinin çözülmesi sonucunda yeni gelişen edebî merkezlerdeki sanatçılar çoğunluğu teşkil eden Türklere hitap etme arzusuyla, yani tabii bir eğilimle kendi dillerinde yazmayı tercih etmişlerdir. Anlaşılmak arzusunun evrensel bir duygu olduğunu düşünürsek, Anadolu'da neden Türkçe yazma faaliyetine girişildiğini bir bakıma izah edebiliriz.

Bütün bunlardan başka beyliklerde Türkçenin edebî yazı dili olarak kullanılmasının bir başka sebebi daha vardır: Beyliklerdeki Türk halkı yazılı hayata nispeten yeni bir tarihte geçtikleri için İslam medeniyeti ve kültürüne ait her şeyi öğrenme ihtiyacını duymuşlardır. On dördüncü yüzyıl Anadolu halkının en büyük özelliğinin okuma ve öğrenme arzusu olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Böylece okuyucusuna karşı dâima duyarlı olan âlimler ve sanatçılar da faaliyetlerini aynı yöne çevirmek zorunluluğunu tabii olarak duymuşlardır. Sanatçı ile okuyucu arasında dile gelmeden

17 Candaroğlu İsmail Bey (1442-64), Sivas hükümdarı Kadı Burhâneddin (1344-96) gibi.

sessizce ortaya konan bu istek-cevap alışverişinin sonucunda Anadolu'da on dördüncü yüzyılda geniş bir çeviri faaliyeti başlamıştır. Her türlü dinî eserlerden, edebî eserlere, tıbba, tarihe, ansiklopedik eserlere, siyaset-me - nasihat-nâmelere kadar İslam kültürü ve yazın dünyasındaki her çeşit eser manzum veya mensur olarak Türkçeye çevriliyor; bunların büyük bir kısmı geniş halk kitleleri tarafından okunuyordu. Öyle ki okumayı bilmeyenler bile bu eserlerden faydalanıyordu. Zira halkın toplandığı belli yerlerde ve şahsî evlerde bu eserler yüksek sesle, belki bazıları belli bir melodiyle veya taklidî bir tavırla kıssa-hânlar tarafından okunuyor; herkes dinliyordu. Şimdi on dördüncü yüzyılda Anadolu beyliklerinde yapılmış bu çevirilerden kısaca bahsedelim: Dinî eserlerden özellikle İran şairi Attâr'ın (öl. 1299) yazdığı *Tezkiretü'l-Evliyâ*'nın çevirileri ön sırayı almaktadır. Bu eserin ilk çevirisi Aydınoğlu Mehmed Bey (1302-34) adına, bir diğer eski çevirisi de Candaroğlu İsfendiyâr Bey (1392-1440) adına yapılmıştır.[18] Salebî'nin (öl. 1035) *Arâisü'l-Mecâlis* adlı bir *Kısâsü'l-Enbiyâ*'sı Aydınoğlu Mehmed Bey adına çevrilmiştir. Çeviri faaliyetleri arasında tefsirler de çok önemli bir yer tutar.[19]

On dördüncü ve on beşinci yüzyıl başında Arapça, özellikle Farsça edebî eserlerin, daha çok batı Anadolu'da beyliklerde (Germiyan, Aydın, Candaroğulları) Türkçeye çevrildiğini görüyoruz. İlk çevirileri şöyle sıralayabiliriz: Aydınoğlu Umur Bey (1334-48) adına Hoca Mesûd'un Türkçeye çevirdiği *Kelile ve Dimne*,[20] Aydınoğlu İsa Bey (1334-48) adına 1367'de şair Fahrî'nin kaleme aldığı Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* çevirisi, Ebû Minhef Kûfî'nin (öl. 791/1388-89) eserinden çevrilip Candaroğlu Celâleddin Bâyezid'e (1362'den önce – 1385) sunulan *Maktel-i Hüseyin*,[21] Germiyanlı şair Şeyhoğlu Mustafa'nın hocası olduğuna göre batı Anadolulu olan Hoca Mesûd b. Ahmed'in, yeğeni İzzeddin Ahmed ile birlikte 1350-51 yılında Farsçası bugün elde olmayan bir eserden çevirdiği *Süheyl ü Nevbahâr* adlı mesnevîsi, yine aynı şairin Sadî'nin (öl. 1292) *Bûstan* adlı eserinden seçilmiş şiirleri 1354'te Türkçeye çevirdiği *Ferheng-nâme-i Sadî* adlı eseri, batı

18 Bu herhalde en eski istinsah tarihine (741/1341) sahip olan Budapeşte nüshası veya onunla ilişkili bir nüsha olmalıdır, bkz. Ahmed-i Dâî 1992, 45: dn. 268.

19 Bkz. Ahmed-i Dâî 1992, 9: dn. 56, 57; 10.

20 Köprülü 1926, 7-8; Brockelmann 1977, 555; Ahmed-i Dâî 1992, 11: dn. 66; Toska 1989.

21 Ertaylan bu eserin yazarını Yûsuf-i Meddah olarak vermekte ise de, Metin *Akar Maktel-i Hüseyin*'in İbn-i Yûsuf adlı bir başka on dördüncü yüzyıl şairine ait olma ihtimalini ileri sürmektedir. Fahrî 1974; *Maktel-i Hüseyin* için bkz. Ertaylan 1946; Uzunçarşılı 1969, 125, 143; Ahmed-i Dâî 1992, 10: dn. 58; Akar 1985, 1-2.

Anadolu'daki çevirilerin belli başlılarıdır. Özellikle *Ferheng-nâme-i Sadî*, eldeki nüshasının harekeli olması bakımından bu dönemin Türkçesinin gelişmesini anlamak açısından önemli bir eserdir. Ayrıca Umur Bey'in gençliğinde onun adına *Tabîat-nâme* adlı, yiyecek türlerinden, hamamlardan, musikîden bahseden bir telif mesnevî de yazılmıştır.[22]

Ayrıca tıp bilimine ait eserlerin de yine batı Anadolu'da çevrildiğini görüyoruz. Bu devrin en önemli tıp bilgini Hacı Paşa (öl. 820/1417) tıp öğrenimini Mısır'da yaptıktan sonra Aydınoğlu İsa bin Mehmed Bey'in sarayına davet edilmiştir. Hacı Paşa, İsa Bey adına Arapça *Şifâü'l-Eskâm ve Devâü'l-Âlâm* adlı tıp eserini yazmış; daha sonra ondan Türkçeye *Müntehabü'ş-Şifâ* ve *Teshîlü'ş-Şifâ* adlı iki çeviri yapmıştır. *Müntehabü'ş-Şifâ* yayınlanmıştır. Yine Aydın beyliğinde Umur Bey'in (1340-48) emriyle botanik bilimine ait *Tercüme-i ibn-i Baytar* adlı bir eser yazılmıştır. Bu devirde yine batı Anadolu'da, Gerede'de ilk telif tıp eseri olan *Edviye-i Müfrede* 1390 yılında kaleme alınmıştır.[23] Ancak bu yüzyılda yapılan çevirilerin her zaman tam çeviri olmadığını, Türk şairlerinin çevirdikleri eserlere kendilerinden bazı ilâveler yaptıklarını, veya başka eserlerden aldıkları malzemeleri de eklediklerini burada belirtmeliyiz. Bu çevirilerin dili temiz ve sade bir Türkçedir. Daha sonraki yüzyıllara nazaran Arapça ve Farsça kelimeler daha az kullanılmaktadır. Zaman zaman arkaik Türkçe kelimelere de rastlanan bu eserlerde ifade tarzı konuşma diline yakındır. Bu devirde henüz konuşma dili ile yazı dili arasındaki sınırın tam olarak çizilmediği görülür.

On dördüncü yüzyıl ile on beşinci yüzyılın başında gelişen Türk edebiyatının diğer bir özelliği de bu edebiyatın daha çok bir mesnevî edebiyatı olmasıdır. Eğer Yunus Emre'nin divanını klâsik bir divan olmadığı için bir kenara bırakırsak, on dördüncü yüzyılda divan tertip etmiş üç şair bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Halep ve Suriye'de yaşadığını, sadece bir ara I. Murad zamanında Anadolu'ya geldiğini bildiğimiz Nesîmî'nin (öl. 1414 veya 1418) divanı, ikincisi Sivas hükümdarı Kadı Burhâneddin'in (1345-98) divanı, üçüncüsü de Ahmedî'nin (öl. 1412) divanıdır.[24] Oysa mesnevî türünde on dördüncü yüzyılda eser vermiş birçok Türk şairi vardır. On

22 *Süheyl ü Nevbahâr* için bkz. Mesûd bin Ahmed 1991; Mesûd b. Osman 1924; Şerif Hulusi 1923; bibliyografya için bkz. Ahmed-i Dâî 1992, 11: dn. 69; Kut 1998, 29; İz ve Kut 1985 (a), 302-303; Kut 1985 (b), 179 vd.

23 Ahmed-i Dâî 1992, 12: dn. 72-73; Hacı Paşa 1990.

24 İz ve Kut 1985 (a), 305-306, 335, 341-342.

üçüncü yüzyılda gördüğümüz hece vezni ve dörtlüklerle yazılmış eserler ile mesnevî biçiminde, aruz vezninde yazılmış eserler beraberce Türk edebiyatında bulunmaktaydılar. On dördüncü yüzyılda mesnevî biçiminin Türk millî nazım geleneğini arka planda bıraktığını ve edebiyatımızda tam bir hâkimiyet kurduğunu görüyoruz. Bu yüzyılda mesnevîlerin halk tipi, küçük hacimli, daha çok dinî konuları basit biçimde anlatan mesnevîler ile belli bir kurala göre, aydın sınıf için yazılmış, daha sanatkârâne bir üslûba sahip, daha uzun ve daha çok aşk hikâyeleri, tarih ve siyaset-nâme, nasihat-nâme gibi konuları işleyen mesnevîler olmak üzere iki koldan geliştiklerini görürüz.[25]

Yukarıda anlatılan batı Anadolu'daki mesnevîlerin yanı sıra, orta ve doğu Anadolu'da da mesnevîler kaleme alınmıştır. Fakat bu batı Anadolu'daki manzum lügat ve romantik mesnevîlere karşın bu bölgelerde yazılan telif veya tercüme mesnevîlerde daha çok tasavvufî ve dinî konular işlenmiştir. Böylece yazarların, on üçüncü yüzyılda başlamış olan dinî konularda mesnevî yazma geleneğini aynı yüzyılda bu bölgelerde devam ettirdiklerini görüyoruz. Doğu ve orta Anadolu'da işlenen en önemli mesnevî konusu, Kur'an'da *Ahsenü'l-kasas* olarak anılan Hz. Yûsuf'un hikâyesidir. Bu dönemde ilk *Yûsuf u Züleyhâ* hikâyesini yazan şairlerden birisi Süle Fakîh'dir.[26]

Diğer bir *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevîsi şair Şeyyâd Hamza tarafından yazılmıştır. Şair Akşehir civarında on dördüncü yüzyılın ilk yarısında yaşamıştır. Eserini Kur'an'daki Yûsuf hikâyesine dayanarak, ayrıca Firdevsî'nin aynı adlı eserinden faydalanarak yazmıştır. 1529 beyitlik eserde aşk temasından çok dinî bir hava bulunmaktadır. Eserin adı *Dâsitân-ı Yûsuf'tur.* Şeyyâd Hamza'nın ayrıca elli beyitlik bir kasîdesi, yedi gazeli, yetmiş dokuz beyitlik *Dâsitân-i Sultân Mahmûd* adlı bir mesnevîsi vardır.[27]

On dördüncü yüzyılda üçüncü *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevîsi Erzurumlu Darîr (öl. 1392-93'ten sonra) tarafından 1366-67 yıllarında yazılmıştır. Darîr, ayrıca Türk edebiyatının en güzel nesir örneklerinden biri olan, beş

25 Çelebioğlu 1999, 60-63, 72-92, 99-106; Kocatürk 1970, 153-165.

26 Hayatı hakkında hiç bilgimiz olmayan şairin on üçüncü veya on dördüncü yüzyıllarda yaşadığı dahi hâlâ münakaşa konusudur. 4800 beyitlik *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevîsi şiir tekniği, dil ve üslûp bakımından yine on dördüncü yüzyıl şairi olan Şeyyâd Hamza'nın aynı konulu eserinden daha iyidir. Şairin dilinde Oğuzca ve Azerice özellikler bir arada bulunmaktadır. Erzurumlu Darîr 1994, 12: dn. 29.

27 Şeyyad Hamza 1945, 7-9; Kocatürk 1970, 104-105; Erzurumlu Darîr 1994, 12; bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 269; Akar 1985.

ciltlik *Tercümetü'd-Darîr* (yaz. 1378-88 arası) adlı *Siyer* kitabını yazmıştır. Bu eser, Anadolu'da yazılan ilk siyer olması bakımından ve Türkçesinin işlekliği yönünden önemli bir eserdir. Darîr ayrıca, Vâkidî'nin *Fütûhu'ş-Şam* adlı tarihinin üç ciltlik çevirisini yapmış; bir de bir *Yüz Hadîs Yüz Hikâye*'yi çevirmiştir.[28]

Muhtemelen Konya civarında yaşamış olan Yûsuf-ı Meddah 770/1368 yılında *Varaka ve Gülşâh* adlı mesnevîsini yazmıştır. 1700 beyitlik ve altı meclisten oluşan bu eserde, daha çok halk arasında okunmak üzere yazıldığını gösteren ifadeler bulunmaktadır. Yûsuf-i Meddah'ın ayrıca Arapça mensur bir eserden nazma çektiği *Dâstân-ı İblîs, Hikâye-i Kız ve Cuhud, Kadı ve Uğru Destanı* adlı üç küçük dinî konulu mesnevîsi vardır.[29] On dördüncü yüzyılda yine Eski Anadolu Türkçesiyle yazılmış diğer bir mesnevî Kemâloğlu (öl. 789/1387'den sonra) adlı, hakkında pek bilgimiz olmayan bir şair tarafından yazılmıştır. Eserin adı *Ferâh-nâme*'dir (yaz. 789/1387). 3030 beyitten oluşan bu mesnevî, Trablusşam hakimi Mîr Gâzî'ye sunulmuştur. Bu eser *Binbir Gece*'deki Bakır şehrin hikâyesi ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Esasen şair bu eseri Arapça, Farsça, Türkçe kitaplardan faydalanarak yazdığını söyler.[30]

Yine *Binbir Gece* külliyatı ile ilişkili, kaynağı muhakkak ki çok eski devirlere inen, *Bahtiyâr-nâme* adlı bir hikâye de Emîr Alioğlu Pîr Mahmûd tarafından on dördüncü yüzyıl sonunda Eski Anadolu Türkçesiyle kaleme alınmıştır.[31] Ayrıca Tutmacı'nın Attâr'a ait aynı eserinden kısaltarak çevirdiği *Gül ü Hüsrev* mesnevîsi de bu yüzyılın sonunda yazılmış bir mesnevî olabilir. Bu son üç şairin Anadolu'nun hangi yöresinden geldiklerini şimdilik bilemiyoruz. Fakat eserlerini on dördüncü yüzyılın sonunda kaleme almışlardır. On dördüncü yüzyılda Tireli müderris Firişteoğlu Abdüllatif ibn-i Melek (öl. 1394) torunu için *Lügat-i Firişteoğlu* diye bilinen Arapça-Türkçe ilk manzum lügatini Aydınoğlu İsa Bey zamanında meydana getirmiştir ki bu lügat manzum lügatlerin ilkidir.[32]

28 Bkz. Erzurumlu Darîr 1994, 14-24; Kut 1998, 33.

29 Yûsuf-i Meddah 1945; Yûsuf-i Meddah 1976; Çelebioğlu 1999, 83-85; bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 318-319; Akar 1985, 1-7.

30 Bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a) 321; eserin mikrofilmi: SK, Mikrofilm Arşivi 2414.

31 Bir nüshası Afyon Ktp., No. 757'de *Ferâh-nâme* ile bir aradadır. Bkz. Kocatürk 1970, 132-134.

32 Bu lügat 1450'de İbn-i Firişte'nin oğlu veya kardeşi olduğu bildirilen, Abdülmecid b. Firişte tarafından düzenlenen 2300 kelimelik mensur Arapça-Türkçe sözlükle beraber yayım-

On dördüncü yüzyılda en güzel mesnevî çevirilerinden birini Kırşehirli Gülşehrî yapmıştır. Attâr'ın *Mantıku't-tayr* adlı eserinden aynı adla 1317 yılında yapılan bu çeviri hem Eski Anadolu Türkçesi bakımından hem de tasavvufî görüş açısından çok önemlidir. Kendisi de tanınmış bir mutasavvıf olan Gülşehrî, Sultan Veled'in isteği üzerine Kırşehir'de bir Mevlevî tekkesi kurmuş ve o bölgede Mevlevîliği yaymaya çalışmıştır. Kendisinin ayrıca *Felek-nâme* adlı Farsça tasavvufî bir mesnevîsi daha vardır.[33]

On dördüncü yüzyılın mesnevî şairlerinin en önemlisi muhakkak ki Âşık Paşa'dır (1272-1332). Amasya'da yerleşen Horasanlı Baba İlyas'ın torunudur. Bir ara Mısır'a gitmiş olan Âşık Paşa, hayatının büyük bir kısmını Amasya ve Kırşehir'de geçirmiştir. Âşık Paşa bu yüzyılın en önemli telif mesnevîsi olan *Garîb-nâme* adlı eserini 730/1330'da yazmıştır. Dinî-tasavvufî konulu, didaktik bir eser olan *Garîb-nâme* yaklaşık on iki bin beyittir. İçinde Âşık Paşa'nın kaleminden çıkmış altmış yedi şiir bulunduğu için, aynı zamanda *Dîvân-ı Âşık Paşa* veya *Maârif-nâme* adıyla da anılır. Şairin halkı eğitmek için yazdığını açıkça belirttiği bu eseri yazarken şair, Mevlânâ'nın mesnevîsinden ve Yunus'dan etkilenmiştir. Gerek dil özellikleri, gerekse tasavvufî görüş açısından çok önemli bir eserdir.[34]

On dördüncü yüzyılın diğer telif mesnevîsi, Âşık Paşa'nın oğlu Elvan Çelebi (öl. 1358'den sonra) tarafından yazılmıştır. Elvan Çelebi, *Menâkıb-ı Kudsiyye fî Menâsıbi'l-Ünsiyye* adlı bu mesnevîsini 1358 yılında kaleme almıştır. Aslında bir dinî *menâkıb-nâme* olan bu eserin içinde Baba İlyas ayaklanması hakkında ilginç bilgiler bulunduğu için tarihî bir değeri vardır.[35]

On dördüncü yüzyılda *Ebû Müslim-nâme*, *Battal-nâme* ve *Dânişmend-nâme* adlı mensur dinî kahramanlık hikâyelerinin de yazıya geçtiği devir olduğunu düşünebiliriz. Eldeki nüshalar daha sonraki yüzyıllara ait

lanmış bulunmaktadır: Muhtar 1993.

33 Bu eser, Kocatürk tarafından Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır. Gülşehrî'nin ayrıca bir aruz risâlesi ve *Kerâmât-ı Ahî Evren* adlı 167 beyitlik Türkçe bir mesnevîsi vardır. Ancak bu son eserin ona ait olduğu şüphelidir. Dört şiiri, şiir mecmualarında, bir-iki şiiri de yazdığı mesnevîlerin içinde bulunmaktadır; bkz. Gülşehri 1957; Gülşehri 1982. Bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 273-274; Kut 1998, 28.

34 Şairin ayrıca *Fakr-nâme*, *Dâstân-ı Vasf-ı Hâl*, *Hikâye Risâlesi* ve *Kimya Risâlesi* adlı küçük hacimde mesnevîleri vardır. Bunlardan sonuncusunun Âşık Paşa'ya ait olduğu şüphelidir; bkz. Çelebioğlu 1999, 90-91; bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 299-300; Köprülü 1940 (b).

35 Elvan Çelebi 1984; bibliyografya ve diğer bilgiler için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 339.

olmasına rağmen, bu gibi eserlerin yazıya geçirildiği zamanın, on üçüncü yüzyıl ve on dördüncü yüzyıl olduğunu düşündürecek bir bilgiyi on altıncı yüzyıl Osmanlı tarihçisi Âlî, *Mirkadü'l-Cihâd* adlı eserinde verir.[36] Âlî'ye göre bir dinî kahramanlık destanı olan ve Dânişmend Ahmed Gazi etrafında cereyan eden *Dânişmend-nâme* ilk defa Selçuklu Melik İzzeddin Keykâvus b. Giyâseddin'in emriyle, münşisi İbn-i Âlâ tarafından 643/1245-46'da kaleme alınmıştır. Ancak bu eserin orijinali bugün mevcut değildir. Daha sonra, 762/1360'da Ârif Ali, *Dânişmend-nâme*'yi İbn-i Âlâ 'nın eserinden manzum ve mensur olarak iyi bir Türkçeyle yeniden yazmıştır.[37] Âlî de *Mirkadü'l-Cihâd*'ı, Ârif Ali'nin eserinden yararlanarak yazmıştır.

On üçüncü ve on dördüncü yüzyılda Anadolu beyliklerinde gelişen eski Türk edebiyatı, on dördüncü yüzyıl sonu ve on beşinci yüzyılda Osmanlı Devleti'nde gelişecek olan edebiyat faaliyetlerini beslemiş; Osmanlı edebiyatının biçimini, mahiyetini ve özünü belirlemiş; böylece bu edebiyat Osmanlı edebiyatının öncüsü olmuştur. On dördüncü yüzyıl sonundan itibaren Anadolu'daki edebiyat faaliyetleri aslında şu büyük merkezlerde toplanmıştır: 1. Karamanoğulları'na ait olan Konya, 2. Candaroğulları'nın iki önemli merkezi olan Sinop ve Kastamonu, 3. Germiyan ve Aydın beyliklerine ait merkezler, 4. Osmanlı Devleti'nin başkenti olarak önce Bursa, sonra Edirne. Fakat bunlar arasında muhakkak ki gelecek yüzyıllarda da edebiyat, sanat ve kültür etkinliklerini devam ettirecek Bursa ve Edirne on beşinci yüzyıl Türk edebiyatının en önemli kültür merkezleridir.

Yıldırım Bayezid zamanında başlayan zengin hayat Emîr Süleyman (1402-11) ve Sadrazam Ali Paşa (öl. 1406) zamanında giderek daha da gelişmiştir. I. Bayezid, özellikle Emîr Süleyman'ın saraylarında şiir, musikî ön plana geçmiştir. Onların işret meclislerinde güzel sesli, ünlü hânendeler musikî eşliğinde şarkılar söyleyerek, bu içki içilen ve şiir okunan sohbet meclislerine renk katmışlardır. Öyle ki, eğer bu hükümdar, işret meclislerine düşkün bir hükümdar olarak anlattıkları Emîr Süleyman gibi bir hükümdar olunca, Osmanlı Beyliği'nde şiir ve edebiyatın önem kazanması çok tabii bir olgu olacaktır. On beşinci yüzyılın ortalarına kadar bir taraftan çeviri faaliyeti, öte yandan İslam medeniyeti ve kültürünün her alanındaki konuları işleyen mesnevî türü Osmanlı edebiyatının en önemli iki odak noktası olmuştur. Fakat bu iki edebî faaliyetin yanı sıra şairler,

36 Levend 1956, 128.

37 Bu eserin nüshaları için bkz. Levend 1956, 127: dn. 27.

kasîde, gazel, kıta vs. yazmada ve bir divan tertiplemede kendi kabiliyetlerini denemeye ve bu edebiyat vâdisiyle de ilgilenmeye başlamışlardır.

Yıldırım Bazeyid'in Germiyan Beyi Süleyman Şâh'ın kızıyla 1381'de evlenmesi sonucunda meydana gelen sosyal, idarî ve siyasî ilişkiler nedeniyle, başlangıçta Osmanlı sarayı Germiyan beyliğinde yetişen şairleri kendine çekmiştir. Böylece Osmanlı edebiyatındaki klâsik divan şiiri ve lâdinî konuları işleyen şiirler önce bu şairlerin kaleminde hayata gelmiş, ve onları daha sonraki yıllarda büyük Osmanlı şairleri takip etmiştir.

Germiyan menşeli şairlerden önce, Osmanlı beyliğinde yetiştiğini bildiğimiz tek şair Bursalı Niyâzî İlyâs'tır. Osmanlı şiirinin kurucusu olarak nitelendirilen bu şair Osmanlı Devleti'nin siyasî bakımından karışık olan fetret devrinde yaşadığı için divanı nâdirdir.[38] Bu yüzden de pek tanınmamıştır. Niyâzî'nin bir de *Mansûr-nâme* adlı 549 beyitlik dinî-tasavvufî küçük bir mesnevîsi vardır. Hallâc-ı Mansûr'un dâra çekilmesini yani asılmasını konu edinen bu eser, bu konuda yazılan *Mansûr-nâme*'lerin ilkidir.[39] Yıldırım Bayezid, şehzâdeliği zamanında Germiyan valisi iken Şeyhoğlu Mustafa ve Ahmedî (öl. 1412) ile tanışmış, bu iki Germiyanlı şaire karşı çok lütufkâr davranmıştır. Germiyan Beyi Süleyman Şâh'ın (1363'ten önce – 1338'den az önce) nedimi, musahibi olan Şeyhoğlu Mustafa, Germiyan sarayında defterdarlığa ve nişancılığa kadar yükselmiş, Süleyman Şâh'ın itimad ve teveccühünü kazanmış bir şairdir. *Hurşîd-nâme* adlı mesnevîsini 1387 yılında Süleyman Şâh adına kaleme aldığı halde, Süleyman Şâh'ın ölümü üzerine adı geçen eserini Yıldırım Bayezid'e takdim etmiştir.

Şeyhoğlu ayrıca, Ziyaroğulları'ndan Unsûrü'l-Meâlî Keykâvus'un, 475/1082'de oğlu Geylân Şâh için yazdığı bir ahlâk ve siyaset kitabı olan *Kâbus-nâme* adlı eserini, ve yine ahlâk ve siyasete ait orijinal metni kaybolmuş, hikâyeleri hayvanların ağzından anlatması bakımından *Kelile ve Dimne*'ye benzeyen *Marzubân-nâme* adlı eseri Türkçeye çevirmiştir.[40] Şeyhoğlu, *Marzubân-nâme*'yi, on üçüncü yüzyıl yazarlarından Sâdeddin el-Varânî'nin metnine dayandırmaktadır. Bu iki eser Germiyan Beyi Süleyman Şâh'ın isteği üzerine kaleme alınmıştır. Onun bir de 803/1401 tarihli *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ* adlı bir eseri vardır. Yine siyaset-nâme niteliğinde olan bu eser, Germiyan ricâlinden olup, daha sonra

38 İpekten 1996, 15.

39 Çelebioğlu 1999, 93; İpekten 1996, 15.

40 *Kâbus-nâme* Türkçeye yedi kere çevrilmiştir. Bu çeviriler için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 327.

Osmanlı ricâli arasına katılan Paşa Ağa b. Hoca Paşa'ya sunulmuştur.[41] Yine Germiyanlı bir şair olan Ahmedî ile Yıldırım Bayezid'in ilişkileri ise 1402 yılında Ankara Savaşı'nda onun Timur'a yenik düşmesi dolayısıyla çok kısa sürmüştür.

Maalesef elimizdeki belgelerin ışığında Yıldırım Bayezid devrindeki edebî faaliyetlerin çok fazla olmadığını görüyoruz. Osmanlı Devleti'nde Türk edebiyatı Yıldırım'ın oğlu Emîr Süleymân'ın (1402-11) Edirne'de padişâhlığını ilân ettiği ve orada hükümet sürdüğü sırada büyük bir canlılık kazanmıştır. Emîr Süleymân'ın da maiyetinde Germiyan beyliğinden gelen şairler bulunmuştur. Bunlar Ahmedî (öl. 1412), mensur *Hamza-nâme* ve *İskender-nâme* yazmış olan Ahmedî ve onun kardeşi Hamza ve Ahmed-i Dâî'dir.

Asıl adı Tâceddin İbrahîm b. Hızır olan Ahmedî öğrenimini Mısır'da yapmış, Mısır dönüşünde Germiyan Beyi Süleyman Şâh'a (öl. 1387'den sonra) intisap etmiş, onun ölümünden sonra Osmanlı hükümdarı Emîr Süleymân'ın himayesine girmiştir. Ancak onun bir ara Aydınoğlu İsa Bey ile bir ilişki kurduğunu biliyoruz. Emîr Süleyman 1402'de Edirne'de tahta çıktığında ise Ahmedî'yi ona intisap etmiş görüyoruz. Tezkirelerde, onun Süleyman'ın meclislerinde bulunduğunu, vaktini hep bu hükümdarla geçirdiğini belirtirler. Ahmedî *İskender-nâme* adlı mesnevîsini 1390'da bitirmiş olmasına rağmen, 1407 yılına kadar bazı eklemeler yapmaya devam etmiş ve bu mesnevîyi Emîr Süleymân'a sunmuştur. *İskender-nâme*'nin içinde 1407'de yazılmış bir mevlid ile sonunda yine Emîr Süleyman için yazılmış *Dâsitân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân* adlı manzum bir Osmanlı tarihi bulunmaktadır. Bu manzum tarih Osmanlı beyliğinin başlangıcından Emîr Süleyman zamanına kadar meydana gelen tarihî olayları ve Osmanlı hükümdarlarını anlatır. Ahmedî, Emîr Süleymân'a bir medhiye ile Emîr Süleymân'm zamanı için ayrı bir tarih yazacağı vaadiyle mesnevîsini bitirir. Bu manzum tarih kendisinden sonra yazılacak olan diğer Osmanlı tarihlerine kaynaklık etmesi ve ilk manzum Osmanlı tarihi olması bakımından çok önemlidir.[42] Ayrıca Ahmedî'nin divanında Emîr Süleyman için yazılmış şiirler de şairin hükümdara yakınlığını gösterir.

Ahmedî *Cemşîd ü Hurşîd* (yaz. 1403) adlı mesnevîsini ve *Tervîhü'l-Ervâh* adlı sağlıkla ilgili eserini de yine Emîr Süleymân'ın isteği üzerine

41 Şeyhoğlu 1979; Şeyhoğlu 1991, 1-27; Şeyhoğlu 1973. Daha fazla bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 327.

42 Banarlı 1939, 11-12; Ahmedî 1983, 4-16; son neşir için bkz. Ahmedî 1992.

yazmıştır. Ahmedî'nin Emîr Süleyman öldükten sonra yalnız kaldığını, Çelebi Mehmed'e intisap edebilme yollarını aradığını, *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevîsinde bazı ufak değişiklikler yaparak Çelebi Mehmed'e sunmasından anlıyoruz. Bundan başka divanında bulunan sekiz kasîde de Çelebi Mehmed için yazılmıştır.[43] Nihayet şair Çelebi Mehmed'den beklediği iltifâtı görmüş, muhtemelen divan kâtipliği görevi ile Amasya'ya gönderilmiştir. Ahmedî, seksen yaşını geçmiş olduğu halde 1412-13'te Amasya'da öldü.[44] Ahmedî'nin, Reşîdeddin-i Vatvat'ın, *Hadâyiku's-Sihr* adlı edebî sanatlardan ve belâgattan bahseden eserini değiştirerek düzenlediği *Bedâyiü's-Sihr fî Sanâyîü'ş-Şir* adlı bir eseri daha vardır.[45] Ahmedî Osmanlı edebiyatında divan tertip etmiş ilk şairdir.[46] Bu divandan anlaşıldığına göre Ahmedî bir lirik şair olmaktan çok, titiz, geniş ve derin bir İslam kültürü bilgisine sahip bir şairdir. Arapça gramer, Arapça-Farsça sözlük, tarih, tıp, efsane ve romantik hikâyeler gibi birbirinden çok ayrı alanlarda eser vermesi, onun gerçekten çok kültürlü bir kimse olduğunun kanıtıdır.[47]

Emîr Süleymân'a intisap eden diğer bir Germiyanlı şair Ahmed-i Dâî'dir (öl. 1421'den sonra). Ahmed-i Dâî önceleri Germiyan Beyi II. Yakûb'un (1387-90 ve 1402-28) sarayının şairidir. Bunu onun, II. Yakûb'un emriyle Farsçadan Türkçeye çevirdiği rüya tabirlerine ait *Tâbir-nâme* adlı eserinden ve yine bu eserde bulunan II. Yakûb'a sunulmuş bir kasîdesinden anlıyoruz. O da 1402'den sonra Emîr Süleymân'a intisap etmiş ve 808/1406'da yazdığı *Çeng-nâme* adlı mesnevîsini Emîr Süleymân'a ithaf etmiştir. Ayrıca *Mutâyebât* adlı on iki kıtalık mizahî bir eseri de Emîr Süleyman zamanında yazmış olduğu bu eserin içki, eğlence ile ilgili konuları işlemesinden anlaşılmaktadır. *Mutâyebât,* ahenk, kâfiye ve çeşitli kelime oyunları bakımından renkli bir eserdir. Emîr Süleymân'ın 1411 yılında ölmesinden sonra, Ahmed-i Dâî'nin Çelebi Mehmed'e intisap etmeye çalıştığını, Türkçe divanında Çelebi Mehmed için yazılmış olan iki uzun kasîde göstermektedir. 1413 yılında Çelebi Mehmed'in cülûsu sırasında Ahmed-i Dâî, Farsça divanının kendi eliyle yazdığı tezhipli bir nüshasını, o sırada sadrazam olan Çandarlı İbrahim Paşa'ya sunmuş, ve onun aracılığı ile Çelebi Mehmed'e

43 Ahmedî 1983, 4-5.

44 Ahmedî 1983, 4: dn. 39.

45 Diğer eserleri için bkz. Ahmedî 1983, 5-6.

46 Daha önce tertip edilen Kadı Burhâneddin, Nesîmî divanları Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde değildir.

47 Ahmedî 1975; Ahmedî 1983; Kortantamer 1973. Bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (a), 341.

yakınlaşmak istediğini belirtmiştir. Sonunda şehzâde Murad'a (II. Murad) hoca tayin edilmiştir. Ahmed-i Dâî de Ahmedî gibi *Ukûdü'l-Cevâhir* adlı, Arapça-Farsça manzum lügatini şehzâde Murad için yazmıştır. Ahmed-i Dâî'nin ayrıca yine II. Murad için Karaca Bey'in işaretiyle Attâr'ın (öl. 1229) *Tezkiretü'l-Evliyâ*'sını Türkçeye çevirdiğini göz önüne alırsak, onun II. Murad'ın cülûs tarihi olan 1421 yılından daha sonraki bir zamanda öldüğünü söyleyebiliriz. Böylece Ahmed-i Dâî Germiyanlı II. Yakûb, ve Osmanlı hükümdarları Emîr Süleyman ve Çelebi Mehmed zamanlarını ve nihayet II. Murad'ın ilk yıllarını içine alan uzun bir devreyi idrâk etmiştir.

Velûd bir şair ve yazar olan Ahmed-i Dâî'nin dili oldukça sadedir. Aruzu oldukça başarılı kullanır. Kolay söyleyişli fakat aynı zamanda sanatlı, lirik şiirler yazan şairin, belki de bu dönemin en orijinal eseri *Çengnâme* adlı mesnevîsidir. Dâî, Sadî'nin yetmiş beyitlik bir eserini genişleterek *Çeng-nâme*'yi yazdığını eserinin başında belirtir.[48] Ahmed-i Dâî astronomi, fal, rüya tabirleri, tefsir, hadis, nasihat-nâme, tıp, inşâ, alegorik-tasavvufî mesnevî, Türkçe ve Farsça divan gibi çok değişik alanlarda eser vermiş, bilgin bir kişidir. Mensur eserlerini, Türk halkına bir şeyler öğretmek amacıyla yazmış, mükemmel bir öğretmendir. Ahmed-i Dâî, bu ansiklopedik bilgisi, hocalığı, şairliği ile on beşinci yüzyılın ilk başındaki Anadolu kültür dünyasını aksettiren devrinin aynası bir insandır.

Emîr Süleyman devrinde yaşamış ve eserini ona sunmuş bir şair de Mehmed'dir. Kıpçak lehçesinden Türkçeye çevirerek Emîr Süleymân'a sunduğu eserinin adı *Işk-nâme*'dir. Şair *Işk-nâme*'yi Kıpçak lehçesinden Oğuz Türkçesine Mısır'da çevirdiğini, 800/1398'de yazdığı bu eseri sonradan Anadolu'ya gelerek Emîr Süleymân'a takdim ettiğini söyler. Romantik bir mesnevî olan *Işk-nâme*'nin dili sadedir. Şair Arapça, Farsça kelimelerden çok, Türkçe kelimelere yer vermiş, sade ve tabii bir ifade kullanmıştır. Bu eserin de kaynağı yine Farsça yazılmış bir eser olmalıdır.[49] Emîr Süleyman devrinde mesnevî tarzında *Şemsiyye* adlı eser, Yazıcı Selâhaddin tarafından 811/1408'de kaleme alınmıştır.[50] Yazıcızâde Mehmed ve Ahmed-i Bîcân'ın babaları olan Yazıcı Selâhaddin otuz altı yıl Kasapoğlu Ali Bey'in

48 Bu eser Gönül Tekin tarafından yayımlanmıştır. Ahmed-i Dâî'nin değişik konularda tercüme ve telif olarak kaleme aldığı manzum ve mensur eserleri hakkında geniş ve ayrıntılı bilgiler daha önce muhtelif vesilelerle verilmiştir; bkz. Ahmed-i Dâî 1992; Ertaylan 1952; bibliyografya için bkz. Ahmed-i Dâî 1992; İz ve Kut 1985 (b), 109-111.

49 Mehmed 1965, 20-21; İz ve Kut 1985 (a), 331.

50 *Şemsiyye* yine on dördüncü yüzyılda yazılan mensur bir 'melheme'ye çok büyük bir yakınlık göstermektedir. Kocatürk 1970, 221-222.

kâtipliğini yaptığından yazıcı lâkabını almıştır. *Şemsiyye* Farsça bir eserden nazma çekilmiştir.[51] Ayrıca hurûfî şair Refiî (öl. 1409'dan sonra) *Beşâret-nâme* (yaz. 1408-9) adlı hurûfî görüşleri anlatan ve Fazlullah Hurûfî'nin (öl. 1394) *Câvidân-nâme*, *Arş-nâme* ve *Muhabbet-nâme* adlı eserlerinden seçmeleri içeren bir eser yazmıştır.[52]

Türk halkını yıllarca etkilemiş, Kadir gecesi gibi dinî günlerde, veya ölünün elli ikinci gecesinde ve başka başka vesilelerle hâlâ okunmakta olan Bursalı Süleyman Çelebi'nin (öl. 1422) kaleme aldığı *Vesîletü'n-Necât* adlı *Mevlîd*'i de Emîr Süleyman zamanına aittir. 812/1409-10 yılında tamamlanmış olan eserde, Hz. Muhammed'in ruhunun yaratılışı, Hz. Âdem'in yaratılışı, Hz. Muhammed'in ruhunun bir nur olarak Hz. Âdem'e geçişi, sonra sırayla bütün peygamberlerden geçerek Hz. Muhammed'in bedenine ulaşması, Hz. Muhammed'in cismânî doğumu, miracı ve vefatı anlatılır. Süleyman Çelebi eserini yazarken Darîr'in *Siyer*'inden ve Âşık Paşa'nın *Garîb-nâme*'sinden faydalanmıştır. Şair bu mesnevîyi o kadar mütevâzı, samimi ve duygulu bir dille yazmıştır ki eser bütün Türk halkını yazıldığı zamandan itibaren âdeta büyülemiştir. 1406'da Yakûb b. Hızır'ın kaleme aldığı *Cevâhirü'l-Meânî* adlı ahlâk ve terbiye konusundaki mensur kitap da Emîr Süleyman devrinin önemli bir eseridir. Eserin dili canlı ve tabiidir. Bu eser on dördüncü yüzyıl sonu ile on beşinci yüzyıl başındaki edebî nesir dilinin iyi bir örneğidir. Ayrıca içindeki dinî-terbiyevî-ahlâkî konular, daha sonra yazılacak olan ahlâk-nasihat-nâme ve siyaset-nâme tarzındaki eserleri müjdelemektedir.[53]

Çelebi Mehmed devri (1413-21) Emîr Süleymân'dan II. Murad dönemine bir geçiş devridir. Çelebi Mehmed devrinin ve aynı zamanda II. Murad devrinin en büyük şairi muhakkak ki Şeyhî'dir (öl. 834/1431). Asıl adı Yûsuf Sinân olan bu şair de Germiyanlıdır. Şeyhî, İran'da tıp öğrenimi yapmış, tıp biliminin yanı sıra edebiyat ve tasavvufla da uğraşmıştır. Kaynaklarda iyi bir göz doktoru olduğu bildirilir. Hayatının büyük bir kısmını Germiyanlı II. Yakûb'un özel doktoru ve nedimi olarak geçirmiş olduğu II. Yakûb'a ait vakfiyelerde şahit olarak görünmesinden anlaşılmaktadır. Fakat onun Çelebi Mehmed ve II. Murad'la da ilişkisi olmuştur. Şeyhî 1415 yılında Karaman seferi nedeniyle Anadolu'da bulunan Çelebi Mehmed'i

51 Kocatürk 1970, 454.

52 Çelebioğlu 1999, 118-119, 134; Refiî 1946.

53 Süleyman Çelebi 1954; ayrıca bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 329-330; Kocatürk 1970, 302-303.

tedavi ederek, onun iltifatlarına mazhar olmuş, sultan ona pek çok hediye ihsan etmiş; bu arada Dokuzlar adlı köyün timarını vermiştir. Şeyhî bu köye giderken, yolda köyün eski sahiplerinin saldırısına uğramıştır. Şair sonradan bu olayı hükümdara *Har-nâme* adlı ünlü mizahî bir mesnevîde anlatmıştır. Şeyhî'nin ne zaman ve nerede öldüğü bilinmemektedir. Ancak 1429'da II. Yakûb'un ölümü için bir mersiye yazdığına göre bu tarihten sonra ölmüş olmalıdır. Şeyhî'nin üçüncü eseri, *Hüsrev ü Şîrîn* adlı bir mesnevî olup, II. Murad'a ithaf edilmiştir. Ancak şairin ölümü dolayısıyla bu eserin geri kalan kısmı için yeğeni Cemâlî bir zeyl yazarak, eseri tamamlamıştır. *Hüsrev ü Şîrîn*, Nizâmî'nin hamsesindeki aynı adlı mesnevînin çevirisidir.[54]

Bu dönemde yaşayan diğer bir şair de Hatipoğlu'dur (öl. 1425'ten sonra). Germiyan'da Honas Kalesi'nde doğmuş olan Hatipoğlu, *Ferâh-nâme* adlı eserinde adının Mehmed olduğunu söyler. Eserlerinden *Bahrü'l-Hakâyık* (yaz. 812/1409) *Makâlât-ı Hacı Bektaş Velî*'nin Arapçadan Türkçeye çevirisidir. Bu eseri, şairin Çelebi Mehmed devrinde kaleme aldığı görülüyor.[55] Hatipoğlu ikinci eseri *Letâfet-nâme*'yi 817/1414'te, Çelebi Mehmed zamanında yazmıştır. Mesnevî tarzında yazılmış olan bu eser, Arapça bir Mülk suresi tefsirinin Türkçeye çevirisidir. 829/1425'te II. Murad devrinde kaleme alınan *Ferâh-nâme* de yine mesnevî tarzında yazılmıştır. Arapçadan çevrilmiş olan eser, yüz bölümdür, her bir bölüm bir hadis ve bu hadise uygun hikâyeleri içermektedir.[56]

Çelebi Mehmed devrinin önemli bir diğer şairi olan Abdülvâsi Çelebi hakkında kaynaklarda hiçbir bilgiye rastlanmıyor. Şair *Halîl-nâme* adlı mesnevîsini 817/1414-15 yıllarında yazmıştır. Bu eserin içinde Çelebi Mehmed'e ve onun veziri Bayezid Paşa'ya methiyeler vardır. Bu eser, İbrahim peygamberin hayatını ve oğlu İsmail'i kurban etmesini anlatmakta olup, dinî bir mesnevîdir. Eserin içine gazel ve kasîdeler serpiştirilmiştir.

On beşinci yüzyılın ilk yarısında edebiyat faaliyetlerinin en hareketli ve en parlak olduğu devir, muhakkak ki II. Murad (1421-51) devridir. II. Murad fevkalâde hassas, edebiyatı seven kendisi de şiirler yazan bir padişâh

54 Çelebioğlu 1999, 12-14; Tarlan 1964 (c); Olgun 1949; Timurtaş 1968.

55 *Makâlât*'ı ayrıca on dördüncü yüzyılda Saîd Emre de Türkçeye çevirmiştir; bkz. Kocatürk 1970, 188; Uçman 1985, 21-22. Üçüncü Türkçe çevirisi Esad Coşan tarafından yayımlanmıştır: Hacı Bektaş Velî (t.y.).

56 Bu eser üzerinde Esad Coşan doktora çalışması yapmıştır. Bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 137.

idi. Şiirleri bir divan tertip edecek kadar çok olmasa da, II. Murad Osmanlı padişâhları arasında şiir yazan ilk Osmanlı padişâhıdır. Şiirden anlayan, şiiri seven ve sanatçıları koruyan II. Murad sadece şiire değil, musikîye ve İslamî ilimlere de büyük bir ilgi duymuş, sanatçılar kadar âlimleri de korumuş, onlara da özel maaş bağlamış, çeşitli vesilelerle ihsanlarda bulunmuş, cömert bir padişâh idi. Ayrıca yazılan eserlerin, ister manzum olsun, ister mensur olsun, açık, seçik, anlaşılır bir dille yazılmasını arzu eder ve sanatçıları bu yönde teşvik ederdi.

Böyle çok yönlü bir padişâhın sarayı, bütün sanatçılara ve âlimlere açık bir saray olmalıydı. II. Murad'ın istediği kitapları yanındaki şairlere ve yazarlara tercüme ettirmesi, ilmî münakaşaların konusunu kendi seçmesi gibi bazı özellikleri sonucunda sarayı âdeta edebî bir okul haline gelmiştir. Onun kişiliğinin çok yönlü olması Arabistan'dan, Türkistan'dan, İran'dan, Kırım'dan birçok âlimin Osmanlı topraklarına gelmesine sebep olmuştur.

II. Murad devrinde de edebiyat etkinlikleri yine iki ana kolda, şiir ve nesirde hızla devam etmiştir. Bir taraftan manzum veya mensur çeviriler yapılmış, öte yandan, daha önceki dönemlerde olduğu gibi mesnevî türü devrin hâkim edebî türü olmakta devam etmiştir. Tarihten tıbba, dinî-tasavvufî düşüncelerden romantik aşk hikâyelerine kadar akla gelebilecek her konu mesnevî tarzında ele alınmıştır. Çok çeşitli konuları işleyen bu mesnevîler, bu yüzden birer dil hazinesi haline gelmişler, hem Türkçenin lügatinin gelişmesine, hem de dildeki ifadenin güçlenmesine yardım etmişlerdir. Üstelik çoğunun harekeli yazılmış olması bu kelimelerin o devirde nasıl telaffuz edildiğini göstermekte yararlı olmuştur. Ayrıca daha önce yazılan mesnevîlere nazaran şairler aruz veznini kullanmakta daha ustalaşmışlar, Türkçe kelimeleri vezin ve kâfiye icabı zorlamadan şiirlerinde kullanabilmişlerdir. Bu devirde artık mesnevîler belli bir yapısal biçim kazanmışlar, başlayış, eseri takdim, eseri yazmanın sebepleri, asıl konuya giriş, eseri bitiriş gibi kompozisyon biçimleri belirginleşmiş, ayrıca ifadede, birine hitap etme, dua etme, and içme, atasözlerini kullanma, beddua etme veya tasvirlerde belli ifade formülleri teşekkül etmiştir.[57]

II. Murad'a sunulmuş romantik konuları anlatan mesnevîler, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i, Cemâlî'nin *Gülşen-i Uşşâk*'ı (diğer adıyla *Humâ ve Humâyûn;* yazılışı 1446), Hassân'ın *Mihr ü Müşterî* adlı mesnevîleridir. II. Murad devrinde yazılan aşkı konu edinmiş bir diğer mesnevî de

57 Bu tip mesnevî özelliklerinin bir kısmını A. Çelebioğlu izah etmiştir. Çelebioğlu 1999, 165-172.

Hümâmî'nin 1435-36'da Emîr Hüseynî'nin Farsça *Sî-nâme* veya *Işk-nâme* adlı eserinden aynı adla yaptığı çeviridir.

Masalımsı, Yakın Doğu mitolojisinin izlerini taşıyan ve *Binbir Gece* masallarında bulunan bir hikayeyi konu edinen *Câmasb-nâme* adlı mesnevî, 1429/30'da Abdî Mûsâ tarafından Farsçadan Türkçeye çevrilerek II. Murad'a takdim edilmiştir. Bedr-i Dilşâd tarafından yapılan, aslında bir *Kâbus-nâme* çevirisi olan eser *Murâd-nâme* adıyla II. Murad'a sunulmuştur. Gelibolulu Zarîfî de II. Murad'ın Selânik, Macaristan taraflarına yaptığı gazâları anlatan *Gazavât-ı Sultan Murâd ibn-i Mehemmed Hân* adlı eserini 1446-51 yılları arasındaki bir zamanda manzum olarak yazıp, II. Murad'a ithaf etmiştir. Bu eser Ahmedî'nin *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ından sonra yazılan ikinci gazavât-nâmedir. II. Murad'a sunulan dinî mesnevîler arasında, Balıkesirli Devletoğlu Yûsuf'un *Vikâye Tercümesi* diye bilinen 1424-25 yılında yazılmış *Kitâbü'l-Beyân*'ını, Elvân-ı Şîrâzî'nin 1425'te yazdığı *Gülşen-i Râz* tercümesini ve Muînî mahlaslı Muîneddin bin Mustafa'nın, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin birinci cildinin iki cilt halindeki manzum çevirisi (yaz. 1435-36) olan *Mesnevî-yi Murâdî*'yi, Hatipoğlu'nun *Ferâh-nâme*'sini (yaz. 1424-25) sayabiliriz. Ârif'in 1438'de kaleme alınmış *Mevlîd*'i, *Mirâc-nâme*'si ve diğer dinî mesnevîleri de II. Murad devri eserlerindendir.[58]

II. Murad'a sunulmuş en önemli dinî mesnevîlerden birisi Gelibolulu Yazıcı Selâhaddin'in oğlu Yazıcızâde Mehmed'in (öl. 855/1451) 853/1449'da yazdığı *Muhammediye* adlı çevirisidir. 9119 beyitlik bu eseri şair, kendisinin yazdığı Arapça *Megâribü'z-Zamân* adlı eserinden nazma çekmiş, aynı eseri kardeşi Ahmed-i Bîcân da mensur olarak *Envârü'l-Âşıkîn* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Bu mesnevî, Hz. Muhammed'in nûrunun yaratılışından, yani ilk yaratılıştan başlayarak, bunun öteki peygamberlere geçtiğini, nihayet Hz. Muhammed'in cismanî olarak doğuşunu, hayatını, miracını ve ölümünü anlatan bir bakıma siyer tipinde bir eserdir. *Muhammediye*'den önce de bu tip eserlerin yazıldığını biliyoruz. Özellikle Darîr'in *Siyer*'i çok geniş kapsamlı mensur bir eserdir. Fakat *Muhammediye* onlardan farklı olarak hem avama, hem de havasa hitap etmiş, , şiirsel ve lirik bir ifadeyle yazılmış olup, Süleyman Çelebi'nin *Mevlîd*'i, Yunus Emre'nin şiirleri gibi Türk halkının duygularına hitap etmiş ve onların ruhunda derin yankılar

58 Diğer mesneviler hakkında bilgi için bkz. Çelebioğlu 1999, 326-339, 275, 240-254, 209-221, 310-325, 340-353, 117-191, 209-221; Kocatürk 1970, 216-220, 223-224, 276-279; İz ve Kut 1985 (b), 106; Muinî 1982; Bedr-i Dilşâd 1997.

uyandırmıştır. Günümüze kadar şehir ve kasabalarda çeşitli vesilelerle okunmaktadır. Bu üç eser Türk dinî edebiyatına damga vurmuş eserlerdir.[59]

II. Murad'a sunulmuş, çoğu çeviri olan yirmi bir kadar önemli mensur eser vardır. Bunlar arasında İbn-i Arabşâh'ın II. Murad'ın emriyle Türkçeye çevirdiği *Ebu'l-Leys-i Semerkandî* tefsiri, Yazıcızâde Ali'nin 840/1436'da yine II. Murad'ın emriyle yazdığı Selçuk, eski Türk-Moğol gelenek-lerini anlatan *Târîh-i Âl-i Selçuk* (veya *Oğuz-nâme*) adlı eser; II. Murad'ın emriyle Mercümek Ahmed bin İlyas'ın Ziyaroğulları'ndan Keykâvus'un 1082'de yazdığı bir ahlâk ve siyaset kitabı olan *Kâbus-nâme*'sinden yaptığı çeviri sayılabilir (yaz. 835/1432). Ayrıca Mahmûd b. Kâdî-i Manyâs'ın *Gülistân Tercümesi* (yaz. 833/1429) ve *Acebü'l-Acâyib* adlı ansiklopedik eseri, Arapça *Hayâtü'l-Hayavân*'ın Mehemmed bin Süleymân tarafından 831/1427 yılında yapılmış çevirisi, Necmeddin-i Dâye'nin *Mirsâdü'l-İbâd mine'l-Meâd* adlı Farsça eserinden Kâsım b. Mahmûd Karahîsârî'nin yaptığı *Murâd-nâme* (veya *İrşâdü'l-Mürîd ile'l-Murâd min Tercümeti Mirsâdî'l-İbâd*) (yaz. 825/1421-22) adlı çevirisi en önemli mensur eserlerdir. Ayrıca Ahmed-i Dâî'nin *Tezkiretü'l-Evliyâ* çevirisi Abdülkâdir Merâgî'nin, Hızır bin Abdullah'ın ve Ahmed oğlu Şükrullah'ın musikîye dair yazdıkları eserleri de yine II. Murad'a sunulmuş eserler arasındadır.[60]

II. Murad devrinde, eski mensur hikâye külliyatlarına da ilginin arttığını görüyoruz. Bunlardan Şeyhzâde Mısrî'nin II. Murad'a sunduğu *Erbaîn Subh u Mesa* (Kırk Vezir hikâyesi) adlı hikâye külliyatı çevirisi Mehmed b. Ömerü'l-Halebî'nin Arapça *El-Ferec Bade'ş-Şidde* adlı hikâye külliyatından yapılmış çeviri bugün kütüphanelerde mevcuttur. Keza İbn-i Arabşâh, Cemâlüddin Muhammed Avfî'nin Farsça *Cevâmiü'l-Hikâyât* adlı külliyatını yine II. Murad'ın emriyle Türkçeye çevirmiştir.[61]

Tireli İbn-i Melek'in (Firişteoğlu) oğlu veya kardeşi olduğu söylenen Abdülmecid b. Firişte de *Lügat-i Kânûn-i İlâhî* adlı, 2300 kelimelik Arapça-Türkçe lügatini 1450'de meydana getirmiştir. Bu yazarın ayrıca Fazlullah

59 Hakkında bilgi için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 153-154; eser birçok kez yayımlanmıştır. Latin harfleriyle yay. haz. A. Çelebioğlu: Yazıcıoğlu Mehmed 1990.

60 Çelebioğlu 1999, 149-152; İz ve Kut 1985 (a), 326-327, İz ve Kut 1985 (b), 105-106, 298-299, 338-339; Muinî 1982; Mercümek Ahmed 1944, Mercümek Ahmed 1974; *Kâbus-nâme*'nin yedi çevirisi hakkında bkz. İz ve Kut 1985 (b), 338; Mahmûd b. Kâdî-i Manyâs 1993; İz ve Kut 1985 (b), 183 vd.

61 Levend 1973, 143, 147; Kocatürk 1970, 303; Köprülü 1980, 358.

Hurûfî'nin *Câvidân-nâmesi*'nden kısaltarak yazdığı *Aşk-nâme* ile *Âhiret-nâme* adlı iki mensur eseri vardır.[62]

Tasavvufî halk edebiyatının en önemli temsilcilerinden Kaygusuz Abdâl'ın (öl. 848/1444) tasavvufî ve dinî eserleri de II. Murad devri yazın hayatının önemli edebî mahsullerindendir. *Budala-nâme*, *Kitâb-ı Maglata*, *Vücûd-nâme*, *Dilgüşâ*, *Risâle-i Kaygusuz Abdâl* adlı dinî tasavvufî mensur eserleri olan Kaygusuz Abdâl'ın aynı zamanda bir divanı, *Gülistân*, *Mesnevî-i Baba Kaygusuz*, *Cevher-nâme*, *Minber-nâme* gibi mesnevîleri vardır.[63]

II. Murad devrinde Kaygusuz Abdâl'ın yanı sıra Emîr Sultan (1368-1429), Hacı Bayram Velî (1332-1430) ve onun halifesi Akşemseddin (öl. 1459) gibi mutasavvıf liderler de hem hece, hem de aruz vezniyle tasavvufî-dinî şiirler yazmışlardır. Bugün Hacı Bayram Velî'nin aruzla iki, heceyle üç şiiri, Akşemseddin'in de ilâhileri elde mevcuttur.[64]

Bu dönemde, klâsik divan şiiri tarzında birçok şairin divan tertip ettiklerini görüyoruz. Esasen bu şairlerin büyük bir kısmı bir sanat patronu olan II. Murad'ın sarayında yaşamışlar, onun ihsanına nâil olmuşlardır. Her şairin kendi şairlik kabiliyetini göstermek için yazdığı, sanatın sanat için uygulandığı gazel, kasîde, musammat, kıta gibi divan şiirinin türlerine bu devirde artık büyük bir önem verilmeye başlanmıştır. II. Murad'ın sarayında bulunan şairlerin en büyüğü muhakkak ki Şeyhî'dir. Şeyhî divan edebiyatında ilk defa üst seviyede bir divan dili yaratmış, böylece bu edebiyatın dilini, konuşulan dilin ifade biçimlerinden koparıp ayırmış, şiirde sanatkârâne, mazmun ve edebî sanatların ön plana geçtiği bir divan şiiri üslûbu geleneğini kurmuştur.[65]

Onu takip eden ve II. Murad'ın sarayına mensup diğer şairler ise, söyleyiş bakımından on dördüncü yüzyıla göre daha akıcı ve selis bir ifade biçimine sahip olmuşlarsa da, çoğu orta seviyede birer şairdir. II. Murad'ın maiyetindeki bu şairlerin belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz: Hükümdarın musahibi ve nedimi olup, bütün hayatını sarayda geçirmiş olan Şemsî, Bursalı Nakkaş Sâfî, *Mihr ü Müşterî* adlı mesnevîsini II. Murad'a sunan, yazışma usûllerinde çok bilgili, devrinde şiirleri çok beğenilen Hassân,[66]

62 İz ve Kut 1985 (b), 108.

63 Güzel 1981, 64-70; 90-91; İz ve Kut 1985 (b), 267-268.

64 Kocatürk 1970, 290; Kut 1998, 35; Uçman 1985, 11 vd.

65 Gibb (t.y.), 200-205.

66 Bu şairin bazı şiirleri Ömer bin Mezîd'in Mecmûatü'n-Nezâir'inde (yaz. 1437) bulunmaktadır; *Mihr ü Müşterî*'nin tek nüshası Paris Bibliothèque Nationale, Ancien fonds Turcs 313'tedir. Ayrıca bkz. SK, Arşiv No. 2170; İz ve Kut 1985 (b), 105-6.

Sî-nâme adlı mesnevînin nâzımı İznikli Hümâmî, Hacı İvaz Paşa'nın oğlu, II. Murad'a güneş kasîdesi sunmuş olan Ali Çelebi Atayî (öl. 840/1437),[67] II. Murad'a *Gazavât-nâme-i Sultan Murâd* adlı manzum eseri takdim eden Zarîfî, derviş-meşrep Ezherî, ilm-ü nücûmu iyi bilen ve sanatkârâne şiirler yazan Nücûmî, bu şairlerin belli başlılarıdır.[68]

Sultan II. Murad devrinde sarayda toplanan ve kasîde, gazel yazmış şair sayısının epey yüksek olması, 1437'de ilk defa Ömer bin Mezîd'i Osmanlı şairlerinin şiirlerini bir araya getirip bir şiir mecmuası düzenlemeye sevk etmiştir.[69] Bu eser, devrin edebî zevkinin gazel ve kasîde türüne doğru bir eğilim göstermeye başladığına işaret eder. Özellikle mesnevî yazan şairlerin, aynı zamanda bir divan tertip etmeye çalışmaları, mesnevî yazma ve çeviri faaliyetlerinin yanı sıra divan şiirinin üçüncü bir edebî faaliyet olarak bu dönemde canlılık kazandığını ve önemsendiğini gösterir. Bütün bunlar on sekizinci yüzyıla kadar devam edecek olan Türk klâsik şiirinin (divan şiiri) temellerinin on beşinci yüzyılın ilk yarısında atıldığını öne sürmemiz için yeterlidir.

Türk edebiyatında on dördüncü yüzyılın sonu ile on beşinci yüzyılın ortasına kadar devam eden devrede, tasavvufî, dinî-ahlâki, nasihat-nâme, siyaset-nâme (*Kâbus-nâme*, *Marzubân-nâme* ve *Kelile ve Dimne* gibi), *Tezkiretü'l-Evliyâ*, tefsir, siyer, hadis gibi dinî, dinî-hamasî (*Hamza-nâme*, *İskender-nâme* gibi) eserler; ansiklopedik, tarih, tıp ve rüya tabiri gibi çeşitli konulara ait mensur eserler yazılmıştır. Tabii, sade ve konuşma diline yakın bir Türkçe ile yazılmış olmaları, çevirilerde Arapça, Farsça yazılmış bir konuyu Türklerin de okumasını sağlayabilmek amacının güdülmesi, eserlerin dâima geniş okuyucu kitlesine hitap etmek ve bir konuyu öğretirken aynı zamanda eğlendirmek gayesiyle yazılması, bütün bu mensur eserlerin ortak özellikleri olarak görünmektedir.

Fatih Sultan Mehmed'in 1451'de tahta geçmesinden sonra meydana gelen tarihî, siyasî ve bunlara bağlı olarak gelişen sosyal olaylar, daha önceki devirlerden çok farklıdır. Bilgiye ve İslamî ilimlere karşı duyduğu merak sonucunda İstanbul fatihi sultan II. Mehmed (1451-81), çeşitli bilim dallarındaki devrin tanınmış bilginlerini kendine hoca tayin etmiş, onlarla ciddi şekilde çalışmış, ilmî münakaşalar yapmıştır. Bu hocalar arasında Mollâ Gürânî, Mollâ Hüsrev, Mollâ Yegân, *Tazarruât* adlı eserin sahibi

67 Divanı Bursa Müzesi Ktp.'ndedir; bkz. Uzunçarşılı 1972, 568.

68 Sehî Bey 1978, 180-188; İpekten 1996, 20-24.

69 Ömer Bin Mezîd 1995.

Sinân Paşa sayılabilir. İşte onun bilimlere ve İslamî ilimlere olan bu eğilimi, Osmanlı Devleti'ndeki kültür ve edebiyat faaliyetlerinin çehresini değiştirmiştir. Mesela o zamana kadar devam edegelen Türkçeye çeviri faaliyetinin, bu devrede özünün ve mahiyetinin değiştiği görülür. Zira halkı eğitmek ve eğlendirmek için yapılan çevirilerin yanı sıra, okumuş, aydın sınıfa hitap edecek eserler de, öğrenmenin yanı sıra, düşünce üretmek için çevrilmeye başlanmıştır. Ayrıca Fatih Sultan Mehmed devrinde yüksek seviyede ilmî münakaşalar büyük bir önem kazanmış; ulema hür ve geniş düşünceliler ve tutucular olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Sinân Paşa, Mollâ Lütfî, Hocazâde Mustafa ve Ali Cemalî Efendi hür düşünceli âlimler grubuna dahildiler. Bunlar çoğunlukla sufî Şeyh Muslihüddin Ebu'l Vefâ (öl. 896/1491) etrafında toplanmışlardı. Tutucu grubun temsilcileri ise, Karamanî Mehmed Paşa, Hatipzâde, Mollâ İzârî, Efdalzâde, Ahaveyn diye anılan Karamanlı iki kardeş Ahmed ve Mehmed Efendilerdi. Bunlar hür düşüncelileri sevmez, onları kâfirlikle suçlarlardı. Fatih Sultan Mehmed bu iki grubu karşı karşıya getirip, bir konu üzerinde tartışmalarını izlemekten büyük bir zevk alırdı.[70] Bu anlatımlar artık ilmin sadece öğrenilmesine ihtiyaç duyulmadığını, ama öğrenilenlere tenkitli bir gözle bakma gibi zihinsel bir gelişmenin Fatih Sultan Mehmed devrinde başladığını ve değişik düşüncelerin üretildiğini gösterir.

Fatih Sultan Mehmed, bir taraftan Anadolu'daki ünlü âlimleri kendi sarayında toplarken, bir yandan da diğer İslam ülkelerindeki tanınmış kimseleri de İstanbul'a çekmeye gayret göstermiş, bu konuda çok da cömert davranmıştır. Mesela, ünlü matematik ve astronomi bilgini Alâeddin Ali b. Kuşcu (öl. 1474) Semerkand'dan İstanbul'a gelmiş ve günde iki yüz akçe (beş altın) ile Ayasofya Medresesi'ne müderris tayin edilmiştir. Onun İstanbul'a gelmesiyle astronomi ve matematik, geometri bilimlerinde büyük gelişmeler kaydedilmiştir.[71] Fatih Sultan Mehmed aynı zamanda Rum âlimleri, bu arada Trabzon Rum Devleti'nin yıkılmasından sonra imparator David Comnenos'un baş mâbeyincisi filozof Georgias Amirutzes'i sarayında kendine musahip, aynı şekilde Fatih'in Rumca tarihini ve biyografisini yazmış olan Kritovulos'u da nedim yapmıştır. Onun sarayına ayrıca Venedik'te yetişmiş ressamlar da gelmiştir.[72]

70 İpekten 1996, 25-26.

71 Sehî Bey 1978.

72 İpekten 1996, 27.

Fatih Sultan Mehmed, ilim dili olarak İslâmiyet'in kutsal dili Arapçayı kabul etmiştir. Bu yüzden bu devrede pek çok Arapça eser yazılmıştır. Neticede, kanun-nâmeler, ferman ve beratları hazırlayanlar divanda Arapça ve Farsçanın son derecede hâkim olduğu süslü bir inşâ üslûbu geliştirdiler. Böyle süslü bir üslûbun ilk örneklerini fetret devrinde biri Ahmed-i Dâî, öteki Kırımlı Hâfız Hüsam adlı bir divan kâtibi tarafından hemen hemen aynı yıllarda yazılmış *Teressül* adlı iki eserde görüyoruz.[73] Bu üslûpla yazı yazma geleneğinin divan inşâ dili ve diğer edebî eserlerle yayılması Fatih Sultan Mehmed devrinde gerçekleşmiştir. Çünkü Fatih Sultan Mehmed devrinden önce, Orhan Bey, I. Murad, Yıldırım Bayezid, hatta II. Murad devirlerinde yazılan ferman, berat gibi belgelerde sade bir üslûp ve halk tarafından anlaşılır bir ifade bulunmaktadır. Oysa Fatih Sultan Mehmed devrinde kadılara, sancak beylerine, gayrimüslim beylere gönderilen belgelerin hem sayısı çok, hem de üslûbu mutantan, Arapça ve Farsça kelimelerin bol bol kullanıldığı, formülleşmiş ifadelere sahip oldukları görülür. İşte bu yeni resmî divan dili giderek diğer edebî eserleri de etkilemiş, böylece süslü, sanatkârâne yazılmış yeni bir Osmanlı inşâ dili teşekkül etmiştir. Unutmayalım ki, Fatih Sultan Mehmed'in divanında bulunan bu üslûba aşina katiplerin çoğu, aynı zamanda şiir yazan ve bir divan tertip eden şairler veya mensur eserler meydana getiren yazarlardı. Nitekim Sehî'ye göre Sâfî (Cezerî Kasım Paşa) inşâ dili ve usûllerini divanda kurmuş sayılır. Bu tip inşâ biçimi aslında, on yedinci yüzyılda kemâle erişmişse de, onun kökenlerini Fatih Sultan Mehmed devrinde aramak gerekmektedir. Fatih Sultan Mehmed devrinde böyle bir üslûpla yazılmış eserlerden birisi Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib'in *Menâhicü'l-İnşâ* adıyla kaleme aldığı bir inşâ el kitabıdır. Bu eser ana, baba, kardeş, akraba ve tanıdıklara, tebrik, rica, taziye şeklinde yazılacak mektup örneklerine ait kalıplaşmış ifadeleri vermekte ve mektupların nasıl yazılacağını öğretmektedir.[74]

Fatih Sultan Mehmed döneminden önce önemli zaferler üzerinde menâkıb-nâme tarzında tarihî eserler (mesela *Gazavât-ı Sultan Murâd bin Mehemmed Hân)* yazıldığını biliyorsak da, Osmanlı tarihini bütünü ile ele alan ilk eser *Âşıkpaşazâde* (Ahmed Âşıkî) *Tarihi*'dir. İslam tarihi çevçevesinde genel Osmanlı tarihçiliği II. Bayezid döneminde gerçek bir gelişme gösterir.

73 Ertaylan 1952; Tekin 1996, 282 vd. Eserin tamamı yayına hazırlanmış olup, basılmak üzeredir, [Hüsam 2005].

74 Tekin 1971.

İnşa yazı dilinin gelişmesi ve ilimlerde Arapçanın büyük bir önem kazanmasının yanı sıra Fatih Sultan Mehmed devrinin bir diğer özelliği de Farsçanın ve Orta Asya Timurlu ve İran edebiyatının eski devirlerden daha büyük bir önem kazanmasıdır. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısından itibaren Selçuk saraylarında İran edebiyatına verilen önem neticesinde İran edebiyatı eserleri Türk şairlerine ve yazarlarına model olmuş, bir Arap vezni olan aruz bile İran yolu ile Türklere geçmiş, Nizâmî, Sadî, Selmân-ı Sâvecî, Firdevsî gibi İran'ın büyük şairlerinin eserleri örnek olarak alınmış ve Türkçeye çevrilmiştir. Ama bütün bu faaliyetler Fatih Sultan Mehmed devrinde İran edebiyatı ve kültürüne verilen değerle ölçüşemez. Bu dönemde öncelikle yukarıda sayılan İran şairlerinin yanı sıra, belki onlardan çok, şair Câmî (öl. 1492) okunmuş; onun eserleri dâima ön planda tutulmuş; Fatih Sultan Mehmed Câmî'ye hediyeler göndermiş ve vahdet-i vücûd felsefesi hakkında bir sorunun çözülmesini rica etmiş; Câmî de *Risâle fi'l-Vücûd* adlı eserini yazarak İstanbul'a göndermiş ise de, o sırada Fatih Sultan Mehmed vefat etmiştir. Daha sonra II. Bayezid hediyeler göndererek onu İstanbul'a davet etmiş, hatta her yıl ona bin flori caize göndermiştir.[75]

Dilde dahi İran etkisi kendini bariz bir şekilde göstermiş, şiirlerde artık sadece Arapça, Farsça kelimeler, deyimler, atasözleri olduğu gibi Türkçeye çevrilerek okunmakla yetinilmemiş, Farsçadaki şiirsel ifadeler bütün ayrıntılarıyla, söz ve anlam oyunları, çağrışımlar, kalıplaşmış imajlar ve geleneksel motiflerle birlikte Türk şiirine girmiştir. Böylece daha Fatih Sultan Mehmed devrinde klâsik İslam ve İran edebiyatının bütün sanatlı ifade biçimleri Türk klâsik şiirinin içine yerleşmiştir. Bu devirde şairlerin çoğu iki dilli olup hem Farsça hem Türkçe şiirler yazmışlar, pek çoğu da Sehî Bey'in tezkiresinde belirttiği gibi Acem'e (İran) gitmiş, orada Acem kültür ve edebiyatını öğrenerek geri gelmişlerdir. Bunlar arasında Mevlânâ Vefâyî, Mevlânâ Ali Çelebi el-Fenârî, Melîhî, Lalî, musikîşinas Nahîfî, Usta Şems, Nizâmî-i Karamanî, Halîlî, Rûşenî ve Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi'yi saymak mümkündür. Ayrıca Fatih Sultan Mehmed'in İran şairlerine ve yazarlarına aşırı lütufkâr davranması neticesinde İran, Azerbaycan ve Horasan'dan çoğu aslen Türk âlim ve şairler de Osmanlı sarayına gelmişlerdir.[76]

75 Bkz. Alpay Tekin 1995, 163: dn. 5.

76 Alpay Tekin 1995, 178: dn. 69, 70; Sehî Bey 1978, 125, 171, 193, 194, 204, 207, 319, 322-323; Köprülü 1980, 375; Ünver 1974, 197-233.

Orta Asya'da bir Türk devleti olan Çağataylıların, İran edebiyatını ve kültürünü teşvik ve himâye etmesi, belki de Osmanlıların Fatih Sultan Mehmed devrinde İran edebiyatına bu kadar büyük bir hayranlık duymalarına sebep olmuştur. Çağatay Devleti'nin Herat, Semerkand, Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezlerinde çoğunlukla iki dilli Türk şairleri kadar sadece Farsça şiirler yazan İranlı şairler de büyük teşvik görmüşlerdir. Şâhruh (öl. 1447), Hüseyin Baykara (öl. 1506) ve onun büyük oğlu Bediüzzamân Mîrzâ'nın sarayları Türk ve İranlı şairlerle dolup taşmıştır. Özellikle Hüseyin Baykara'nın gençlik arkadaşı, musahibi ve nedimi büyük Çağatay şairi Ali Şîr Nevâî'nin (öl. 1501) Herat'taki konağı hem İranlı, hem de Türk şairlerin bir araya geldiği bir buluşma yeriydi. Fatih Sultan Mehmed devrinde en çok hayranlık duyulan büyük şair Câmî, Nevâî'nin en yakın dostu olup, Herat'ta yaşamaktaydı. İşte bu yüzden Sehî Bey *tezkiresinde* "Acem'e gitti", "Acem'den geldi" şeklindeki ifadelerde çoğu kez bahsedilen yer Herat ve Semerkand gibi Timurî kültür merkezleridir. Zira İran'a giden bu şairlerin çoğu kez Nevâî ve Câmî ile görüştükleri hemen zikredilir. Türk edebiyatında Câmî kadar Nevâî'nin de büyük etkisi olmuştur. Bu etki sadece Fatih Sultan Mehmed devrine özgü kalmayıp, on sekizinci yüzyıla kadar Türk şairleri arasında sürmüştür.[77]

Böylece Horasan ve Maveraünnehir'deki Çağataylıların kültür ve edebiyatının ayrılmaz bir parçası olan İran edebiyatı ve kültürü başta Fatih Sultan Mehmed olmak üzere Osmanlı uleması ve sanatçılarını etkilemiş, böylece Osmanlılar siyaset, askerî güç, kültür ve sanatta yüksek bir seviyeye ulaşmış olan bu Türk devletini kendilerine ideal edinmişlerdir. Hatta denilebilir ki, önce Ankara Savaşı'nda (1402) yenildikleri, sonra hayran olup üstünlüklerini kabul ettikleri Timurî devletiyle boy ölçüşmeye, onların Orta Asya'da yarattıkları kültür ve medeniyeti her alanda geçmeye çalışmışlardır. İşte bu yüzden Fatih Sultan Mehmed devrinde İran edebiyatına ve İran'a duyulan hayranlık büyük boyutlara ulaşmıştır.

Farsça ve Arapçanın bu kadar önem kazanmasının sonucu olarak bu devirde, daha önce yazıldığını gördüğümüz manzum lügatlerin yerine mensur lügatler yazıldığını görürüz. Bu lügatlerin ilki Lütfullah bin Ebi Yûsuf el-Halîmî'nin *Lügat-ı Halîmî* adıyla bilinen *Bahrü'l-Garâyib* adlı iki defter olarak yazılmış lügatidir. Birinci defter Farsça-Türkçe sözlüktür. İkincisi ise şiir sanatı, aruz vezni ve kâfiye hakkında bilgi verir. Halîmî daha sonra *Nisârü'l-Mülûk* adlı Farsça-Türkçe bir lügat daha yazarak, bu eseri

77 Alpay Tekin 1995, 180: dn. 76.

II. Bayezid'e ithaf etmiştir. Fatih Sultan Mehmed devrinde yazılan üçüncü lügat *Tercümânü'l-Lügat* adını taşıyan Arapça-Türkçe bir sözlüktür. Yazarı fıkıh ve lügat âlimi Pîr Mehemmed b. Yûsuf el-Ankaravî'dir (öl. 866/1461-62). Bu eser *Multakatü's-Sihâh* adlı Arapça lügatin Türkçeye çevirisidir. Dördüncü lügat, son zamanlarda ortaya çıkarılan Farsça-Türkçe bir sözlüktür. Önce Karamanoğulları'nın divan kâtipliğinde bulunduğu ve daha sonra Fatih Sultan Mehmed devrinde Osmanlı idaresinde hizmet gördüğü anlaşılan Pîr Mehmed bin Hacı Yakûb el-Nikîdî adında biri, 1473-87 tarihleri arasında düzenlediği *fevâid* kitabına böyle bir lügat yazıp eklemiştir. Ketebe kaydına göre Niğdeli Pîr Mehmed lügatini Temmuz 1487'de tamamlamıştır.[78] Yine Fatih Sultan Mehmed devrinde bazı eski tarihli lügatlerin de istinsah edildiğini görüyoruz. Bunlardan birisi 864/1460 tarihli müzehhep bir *Mukaddimetü'l-Edeb*'dir.[79]

Fatih Sultan Mehmed devrinde patronaj sayesinde edebiyatın özünde de bir değişiklik olmuştur. Şöyle ki Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u almasıyla birlikte gelişen devlet teşkilâtı ve memur sınıfı içinde ileri bir bürokratik hiyerarşi teşekkül etmiş ve bu da edebiyata aksetmiştir. Zira hükümdar ve sadrazam, vezirler, nişancı, reisü'l-küttab bu hiyerarşinin en yüksek noktalarında bulunuyorlar; en alt basamakta da divan kâtipleri yerlerini alıyorlardı. Devrin şairleri ve yazarları ise, çoğu kez bu divan kâtipleri arasından yetişiyor, aynı zamanda üst basamaklarda bulunan yüksek ricalden biri tarafından himâye ve teşvik görüyorlardı. Böyle bir sosyal yapılanmanın, aşağıda bulunanların, daha üsttekileri memnun etmesi zorunluluğunu doğurması yani patronaj pek tabiidir. İşte bu yüzden Türk edebiyatında bu dönemden itibaren medhiyenin, dolayısıyla kasîdenin büyük bir önem kazandığını görüyoruz. Hatta medhiye, bu dönemde, sadece kasîdeye mahsus kalmamış, pek çok şair gazellerinde de medhiyeye yer vermiş, dolayısıyla gazel şeklinde bir nevi kasîde yazmışlardır; *Aşkî-i Kadîm* divanında gördüğümüz gibi. Aşkî'nin gazellerinin çoğu Fatih Sultan Mehmed'e, bir iki tanesi de II. Murad'a medhiye şeklinde yazılmıştır. Böylece edebiyatta kasîde ve gazel, mesnevînin ilk yüzyıllardaki tuttuğu yeri almış ve şairler daha çok mürettep bir divan tedvin etmek için uğraşmışlardır. Gerçi on beşinci yüzyılın ilk yarısında da divan tertip etmeye şairlerin ilgi gösterdiklerini, Ahmedî, Ahmed-i Dâî, Şeyhî, Atâî ve başka birçok şairin de divanları olduğunu biliyoruz. Ancak Fatih Sultan

78 Ayrıntı için Tekin 1996, 275.

79 Bursa Haraççıoğlu Ktp. 144; Alpay Tekin 1995, 181-182: dn. 82, 83, 86, 87.

Mehmed devrinde divan şiirine duyulan ilgi, mesnevî türünü arka plana atacak kadar yaygındır. II. Bayezid devrinde mesnevî yeniden bir canlılık kazanacaksa da, edebiyatımızda mürettep divan Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren on sekizinci yüzyılın sonuna kadar kesintisiz olarak önemini muhafaza edecektir.

Fatih Sultan Mehmed devrinde şairlerin toplandıkları dört önemli merkez bulunmaktadır. Bu merkezlerden biri sadrazam Mahmûd Paşa'nın konağıdır (öl. 878/1473-74). Kendisi de Adnî mahlasıyla şiirler yazmış olan Mahmûd Paşa kırk beş kadar Farsça, yüz kadar Türkçe şiiri ihtiva eden bir divana sahiptir. Mahmûd Paşa çok cömert bir kişidir, bu yüzden "Paşa-i Velî" olarak anılmıştır. İnşâsının da çok iyi olduğunu tezkireler bildirir. Ayrıca o devrin şairlerini ve yazarlarını etrafına toplamış, onları teşvik etmiş ve korumuştur. Onun himâye ettiği kişiler arasında Karamanî Mehmed Paşa'yı (öl. 1481) görüyoruz. Karamanî Mehmed Paşa önce genç yaşta Mahmûd Paşa'ya intisap etmiş, onun aracılığı ile Fatih Sultan Mehmed'e takdim edilmiş, önce nişancı, sonra sadrazam olmuştur. Özellikle Fatih kanun-nâmelerinin hazırlanmasında büyük hizmeti olmuş, Uzun Hasan'a Fatih Sultan Mehmed tarafından gönderilen ünlü mektubu o kaleme almıştır. Hatta söylentilere göre, sadarete yükselmesine sebep bu mektup olmuştur. Nişânî mahlasıyla şiirler de yazan Mehmed Paşa aynı zamanda devrin en büyük inşâ ustası olarak da tanınır.[80] Musikîşinas Şükrullah da (öl. 1469'dan sonra) Mahmûd Paşa'nın koruduğu kişilerdendi. Şükrullah'ın bir musikî risâlesi, birkaç Arapça dinî eseri, *Behcetü't-Tevârîh* adlı Farsça bir tarih eseri vardır. *Düstûr-nâme* adlı manzum tarihi (yazılışı 1464) yazan Enverî, *Târîh-i Ebu'l-Feth* adlı tarihi kaleme alan Tursun Bey, şair Sarıca Kemâl (öl. 1491'den sonra), sonradan II. Bayezid'e vezir olan Sâfî mahlaslı Kasım Paşa, *Bahrü'l-Garâyib* adlı lügatı yazan Halîmî, hezle mâyil bir şair olan Hayâtî, hep Mahmûd Paşa'dan himâye ve teşvik görmüşlerdir.[81]

Diğer bir grup şair, çelebi sultan olarak Amasya'da bulunduğu sırada II. Bayezid'in etrafında toplanmıştır. Bu şairler Mahmûd Paşa'nın yetiştirdiği, daha sonra II. Bayezid'e vezir olan Sâfî mahlaslı Kasım Paşa, münşî Câfer

80 *Adnî Dîvânı* için bkz. Divanlar 1947, 1: 27; divanın transkripsiyonu için bkz. Adnî 1951; İpekten 1996, 31-32: dn. 6; Alpay Tekin 1995, 186.

81 Sarıca Kemâl ve Enverî için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 160-162, 176-177; Sehî Bey 1978, 201-202; Sarıca Kemâl'in divanı neşrolunmuştur: Sarıca Kemâl 1979.

Çelebi'nin babası ve Amasya'da II. Bayezid'in defterdarı olan Tâcî Bey, Hâtemî mahlasıyla şiirler yazan Amasya'da II. Bayezid'in musahiplerinden Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi, Amasyalı şair Âfitâbî'dir.[82]

Üçüncü bir grup şair ise Konya'da Şehzâde Cem'in (öl. 1495) etrafında toplanmıştır. Bunlardan birisi Cem'in defterdarı Şâhidî'dir (öl. 1478-79'dan sonra). Hayatı hakkında hiç bilgimiz olmayan Şâhidî, *Gülşen-i Uşşâk* adlı *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsini 883/1479'da Sultan Cem adına Konya'da yazmıştır. Latîfî onun bir divanı olduğunu söyler. Şâhidî'nin bu mesnevîsi yazılan ilk *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesi olup, Türk edebiyatındaki Leylâ ve Mecnûn'ların en uzunudur. Ondan öncekiler, birer küçük hikâye durumunda olup, Gülşehrî'nin ve Âşık Paşa'nın eserlerinde bulunan küçük hikâyeler arasında yer almıştır. Şâhidî'nin eseri başlı başına Leylâ ve Mecnûn hikâyesini anlatır. O, Nizâmî (öl. 1190 - 1204 arası) ile Hüsrev-i Dihlevî'nin (öl. 1325) aynı adlı eserlerinden motifleri, değiştirerek eserine almıştır.[83]

Sadî-i Şîrâzî, Cem'in musahiplerinden Kandî-i Şîrâzî, Cem Sultan'ın defterdarı olup, onunla birlikte Frengistân'a giden Haydar Çelebi, Sehâyî ve Lalî, Cem'in hocası Türâbî Cem Sultan'ın etrafında toplanmış belli başlı şairlerdir. Bu şairlere aynı zamanda 'Cem şairleri' de denir. Firdevsî'nin (öl. 1020) *Şeh-nâme*'sini manzum olarak 1501'de Türkçeye çevirmiş olan Şerîfî-i Âmidî de (öl. 920/1514-15) Cem'in yakınlarındadır. O, eserini Sultan Kansu Gavrî'ye sunmuştur.[84] Sultan Cem (864-900/1459-95) etrafına topladığı şairler gibi kendisi de şiirler yazmış ve bir divan tertip etmiştir. Şehzâdeliğinde 1469'da on yaşında Kastamonu sancakbeyi olup, 1474'te de Karaman'a gönderilmiş, altı yıl Konya'da kalmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in 1481'de ölümü üzerine, II. Bayezid ile aralarında çıkan taht kavgaları yüzünden memleketi terk etmiş; önce Rodos şövalyelerine, sonra İtalya ve Fransa'ya sığınmıştır. Bir divanı olan Cem, şair Ahmed Paşa'nın etkisinde kalmış; şiirlerini onun tarzında yazmıştır. Ahmed Paşa'nın da Cem için yazdığı iki kasîdesi vardır; özellikle vatanından uzak illerde çektiği ızdırabı ve vatan hasretini anlatan şiirleri duygulu ve orijinal şiirlerdir. Gezip gördüğü yerler zaman zaman şiirlerinde anılmıştır. Divanı yayımlayan Halil Ersoylu onun orta derece usta bir şair olduğunu söyler. Divanının yanı sıra *Fâl-i Reyhân-ı Sultân Cem* (Çiçek falı) adlı kırk sekiz beyitlik

82 Alpay Tekin 1995, 185; Latîfî 1314, 93-94, 108; Hasan Çelebi 1978-1981, I: 235; Sehî Bey 1978, 117-119.

83 İz ve Kut 1985 (b), 168-169; ayrıca bkz. Levend 1959, 128 vd.

84 Seyhan 1991, 80-82.

bir mesnevîsi, Farsça divanı, *Cemşîd ü Hurşîd* adlı Selmân-ı Sâvecî'nin (öl. 778/1376) aynı adlı eserinden 1478'de Türkçeye çevirdiği bir mesnevîsi vardır. Bu eserini Sultan Cem, babası Fatih Sultan Mehmed'e ithaf etmiştir.[85]

Dördüncü grup, Fatih Sultan Mehmed'in sarayında toplanmış olan şairlerden meydana gelir. Fatih Sultan Mehmed'in hizmetinde daimi olarak 185 şair bulunurdu. Bunlardan otuz tanesi ulûfe, yani maaş alırdı. Şairlere maaş bağlama geleneği II. Murad devrinde başlamıştır. Ancak Fatih Sultan Mehmed'in maiyetinde bulunan şairlerin birçoğunun orta dereceden şair olduğunu tezkireler kaydetmektedirler.

Bütün bu şair çokluğu arasında Fatih Sultan Mehmed devrinin en önemli şairi muhakkak ki Ahmed Paşa'dır. Ahmed Paşa'nın (öl. 902/1497) babası Velîyüddin b. İlyâs, II. Murad'ın kazaskerlerindendir. Ahmed Paşa Edirne'de doğmuş, iyi bir tahsil görmüş, Fatih Sultan Mehmed'in dikkatini çekerek ona musahip, hoca ve nihayet vezir olmuştur. Zamanının sultan-ı şuarâ-yı Rûm'u olarak adlandırılan Ahmed Paşa'nın Bursa'daki evi âdeta bir edebî akademi olmuş; zamanın birçok şair ve sanatkârı onun evinde bir araya gelmiş; şiirlerini okumuş ve tartışmalar yapmışlardır. Ahmed Paşa hem kendi zamanındaki şairlere, hem de on altıncı yüzyılda yetişen Bâkî, Zâtî, Lâmiî'ye, II. Bayezid döneminin en büyük şairi Necâtî'ye, Mihrî Hanım'a ve diğer şairlere etki etmiş bir şairdir. Daha çok gazel, kasîde şairi olan Ahmed Paşa, eski Türk edebiyatının gelişmesinde Şeyhî ve Necâtî Bey arasında yer alır. Âşık Çelebi, kasîde sahasında onun, tek güçlü şair olduğunu bildirir. Ziya Paşa da *Harâbât* adlı eserinde Ahmed Paşa, Necâtî ve Zâtî'yi Türkçenin temelini kuran şairler olarak gösterir. Onun şiirinde imajlar renklidir, çağrışımlar, edebî sanatlar, söz oyunları (sanâyî-i şi'riye), çoğu zaman okuyucunun fark edemeyeceği bir kolaylıkla şiirin içinde yerlerini alırlar. Şiirinin dili zengin ve ahenklidir. Ahmed Paşa'nın şiirinde Arapça ve Farsça kelimeler fazladır, şiiri İran şiir geleneğine tam bir uygunluk göstermekte olduğundan, şiddetle tenkit edilmiştir. Ahmet Paşa'nın Farsî şiire, Türkî libas (elbise) giydirdiği söylenmiştir. Zira Ahmed Paşa'nın şiirleri devrinin şiir zevkini aksettiren bir ayna vazifesi görmüştür.[86] Ahmed Paşa kadar olmasa bile hocası rind-meşrep bir şair olan

85 Cem Sultan 1989, VII-X; Okur 1992, 33-65. Diğer şairler için bkz. Alpay Tekin 1995, 185-186.

86 Sehî Bey 1978, 111-115; Ahmed Paşa 1966; Tolasa 1973.

Melîhî, Şeyhî'nin yeğeni Cemâlî (öl. Fatih Sultan Mehmed devri sonu) ve Karamanlı Nizâmî de (öl. 1473) bu dönemin iyi şairleridir.[87]

Fatih Sultan Mehmed'in kendisi de Avnî mahlasıyla şiirler yazmış ve bir divan tertip etmiştir.[88] Abdülkadir Karahan, çağrışımlarının zengin, buluşlarının ince olduğunu belirtir. Gerçekten de şair olarak Fatih Sultan Mehmed, duygulu, mütevazı ve ince hayalleri olan bir şairdir. Bir an için elimizdeki divanın bir hükümdara ait olduğunu unutursak, haşmetli ve azametli bir padişâhla değil, fakat nükteli, kinayeli ve tezatlı söyleyişlerle sevinçlerini, hüznünü ve üzüntülerini şiirine samimiyetle aksettiren mütevazı bir kişiyle karşılaşırız. Fatih Sultan Mehmed, Ahmed Paşa ve Melîhî'nin etkisinde kalmış, onların şiirlerine nazîreler yazmıştır.[89]

Mesnevî yazma faaliyeti Fatih Sultan Mehmed devrinde de devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmed devrinde halk için sade bir Türkçeyle mensur eserler de yazılmıştır. Bu eserlerin en önemlileri şunlardır: Eşrefoğlu Abdullah-ı Rûmî'nin (1353-1469) *Müzekki'n-Nüfûs* adlı dinî-tasavvufî eseri, Ahmed-i Bîcân'ın (öl. 1465'ten sonra), Zekeriyyâ b. Muhammed el-Kazvînî'den (öl. 682/1283) kısaltarak çevirdiği *Acâyibü'l-Mahlûkât Garâyibü'l-Mevcûdât* adlı ansiklopedik eseri, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Megâribü'z-Zamân* adlı Arapça eserinden Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân'ın Türkçeye çevirdiği *Envârü'l-Âşıkîn* adlı eseri (1451), yine Yazıcıoğlu Mehmed'in İbn-i Arabî'nin *Fusûsü'l-Hikem* adlı eserine yaptığı şerhi, serbest çevirisi, *Müntehâ* (yazılışı 1453), Ebu'l-Hayr Rûmî'nin Cem Sultan'ın emriyle topladığı Sarı Saltuk'un dinî kahramanlık hikâyelerini anlatan *Saltuk-nâme*.[90]

Fatih Sultan Mehmed devrinin özelliklerini toplarsak, bu devirde hür düşünceli bilim adamlarının yetişmesi, geometri, astronomi, coğrafya, tarih, fıkıh gibi bilimlere büyük önem verilmesi, ilk defa Batı dünyasının kültür ve sanat hayatına açılma, Arapça ve Farsçaya ve özellikle Fars edebiyatına büyük bir önem verilmesi, klâsik *bedî' ve beyân* kurallarına göre

87 Cemâlî 1994; Karamanlı Nizâmî 1974; Melîhî'nin şiirleri için bkz. Ergin 1947, 29-44.

88 Fatih Sultan Mehmed'in iyi bir şair veya orta derecede bir şair olduğu münakaşası önce Fuad Köprülü tarafından *Yeni Mecmûa* ve *İkdâm* gazetesinde söz konusu edilmiş; daha sonra Ali Emîrî, Kemal Edip Ünsel, Abdülkadir Karahan tarafından değişik görüşler ileri sürülmüştür. Alpay Tekin 1995, 198-199; İz ve Kut 1985 (b), 164-165.

89 Divanı dört defa basılmıştır: Avnî 1944; Avnî 1946; Avnî 1904; İpekten 1996, 28; Avnî, 1959.

90 Alpay Tekin 1995, 207: dn. 204, 205, 208, 211-13; Çelebioğlu 1999, 365-373; İz ve Kut 1985 (b), 262-265; Kocatürk 1970, 220-222; İz ve Kut 1985 (b), 278; Yazıcıoğlu Ahmed-i Bîcân 1983; Ebu'l-Hayr Rûmî 1974-1984.

süslü ve sanatkârâne inşâ dilinin gelişmesi, türlü şiir türlerini bir araya toplayan divanlar tertibi, gazel ve kasîdenin ön plana çıkması, mensur tarihlerin yazılmaya başlanması, Ahmed Paşa tarafından ilk defa şiirlerde ebced hesabıyla tarih düşürme geleneğinin başlaması, mensur lügatlerin yazılması gibi faaliyetlerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

II. Bayezid (1481-1512) otuz beş yaşında tahta çıktıktan sonra Amasya'da şehzâdeliği zamanındaki yaşantısını geride bırakmış, bambaşka bir kişiliğe bürünmüştür. Amasya'da iken, o zevk ve sefayı, içkiyi çok seven, hatta afyona düşkün bir kişiliğe sahipti. II. Bayezid hükümdar olduktan sonra bu kişiliği arkasında bırakmıştır. Fakat çevresine toplanan tutucu âlimlerin etkisiyle Fatih Sultan Mehmed devrindeki taassuptan uzak bilim faaliyetlerinin canlılığını ve hür düşünceyi onun devrinde göremeyiz. Artık hem Doğu hem Batı kültürüne açılmak zihniyeti de II. Bayezid devrinde durmuştur. Öyle ki, Mollâ Lütfî (öl. 1495) gibi hür düşünceli bir bilgin, kendisine kızan mutaassıp grubun "zındık" töhmetiyle hüküm giymiş, II. Bayezid istemeye istemeye, Hatibzâde'nin ısrarıyla idam kararını tasdik etmek zorunda kalmıştır. Sürgünden dönen Sinân Paşa da bu dönemde müsbet ilimlerle uğraşan biri değil, dindar bir musatavvıf olarak görülür.

Buna mukabil II. Bayezid şiir ve sanatla özellikle ilgilenmiş, hatta kendisi de Adlî mahlasıyla yazdığı şiirlerini mürettep bir divanda toplamıştır.[91] Adlî'nin şiirleri devrindeki bazı şairler tarafından tanzir edilmiştir. Tarihle de çok yakından ilgilenen II. Bayezid, Müeyyedzâde'nin tavsiyesiyle Kemâlpaşazâde'ye ünlü tarihini yazdırtmış, bunun için ona otuz bin akçe vermiştir. Ayrıca Akkoyunlu sarayından Osmanlılara sığınan İdrîs-i Bitlîsî'den Farsça *Heşt Bihişt* adlı tarihini yazmasını istemiş, Kıvâmî'ye *Fetih-nâme-i Sultan Mehemmed* adlı tarihini yazmasını emretmiştir, bu eserin son üç bölümü II. Bayezid'e ayrılmıştır. Şehzâdeliği zamanında Amasya'da tanıdığı Osmanlı sanatının en büyük hat üstadlarından Şeyh Hamdullah'ı İstanbul'a davet etmiş, onu hattatların başı olarak tayin etmiş; böylece Osmanlılarda hat sanatının gelişmesine büyük bir hizmette bulunmuştur.[92] Ayrıca otuz kadar şaire maaş bağlatmış, Bihiştî Sinân Çelebi, Çâkerî, İdrîs-i Bitlîsî'nin oğlu Fazlî, Sefâyî gibi şairler onun himâyesine nâil olmuşlardır. Şairlere, yazarlara karşı cömert davrandığı, onlara büyük ihsanlar verdiği için onun adına pek çok eser yazılmıştır. II. Bayezid kendisine

91 Adlî 1308; divanı üzerindeki iki mezuniyet tezi için bkz. İpekten 1996, 46; İz ve Kut 1985 (b), 218-219.

92 İpekten 1996, 50; Uzunçarşılı 1979, 397.

takdim edilen bütün eserleri okuma âdetine sahip olduğu için bu eserleri okumuş, aralarında beğenmedikleri de olmuştur.[93]

II. Bayezid zamanında şairleri koruyan ve kendisi de Hâtemî mahlasıyla şiirler yazan diğer bir ünlü kişi de Müeyyedzâde Abdurrahman Efendi'dir (öl. 922/1516). Amasya'da II. Bayezid'in musahibi olmuş, II. Bayezid'in tahta cülûsundan sonra Sahn müderrisi, Edirne kadısı, 1505'te de Rumeli kazaskeri olmuştur. İlmi, ahlâkı ve cömertliği ile tanınan Müeyyedzâde pek çok kabiliyetli kişiyi himâyesi altına almıştır. Kemâlpaşazâde'yi hükümdara o takdim etmiştir. Necâtî Bey de divanını onun adına tertip etmiştir. II. Bayezid'e sunduğu "hançer" redifli kasîdesi ün kazanmıştır. Öldüğünde yedi bin ciltlik bir kütüphane bırakmıştır.[94]

II. Bayezid devrinin en büyük şairi muhakkak ki Necâtî'dir. Asıl adı İsa olan Necâtî önce Fatih Sultan Mehmed'in nedimlerinden Yorgo Amuriki'nin tavsiyesiyle on yedi akçe ulûfeyle divan kâtibi olmuştur. II. Bayezid devrinde şehzâde Abdullah ile birlikte Karaman'a divan kâtibi olarak gitmiştir.[95]

Tezkirelerde Necâtî'den Hüsrev-i Rum Melikü'ş-Şuara diye bahsedilir. İfadesi neşeli, canlı ve zarif, duyguları ince, hayalleri renkli olan lirik bir şairdir. Kasîdede Ahmed Paşa, gazelde Necâtî üstad olarak tanınmıştır. Mahallî Türkçe kelimeleri, atasözlerini, Türk gelenek ve âdetlerini şiirinde kullandığı için renkli bir üslûba sahiptir. Gazel söylemede, Ahmed Paşa'yı geçmiştir. Divanının yanı sıra, kaynaklarda onun *Leylâ vü Mecnûn*, *Mihr ü Mâh*, *Münâzara-i Gül ü Hüsrev*, *Kimyâ-yi Saâdet*, *Câmiü'l-Hikâyât* adlı eserleri olduğu kayıtlıysa da, bugün hiçbiri mevcut değildir.[96]

II. Bayezid devrinin tanınmış kadın şairlerinden Mihrî, Amasyalı kültürlü bir aileye mensuptur. II. Bayezid'in şehzâdeliği sırasında, onun etrafındaki şairlerin toplantılarına devam etmiştir. Necâtî'nin etkisinde şiirler yazan Mihrî'nin mürettep bir divanı vardır. Bu divanın başında *Tazarru-nâme* adlı bir mesnevîsi bulunmaktadır.[97]

93 Uzun Firdevsî'nin *Süleymân-nâme*'si ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf ve Züleyhâ*'sı gibi, bkz. İpekten 1996, 47.

94 İpekten 1996, 49.

95 İz ve Kut 1985 (b), 22; Kut 1998, 36-37.

96 Divanı yayımlanmıştır; Necâtî Bey 1963. Divanı üzerinde bir üslûp çalışması için bkz. Çavuşoğlu 1971. Diğer bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 222; Kut 1998, 37.

97 Divanı yayımlanmıştır: Mihrî Hatun 1967; diğer bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 227. Mihrî Hanım divanı üzerine bir tez: Ercengiz 1967.

II. Bayezid devrinin önemli şair ve münşîlerinden biri de Priştineli Mesîhî'dir (öl. 918/1512). Ali Paşa divanında kâtip olmuş, onun Şâh İsmail'in kumandanı Şâh Kulu tarafından şehit edilmesinden sonra, hamisiz kalmış, hayatını zaruret ve yoksulluk içinde geçirmiştir. Mürettep bir divanı vardır. Mesîhî şehr-engîz türünün ilk örneği olan *Edirne Şehr-engîzi*'ni yazmış, asıl şöhretini bu eseriyle kazanmıştır. Şehr-engîz türünde Mesîhî'yi takliden daha sonraki yıllarda da şairler şehr-engîzler yazmışlar ancak hiçbiri Mesîhî'nin eseri kadar beğenilmemiştir. Mesnevî tarzında yazılmış olan bu eser Edirne şehrini ve bu şehirdeki kırk yedi namlı yakışıklı erkeği birer beyit içinde anlatır.[98] Mesîhî'nin ayrıca *Gül-i Sadberg* adlı inşâ türünde yüz kadar mektubu ihtiva eden bir eseri daha vardır.

II. Bayezid devrinde şiirleri ve inşâsıyla tanınmış diğer bir şair de Tâcîzâde Câfer Çelebi'dir (öl. 921/1515). Babası II. Bayezid'in Amasya'daki şehzâdeliği zamanında defterdarı olan Tâcî Bey'dir. On iki yıl II. Bayezid'in divanında nişancı olmuş, I. Selim tahta geçince yine nişancı olarak tayin edilmiştir. 1514'te Anadolu kazaskeri iken bir yeniçeri ayaklanmasına karıştığı için idam edilmiştir. I. Selim'in birçok seferini anlatan *Fetih-nâme*'sini kaleme almış, Çaldıran muharebesinde Şâh İsmail'e yazılan üç mektubu yazmıştır. Kendisi de şair olduğu için şairleri korumuştur. Zâtî, Mesîhî, Makâlî, onun koruduğu şairler arasındadır. Câfer Çelebi, Ahmed Paşa'nın şiirlerinden çok etkilenmiş olmasına rağmen, Ahmed Paşa'nın İran edebiyatı etkisinde kalmasını tenkit edenler arasındadır.[99] Onun ikinci eseri İstanbul hakkında 1493'te yazılmış *Heves-nâme* adlı mesnevîsidir.[100] Asıl şöhretini, ona bu eseri temin etmiştir. Diğer bir eseri *Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi* adını taşımaktadır. Eser 1453'te İstanbul fethini

98 İki nüshası: SK, A. N. Tarlan 69/2 ve 80/2'dedir. Mesîhî kendi zamanında Batı edebiyatında hiçbir yankı uyandırmamış olmasına rağmen, on sekizinci yüzyılda onun şiirleri dikkati çekmiş ve İngiliz müsteşriki Sir Williams Jones (1746-94) 1774'te yayımladığı Asya şiiri antolojisinde yalnız Mesîhî'nin *Bahâriyye* şiirinin aslını, Latince mensur ve manzum çevirileriyle birlikte yayımlamıştır. Daha sonra bu şiir, Alman müsteşriklerinin de dikkatini çekmiş, 1787'de Toderini, 1836'da Hammer, Fransızcası 1877'de Dora d'Istria tarafından yayımlanmış, Giovani Marchetti (1790-1872), *Bahâriyye'yi* serbest bir çeviriyle İtalyancaya çevirmiş, Michaud, Evrensel Biyografisi'ne (Biographie Universelle) Mesîhî'yi almış, E. Rossi, *Oriente Moderno* dergisinde bu şiirin Türk Latin harfleriyle, İtalyanca mensur tercümesiyle Jones'in Latince çevirisinin tamamını, Almanca, Fransızca çevirilerden de örneklerle yayımlamıştır. Böylece divan şairlerinden Mesîhî ilk defa dünya edebiyatına mal olmuştur; bkz. Bayraktareviç 1974-76; Eren 1974-76; Mengi 1976; Mesîhî 1995.

99 Câfer Çelebi 1983.

100 İz ve Kut 1985 (b), 239-240; İpekten 1996, 53-54.

anlatır.[101] Bir münşeâtı olduğu söylenirse de, bu eser henüz ele geçmemiştir. Başka bir eseri *Enîsü'l-Ârifîn*'dir. Hadım Ali Paşa'nın isteği üzerine Şükrullah'ın aynı adlı eserini Farsçadan çevirmiştir. Bir ahlâk kitabı olan bu eserin tek nüshası British Library'dedir (Or. 8016).[102]

II. Bayezid devrinde mesnevî türünün birdenbire yeni bir canlılık kazandığını görürüz. Bu devirde mesnevî alanında yeni konular işleyen eserler yazıldığı gibi, şairler ilk defa Nizâmî'nin hamsesine nazîre olarak beş mesnevî konusunu işlemişler ve bir hamse meydana getirmişlerdir. Bu şairlerin ilki Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî'dir (öl. 1508). Onun *Yûsuf ve Züleyhâ* adlı mesnevîsine II. Bayezid'in ilgi göstermemesi üzerine, ata memleketi Göynük'te inzivaya çekilmiş; geçimini de kendi eserlerini istinsah edip, satarak kazanmıştır. Bir divanı vardır. Hamdî, İran şairi Nizâmî gibi, hamse yazmış ilk Türk şairidir. Hamsenin ilk mesnevîsi 1491-92'de yazılan *Yûsuf ve Züleyhâ*'dır. Eserini yazarken Câmî'nin aynı adlı mesnevîsini (yazılışı 1483) örnek almış, zaman zaman Firdevsî'den de yararlanmıştır. Onun bu eseri, kendinden önce ve sonra yazılan *Yûsuf ve Züleyhâ*'lar arasında en çok okunan eser olmuştur. Hamdî'nin ikinci mesnevîsi 1499-1500'de yazdığı *Leylâ ve Mecnûn*'dur. Bu konu, Türk edebiyatında ilk defa 1478'de Şâhidî tarafından ele alınmıştır. Hamdî'ninki, Türk edebiyatında yazılan ikinci *Leylâ ve Mecnûn*'dur. Üçüncü mesnevî, ne zaman yazıldığı bilinmeyen tasavvufî, alegorik orijinal bir eser olan *Tuhfetü'l-Uşşâk*'tır. Dördüncü mesnevî, *Kıyâfet-nâme* adını taşır. İnsanın fizikî yapısına bakarak o insanın karakteri hakkında hükümler çıkaran kıyafet-nâme türünün ilk örneğini Hamdullah Hamdî vermiştir. Beşinci mesnevî, 1494 yılında yazılan 1377 beyitlik *Mevlîd* yahut *Ahmediye*'dir.[103]

II. Bayezid devrinin bir başka hamse yazarı Ahmed-i Rıdvân'dır. Tütünsüz veya Bîduhan diye anılan şair, ünlü bir sancak beyidir. Ohri veya o çevrede doğmuş, Anadolu ve Rumeli'de çeşitli yerlerde sancak beyliği görevini yapmıştır. Divanını II. Bayezid adına düzenleyen şair, son yıllarını Edirne'de geçirmiştir; ölümü 1528-39 yılları arasındadır.[104] Hamsesinin ilk mesnevîsi *İskender-nâme*'dir. 904/1499'da yazılan bu eserde Osmanlı tarihi

101 Câfer Çelebi 1331, 20-21. Kısımlar: Levend 1956, 16-17.

102 Câfer Çelebi ve II. Bayezid devrindeki diğer şairler için bkz. İpekten 1996, 54-57.

103 İz ve Kut 1985 (b), 208; Alpay Tekin 1960; Al-Shaman 1991; Levend 1973, 108; Çelebioğlu 1979; Mevlidin bir nüshası Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Ktp., M. Can 574'tedir.

104 Ünver 1982, 16-28.

bölümünde 1500-1'de Moton'un ve Koron'un alınışını anlattığına göre şair, esere sonradan ilâve yapmış olmalıdır. 8095 beyitlik bu mesnevî II. Bayezid'e ithaf edilmiştir.[105] İkinci mesnevîsi, *Leylâ ve Mecnûn*'dur.[106] Bazı küçük değişikliklerle Nizâmî'nin aynı adlı eserinin tercümesidir. Üçüncü mesnevî *Hüsrev ü Şîrîn*'dir. 1502 yılında yazdığı bu eserini de II. Bayezid'e ithaf etmiştir. Ayrıca mesnevî içinde yirmi beş gazel, bir kasîde ve bir tercî-i bend değişik vezinlerle yazılmış olarak bulunmaktadır. Bu mesnevî de Nizâmî'nin aynı adlı eserini takip etmekte, bazen de Şeyhî'den faydalanmaktadır. Dördüncü mesnevî yine II. Bayezid adına yazılmış *Rıdvâniye* adlı dinî-ahlâkî öğütleri ve hikâyeleri ihtiva eden bir mesnevîdir. Beşinci mesnevî II. Bayezid adına yazılmış (yaz. 1505-6 yılından sonra) *Mahzenü'l-Esrâr* adlı mesnevîdir. Bu eser, Nizâmî'nin aynı adlı mesnevîsi ile tam bir uygunluk içindedir. *Heft Peyker* adlı altıncı mesnevîsi, II. Bayezid'in şehzâdesi Ahmed adına yazılmıştır.[107] II. Bayezid devrinde *Vâmık u Azrâ*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Hüsn ü Nigâr*, *Süheyl ü Nevbahâr*, *Leylâ ve Mecnûn* adlı mesnevîleri olduğu bildirilen diğer bir şair de Bihiştî Ahmed Sinân'dır. Bugün *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsi elimizdedir (İÜK, TY 5591). Bu eserinde şair kendisinin ilk hamse sahibi olduğunu ve bu eserin, hamsesinin beşinci mesnevîsi olduğunu belirtir.[108]

Çâkerî Sinân Bey (öl. 1495'ten sonra) de bir mesnevî şairidir. II. Bayezid'in yakınlarından olan Çâkerî İstanbul subaşısı olup sonra padişâhın silahdarlığını yapmış, daha sonra da sancak beyliğine tayin edilmiştir.[109]

II. Bayezid devri manzum tarihlerin, yani gazavât-nâmenin en çok kaleme alındığı bir devirdir. Bu türden Firdevsî-i Rûmî'nin (öl. 1512) *Kutbnâme* adlı mesnevîsi, II. Bayezid'e sunulmuştur. Yine II. Bayezid adına Kemâl adlı bir şair 1490'da manzum bir *Selâtîn-nâme* kaleme almış; Sinoplu Safâyî 1499'da İnebahtı ve 1500'deki Moton fetihlerini anlatan *Feth-i*

105 Eserin yazması hakkında bkz. Ünver 1982, 57: dn. 1.

106 Ünver 1982, 87: dn. 1-2.

107 *Hüsrev ü Şîrîn* için bkz. Ünver 1982, 131-133; *Rıdvâniye* için bkz. Ünver 1982, 187-208 ve *Mahzenü'l-Esrâr* için Ünver 1982, 207. Eserin nüshaları için bkz. Ünver 1982, 229: dn. 1. Ahmed-i Rıdvân'ın *İskender-nâme*, *Heft Peyker*, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Mahzenü'l-Esrâr* mesnevîlerini kendine mal ettiğini çok açık ve seçik bir şekilde ortaya koymuştur: Ünver 1982, 30-56; Levend 1973, 110, 130, 136-137.

108 SK, Mikrofilm arşivi no. 2716'da 1508'de kaleme alınmış Sinân Bihiştî'ye ait bir *Heft Peyker* mesnevîsi mevcut olduğu da son zamanlarda öğrenilmiştir. Bkz. Kut 1998, 38; Levend 1973, 129, 132, 134; İpekten 1996, 55: dn. 3.

109 Çâkerî 1999, 5-6; Levend 1973, 129; İpekten 1996, 55.

İnebaht ve Moton adlı mesnevîsini; Sûzî Çelebi (öl. 1520'den sonra) 1479-1512 arasında yazdığı Mihaloğlu Ali Bey'in *Gazavât-nâme*'sini, Tâcîzâde Câfer Çelebi *Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi*'ni ve Kemâlpaşazâde *Târîh-i Feth-i Konstantaniyye* adlı manzum tarihlerini yazmışlardır.[110] Sinoplu Safâyî'nin, Kemâl Reis'in gazâlarını anlatan on bin beyitlik bir mesnevî, ve Sabâyî mahlaslı bir şair olan Edirneli Hayreddin'in Koca Davud Paşa'nın Bosna'daki gazâlarını anlatan on beş bin beyitlik bir mesnevî yazdığını Sehî Bey tezkiresinde yazar.[111]

Dinî mesnevîlerden Cefâyî'nin 1484 yılında kaleme aldığı *Dakâyıku'l-Hakâyık* adlı eseri, (tek nüshası SK, Ayasofya 1787) II. Bayezid devrinin önemli bir eseridir. Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin *Mevlîd*'ini ve *Tuhfetü'l-Uşşâk* adlı eserini ve manzum *Hacı Bektaş Menâkıb-nâmesi*'ni II. Bayezid devrinin dinî mesnevîlerinden sayabiliriz.[112]

II. Bayezid devrinde sade bir nesirle yazılan eserlerin başında anonim *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'lar gelir. Bu tarihlerden faydalanarak eserlerini yazmış olan II. Bayezid tarihçilerinin de belli başlıları şunlardır: Kemâlpaşazâde, Şemseddin b. Ahmed b. Süleymân (1468-1534) II. Bayezid'in emriyle *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ı, Oruç b. Âdil el-Kazzâz, *Oruc Bey Tarihi* diye bilinen *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ı, Neşrî, II. Bayezid devri başlarında *Cihânnümâ* adlı eserlerini yazmışlardır. Bu eserler yayımlanmıştır.[113] Bunlara ilâve olarak bir de II. Bayezid'in şehzâdesi Mehmed'in Manisa'da divan kâtibi olan Kâtib Şevkî'nin bir *Tevârîh-i Âl-i Osmân* yazdığını belirtelim.[114]

II. Bayezid devri halk diline yakın bir dille mensur dinî-tasavvufî menâkıb-nâmelerin kaleme alındığı devirdir. Bunlardan Küçük Abdâl'ın (öl. 1483'ten sonra) *Otman Baba Menâkıb-nâmesi* (yaz. 1483), anonim *Menâkıb-nâme-i Hacı Bektaş Velî*, *Eşrefoğlu Menâkıb-nâmesi*, *Menâkıb-nâme-i Mahmûd Paşa*, Firdevsî-i Rûmî'nin Şeyh İlâhî için yazdığı *Tuhfetü'l-Hâdî* (*Hakâyık-nâme*, bir nüshası Milli Ktp. 2252/1) adlı menâkıb-nâmelerini sayabiliriz.[115] II. Bayezid devri, büyük Oğuz destanından (*Oğuz-nâme)* kalan

110 Levend 1956, 20-22; İz ve Kut 1985 (b), 179; Firdevsî-i Rûmî 1980.

111 Levend 1956, 21-22; Sehî Bey 1978, 205-207.

112 İz ve Kut 1985 (b), 204-205, 245.

113 Azamat 1992; Köprülü 1980, 373; Atsız 1947.

114 İpekten 1996, 50.

115 Bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 364-365. Mensur menâkıb-nâmelerin II. Bayezid devrinde yazıldığı hakkında bkz. Ocak 1992, 52-53; Hacı Bektaş Velî (t.y.), LIX, LX.

Dede Korkut hikâyelerinin de doğu Anadolu ve Erzurum bölgelerinde yazıya geçirildiği devirdir.

II. Bayezid devrinin sade, açık, seçik anlaşılır bir dille mensur eserler yazan en önemli şair ve yazarı Firdevsî-i Rûmî'dir (öl. 1512'den sonra). En önemli eseri *Süleymân-nâme-i Kebîr*'dir. Bu eser, mensur ve manzum olarak yazılmış, ansiklopedik nitelikte bir eserdir. Firdevsî'nin düz yazıyla yazılan *Kıssa-nâme-i Süleymân Aleyhisselâm*, 1487 tarihli *Dâvet-nâme*,, *Firâset-nâme*, *Pend-nâme-i Eflâtun*, *Silâhşor-nâme*, *Satranç-nâme-i Kebîr* (yaz. 1503), *Câmeşûy-nâme* (yaz. 1508), *Hayât u Memât* (914) adlı eserleri vardır.[116]

Hayatının büyük bir kısmı Fatih Sultan Mehmed devrinde geçmiş olmasına rağmen, Türkçe eserini II. Bayezid devrinde yazmış olan Sinân Paşa, bu dönemin sanatkârâne edebî üslubûnun en önemli temsilcisidir. Çoğu Arapça olan bilimsel eserlerini Fatih devrinde kaleme almış olan Sinân Paşa'nın Türkçe eserleri II. Bayezid devrine aittir. *Tazarru-nâme* (yaz. 1481), tasavvufî anlamda aşk konusunu işler, ilk kısmı ilâhî yakarışlardır (tazarruât). İkinci kısım yedi büyük peygamberin hayatını anlatır. Eser Şeyh Vefâ'ya yapılan bir niyazla son bulur. Dil, secili, süslü ve şiirseldir, ifadesi akıcıdır.[117] İkinci eseri *Marifet-nâme* (*Nasîhat-nâme*), İslamî ahlâk üzerine yazılan mensur bir eserdir.[118] Üçüncü eseri *Tezkiretü'l-Evliyâ* adlı mensur eseridir. Attâr'ın aynı addaki eseri esas alınarak, bazı ilâvelerle yazılmıştır.[119]

II. Bayezid devri Türk edebiyatının geniş hamleler yaptığı ve divan şiirinin klâsikleşme yoluna girdiği bir devirdir. Gerek mesnevî, gerekse divan tertip etme faaliyeti, öteki yüzyıllara nazaran çok daha canlı, yazılan mesnevîler ve tertip edilen divan sayısı da fazladır. Özellikle ilk defa II. Bayezid döneminde Nizâmî'nin hamsesine nazîre yazma teşebbüsünde bulunulmuş, bugün Hamdî ve Ahmed-i Rıdvân'ın hamseleri mevcut bulunmakta, fakat en azından Bihiştî Sinân, Çâkerî ve Necâtî gibi üç şairin de hamse yazdığı kayıtlarda zikredilmektedir.

Ayrıca II. Bayezid devrinde mesnevî şeklinde yeni konular işlenmiş, böylece romantik, dinî, tarihî, nasihat-nâme, ahlâkî ve ansiklopedik mesnevîlere ilâve olarak şehr-engîz, kıyafet-nâme, münâzara, mahallî ve yaşadıkları

116 İz ve Kut 1985 (b), 293; Firdevsî-i Tavil 1995, 5-7.

117 Sinân Paşa 1971.

118 Sinân 1961.

119 Diğer bilgiler ve bibliyografya için bkz. İz ve Kut 1985 (b), 270-271; Köprülü 1980, 371: dn. 101, 102; Sinân Paşa, 1987.

devirle ilgili konuları içeren yeni mesnevî türleri meydana gelmiştir. Bütün bunlara ilâve olarak, II. Bayezid devrinde Çağatay edebiyatının etkisi açık bir şekilde hissedilmiş ve Osmanlı edebiyatında münâzara tipi eserler yazılmaya başlanmıştır. Nitekim Necâtî (öl. 1508) *Münâzara-i Gül ü Hüsrev*, İdrîs-i Bitlîsî (öl. 1520) *Münâzara-i Savm u Îd*, Firdevsî-i Rûmî *Münâzara-i Seyf ü Kalem* adlı eserlerini yazmışlardır.[120] Ayrıca bu dönemden itibaren Türk edebiyatında *Leylâ ve Mecnûn*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Yûsuf ve Züleyhâ* ve Attâr'ın *Mantıku't-tayr* çevirisi klâsik konular haline gelmiştir.

II. Bayezid devrinde tarih yazma faaliyeti öteki yıllara göre daha yoğunlaşmış, çok sayıda çok önemli, yazarları belli, mensur tarihler ve anonim tarihler yazılmış, yazıya geçirilen mensur menâkıb-nâmeler ve velâyet-nâmelerin sayısı birdenbire fazlalaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarla mukayese edilemeyecek kadar sayıda manzum tarihler, gazavât-nâmeler kaleme alınmıştır. Sanatkârâne, secili, süslü inşâ üslûbu, Mesîhî'nin *Gül-i Sadberg* adlı mektuplarında, Tâcîzâde Câfer Çelebi inşâsında ve Sinân Paşa'nın kaleminde tam bir olgunluğa ulaşmıştır. Kısaca söylersek, II. Bayezid dönemi Türk klâsik edebiyatının kendini bulduğu bir dönemdir.

120 Levend 1973, 140-41.



Ahvâl-i Kıyâmet, SK Hafid Efendi 139, y. 21a



Câmî'nin *Yûsuf ve Züleyhâ* adlı eseri. SK, Lâleli 1940, y. 1b-2a



Garîb-nâme. SK Lâleli 1752, y. 1b-2a



Hurşîd-nâme. SK Hamidiye 550, y. 1b-2a



Ahmedi Dîvân. SK Hamidiye 1082, y. 1b-2a



Fatih Sultan Mehmed, *Fihrist-i Şâhân* adlı eserden. SK, Nafiz Paşa, 1183



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALİ ŞÎR NEVÂÎ'NİN *FERHÂD Ü ŞÎRÎN* MESNEVÎSİ ÜZERİNDEKİ ETKİLER*

(1970)

Ali Şîr Nevâî (öl. 1501), hamsesinin ikinci mesnevîsi *Ferhâd ü Şîrîn*'i yazarken, bütün yaratıcılığını göstermiş ve aslından büsbütün ayrı yeni bir eser meydana getirmiştir. Daha önce konuyu ele alan şairlerle ortaya koydukları mesnevîlerin, Nevâî üzerinde elbet büyük etkisi vardır. Bu dış etkiler şöylece sıralanabilir:

Nevâî'yi mesnevîsini yazarken etkileyenlerin başında 1180 tarihinde yazdığı *Hüsrev ü Şîrîn* adlı eseriyle Nizâmî (öl. 1198 veya 1203) gelir. Aslında Nizâmî hamse yazmakta yalnız Nevâî'yi ve on beşinci yüzyıl Çağatay edebiyatını etkilemekle kalmamış, kendisinden sonra gelen hemen hemen bütün öteki İran ve Osmanlı şairlerini de arkasından sürüklemiştir. Nitekim Nevâî'den önce Altın Ordu'da 1341-1342 yıllarında Kutb'un Kıpçak Türkçesiyle yazdığı *Hüsrev ü Şîrîn* ile Anadolu sahasında Germiyanlı Şeyhî'nin (öl. 1431) yazdığı *Hüsrev ü Şîrîn*,[1] Nizâmî'nin eserini izler. Hatta birincisi için Nizâmî'nin eserinin bir çevirisi denebilir. Ancak Nevâî, eserini yazarken, hikâyenin ana çatısıyla ilgili kaçınılmaz bazı olayları ve vezin gibi şekle ait özellikleri Nizâmî'den almıştır. Nizâmî'nin eserinden çok, kendisinin Nevâî üzerinde etkisi vardır. Çünkü Çağatay edebiyatı,

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı* (1970): 155-167.

1 Kutb'un eseri konusunda daha fazla bilgi için bkz. Köprülü 1945, 28; Levend 1965, I: 20-21. Şeyhî'nin eseri konusunda bkz. Timurtaş 1959, 72-88.

İran edebiyatının etkisi altında kalarak, Maveraünnehir ve Horasan'da Çağatayca konuşan Türk toplumunun aristokrat ve burjuva sınıfı içerisinde gelişmiş bir edebiyattı. On beşinci yüzyılın ilk yarısında iyice şekillenmeye başlayan bu edebiyatın içinde yetişen Nevâî, her şeyden önce bir geleneğin etkisi altında bulunmaktaydı. Bu edebiyatta belli türler (gazel, kasîde, mesnevî vb.) vardı. Bir ya da birkaç İran şairi de her bir türün üstadı sayılmakta ve onların izinden gidilmekteydi.[2] O devrin mesnevî ve hamse üstadı ise Nizâmî idi. Hem İran hem Türk şairleri onun gibi bir hamse ya da hamsesini meydana getiren mesnevîlerden birine nazîre yazmak için uğraşıyorlardı.[3] Nizâmî erişilmek istenen yüksek ve uzak bir noktaydı. İşte bu gelenek dolayısıyle, Nizâmî her şeyden önce Nevâî'ye aynı konularda yazılmış beş mesnevînin toplandığı bir hamse yazmak düşüncesini veren şairdir.

1484 yılında yazdığı *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevîsinin baş taraflarında, Nevâî eserinin yazılış nedenini açıklarken, vefasız bir güzele âşık olduğunu, onun derdi ile perişan bir halde iken bir meleğin kendisine gizlice seslenerek, kalp bir gümüşü put yapmakla hem bu hem de öteki dünyasını yıkmaktan vazgeçmesini, Ferhâd'la aşk alanında boy ölçüşürse Şîrîn'e eşit güzellikte bir şirin (eser) elde edeceğini, daha önce yazdığı *Hayretü'l-Ebrâr*'a ikinci bir hazineyi eklemek üzere çalışmaya başlamasını tavsiye ettiğini; bunun üzerine Câmî'ye (öl. 1492) giderek ona duyduklarını anlattığını, onun da aynı tavsiyelerde bulunduğunu söyler.[4]

Nizâmî de "guftār der tertīb-i kitāb ve nükte-i çend der 'ışk" adlı bölümde mesnevîyi niçin yazdığını anlatırken, kendisine "gönül hatifi"nin ne şekilde bir eser yazacağını anlattığını söyler.[5] Klâsik edebiyatta şairlerin eserlerini neden yazdıklarına dair bilgi vermeleri bir gelenek olduğu hâlde, Nevâî'nin bu konuda Nizâmî'ye çok yaklaşması dikkate değer bir noktadır.

Ayrıca Nizâmî *Hüsrev ü Şîrîn*'in sonunda karısı Âfâk'a duyduğu sevgiden söz eder; onunla Şîrîn arasında bir ilgi kurar. Bu eseri yazarken, Nizâmî'nin ölen karısı Âfâk'a duyduğu sevgiden esinlendiği söylenebilir. Ancak Nevâî'nin gerçekten bir güzele âşık olup olmadığı şüphelidir. Eserinin bu bölümünde Nizâmî'nin etkisi olabileceği gibi, on beşinci yüzyılda Çağatay şairleri arasında yaygın olan bir geleneğin etkisi de olabilir.

2 Daha fazla bilgi için bkz. Bertels 1965, 26-46.

3 Bertels 1965, 26-46.

4 Nevâî 1963, böl. VIII.

5 Nizâmî 1960, 56.

Bu devirde Çağatay şairleri, genellikle eserlerinin başında, bir güzelin aşkı ile perişan oldukları için eserlerini yazmaya başladıklarını itiraf ederler.[6]

Nevâî'yi etkileyen ikinci şair Emîr Hüsrev Dihlevî'dir (öl. 1325). Eserinin adı *Şîrîn ü Hüsrev* olup 1299'da yazılmış; Delhi hükümdarı Sultan Alâeddin Muhammed Şâh Hilcâ'ya (1296-1316) sunulmuştur.[7] Emîr Hüsrev de olayların yerini değiştirmek ve bazı değişiklikler yapmakla birlikte, geleneği izler. Nizâmî'ye bağlı kalmıştır. Yalnız Emîr Hüsrev'in eserinde yaptığı bir motif değişikliği, *Ferhâd ü Şîrîn*'in doğmasına büyük ölçüde yardım etmiştir. Ferhâd hikâyesini ilk kez *Hüsrev ü Şîrîn* hikâyesi içinde işleyen Nizâmî'nin amacı, eserdeki dramatik heyecanı en yüksek noktaya ulaştırmak ve özellikle eserin ana kahramanları Hüsrev ve Şîrîn'in karakterlerini daha iyi belirtmektir. Bu yüzden Ferhâd'a hikâyedeki rolü için gereken kişiliği vermiş ve onu okuyucuya bir taşçı ustası olarak sunmuştur. Hâlbuki Emîr Hüsrev'in eserinde esas kahramanların ruhsal durumlarıyla yakından ilgili olan Ferhâd hikâyesi, sadece olaydaki dramatik heyecanı en yüksek noktada tutması bakımından önemlidir. Başka bir deyişle, eserin çatısını kuran şey, bir takım ruhsal durumların yarattığı trajik karmaşıklardır (örneğin Meryem'in ölümü ve Hüsrev'in Şeker'le evlenmesinin Ferhâd hadisesinden önce gelmesi, Şîrîn'e Ferhâd'la arkadaşlık yapma imkânını verir. Bu da Hüsrev'in Ferhâd'ı, Şîrîn'in de buna karşı öç almak için Şeker'i öldürmesiyle sonuçlanır).[8]

Bir eserde, Duda'nın da belirttiği gibi, dramatik heyecanı yaratan kişinin herhangi bir taşçı ustası yerine soylu bir kişi olması okuyucuyu daha etkileyecektir.[9] Emîr Hüsrev belki bu noktadan, belki de Orta Asya Türk ve öteki toplumların arasında çok yaygın olan bir hikâye ve masal motifinden hareket ederek, Ferhâd'ı Çin fağfurunun oğlu yapmıştır. İşte Nevâî'nin mesnevîsinde okuyucuya sunulan Çin hakanının oğlu Ferhâd bu motiften alınmıştır.

Ferhâd hikâyesinin ilk kez ayrı bir hikâye haline gelmesinde Emîr Hüsrev'in rolü büyüktür. Çünkü Emîr Hüsrev'in eserindeki Hüsrev'den daha soylu duyguları ve daha trajik bir sonu olan Ferhâd'ın bir taşçı ustası değil de, Çin fağfurunun oğlu olması nedeniyle, hikâyesi hem şairleri hem

6 Eckmann 1964; Nevâî 1968, 29.

7 Şîrîn ü Hüsrev, Nr. 77.

8 Nevâî 1968, 43.

9 Duda 1933, 85.

de okuyucuları daha çok çekmeye başlar. Böylece Ferhâd'ın hikâyesi, kendisini yazacak başka şairler bulur.

Ferhâd'ın hikâyesini ilk kez ayrı bir hikâye olarak işleyen şair hiç kuşkusuz Nevâî değildir. Çünkü yine Nevâî, *Ferhâd ü Şîrîn*'in baş taraflarında, bu hikâyeyi kendinden önce Nizâmî ve Emîr Hüsrev'den başka Eşref adlı bir şairle adı bilinmeyen bir şairin yazdığından söz eder.[10] Nevâî'den önce iki şairin *Ferhâd ü Şîrîn* hikâyesi yazdığı kesinlikle bilinmektedir. Bunlardan birincisi Şemseddîn Muhammed Ârifî, ikincisi ise Selîmî adlı bir şairdir.[11] Eserinin birinci bölümünü H. 770'te Tebriz'deki Celâyir sülalesinden Muizzüddin dünyâ ve'd-dîn Şeyh Üveys Hân'a (1356-1375), ikinci bölümünü ise H. 771'de Şirvânşâh Huşeng'e sunan Ârifî, Ferhâd'a yeteri kadar ilgi duymadığı için Nizâmî'yi eleştirir ve kendisinin İran'a dışarıdan gelen soylu Ferhâd'a daha çok sempati beslediğini, bu yüzden onun hikâyesini yazmaya karar verdiğini söyler. O da Emîr Hüsrev'i izleyerek, Ferhâd'ı Çin fağfurunun oğlu olarak gösterir.[12] Nevâî de *Ferhâd ü Şîrîn*'in dokuzuncu bölümünde kendisinden önce bu hikâyeyi yazan şairleri eleştirerek, Nizâmî ve Emîr Hüsrev'in Hüsrev'e lâyık olmadığı bir değeri verdiklerini, böylece Hüsrev'in bu hazin aşk macerasının baş kahramanı olduğunu, bunun için aşkın derd ve belâsından hiç haberi olmayan Hüsrev yerine Ferhâd'ın hikâyesini yazmaya karar verdiğini söyler.

Fakat Nevâî ile Ârifî arasında bu anlatış benzerliği olduğu halde, Ârifî'nin eserinde hikâyenin işlenişi büsbütün başkadır.[13] Ârifî bu hikâyeyi yazarken, sadece kendi muhayyilesine başvurmayıp, o devirdeki öteki yazılı ve sözlü *Ferhâd ü Şîrîn* hikâyelerinden faydalanmış olmalıdır. Nevâî'nin yazarları bilinmeyen bu *Ferhâd ü Şîrîn*'lerden kendi zamanına kadar gelenlerinin bir ya da birkaçını ve Ârifî'nin eserini görmüş olması düşünülebilirse de, asıl onun, kendi eserine çok daha yakın bir tarihte yazılması nedeniyle, Selîmî adlı bir İran şairinin H. 880 yılında yazdığı *Şîrîn ü Ferhâd* mesnevîsini gördüğü; sözünü ettiği adı bilinmeyen şairin Selîmî olduğu ihtiyatla ileri sürülebilir. Nevâî'nin eserinden dokuz yıl önce yazılan bu eser H. 886 yılı Muharrem ayında istinsah edilmiştir. Elde bulunan tek

10 Nevâî 1963, böl. IX. Eşref Merâgî (öl. 1450), Herat'ta Şâhruh zamanında yaşamış, 1429-1439 yılları arasında *Hüsrev ü Şîrîn* adlı bir mesnevî yazmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Bertels 1965, 31-32, 150.

11 Ârifî hakkında bilgi için bkz. Duda 1933, 86-87; Timurtaş 1961, 77. Selîmî hakkında bilgi için bkz. Efşar 1962, II: 50-58.

12 Duda 1933, 92.

13 Duda 1933, 91-95.

nüshası Bodmer adlı bir Cenovalının kitaplığındadır. Bu eserin bazı sahifelerinin fotoğrafı Zürih Merkez Kitaplığı müdürü Bay Forrer tarafından Tahran'a gönderilmiş ve İrec Efşar da bu nüsha hakkında bir yazı yazmıştır. Bu yazıya metinden alınan *Şîrîn ü Ferhâd*'ın yazılış nedenine ait parçalar Nevâî'nin anlatışına çok büyük bir yakınlık göstermektedir.[14] Örneğin, Selîmî yazdığı gazelleri piri Kâsım Envâr'ın halifesi Hümâmeddin'e okuyunca, piri ona mesnevî yazmasını salık verir. O da önce *Menba-ı etvâr* adlı mesnevîsini yazar. Sonra bir güzele âşık olarak ızdırap içinde kıvranırken, bir "hatif" ona feryat etmemesini, bu derd hadisini yazmasını söyler. O da, bu sözler üzerine, önce *Şîrîn ü Ferhâd*'ı sonra *Leylî vü Mecnûn*'u yazar. Fakat bu eserin bütünü görülmediği için, öteki noktalarda Nevâî'nin *Ferhâd ü Şîrîn*'ine ne kadar benzediği, sanatçının hikâyeyi nasıl işlediği, eserin gerçekten orijinal ve sanat bakımından değerli olup olmadığı konusunda fikir yürütmek oldukça güçtür. Ancak giriş bölümünde *Ferhâd ü Şîrîn*'e bu kadar benzeyen ve hemen hemen aynı yıllar içinde yazılmış olan bu eseri Nevâî'nin görmüş ve onun etkisi altında kalmış olması ihtimali kuvvetlidir.

Nevâî'nin Etkisi Altında Kaldığı Öteki Motifler ve Mesnevîler

Nevâî'nin bu hikâye hakkında geniş bilgi topladığı eserinin başındaki açıklamadan anlaşılır. Gerçekte Nevâî çok fazla okuyan bir kimseydi. Bu özelliğine yeri geldikçe eserlerinde, özellikle *Muhâkemetü'l-Lugateyn*'de değinmiş, kendinden önceki büyük şair ve sanatçıların hemen hemen bütün eserlerini okuduğunu söylemiştir. Bu kadar fazla okumanın eserleri üzerinde bir etkisi olacağı da şüphesizdir. Her okuduğu eserle bir başka dünyaya giren Nevâî, bu dünyaların kendisinde yoğunlaştırdığı bir muhayyele gücüne ve insanın iç içe giren eylemlerini ve duygularını kavrayarak hayatın çeşitli görünüşlerini gösterme yeteneğine sahip olmuştur. İşte kompozisyon bakımından iki büyük bölüme ayrılan *Ferhâd ü Şîrîn*'in birinci bölümü bu çok okuma ile yaşadığı dünyanın her türlü bereketliliğine açık olma sonucu, Selîmî'nin mesnevîsi bir yana bırakılırsa, öteki bütün *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevîlerinden eseri ayırmıştır. Çünkü bu bölümde rastlanan ejdeha, ehrimen, sihirli ayna, tılsım açma gibi pek çok değişik motifler, biraz kendi toplumunun masallarından, biraz da öteki

14 Efşar 1962, II: 50-58; Nevâî 1968, 32.

eserlerden, büyük bir ihtimalle İran edebiyatında Nevâî'nin eserinden önce yazılmış mesnevîlerden gelmiştir.

Bu mesnevîlerden, özellikle on beşinci yüzyılın ikinci yarısında Herat'ta çok iyi tanınan ve kasîde üstadı olarak kabul edilen İran şairi Selmân-ı Sâvecî'nin (öl. 1376) *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevîsi ile *Ferhâd ü Şîrîn* arasındaki ilgi dikkati çeker.[15] Her iki eser karşılaştırıldığı zaman, Nevâî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'i okuduğu ve ondan geniş ölçüde etkilendiği anlaşılır. Her şeyden önce bu iki eser kompozisyon bakımından iki büyük bölüme ayrılır. Çin hakanının oğlu Ferhâd'ın doğuşu, eğitimi ve öğretimi, babasının hazinelerinden birinde bulunan sihirli bir sandığı açarak tılsımlı aynayı görmesi, bu tılsımlı aynanın büyüsünü bozmak için Yunan ülkesine gitmeyi ısrarla istemesi, onu bu istekten vazgeçiremediği için babasının da ordusunu alarak onunla birlikte gitmesi, yolda geçirdikleri serüvenler sonunda Yunan ülkesinden dönüşünde tılsımlı aynada Şîrîn'i görüp ona âşık olması, bu yüzden hastalanınca, doktorların babasına onu bir adaya götürmesini salık vermeleri, yolda korkunç bir fırtınaya tutulmaları, gemilerinin batması sonucunda Ferhâd'ın babası ve memleketinden ayrılması, Şâpur'la tanışması, *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevîsinin birinci bölümünü meydana getirir. Büsbütün ayrı bir bölüm olan ikinci bölümde ise Ermen ülkesinde Şîrîn ile Ferhâd arasında geçen aşk hikâyesi anlatılır.

Cemşîd ü Hurşîd'in birinci bölümünde Çin fağfurunun oğlu Cemşîd'in rüyasında gördüğü bir güzele âşık olması, Çin fağfurunun oğlunun derdine çare araması, Şâpur gibi bir ressam olan Mihrâb'ın Rum kayserinin kızı Hurşîd'in resmini çizerek, isimsiz güzelin kimliğini ortaya çıkarması, Cemşîd'in sevgilisini bulmak üzere Rum ülkesine gitmeye karar vermesi, babası onu bu kararından vazgeçiremediği için oğlunun yanına askerler ve hazineler vererek, onun Rum'a gitmesine izin vermesi gibi olaylar ile Cemşîd'in yolda geçirdiği serüvenleri, bu uzun yolculuktan sonra bir deniz kenarına gelmeleri, denizdeki fırtınada gemilerinin batması, nihayet Cemşîd'in tek başına ormanlık bir yere çıkması, bu korkunç ormandan peri arkadaşı Hûrîzâd'ın yardımıyla kurtularak Rum kayserinin sarayına varması anlatılır. Eserin ikinci bölümü yine ayrı bir hikâye olan Cemşîd ile Rum kayserinin kızı Hurşîd'in aşk hikâyesidir.[16]

15 Bu eseri, on dördüncü yüzyıl şairlerinden Ahmedî aynı ad ile Türkçeye tercüme etmiştir, bkz. Cemşîd ü Hurşîd'in transkripsiyon ve indeksini hazırlayan: M. Akalın, bkz. Ahmedî 1969.

16 Nevâî 1968, 61-65'te iki eser daha geniş bir şekilde karşılaştırılmıştır.

Ferhâd ile Cemşîd'in aynı yönde, batıya doğru gidişleri sırasında başlarından geçen serüvenler birbirine benzer. Örneğin Cemşîd'in ejdeha ile savaşı, Pulâd'ın şehirdeki devi öldürmesi, korkunç orman tasviri, peri Hûrîzâd'ın ona yardım etmesi, denizdeki fırtına ile Ferhâd'ın Sokrat'ın bulunduğu dağa giderken savaştığı ejderha, ehrimen, tılsımlı hisardaki peyker, ormanda karşılaştığı Hızır, korkunç orman tasviri, Hızır'ın ona yol göstermesi, denizde çıkan fırtına bu benzerlikler arasındadır.

Hiç kuşkusuz Selmân-ı Sâvecî, bu motifleri biraz İran ve Azerbaycan'daki halk arasında yaygın olan masallardan, biraz yazılı öteki eserlerden almıştır.[17] Şu hâlde, Selmân-ı Sâvecî'nin değişik yerlerde ve masallarda az çok birbirine benzeyen yönleriyle ortaya çıkan yaygın folklor motiflerini kullanması Nevâî'yi de etkilemiş; bu motiflerin bazı değişik şekillerini eserine almasına yol açmıştır.

Yalnız *Ferhâd u Şîrîn* ile *Cemşîd ü Hurşîd*'in hikâye ediliş tekniğinde büyük bir ayrılık vardır. *Cemşîd ü Hurşîd*'deki iki bölüm, birbiriyle bağıntısı olmayan apayrı hikâyeler gibi dururlar. Başka bir deyişle, eserde bir bütünlük sağlanamamıştır. *Cemşîd ü Hurşîd*'in birinci bölümünde Cemşîd'in serüvenleri onun kişiliğini geliştirmekte etkili olmadığı gibi, ikinci bölüme bir hazırlık da değildir. İkinci bölümdeki Hurşîd'le Cemşîd'in aşk hikâyesi ise ayrı bir serüven gibi anlatılır. Böylece konu okuyucuda sadece heyecan yaratacak olayların örgüsü haline gelir. Bütün bunların bir sonucu olarak da eser, trajik olmaktan çok uzak, mutlu bir birleşme ile biter. Oysa Ferhâd'ın birinci bölümdeki serüveni ikinci bölümde Nevâî'nin anlatacağı belli bir aşk anlayışının sembolik anlatımıyla yakından ilgilidir. Doğuştan aşk ve ızdırabı birlikte getiren Ferhâd'ı, ne öğrendiği bilimler ve sanatlar, ne de iyi bir asker olma yatıştırır. O bir sırrı çözmek isteğiyle bilimin ve aklın ötesine gitmek ister. Bu yüzden de başından bu garip serüvenler geçer. Özellikle bu bölümde Sokrat ve Süheylâ hakîmin felsefî konuşmaları eserin sonunda Ferhâd için hazırlanan trajik sonu haber verir. İşte bu yüzden bütün bu garip serüvenler, onu Şîrîn'e doğru götürmek olan belli bir amaca doğru akar. Sonunda, Ferhâd aynada Şîrîn'in aksini görür. Hayalini gördüğü bu güzelin gerçeğini bulmak üzere yola çıkar. Onu bulduktan sonra, birlikte içilen sembolik şarap ile "fenâfillah" noktasına ulaşır. Bundan sonra artık Ferhâd'ın madde olarak yaşaması gerekli değildir. Ferhâd'ın ölümünü hazırlayan Hüsrev-i Pervîz işte bu noktada ortaya çıkar. Bu şekilde aşkın Ferhâd'la maddeleşmesi, eserin sonundaki mektuplaşmalar

17 Banarlı 1939, 94-100; Nevâî 1968, 64.

ve Ferhâd'ın zindandan kaçıp çöllerde dolaşması, hayvanlarla dost olması, ceylanları sevgilisine benzetmesi Nevâî'nin aynı zamanda *Leylî vü Mecnûn* mesnevîsinden de faydalandığını gösterir.[18]

Ferhâd ü Şîrîn'de Nevâî'nin Çevresi ve Devrinin Etkileri

Nevâî, *Ferhâd ü Şîrîn*'i yazarken kendi devrinin yaşama tarzından, kültüründen, güzel sanatlarından, hatta yaşadığı şehrin mimarî yapısından da etkilenmiştir. Eserdeki karakterlerin çizilişinde ve tasvirlerde bu etkiler geniş ölçüde görülmektedir. Eserin kahramanları tek tek ele alınırsa, vefakâr bir âşık ve yaratıcı bir sanatçı olan Ferhâd'ın Nevâî'nin Türk ulusuna karşı olan şuurlu sevgisinden doğduğu görülür. Eserlerinin pek çoğundan da anlaşılacağı gibi, Nevâî Farsça yazılmış büyük eserlerin Türkçe yazılabileceğini göstermeye çalışmış; onları bütün Türk ulusunun okumasını istemiş ve kendisinin büyük İran şairleriyle boy ölçüşebileceğini de ispat etmiştir. Ayrıca sultan Hüseyin Baykara (öl. 1506) ile Çağatay Devleti'nin kazandığı erk, bu devletin yönetimindeki Türk halkının Türk olma gururunu duymasına ön ayak olmuştur. Nevâî de bu duyguyu onlarla birlikte paylaşmış; Türk olmakla övünmüştür.[19] İşte bu duygu ve düşüncelerle, Nevâî, Ferhâd'ı eserinde Çin fağfurunun yerine, Çin hakanının oğlu olarak okuyucuya sunar. Bertels'in de işaret ettiği gibi, hakan Türk başbuğlarına verilen bir ünvan olduğundan, Nevâî Çin ülkesiyle, Çin Türkistanı'nı kastetmektedir.[20] Böylece Ferhâd, bir Türk asili ve kahramanının kişiliğine bürünmüş olur.

Fakat Nevâî, Ferhâd'ı sadece kendi ulusunun bir kahramanı yapmakla kalmaz; onunla kendisinin ve devrinin tasavvur ettiği ideal insanı da canlandırır. Bu insan, insanlara hizmet eden, çalışkan, insanları seven bir insandır. Örneğin, Nevâî Ferhâd'a yalnız Şîrîn'in kasrını taşa oydurtmak ve su kanalını açtırmakla yetinmez. Ferhâd bütün kasrın etrafında dolaşan bu kanalları bir noktada büyük bir nehir haline getirmek üzere birleştirir. Çünkü şehrin ovasına doğru akacak olan bu nehir, civardaki bahçeleri sulayacak; halka hayat verecektir. Bu ve buna benzer öteki olaylar, Ferhâd'ın sadece Şîrîn'e karşı değil, bütün insanlara karşı iyi ve fedakâr olduğunu gösterir. Yukarıda anlatılan nehir, o devirde yapılan hayır kurumlarını,

18 Bertels'in Ferhâd'ı Mecnûn'a benzetmesi çok doğru bir gözlemdir. Bkz. Bertels 1957, 128; Nevâî 1968, 65.

19 Bu konuda bilgi için bkz. Nevâî 1941; Levend 1965, I: 184-187.

20 Bertels 1965, 154; Bertels 1957, 127.

Nevâî'nin yaptırdıklarını, İncili Kanalı'nın kıyılarında yaptırılan bağ ve bahçeleri ve öteki gezi yerlerini hatırlatır.[21] Böylece bütün bu yapı ve hayır işlerinin bu eserde izler bıraktığı; bir bakıma Nevâî'nin kendi kişiliğinin Ferhâd'da yansıdığı görülür.

Ayrıca o devirde hükümdar ve prenslerin bilime ve sanata olan eğilimleri, her yerden Herat ve Semerkand'a gelen yabancı ya da Türk sanatçıları ve bilginleri korumaları, teşvik etmeleri, özellikle Sultan Hüseyin Baykara'nın ve Nevâî'nin şairler ve sanatçılara gösterdikleri ilgi göz önüne alınırsa, güzel sanatları ve bilimleri kendinde toplayan Ferhâd'ın bu devrin hükümdar ve mîrzâlarmdaki özellikleri yansıttığı, böylece onların da Ferhâd tipinin yaratılmasında etkileri olduğu anlaşılır.[22]

Eserde üçüncü derecede bir role indirilmiş olan Hüsrev tipiyle, Nevâî Nizâmî ve Emîr Hüsrev'e karşı çıkmaktadır. Onlar Hüsrev'i ne kadar yüceltmişlerse, Nevâî de onu o kadar düşürmüş, korkak, adaletsiz, zevke düşkün, hiçbir saygı duygusu uyandırmayan bir insan yaratmıştır. Baykara devrinin başlarında Akkoyunlular'la olan siyasal ilişkilerin, Şiî-Sünnî mezhep ayrılıklarının etkisiyle, Nevâî kendi ulusundan olmayan Hüsrev'i okuyucusuna bu biçimde sunmayı yeğlemiş olabilir.[23]

Şîrîn ve Mihîn Bânû'da ise Müslüman ve Türk gelenekleri birbiri içinde birleştirilmiştir. Şîrîn pasif bir Müslüman kızıdır. Ama anlayışlı ve duyguludur. Kadının aşk ve erkek karşısında zayıflığı ve ezildiği gerçeğini kavramıştır.[24] Buna karşı elçileri karşılayan, hükümdarlarla anlaşmalar yapan hükümdar Mihîn Bânû, Türk geleneğinin kadın anlayışından izler taşımaktadır.

Nevâî'de zengin bir muhayyilenin doğurduğu hayalî tasvirler olduğu gibi, tabiatı ve gerçek dünyayı yansıtanları da vardır. Böylece, Nevâî durmadan gerçekle hayal arasında inişler ve çıkışlar yapar. Ne şekilde olursa olsun, onun tasvirleri geniş, büyük ve boyutludur. Örneğin, Ferhâd'ın babasının yaptırdığı dört köşkün yapılmasında çalışan işçiler, ustalar, kum taşırken inleyen arabalar, çekilen zahmetler; Ferhâd'ın kanalı açtığı sırada gece gündüz çalışması, taşları nasıl yonttuğu, havuzu ve kasrı nasıl yaptığı ve insanların yollara düşüp, akın akın onu görmeye gelmeleri anlatılırken,

21 Devletşâh 1337, 570-72; Levend 1965, I: 224-225; Barthold 1962, 45-46.

22 Babur 1943-46, II: 178, 186-187, 194; Barthold 1962, 66.

23 Barthold 1962, 20, 33, 35.

24 Nevâî 1963, böl. XLV.

yalnız bir yer, bir olay ya da insanların bir eylemi tasvir edilmez. Bunların hepsi bir araya getirilir. Bu tasvirler aynı zamanda gerçektir. Yani, gerçek hayatta olabilen şeylerdir. Nevâî, bu tasvirleri yaparken, dış dünyanın, kendi çevresindeki dekor ve hareketliliğinin etkisi altında kalmış olmalıdır. Böylece Nevâî, tam gerçeği kopya etmediği halde, yani devrinin yapı işlerini olduğu gibi anlatmadığı halde, onların benzerlerini yaratmakla gerçek bir sanatçı olduğunu göstermiştir.

Örneğin, Mihîn Bânû'nun red cevabı üzerine, şehir kurganını kuşatan Hüsrev, şehrin etrafında ikinci bir kurgan daha yaptırır. Nevâî böyle bir olayı anlatırken, Herat şehrinin iç şehir ve kalesini ve bunu dışarıdan iki katlı duvarla çeviren rabaz (varoş) ve surunun meydana getirdiği Kuhunduz'u düşünmüştür.[25] Daha sonra Kuhunduz gelişerek o zamanki Herat şehri meydana gelmiştir. Nevâî Ferhâd'ın açtığı kanalın kasrın çevresini dolaştıktan sonra büyük bir nehir halinde şehir ovasına doğru aktığını anlatırken, Herat'ın yukarısındaki Rabat-ı Kurdân (ya da Kardân) mevkiinde Herî-Rûd'dan ayrılan dokuz kanalın sayesinde Herat ovasında meydana gelen otuz fersahlık tarım alanını düşünmektedir. Ayrıca Nevâî'nin su kanallarına eserinde bu kadar önem vermesi, Timurlular devrindeki kanalların önemiyle de ilgilidir. Çünkü Herat'ın kuzeyde İncili ve Hıyâbân kanalları, güneyde Subukur, Baştan, Mâlân kanalları çevresinde toplandığı bilinmektedir.[26]

Eserin pek çok yerinde Çin, Çin nakşı, çinî, yeşim taşı kelimelerine rastlanır. Bütün bu kelimelerin gerçekten doğan birer çağrışım oldukları şüphesizdir. Çünkü Baysungur Mîrzâ'ya ait Bâğ-ı Sefîd köşkünün Çin'den getirilmiş yeşim taşları ile kaplandığı, üzerine nakış ve resimler işlendiği bir gerçektir.[27] Ayrıca Nevâî'nin zamanında Çin porselenine büyük bir önem verilmekteydi. Hatta Herat'ta Çin porselenine benzer porselenden vazolar yapmayı başarmış bir sanatçı, Hacı Muhammed yetişmiştir.[28] Bütün bunlardan başka Şâhruh (1397-1447) zamanından beri Çin'le olan ticaret ilişkileri Nevâî'nin zihninde Çin'le ilgili imajların doğmasına sebep olmuştur.[29]

Hakanın Ferhâd için yaptırdığı dört köşk ve bahçeleri, o devirde Herat civarında bulunan büyük bağları ve bahçeleri, oralarda hükümdar ve

25 Togan 1950 (b), 430; Nevâî 1968, 77.

26 Nevâî 1968, 78.

27 Nevâî 1968, 78.

28 Barthold 1962, 66.

29 Togan 1949, 523-524.

şehzâdeler için yapılmış köşkleri hatırlatır. Ferhâd, ölüm anında Karen ve Manî'ye hitap eder; kendisinin muhtelif savaşları ve başarılarının babasının yaptırdığı bu dört köşkün duvarlarına nakş edildiğini anlatır.[30] Bu sözler kaynağını Babur'un hatıratında bulur. Çünkü Babur'un verdiği bilgiye göre, Timur'un Bâğ-ı Dilgüşâ'da yaptırdığı büyük köşkün duvarlarında onun Hindistan savaşlarını tasvir eden resimler vardır. Bâğ-ı Sefîd'de Ebu'l-Kâsım Babur'un yaptırdığı Tarabhane adlı köşkün duvarlarına daha sonra Ebû Saîd Mîrzâ kendi meydan savaşlarını ve çarpışmalarını anlatan resimler çizdirmiştir.[31]

Ferhâd ü Şîrîn'de dört köşkün yapılması ve dört sayısı rastgele değildir. Bu dört sayısının dört mevsim ile bir ilgisi vardır. Ayrıca, Timur devri mimarîsinin etkisiyle esere alınmış olmaları ihtimali kuvvetlidir. Çünkü Timur'un Semerkand'da yaptırdığı Kök-Saray dört katlıdır; Semerkand'da Bâğ-ı Meydan Bahçesi'nin ortasındaki Çihil Sütûn Köşkü'nün dört köşesinde dört minareye benzer burç ve bu binanın üst katında dört eyvan ile ortasında dört köşeli oda vardır; Tarabhane Köşkü'nün dört köşesinde dört hücre ve hücrelerin arasında dört şehnişin tarzında avlu yapılmıştır; Herat şehrinin dört kapısı vardır.[32] Bu yüzden dört sayısı, kaynağı çok eskiye giden kozmoğrafya ve mitolojiye bağlı fikirlerle ilgili olduğu kadar, o devrin estetiği ile de yakından ilgilidir.

Şu halde Nevâî, eserinin pek çok yerinde hiç de sadece hayal ürünü olmayan, devrindeki yaşayış tarzından, devrinin mimarîsinden, kültüründen, estetik anlayışından gelen gerçekleri anlatmıştır.

Görülüyor ki, Nevâî'nin *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevîsinde birçok etkiler bir araya toplanmıştır. Fakat her şeyden onda bir damla bulunduğu halde, o bu damlalardan hiçbirisi değildir. Bir bütün olarak eser, öteki *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Ferhâd ü Şîrîn*'lerden değişik, orijinal, bambaşka bir eserdir. Nevâî, sadece bilinen bir konuyu alt-üst ederek, fakat üstün bir hikâye tekniği içinde hikâye etmekle kalmamış; bir yandan uygarlığı, kültürü, hayat anlayışı ile kendi devrinin gerçeğini bir masal dünyasına sindirirken, öte yandan eserinin bütününde bir felsefeyi (tasavvuf) somutlaştırmıştır.

30 Nevâî 1963, böl. XLIX.

31 Babur 1943, I: 48; II: 208.

32 Babur 1943, II: 48, 49, 208.

HAMDULLAH HAMDÎ'NİN *LEYLÂ VE MECNÛN* HİKÂYESİ*

(1970)

Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, Arap, İran ve Türk edebiyatlarında en çok işlenen mesnevî konularından biridir. Bu konunun esas teşekkülü Arap edebiyatında gerçekleşmiş, daha sonra İslam fütühatı ile Arap dili ve kültürünün büyük önem kazanması sonucunda, diğer İslam ülkelerinde de sevilen ve benimsenen bir hikâye olmuştur.[1]

Hikâyenin doğmasına sebep olan ilk şiirler, ister Mecnûn adlı bir şair tarafından yazılmış olsun, isterse şairin yaratmış olduğu kahramanın ağzından söylenmiş olsun, çok hassas, samimi duygularla dolu lirik şiirlerdir. Onların bu özelliği, asırlarca insan ruhunu etkilemiş, durmadan birbiri arkasına Leylâ ve Mecnûn hikâyesini yazan şairler görülmüştür. Bu derin aşk hikâyesinden, mutasavvıflar ve gazel şairleri de çok etkilenmiş; kendi duygu ve düşüncelerini Leylâ ve Mecnûn'un örnek aşkı ile anlatmaya çalışmışlardır. Bu akım, gittikçe genişleyerek, İran'ı ve Anadolu'yu da dört bir yandan sarmış; böylece Leylâ ve Mecnûn mesnevîsi "mesnevî" yazanların kalemlerinde az çok değişik çehrelerle görünürken, şairler de

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 1:1 (1970): 25-32.

1 Hikâyenin Arap edebiyatındaki gelişmesi ve rivâyetleri için bkz. Ateş 1955.

bir yandan aşk şiirlerinde ve tasavvufî şiirlerde Leylâ ve Mecnûn'a sarsılmaz yerini hazırlamışlardır.

Fakat Arap edebiyatında bu hikâyenin konusu tam bir mükemmelliğe ulaşmış değildir. Hikâye birbiriyle ilgisiz, aralarında mantıkî bir bağ bulunmayan olaylar dizisi halindedir. Hikâyenin tam bir konu bütünlüğüne ulaşması, İran edebiyatına geçtikten sonra olmuştur. Gerçi bu edebiyatta da eski rivâyetlere sadık kalınmış, fakat bunun yanı sıra tereddütlü noktalar kesinleşmiş; konuya bazı ilâveler de yapılmıştır. Arap edebiyatında bedevî âdetleri ve yaşayışı içinde görülen Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, İran edebiyatında şehir hayatının havasına sokulmuş; biraz da İran edebiyatının o devirdeki romantik atmosferi içersine bırakılıverilmiştir.[2]

İran edebiyatında ilk defa Baba Kûhî Şirâzî'nin (öl. 1050) divanında Leylâ ve Mecnûn adlarına tesadüf edilmektedir. Fakat hikâye, ilk defa Şirvânşâhlardan Ahistan b. Minûçihr'in emri ile Nizâmî-i Gencevî (öl. 1199 veya 1203) tarafından 1188-1189 yıllarında nazmedilmiştir. Nizâmî, mesnevîye son şeklini vermiş; ondan sonra gelenler, birtakım değişiklikler yapmak suretiyle onu takip etmişlerdir.

Türk edebiyatında, Leylâ ve Mecnûn hikâyesinden ilk defa Anadolu'da Gülşehrî'nin *Mantıku't-tayr*'ında (yazılış tarihi 717/1317) ve Âşık Paşa'nın *Garîb-nâme*'sinde (yazılış tarihi 730/1330) çok kısa bir şekilde bahsedilmiştir. Fakat başlıbaşına bir mesnevî olarak ilk defa Şâhidî tarafından 883/1478 tarihinde yazılmış; onu Hamdullah Hamdî (öl. 1503) ve diğerleri takip etmiştir.[3] Orta Asya Türk edebiyatında ise, ilk defa Ali Şîr Nevâî (öl. 1501), hamsesinin üçüncü mesnevîsi olarak 1484 yılında Leylâ ve Mecnûn hikâyesini kaleme almıştır. Bütün bu şairler arasında Fuzûlî (öl. 1556), aynı adı taşıyan eseriyle, aşılması imkânsız, baştan başa lirik bir şiir, derin bir aşk hikâyesi yaratmış; kendisinden önce ve sonra yazılan diğer bütün Leylâ ve Mecnûn mesnevîlerini gölgede bırakmıştır.

Burada söz konusu olan Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* adlı mesnevîsidir. Bu eser, sanat yönünden, Fuzûlî'nin eseriyle mukayese edilemez. Fakat bu eser, gerek on beşinci yüzyıl Osmanlı toplumuyla olan ilişkisi, gerek on beşinci yüzyıl Türkçesinin özellikleri bakımından üzerinde durulması gereken bir eserdir.

2 Ateş 1955 ve Levend 1959.

3 Hamdullah Hamdî'nin eserinin bilinen üç yazması vardır: Üni. Ktp. TY 800, Millet Ktp. Nr. 1164 ve Nr. 1165; Türk ve İran edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn hikâyesini nazmetmiş bütün şairler hakkında bilgi için bkz. Levend 1959.

Sünnî İslam anlayışına uygun bir felsefî görüş ile Osmanlı toplumunun ahlâk anlayışı, gelenek ve inanışları ile beslenmiş bazı prensipler, *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsini yazarken, Hamdullah Hamdî'nin bu hikâyeyi yorumlamasında ve hikâyenin çatısını kurmasında başlıca hareket noktaları olmuştur. Onun bu yorumunu şu şekilde özetleyebiliriz:

1. İnsan kaderi önceden çizilmiştir; ve bu değiştirilemez.

2. İnsanlar tek başlarına değil, bir toplum içerisinde yaşarlar. Bir toplum içinde yaşamak için de bazı koşullara uymak zorunluğu vardır. Aksi halde toplum onları kendi dışına atar.

3. Sevgi insana verilmiş en köklü duygudur. Eski Türk edebiyatında "mecazî aşk" diye adlandırılan bu sevgi, daha büyük ve yüce olan "ilâhî aşka" ulaşabilmek için bir köprüdür.

Hikâye şark masallarında çok sık rastlanan bir motifle başlar. Kays, yani Mecnûn, babasının Tanrı'dan bir çocuk dilemesi sonucu dünyaya gelir. Daha doğduğu anda, geleceği bellidir; o âşık olacaktır.

Meğer ışkile gelmişti ezelden
Anın çün var idi hazzı güzelden (yk. 9a, Üni. Ktp.)

Kays, kaderinin yarattığı bir kişidir. Yani, ona çizilen kaderin gerçekleşmesi için, dış olaylar istenilen sonuca gitmek üzere örülmüştür; ayrıca, Kays'ın doğuşunda birlikte getirdiği potansiyeli, onun öyle değil de böyle davranmasının nedeni olacak, ve yaptığı seçimlerle, kendisi için çok önceden çizilmiş olan yaşama şekli, yaşama süresinde ulaşacağı başarı ve başarısızlık noktası ve nihayet "büyük son" gerçekleştirilmiş olacaktır. Böylece, hem kişisel bütünlüğü, hem de sosyal zorlamalar, Mecnûn'u aktif olmaktan alıkoyar. Fakat onun olaylara karşı olan bu tutumu, yukarıda anlatılan nedenlerden ötürü devrinin okuyucusunu yadırgatmaz. Zira böyle bir felsefe, Osmanlı toplumunun, imparatorluğun kuruluşundan, hatta İslamiyet'in hemen başlangıcından sonraki yüzyıllardan beri İslam topluluğunun yabancısı olmadığı bir felsefedir.

Örneğin, Kays iki kez Leylâ'yı elde edebilecek bir durumda iken, ondan ayrılmaya mecbur olmuştur. Birincisinde: Nevfel, Leylâ'nın kabilesi ile yaptığı savaşı kazanır. Fakat Leylâ'nın babası ona gelerek, Leylâ'yı Mecnûn'a vermemesi için yalvarır. Eğer verecek olursa, kızını öldüreceğini söyler. Böylece, olayların akışı Mecnûn'un Leylâ'yı kaybetmesine sebep olur. İkinci kez ise, araya büsbütün başka bir neden, Mecnûn'un aşkı

girer: İbni's-Selâm ölür. Leylâ artık serbesttir. Ortada onları ayıracak hiçbir şey kalmamıştır. Fakat o zaman da, Mecnûn Leylâ'yı o kadar çok beklemiş ve bu zaman içinde onu o kadar çok düşünmüştür ki kendi içinde ideal bir Leylâ yaratmış ve her iki Leylâ arasındaki bağın kopuşu nedeniyle de, artık gerçek Leylâ'yı tanımaz olmuştur.

Hamdullah Hamdî'nin hikâyeye bakış açısı, Mecnûn'un toplumun dışında kalmasına, Leylâ'nın da topluma karşı ürkek bir tavır takınmasına sebep oluyor. Mecnûn da Leylâ da içinde yaşadıkları toplumun inanış ve geleneklerinden ayrılmış insanlardır. Oysa, çevrelerindeki insanlar, gelenek ve inançlarına bağlı, herkesin yaptığını yapmağa ve var olanı olduğu gibi, doğru olarak, benimsemeye alışmış insanlardır. Leylâ'nın annesinin şu sözleri, topluma karşı gelmenin korkusu ile söylenmiş sözlerdir:

Bizi rüsvâ-yı hâs u âm idersin
Arab ta'nı ile bed-nâm idersin (yk. 12a, Üni. Ktp.)

Toplum, bir genç kızın saf ve masum olmasını ister. Bu husus münakaşa götürmez. Yine Leylâ'nın annesi bu prensibi en iyi şekilde dile getiren kimsedir:

Kıza âr ehli olursa uzun yaş
Eğer bî-âr olursa başına taş
Kaşı ol duhterun kim vesmelüdür
Basup göz göre başın kesmelüdür (yk. 12a, Üni. Ktp.)

İşte bu topluma uyma düşüncesi bütün hikâye boyunca Mecnûn'un kaderini çizer. Nitekim Leylâ'nın babası Mecnûn'u reddederken,

Yanılsam bu hitâba içsem ikdâm
Arab eyler beni ta'nile bed-nâm (yk. 23a, Üni. Ktp.)

der. Mecnûn'un bu topluma karşı koyması, insanlardan kaçmak ve bütün dünyaya küsmek şeklinde belirir:

Çü görmen âdemîlerden vefâ ben
Anun çün vahşe oldum âşinâ ben (yk. 71a, Üni. Ktp.)

der. Hele Nevfel'in kendisine yaptığı oyunlardan sonra! Nevfel, Leylâ'yı görüp ona âşık olur. Leylâ'yı kendisi almak için Mecnûn'u zehirlemek

ister. Fakat hazırlattığı zehir dolu kadehi kendisi içerek ölür. Daha önce de Nevfel, Leylâ'nın babasının sözüne uyarak, savaşı kazandığı halde, Leylâ'yı Mecnûn'a almaktan vazgeçmişti. İnsanlar artık onun için iki yüzlü, itimat edilmez yaratıklardır. İşte bu kaçış, insanlara ve dünyaya küsme ve çöl adamlarına mahsus yalnızlıkla yoğrulmuş kişisel yapısı, Mecnûn'u "mecazî aşk"tan yavaş yavaş "ilâhî aşk"a götürmüş, önce Leylâ için visâl isterken, sonra visâlden kaçmıştır:

Beni mest eyledi hüsnün hayâli
Görünmez gözüme sûret visâli
Bana ma'ni yeter sûret gerekmez
Bana vahdet gerek vuslet gerekmez (yk. 87b, Üni. Ktp.)

Oysa daha önceden:

Kanı kandasın iy rûh-ı revânum
Meded kıl variken cismümde cânım
Susuzluktan ciger gark oldı kane
Zülâlüne ümîdim var ki kane (yk. 25b, Üni. Ktp.)

demekteydi.

Nitekim şair de hikâyenin sonuna doğru Mecnûn'un "ilâhî aşk"ı bulduğunu şöyle söyler:

Anı sanman heman Leylâ'yı sevdi
O Leylâ'dan geçüp Mevlâ'yı sevdi

Leylâ'nın da içinde yaşadığı toplumun kurallarına karşı gelen bir davranışı olduğu belirtilmişti. Fakat o, daha çok başkaldırmayı arzu edip, başaramayan ve için için kendini yiyip bitiren bir genç kız olarak görülür. Birkaç buluşma, mektup, haber gönderme gibi fazla ileri gidemeyen hareketleri vardır. Bu çekingenliğinde kendisine verilen terbiyenin ve çevrenin rolü büyüktür. Örneğin, bir ihtiyarın yardımı ile Mecnûn'un olduğu yere gittiği sırada, söylediği şu beyit onun ürkekliğini gösterir:

Buyurdu pîre kim iy hoş dem âdem
Yanaram bir adım ger artuğ adam (yk. 93b, Üni. Ktp.)

Buna rağmen Leylâ'nın da isyan ettiği ve beklenmedik bir şekilde annesine karşı koyduğu da görülür. Annesi ona bir başkasıyla evlenmeyi zorla kabul ettirmeye çalıştığı; kabul etmezse, babasının, kardeşlerinin kızacağını söylediği zaman, Leylâ, âni bir öfkeyle şöyle söyler:

Peder bana ne hâcet kim ola yâr
Horûsun beyzâ ile ni işi var
Bana kardaş odur kim ola hâldaş
Ve ger nice kara taş u çe kardaş
Ne şu'le vire aya dû birâder
Mukâbil olmaya çün mihr-i hâver
Senünle de ana yok şimdi kârum
Yiter bana iki âlemde yârum (yk. 62b, Üni. Ktp.)

Evlendikten sonra da Leylâ kocasını yanına yaklaştırmaz. Kalbinde de Mecnûn'un aşkı hiç eksilmez. Leylâ, bu davranışları ile vefalı bir sevgili ve irâdeli bir insan olarak görülür. Hamdullah Hamdî, Leylâ'yı, evlendikten sonra herkes tarafından sayılan, sevilen bir hanımefendi havasına bürümüş ve devrindeki aristokrat sınıfının "evli kadın" imajını vermeye çalışmıştır.

Hikâyedeki diğer kişiler ya çok siliktir, ya da çok azının önemli sayılabilecek rolleri vardır. Onların bu rolleri, ancak hikâyedeki olayların örülmesi için gereklidir. Leylâ'nın annesi ve babası, kurallara uyan, klâsik insanlardır. Mecnûn'un babası, oğlunu çok seven fedakâr bir babadır. Yalnız Mecnûn'un babasının, hikâyenin başlarında kudretli bir kabile reisi iken sonradan zavallı bir ihtiyar durumuna düşmesi, eserde anlaşılmayan bir nokta olarak kalmaktadır. Nevfel, zayıf irâdeli, kimi görse onun etkisi altında kalan bir emîrdir. Hikâyede bu kişilerden başka Leylâ'nın kız arkadaşları, Mecnûn'un erkek arkadaşları silik de olsa hikâyede kişiler dünyasını yaratan figüranlardır.

Ayrıca eserde yazarın bazı psikolojik durumlar üzerine eğilmiş olduğunu görürüz. Bunlardan Mecnûn ve Leylâ'nın ruhsal yapılarının değişmeleriyle ilgili olanları daha önceden belirtilmişti. Bunların yanı sıra, çoğu kez yüzeyde kalmış olsa bile, eserde yazarın toplum psikolojisine ve kişilerin ruhsal yapısına inmeyi denediği de görülür ve onun az çok insanı tanıdığı da inkâr edilemez. Bir örnek: Leylâ evlenirken birisi annesine gelip şöyle der:

Anasına didi bir kimse Leylî
Bu erden incünür yok buna meyli (yk. 62a, Üni. Ktp.)

O devirde insan duygularına önem verildiğini göstermesi bakımından bu beyit ilginçtir. Hamdullah Hamdî'nin eserinde Kays, Fuzûlî ve diğer bazı şairlerin eserlerinde görüldüğü gibi Leylâ'yı görür görmez bir yıldırım aşkıyla ona âşık olmaz. Kays, Leylâ'yı yavaş yavaş sever:

Olup gün gün ziyâde âşinâyî
Gönülde toldı şevk-i rûşenâyî
Güzellendikçe günden güne Leylî
Ziyâde oldı Kays'un ona meyli (yk. 9b, Üni. Ktp.)

Bu aşkın Leylâ'nın eve kapatılmasıyla fazlalaşması da yine psikolojik bir durumdur.

Şimdiye kadar hikâyedeki olayların belli bir çatı içinde verilmesini sağlayan ana fikir diyebileceğimiz insanın kaderi, aşk duygusu, toplumun gelenek ve inanışları gibi yazarın dünya ve insan hakkındaki görüşlerinin hiçbirisi, ne sadece yazara, ne de özellikle on beşinci yüzyıla ait şeyler olmayıp, İslamiyet'ten sonra on sekizinci yüzyıl sonralarına kadar Osmanlı toplumunun yapısında devam edegelmiş bir kültürün getirdikleridir. Yalnız ne var ki, bütün bunlar bizim toplumumuzda bütün yüzyıllar içinde var oldukları kadar, on beşinci yüzyıl için de var olan sosyal ve bireysel gerçeklerdir.

Bir de hikâyeyi, ana çatıyla sımsıkı bağlanmamış detayda kalan birtakım sosyal olayları (merâsimler, düğünler vs.) ele alarak incelersek, o zaman on beşinci yüzyılın yaşantısındaki sıcaklığı tanıtan gelenekler, batıl itikatlar, dualar, masalın gerçekle karıştırıldığı bir dünya anlayışı ile karşılaşırız. Hatta bu geleneklerin pek çoğu bugün hâlâ Anadolu'da halk arasında yaşamakta, ve bugünün masallarında bile aynı masal motifleri yerlerini muhafaza etmektedirler. Bugün varlığını kesin bir şekilde bildiğimiz bu gibi unsurların kökünün ne kadar geriye dayanabileceğini düşünmeye imkân verdiği için de bu eser gerçekten ilginçtir. Eserin ana çatısı altında kaldıkları halde, çatıyı ayakta tutan bu çok canlı detayları şu şekilde özetleyebiliriz:

1. O devrin inançlarıyla ilgili olanlar.

a. O devirde insanlar, duaların, dervişlerin ve din adamlarının ruhanî kudretlerine inanırlar ve onlardan yardım beklerlerdi. Örneğin, babası

Mecnûn'un iyileşmesi için, onu önce Mekke'ye sonra da kutsal bir kişiye götürür. Fakat Mecnûn her iki yerde de aşkının sönmemesi.için dua ettiğinden, iyi bir sonuç alınmaz.

b. O devirde rüyaların, birtakım olayların olacağına bir işaret oldukları kabul edilirdi. Örneğin, bir gün Mecnûn rüyasında gayet büyük bir ağaç görür. O ağacın dalından hoş kanatlı bir kuş uçarak onun başına parlak bir taş koyar. Uyanınca, Mecnûn iyi bir haber alacağından emin olur. Gerçekten de Leylâ'dan o gün mektup alır.

c. O devirde kızların fazla okumasının doğru olmayacağı kanısı vardır. Leylâ'nın annesi bu kanıyı şöyle dile getirir:

Sana ta'lim-i hat yüz karasıdur
Kalem şemşîr-i ta'ne yarasıdur
Kalem şemşîr olur cellâd duhter
Utârid de olursa ol bed ahter (yk. 11a, Üni. Ktp.)

Bugün bile Anadolu'da hâlâ bu düşünceyi güdenler bulunmaktadır.

2. Birtakım merâsimler ve âdetlerle ilgili olanlar: (Mecnûn'un sünnet düğünü, Leylâ'nın evlenme merâsimi, Leylâ'nın fakirlere yemek vermesi gibi).

a. O devirde insanlar evlenirken şenlikler ve törenler yaparlardı. Aşağıdaki beyitlerde Leylâ'nın evlenme merâsiminden söz edilirken, o devirde bir evden nasıl gelin alındığı ayrıntılı olarak anlatılır ki, bugün Anadolu'da hâlâ buna benzer merâsimler yapılmaktadır.

Oturup Leylî atasıyla sâdât
Yerine geldi cümle resm ü âdât
O mecliste ki ulular okundı
Nikâh ü akd olup hutbe okundı
Hâtib-i hutbe kim kürsîye ağdı
Başı üzre direm tûfânı yağdı
Varup der-gâh-ı Leylî'ye bir âdem
Nisâr eyledi dinârile dirhem (yk. 61b, Üni. Ktp.)

Sonra Leylâ'nın meşşata tarafından süslenmesi anlatılır. Ertesi sabah da İbni's-Selâm onu evden almaya gelir:

Çekup pîl-i sepîd-i Mengelüsi
Ana yükletdiler taht-ı 'arûsi
Çü puşt-ı pîle çıkdı taht-ı şâhî
Felek na'tında mât eyledi mâhı

Kamer ruhlu nice ferzend-zâde
O pîl önünce yüridi piyâde (yk. 62b, Üni. Ktp.)

b. Bir evden kız isteme çok önemlidir. İbni's-Selâm, Leylâ'yı istemeye gayet iyi konuşan bir kimse ve onunla beraber, Leylâ'nın kabilesine birçok hediyeler gönderir. Şair bunların İbni's-Selâm'ın kabile ve kavme ilk armağanı olduğunu söyler.

3. Fakirlere yardım etme, onlara ihsanlarda bulunma geleneği, o devirde çok köklü bir şekilde vardır. Bunun önemini Leylâ'nın fakirlere yemek dağıttığı bölümde görürüz.

4. Saygı kavramıyla ilgili gelenek. Büyüklere, özellikle anne ve babaya duyulan saygıya o kadar çok önem verilir ki, insanlar özel problemlerini çözmede bile bağımsız olamazlar. Leylâ bu yüzden anne ve babasına karşı gelememiş ve istemediği bir evlilik yapmıştır.

Hikâyeyi, ruhsal ve sosyal bakımdan kısaca inceledikten sonra, hikâyenin o devrin roman okuma ihtiyacını giderecek kadar zengin bir gözlem getirdiği görülür. Muhakkak ki o devrin insanı, Hamdullah Hamdî'nin eserini okurken kendi duygularının, düşüncelerinin, yaşantılarının benzerlerini bu eserde bulmuş, ve böylece yazar, okuyucu ve eser arasında doğması gereken ilgiler kurulmuştur. Fakat onu bir romandan ayıran, romanın esas kahramanlarının dışındaki kişilerin tam ve kesin çizilememesi, olayların geçtiği yerlerin açık olarak belirtilmemesi, bazı olaylara gereken önemin verilmemesi, yazarın, şark geleneğine uyarak iç içe hikâyeler anlatması ve yine şark didaktizmine uyarak yeri geldikçe öğütler vermesi ve kendinden bahsetmesi gibi pek çok yönleriyle bugünkü roman anlayışından uzak olduğu da açıktır.

Sonuç olarak denebilir ki, bu eser, Fuzûlî'nin eseri gibi sanat yönünden güçlü bir eser olmamakla beraber, her şeyden önce Türk Dili'nin gelişmekte olduğu bir devri yansıtması bakımından önemlidir. Çünkü Hamdullah Hamdî, yabancı kelimelere eserinde çok yer vermiş olmasına rağmen, on beşinci yüzyılda günlük konuşmalarda geçen pek çok öz Türkçe kelimeyi de kullanmıştır. Bunun için eserin dil yönünden ayrıca işlenmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, eserde olayların birbirine iyi bağlanması, eserin oldukça sade, anlaşılması kolay bir dille yazılmış olması, hatta imajların, benzetmelerin, buluşların çok şaşırtıcı ve çapraşık olmaması, onu her okuyucunun merakla izleyebileceği samimi bir plâna indirmiştir. Bu eser, hiç kuşkusuz devrinin okuyucusuna hitap edebilmiş ve bugüne de kendi devrinden birtakım gözlem ve anıları getirmiş bir eserdir.

YUNUS EMRE'NİN HÜMANİZMASININ TEMELLERİ*

(1971)

Çağların ötesinden bize seslenen Yunus'ta bizi en etkileyen ve peşinden sürükleyen şey; hiç kuşkusuz Yunus'un insanın sevinçlerine, üzüntülerine, kaderine, yani tümüyle insana eğilen yönüdür. Her çağda ve her yerde insanı ilgilendiren insan problemleri onun şiirlerinde büyük bir coşku ve içtenlikle ele alınmıştır. İşte bunun için biz Yunus'un şiirlerinde kendimizi ve tüm insanlığı bulur ve o şiirleri severiz.[1] Örneğin hemen herkes sevginin ne olduğunu bilir. Çünkü herkes sevginin insanda yarattığı hüzün ve sevincin getirdiği coşkunluğu yaşamıştır. Yine herkes bu "gelin gibi güzel" dünyaya bakar da doyamaz. Ama bir an, içi acıyla burkulur. Bütün bu güzellikleri bırakıp da gitme zamanının geleceğini bilir de ölümü yakınında duyar. Yunus gibi herkes, ölüm karşısında insanın çaresizliğini ve yetersizliğini düşünür, şaşırır, eli kolu bağlı donakalır; yine onun gibi insana yapılan haksızlıklara karşı başkaldırır; bir zamanlar kendi mutluluğu için kurduğu düzenlerin, yasaların bir dünya cehennemi yarattığını görerek, tümünün karşısına geçer ve onlara hayır der.

---

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Uluslararası Yunus Emre Semineri, İstanbul 6, 7, 8 Eylül 1971, Bildiriler.* İstanbul: Akbank Yayınları, 1971, s. 7-34.

1 Yunus'un şiirleri incelenirken A. Gölpınarlı'nın hazırladığı *Risâlat al-Nushiyya ve Divân* adlı eseri esas olarak alınmıştır.

Ayrıca, insanın tüm problemlerine böylesine bir içtenlik ve sevgiyle eğilen Yunus'ta, bu çağın insanı uzun serüvenlerden sonra bilincine vardığı insan değerinin ne kadar önceden dile getirildiğini görür. Bu farkında oluş, bu çağın insanlarını Yunus'a ve tarihe doğru döndürürken, Yunus'u da binlerce ölünün unutulmuşluğundan çekip çıkartarak çağlardan çağlara iletir. Kendisi gibi insanlığın bayrağını taşımış olan öteki ölümsüzler arasında katar onu.

Yunus, insana verdiği değeri eserinin hemen her yerinde, fakat çok değişik tarzlarda anlatır:

> Ayıt ayıt kamusın ne kân ü ne ma'densin
> Sûret-i pü ma'nisin pâdişâhı sende bul[2]

> Bu dünyada bir nesneye yanar içim göyner özüm
> Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi[3]

> Tehi görme kimseyi hiç kimse boş degül
> Eksiklügile nazar erenlere hoş degül[4]

> Söyler dilüm ağlar gözüm gariblere
> Meğer ki gökde yıldızım şöyle garib bencileyin[5]

Yunus bu kadar değer verdiği insanı ve onun içinde yaşadığı dünyayı nasıl benimsediğini şöyle anlatır:

> Dünya benüm rızkumdurur kavmi benüm kavmümdürür
> Her dem benim yargımdurur yargımu handan tutarım[6]

Yunus'un, bu dünyanın fanî ve terk edilmesi kaçınılmaz bir yer olduğunu anlatan pek çok şiiriyle onun bu dünyayı benimsediğini ve sevdiğini belirten şiirleri bir çelişki içerisinde imiş gibi görünebilir. Ancak bu iki düşüncenin hiç de birbirine karşıt olmadığı eserinin üslûp ve mânâ bakımından iyice incelenmesiyle ortaya çıkar. Şöyle ki, Yunus birçok şiirlerinde bazı çok belirli temaları işlemiştir. Örneğin, bu temalardan bir tanesi ölümdür. Ancak ölüm, Yunus'un şiirlerine daha çok somut bir şekilde, ölümün somut birer görüntüsü olan mezar ve ölü tasvirleriyle girmiştir.

2 Yunus Emre 1965, 80: LXXIX.

3 Yunus Emre 1965, 150: CCII.

4 Yunus Emre 1965, 175: XLIII.

5 Yunus Emre 1965, 190: CXXII.

6 Yunus Emre 1965, 82: XCII.

Bu şiirlerin sonlarında, Yunus kendisinin ve insanların bir gün bu ölüler gibi olacaklarını haber verirse de, bu şiirlerde onun ölüm karşısında duygulanıp duygulanmadığı kesinlikle belirmez. Çünkü bu anlatım tarzı, bir gerçeğin açık olarak ortaya konmasından daha öteye gitmez. Bu somut mezar ve ölü tasvirlerinin yanı sıra, divanda dünyanın geçici ve ölümün kaçınılmaz olduğunu yine objektif bir şekilde, hiçbir duygusallığa yer vermeden anlatan şiirler de vardır. Her ne kadar Yunus'un ölüm karşısındaki tutumu açık olarak belirtilmemişse de bu şiirlerin gerek sayıca fazla ve gerekse çok canlı ve etkili olmaları, şairin ölüm üzerinde çok durduğunu ve düşündüğünü gösterir. Yunus'un mezar ve ölülere, ölümün kaçınılmazlığına dair yazdığı şiirlerden birkaç örnek:

Ecel irür kurur baş tiz dükenür uzun yaş
Düpdüz olur tag u taş gök dirilür yir gider[7]

Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm
Karışmış toprağa şu nazük tenleri gördüm
Çürimiş toprak içre tensin içinde yatur pinhan
Boşanmuş tamar akmış kan batmış kefenleri gördüm

....

Yaylalar yaylamaz olmış kışlalar kışlamaz olmış
Bar dutmış söylemez olmış ağızda dilleri gördüm

....

Soğulmış şol kara gözler belürsüz olmış ay yüzler
Kara toprağun altında gül diren elleri gördüm
Kimisi boynını eğmiş tenini toprağa salmış
Anasına küsüp gitmiş boynın buranları gördüm[8]

Sabahın sinliye vardum gördüm cümle ölmiş yatur
Her biri biçare olmış ömrin yavıkılmış yatur
Vardum bunların katma bakdum ecel heybetine
Niçe yiğit muradına irmeyüben ölmiş yatur

....

Esilmiş incü dişleri dökilmiş saru saçları
Kamu bitmiş teyvişleri emr ü nemde ermiş yatur
Gitmiş gözinün karası hiç işi yoktur turası
Kefen bizinün pâresi sünüge sarulmuş yatur[9]

7 Yunus Emre 1965, 53: XXVII.

8 Yunus Emre 1965, 103: CXVI.

9 Yunus Emre 1965, 163: XX.

Gerekmez dünyayı bize çünki bâki bunyad degül
Bir kul bin de yaşarısa ölicek bir saat degül[10]
Bir imâret göster bana kim sonu viran olmaya
Kazan şol malı kim senden dökilüp girü kalmaya[11]

Bu şiirlerde, kendi duygularını hiç belli etmeden bu kadar renkli ve somut bir şekilde gözler önüne serdiği bu sesi soluğu kesilmiş ölülerin suskun dünyasıyla Yunus, insanın çaresizliğini, zaman ve mekân içerisindeki sınırlılığını ortaya koymuş olur.

Yunus'un ölüm karşısındaki tutumu, daha çok teması dünya ve yaşamak olan şiirlerinde anlaşılır. Yunus bu gruptaki şiirlerinde ölüme karşı çıkar; onu kabullenmez. Dünyanın güzelliğini dile getirir ve insanın ömründen söz eder. Her ne kadar ölümün kaçınılmaz ve mutlak olduğunu bilirse de, bu dünyayı kolayca bırakıp gitmek istemez Yunus. Bu istek, dünyanın güzelliğinden ve insan ömründen söz eden şiirlerine sindirilmiş olan bir hüzünden sezilir. Bu hüzünde onun ölüme karşı tepkisi ile yaşamaya ve bu dünyaya olan bağlılığı gizlidir. Örneğin, Yunus ölüme şöyle karşı çıkar:

Azrail ne kişidür kasdedebile canıma
Ben onun kasdını gine kendüye zindan eyleyem[12]

Niçe ki ben seni sevem ecel eli irmeyiser
Kaçan sunar Azrail el ben seni canlanurısam[13]

Ölümün kendi başına buyruk oluşu hüzünlendirir Yunus'u:

Hiç bilmezem kezek kimün aramuzda gezer ölüm
Halkı bostan idünmişdür diledügin üzer ölüm[14]

Yunus, insanların bu dünyaya gelip gidişlerini, yani ölümlerini garip bulur:

Yavlak acayib geldi bana dunyâ içinde'ş bu hâl
Gice konuk olan kişi gine sabah göçer fil hâl[15]

Ömrün geçişi ve bitimli oluşu da Yunus'u hüzünlendirir:

10 Yunus Emre 1965, 82: LXXXII.

11 Yunus Emre 1965, 125: CLVIII.

12 Yunus Emre 1965, 86: LXXXIX.

13 Yunus Emre 1965, 94: CIII.

14 Yunus Emre 1965, 98: CIX.

15 Yunus Emre 1965, 81: LXXX.

Ömrüm beni sen aldadun ah nideyin ömrüm seni
Beni deprenimez kodun ah nideyin ömrüm seni
Benüm varum hep sen idün canum içinde can idün
Hem sen bana sultan idün ah nideyin ömrüm seni

....

Gidermiş bunda gelen dünya işi cümle yalan
Ağlar ömrin yavıklılan ah nideyin ömrüm seni

....

Bâri kapuban kaçmasan göçkünci gibi göçmesen
Ölüm şarâbın içmesen ah nideyim ömrüm seni[16]

Yunus yaşamaya bir türlü doymaz. Bunun için ömrün kısalığından "bir göz açıp yummak" deyimiyle yakınır:

Geldi geçti ömrüm benüm şol yil esüp geçmiş gibi
Hele bana şöyle geldi şol göz açup yummuş gibi[17]

Bütün bu örnekler, Yunus'un ölümsüzlüğü isteyecek kadar büyük bir yaşama isteği ile dolup taştığını gösterir. Yaşamaya bu denli büyük bir istekle bağlı bir kişinin bu dünyayı sevmemesine imkân yoktur. Nitekim Yunus, dünyayı şöyle anlatır:

Bu dünye bir gelindür yeşil kızıl donanmış
Kişi yine geline bakubanı doyamaz[18]

Yunus'un dilinde dünya lâtif çiçekleri, hoş âvâzlı kuşlarıyla anlatılır. Cennette olan her şey aslında bu dünyada vardır. Dünyanın güzelliği bezek, şehd ü şeker, şirin, hub kelimeleriyle dile getirilir. Dünya insandan yüz çevirdiği zaman ihtiyar bir hilekârdır. Acısı da yılan zehri gibi öldürücüdür. Şu hâlde dünya güzelliğinin farkında oluş, ölüm duygusunun bilinçlenmesiyle buruk bir tat kazanır. Bu yüzden Yunus'un şiirlerinde ölüm ve dünya birbiri içine kenetlenmiştir. Nitekim bir gelin gibi güzel dünya, hemen aynı şiirin dördüncü beytinde onun aklına nice yiğitlerin ölümünü getirir.

16 Yunus Emre 1965, 148: CXCIX.

17 Yunus Emre 1965, 151: CCII.

18 Yunus Emre 1965, 70: LXI.

Açıkça görülüyor ki, dünya ve ölüm, birbirinin karşıtı olarak, Yunus'a birbirini hatırlatır. Ölümü bu kadar yakından duyan ve dünyayı bu kadar güzel gören Yunus, ancak şöyle söyleyebilir:

> Kogıl dünya bezeğini bu dünya ya yildür ya hayâl
> Ne kılsar bize vefâ çünki pusudadur zevâl[19]

Yunus sevdiğinden ayrılmanın acısını daha yoğunlaştırmaktan korkar. Yunus sevdiği bu dünyayı acısız ve korkusuz duyabilmek, görebilmek için korkuyu ve dünyayı yağmaya verir.

Yunus kullandığı bu dille de bu dünyaya bağlı olduğunu gösterir. Dünyayı sevmeyen, onun güzelliğinin farkında olmayan insan, doğayı en coşkun insan duygularıyla içiçe girmiş bir şekilde anlatabilir mi! Yunus'ta bazen insan dört yandan akıp gelen ırmakları içine alan bir deniz olur; bazen "bulutlayın seyran" eder; "yıldırım olup şakır"; "yağmur olup yağar"; "ilk yaz güneşi gibi mevc" vurarak doğar. Bazen insan gönlü "sular gibi çağlar"; sevgili "taş bağırlı dağlar" gibidir. Çoğu kez Yunus, doğayı da insanlaştırır. Yani, doğayı uyumlu suskunluğu ve duygusuzluğunun dışına çekip alarak, onu kendi gibi duyan, düşünen, konuşan bir varlık olarak görür. Böylece Yunus, doğayı yalnız gözleriyle seyretmez; ondaki musikîyi ve içinde kaynaşan canlılığı da duyar. Onu bir insanı bildiği gibi bilir. Bütün bunlar onun, doğanın her an farkında olduğunu, ona yabancı ve kayıtsız kalmadığını, onu sevdiğini, onunla kaynaştığını gösterir. Gözlerini, kulaklarını, kalbini bu dünyaya kapamamıştır Yunus. Yunus'un doğayı dinleyiş, duyuş ve canlandırışına birkaç örnek:

> Yine seher merguzarı hoş akar esrük suları
> Cihanlara saçdı nisâr cümle âlem dostı yine[20]

> Daşdun yine deli gönül sular gibi çağlar mısın
> Akdun yine kanlu yaşum yollarumı bağlar mısın
>
> ....
>
> Yavukıldum ben yoldaşı onulmaz bagrımun başı
> Gözlerimün kanlı yaşı ırmag olup çağlar mısın
>
> Ben toprak oldum yolına sen aşuru gözedürsin
>
> Şu karşuma göğüs gerüp taş bağırlu taglar mısın

19 Yunus Emre 1965, 84: LXXX.

20 Yunus Emre 1965, 124: CLVII.

Karlı taglarun başunda salkım salkım olan bulut
Saçun çözüp benüm içün yaşın yaşın aglar mısın[21]

Geh eserem yeller gibi geh tozaram yollar gibi
Geh akaram siller gibi gel gör beni ışk neyledi
Akar sulayın çağlaram derdlü cigerüm dağlaram
Şeyhum anuban ağlaram gel gör beni ışk neyledi[22]

Doğa insan özelliklerini, insan da doğadaki durum ve özelliklerini kendinde taşıyan bir varlık olarak, birbirlerini çok iyi tanırlar. Birbirleriyle sarmaş dolaş iki dostturlar.

Şu halde, Yunus için bu dünya önemlidir. Çünkü insan şu anda onun içinde yaşar; onun güzelliklerini, verdiği sevinç ve acıyı tadar. Dünya ancak insanın onu kavraması ve ondan tat almasıyla önem kazanır. Bu dünyaya anlam veren insan olduğu için de insan bu dünyanın efendisidir. Örneğin:

Cihan köhne saraydur sen begisin
Niçe bir eskiye hasretlenesin[23]

beytinde görüldüğü gibi, dünyaya fazla bağlanmayı engelleyen ölüme rağmen, Yunus için bu köhne sarayın beyi insandır. Bu dünyanın her bir köşesinde sadece insanın hükmü geçer:

Çarh benüm hükmümdedür her kanada ben oturmuşum
Mülk benüm elümdedür yakan benem yanan benem[24]

Benem sâhib-kıran devran benümdür
Benem uş pehlevan meydan benümdür[25]

Yunus'un insanı bu dünyanın beyi olarak bu dünyadaki yerine yerleştirmesi, onu tek değerli varlık saymasındandır. Yunus'a göre insanın değerli oluşu içinde taşıdığı sevgi potansiyelinden doğar. Ancak bu sevgi potansiyeli ile insan imkânın sınırını zorlayan bir varlık olur. Bu potansiyel de insanın iç varlığında, yani gönlündedir. Şu hâlde insanı değerli kılan

21 Yunus Emre 1965, 190: LXXI.

22 Yunus Emre 1965, 202: XCV.

23 Yunus Emre 1965, 188: LXVII.

24 Yunus Emre 1965, 93: C.

25 Yunus Emre 1965, 50: XXI.

insanın bir gönüle sahip olmasıdır. Bu yüzden Yunus, divanında gönülün, dolayısıyle insanın değerini her şeyden üstün tutar:

Ak sakallu bir koca bilimez hâli nice
Emek yimesin hacca bir gönül yıkarise[26]

Bir kez gönül yıkdunısa bu kıldugun namaz degül
Yetmişiki millet dahı elin yüzin yumaz degül[27]

Görülüyor ki, insan zengin, yoksul, bey, kul olmasına göre değer kazanmaz. Bir kere bütün insanlar bir gönüle sahip olmak bakımından değerlidirler. Çünkü gönülün içerisinde bulunan zenginlikler cihanda dahi yoktur:

Girdüm gönül şehrine taldum onun bahrına
Işkıla gideriken iz buldum can içinde
Bu izümi izledüm sagum solum gözledüm
Çok acaibler gördüm yoktur cihan içinde[28]

Gönül dostun durağıdır ve gönül sevginin peşinden giderek dostu bulur:

Ne sultan ne baylardasın ne köşk ü saraylardasın
Girdün miskinler gönline idündün durak Çalabum[29]

Gönül mi yig Kâ'be mi yig ayıt bana aklı iren
Gönül yigdürür zîre kim gönüldedür dost durağı[30]

Işk imamdur bize gönül cemaat
Kıblemüz dost yüzidür daimdür salat[31]

Şu halde Yunus'un insana verdiği değer, insanın sevgiyi duyabilme yeteneğinde yatmaktadır. Her insanın gönlü de kendi gücü oranında bir sevgi potansiyelini içerisinde saklar. Fakat bazı kişilerde bu potansiyel hiç harekete geçmeden derin bir uykuya dalar. Böyle kişiler sevgiyi bilemezler; onlara dışarıdan bakanlar da onları sevgisiz kişiler olarak tanımlarlar. Yunus, sevgiyi ve sevgisiz kişileri şöyle anlatır:

---

26 Yunus Emre 1965, 119: CXLII.

27 Yunus Emre 1965, 176: XLIV.

28 Yunus Emre 1965, 120: CXLVIII.

29 Yunus Emre 1965, 92: XCIX.

30 Yunus Emre 1965, 139: CLXXXII.

31 Yunus Emre 1965, 44: XI.

İşidün iy yarenler ışk bir güneşe benzer
Işkı olmayan gönül misâli taşa benzer[32]

Çünkü bu taş gönülü, mum gibi yumuşatacak bir güneş yoktur. Sevgiyi duymayan insanın sözü savaşa benzer. Konuşurken ne kadar yumuşak olmaya çalışırsa çalışsın, yine karşısındakini incitir, kırar. Oysa sevgi ile insan pek çok şey kazanır:

Esritdi ışka düşürdi ben hamıdum ışk bişirdi
Aklumı başa düşürdi hayrı şerden seçer oldum[33]

Işk nefs iline akdı ne buldıysa yakdı
Kibir kal'asın yıkdı anda çok savaş oldı

....

Işk aldı elüm benüm gösterdi togrı yolum
Hakka şükür kim hâlüm bayagıdan hoş oldı[34]

Bu parçalarda sevginin insanı olgunlaştırdığı ve insanı diğer insanlara düşman eden gurur, bencillik gibi duygulardan kurtardığı anlatılıyor. Öyleyse sevgi insanlara diğer insanları kazandırır:

Eğer ışkı seversen can olasın
Gönüller tahtına sultan olasın[35]

Ayrıca Yunus, sevginin insanda bir coşkunluk ve coşkunlukla birlikte gelen büyük bir sevinç ve tamlık duygusu yarattığını söyler. Ancak sevginin o büyük sevinç ve coşkunluğuyla insan kendi küçük hesaplarından kurtulabilir. Kendini güçlü ve mutlu hisseder. Aşk bir sevinç, bir güçlülük, bir coşkunluk, bir yeniden canlılık kazanmaktır; ölümsüzlüktür:

Yunus seni seveliden beşâret oldı cânına
Her dem yenî dirlikdedür hergiz ömrin eskitmeye[36]

Her da'viden geçen kişî dostdan yanâ uçan kişî
Işk şerbetin içen kişî geh esrük geh mestân ola[37]

32 Yunus Emre 1965, 159: XIV.

33 Yunus Emre 1965, 104: CXVII.

34 Yunus Emre 1965, 197: LXXXVI.

35 Yunus Emre 1965, 111: CXXXII.

36 Yunus Emre 1965, 40: III.

37 Yunus Emre 1965, 40: IV.

Ölmez ışk bilişleri esrük meclis hoşları
Daim bunların işi çeng ü şeşte rebâbdurur[38]

Ol canda ki ışk ola anda gussa olmaya
Bu aşk bana gelelden gussam gitdi güldüm ben[39]

İsterisen bu dünyede ebedi serhoş olasun
Işk kadehin tolu getür yıl on'iki ay serhoş yüri[40]

Bir sâkiden içdük şarab arşdan yüce meyhânesi
Ol sâkinün mestleriyüz canlar onun peymânesi[41]

İşte sevgi, beraberinde getirdiği bu sonuçlar yüzünden bütün evrenin temelidir:

Işkı seve âşık gerek ne olısar ışkdan yigrek
Işkdur yire göke direk kalanı hep söz öküşi[42]

Bu yir ü gök ü ferş ışk dadıla kayımdur(ur)
Bünyâdı aşkdur âşıka her bir arada eli var[43]

Yine bu sonuçlar yüzünden Yunus, sevginin gelişini müjdeli bir haber gibi insanlara duyurur ve onları da sevmeye davet eder:

Muştulanuz âşıklara bu ışk ulu devlet olur
Işk kime kim değdiyise canında bil işret olur[44]

Anunıla ahvalimi âlemlere bildüreyim
Çağruban muştalayam âlemi üstüme direm[45]

Gelün tanışık idelüm işün kolayın tutalum
Sevelüm sevilelüm dünyaya kimse kalmaz[46]

38 Yunus Emre 1965, 60: XLI.
39 Yunus Emre 1965, 10: CXXIX.
40 Yunus Emre 1965, 201: XIV.
41 Yunus Emre 1965, 203: XCVIII.
42 Yunus Emre 1965, 137: CLXVIII.
43 Yunus Emre 1965, 50: XXII.
44 Yunus Emre 1965, 62: XLVI.
45 Yunus Emre 1965, 102: CXIV.
46 Yunus Emre 1965, 69: LVIII.

Yunus'a göre sevgiyi duymayan insan hayvandan farksızdır. Cansız bir suret gibidir. Bütün hayatı bir aldatma içinde geçer. Dünya ve ahiret belâsından kurtulamamıştır. Dili ağu, gönlü taş gibidir.

Kendisi de sert bir kışa benzer. İnsana ürperti veren bir soğukluğu vardır. Öyleyse aşk insan için tam bir dolgunluktur, mutluluktur. Bütün eksiklerin tamamlanmasıdır. İşte Yunus, bu insanları olgunlaştıran, birbirine kardeş yapan ve onları bir bütünlük ve ölümsüzlük duygusuna ulaştıran sevgiyi bütün insanlığın dini yapar ve şöyle der:

> İy âşıklar iy âşıklar mezheb u din ışkdur bana
> Gördi gözüm dost yüzini yas kamu düğündür bana[47]

> Din ü millet sorarısan âşıklara din ne hacet
> Âşık kişi harabdur aşk bilmez din diyanet[48]

Fakat divanındaki pek çok şiir, Yunus'un iyi bir Müslüman ve dindar bir kişi olduğunu gösterir. Kendi dinini terk edip, sevgiyi kendine din edindiğini söyleyen Yunus'un bu sözleri, onun İslamiyet'e karşı olan tutumuyla çelişmeli görünüyorsa da;

> Bu cümle âlem sevdügi din ile imandurur
> Işksız gerekmez vallahi şol diniyile imanı[49]

derken din ile sevgiyi nasıl birleştirdiğini açıklar. Din aşka giden bir yoldur; bir hazırlıktır. Ancak insan aşkı bulduktan sonra dine ihtiyaç duymaz:

> Dadarsın ışk dadundan geçesin zahir dinden
> Ayrulıgun adundan ol vakit kurtılasın[50]

Yunus, din gibi şeriat ve tarikatı da insanı asıl amacına götüren birer yol olarak kabul eder. Yalnız insan, şeriatın içinde onun bir tutsağı olarak kalmamalıdır. Eğer aşk bir deniz, şeriat da bir gemi ise, o gemiden denize dalmayanlar, gerçek dinin ne demek istediğini anlamadan yarı yolda kalırlar. İnsan şeriatın da ötesine geçmelidir. Yunus bunu yapmayanlar için şöyle der:

> Bular geldi tapuya şeriat tutdı turur
> İçerü girübeni ne varın bilmediler

47 Yunus Emre 1965, 41: VI.

48 Yunus Emre 1965, 45: XII.

49 Yunus Emre 1965, 203: XCVI.

50 Yunus Emre 1965, 189: LXX.

Dört kitabı şerhiden asidür hakikatte
Zîre tefsir okuyup ma'nisin bilmediler[51]

Bu son parçadan anlaşılıyor ki, Yunus'un gözünde bütün dinler bir yol ve usûl olarak eşit değere sahiptirler. Şu halde Yunus için dinlerin hiçbir ayrıcalığı yoktur. Yunus,

Biz kimse dinine hilâf dimezüz
Din tamam olıcak togar mahabbet[52]

derken hangi dinden olursa olsun bütün insanların inancına saygı duyduğunu da anlatmış olur. Aynı zamanda dinlerin de insana sevgiden başka bir şey öğretmediğini, hepsinin sevgiye giden bir yol olduğunu ortaya koyar:

Sen sana ne sanursan ayruğa da onu san
Dört kitabın ma'nisi budur eger varısa[53]

beytiyle, Yunus din anlayışını daha somut bir tarzda anlatır. Böylece Yunus, insanlara sevgi, barış, eşitlik ve kardeşlik getiren bir din anlayışı ortaya koyar. Yani o kendi insan ve hayat görüşünden ötürü dinleri böyle görmek ister. Hiç kuşkusuz, dinin öğretisini böyle görmek isteyerek Yunus, onu kendi sevgi anlayışı ile birleştirecektir. Bu anlayış nedeniyle Yunus dini yanlış anlayan, onun özüne inemeyen din adamlarını kınar.

Dinlerin insanların mutluluğu, kardeşçe, insanca yaşamaları için var olduğunu kavrayamayan bu din adamları insanlara sevgi, kardeşlik duygusu, doğruluk, eşitlik kavramlarını aşılayamazlar. Yetmiş iki millete bir göz ile bakamazlar. İnsanları cennet, cehennem, sırat köprüsü hakkında yanlış bilgilerle aldatırlar. Oysa Yunus'un bu hususlaki düşünceleri onlarınkine aykırı düşer:

Âşık mı derim ben ana Tangrının uçmagın seve
Uçmak hod bir tuzakdur(ur) eblehler canın tutmağa[54]

Soru hisâb olmayısar dünye âhıret kovana
Münker ü Nekir ne sorar terkolıcak cümle murat[55]

51 Yunus Emre 1965, 55: XXXII.

52 Yunus Emre 1965, 45: XI.

53 Yunus Emre 1965, 119: CXLVII.

54 Yunus Emre 1965, 38: I.

55 Yunus Emre 1965, 45: XII.

Havf u recâ gelmez anda varlık yoklık bıragana
İlm ü amel sıgmaz anda ne terazu var ne sırat[56]

Aslında Yunus din adamlarının öne sürdüğü gibi ahirette üzerinden geçilecek bir sırat köprüsünün real varlığına inanmaz. Ona göre sırat köprüsü, insanın, insanlığın zirvesine ulaşmak için izleyeceği bir yoldur. Dervişlerin, aşk erlerinin, büyük âlimlerin, peygamberlerin yoludur bu yol. Onun bu düşünceleri şu şiirlerinde açıkça görülür:

Ol geçidin korkusu uş beni yoldan kodı
Geçmez degme ârifler köprisin kıldan kodı[57]

Menzili ırak bu yolun bu yola kim varası
Müşkili çok bu yolun bunı kim başarası

....

İnce sırat köprüsi sıfat imiş bu yolda
Dosta giden kişinün togrulıkdur çâresi[58]

Ayrıca onun şiirlerinde yol kelimesi tek başına bu belli amaca doğru gitme anlamında kullanıldığı gibi mecazî anlamıyla da sık sık kullanılır:

Bu yol uzakdur menzili çokdur
Geçidi yokdur derin sular var
Girdik bu yola ışkıla bile
Gurbetlik ile bizi salar var[59]

Hele biz işbu yola gelmedük riyâyıla
Bu melâmetlik tonın bizümle geyen gelsün[60]

Yunus, cennet ve cehennemi de bu dünyada ister ve bulur. Cennet insanın sevgiyle varacağı yerdedir. Böylece cennet ve cehenneme de yine insanın kendisi anlam vermiş olur.

Kullarına vadeyledi yarın uçmak virem didi
Ol dostların sevündüği yarınum bu gündür bana[61]

56 Yunus Emre 1965, 45: XII.

57 Yunus Emre 1965, 140: CLXXXIV.

58 Yunus Emre 1965, 143: CXC.

59 Yunus Emre 1965, 157: IX.

60 Yunus Emre 1965, 192: LXXV.

61 Yunus Emre 1965, 41: VI.

Seni gören kişiye ne hâcet hûr u kusûr
Seni sevmeyen cana tamudur cümle makâm[62]

Uçmag uçmagum didügün müminleri yeltedigün
Vardur ola bir kaç hûri arzum yokdur uçmagıçün
Bunda dahi verdün bize ol hûriyi cüft ü halâl
Andan geçdi arzum tamam arzum sana irmegiçin[63]

Bu şekilde sevginin kılavuzluğu ile insanın insanca yaşantısına ve insanlığının zirvesine ulaşacağı yere giden yolu sırat köprüsü, varılacak bu yeri de bir cennet olarak düşünen Yunus, münacatında ve "Sen hod bize bizden yakın görünmezsin hicab nedür" mısraıyla başlayan şiirinde din adamlarının Tanrı anlayışına şiddetle çatar. Yalnız münacattaki bu eleştiri, anlatım tarzıyla, yani dolaylı bir şekilde yapılmıştır. Tanrı'yı sevgiden başka bir şeyle birlikte düşünmeyen Yunus'u tanıyan dikkatli bir okuyucu, münacatta klâsik Tanrı anlayışının eleştirisinin yapıldığını hemen kavrar. Çünkü Yunus, bu şiirinde insanları sorguya çeken, adaleti hakkında insanların kuşkuya düşebileceği bir Tanrı'yı anlatırken, aslında kendisinin Tanrı'yı böyle anlamadığını başkaldıran ifade tarzıyla gösterir. Örneğin:

Ben bana zulmeyledüm itdüm günah
Neyledüm nitdüm sana iy padişâh
Gelmedin didün hakuma kem diyü
Togmadın didün "asâ Âdem" diyü

....

Kıl gibi köpri gerersin geç diyü
Gel seni sen tuzagumdan seç diyü
Kıl gibi köpriden âdem mi geçer
Ya düşer ya tayanur yahud uçar

....

Terezî kurarsın hevâset dartmağa
Kasdidersin beni oda atmağa
Terezî ânâ gerek bakkal ola
Ya bezirgân tâcir ü attâr ola

....

62 Yunus Emre 1965, 101: CXII.

63 Yunus Emre 1965, 104: CXVIII.

Sen temâşâ kılasun ben hoş yanam
Hâşelillâh senden iy rabbül-enâm
Sen basirsin hod bilürsin hâlimi
Pes ne hâcet dartasın a'mâlimi
Geçmedi mi intikamun öldürüp
Çüridüp gözüme toprak toldurup

....

Bir avuç topraga bunca kıyl ü kal
Neye gerek iy kerîm-i zül-celâl[64]

Şimdiye kadar anlatılanlar toparlanacak olursa, görülür ki Yunus insanda bir potansiyel olarak var olan sevgiden yola çıkar; bir insan ve insanlık, din ve Tanrı anlayışı ortaya koyar. Şöyle ki, Yunus sevgi ile insanın olgunlaştığını, insanı insana düşman eden kibir, kin, dedikodu, haksızlık yapma gibi duygulardan sıyrıldığını ve ten varlığından kurtulduğunu söyler. Yunus'un ten varlığı ile ne söylemek istediği, onun cennet, cehennem, sırat köprüsü üzerindeki düşünceleri göz önüne alınırsa, bir açıklık kazanır. Yunus için ten varlığı bencilliktir. Başka bir deyişle, insanın kendini başkalarından ayırışı, başkalarına yabancı kılışıdır. Çünkü insan kendini zenginliği, başarısı veya bu tip herhangi bir özelliğinden ötürü diğerlerinden üstün görür. Bu üstünlükle gururlanır. Oysa bütün bu çeşitten değer yargıları belli bir toplumun ahlâk ve geleneklerinin varlığıyla var olan, değişken kavramlardır. Bunun için Yunus, gurur, kibir üzerinde çok durur. Onların karşısına miskinlik dediği alçak gönüllülüğü koyar. Onca, miskinlik dünya malına değer vermemek, onu bir kenara atmak değil, ona tapmamaktır. Çünkü mala mülke tapan onu başkalarıyla paylaşamaz; şöhret ve mevkii seven daha aşağıdakini küçük görür; yukarıdakini ise kıskanır; aşırı dindar, kendi gibi olmayanları ve hareket edemeyenleri bağışlamasını bilmez. Ayrıca kudret, zenginlik, şöhret de değişebilir olduklarından insanın özünün dışında kalırlar. Yunus'ça insan onların ötesinde, kendi kendisi olmakla değer kazanmaya başlar. "Kibirli olma", "kin gütme", "cömert ol", "miskin ol", "doğru ol" derken Yunus, insanı belli toplum yargılarından kurtarmak, gerçek insan olmaya götürmek ister. Başka bir deyişle bir grubun menfaatlerini aşan ve tüm insanlığa mal olan değer yargılarına ulaştırmak ister insanı. İnsana verdiği ölçü ise insanın yaptığı iyi işlerdir. Böylesine yaratılan insanlık, insana karşılık olarak bir cennet veya

64 Yunus Emre 1965, 151: CCIII.

cehennem vadetmez. İnsan, ancak sevgisiyle yaratabileceği bu insanlıkta bir coşkunluk, bir sevinç, bir doygunluk ve tamlık duygusu bulabilir. Böylece insan, bu duygular içinde yetersizliği ve sınırlılığını unutur.

Ancak Yunus'un sevgisi veya aşkı tek başına düşünülürse boşlukta kalır. Çünkü sevgi insanın dışarda bir objeye duyduğu bir duygu olduğuna göre, Yunus'un da kendisinin dışında düşündüğü bir objesi olmalıdır. Yunus'un bazı şiirleri, böyle bir objenin varlığına işaret ederler. Hiç kuşkusuz Yunus, bir insana duyulan sevgiyi tecrübeleriyle öğrenmiş ve onun gücünün büyüklüğünü tartmıştır. Ancak Yunus'un daha sonra bu sevgiyi soyutlayıp soyutlamadığı konusu üzerinde de düşünülebilir. Fakat önce Yunus'un bir insana duyduğu sevgiyi işaret eden şiirlerini incelemek gerekir. Bu şiirlerde bir dost gibi sevdiği Tapduk Emre açıkça anlatılır. Yunus, Tapduk'a sevgisini, ondan ayrıldığında ona duyduğu hasreti büyük bir içtenlikle şöyle dile getirir:

> Miskin Yunus bilişeli cân ü gönül verişeli
> Tapduğuna irişeli gizli râzum açar oldum[65]
>
> Işk ma'şukı Tapduk durur Yunus kuldur ol kapuda
> Gedâlara lûtf itmek her kaidedur sultana[66]
>
> Akar sulayın çağlaram derdlü ciğerüm daglaram
> Şeyhum anuban aglaram gel gör beni ışk neyledi
>
> ....
>
> Ya elüm al kaldır beni ya vaslına irdür beni
> Çok ağlatdun güldür beni gel gör beni ışk neyledi
> Ben yürürem ilden ile şeyh soraram dilden dile
> Gurbetde halüm kim bile gel gör beni ışk neyledi[67]

Şu şiirinde bahsettiği, uzaklarda kalan yoldaşı da büyük bir ihtimalle yine Tapduk olmalıdır. Çünkü Yunus'un uzak illere seyahat ettiği ve Tapduk'dan ayrıldığı yukarıdaki şiirden anlaşılmaktadır.

> Nidem elüm irmez yâre bulınmaz derdüme çare
> Oldum ilümde âvâre beni bunda eğler misin
> Yavukıldım ben yoldaşı onulmaz bagrımun başı
> Gözlerimün kanlı yaşı irmag olup çağlar mısın

65 Yunus Emre 1965, 4: CXVII.

66 Yunus Emre 1965, 117: CXCIII.

67 Yunus Emre 1965, 202: XCV.

Harâmî gibi yoluma arkurı inen karlı tag
Ben yârümden ayru düşdüm sen yolumu baglar mısın

....

Esridi Yunus'un canı yoldayım illerüm kanı
Yunus düşde gördi seni sayru mısın saglar mısın[68]

Yunus'un divanında Tapduk Emre'den başka bugün tarihî kişiliğini bilmediğimiz kişi veya kişilere duyula sevgi de dile getirilmiştir:

Kerem it bir beri bak nikab yüzünden bırak
Ayun on dördü misin balkurur yüz ü yanak

Sıfatun arulıgı bulgurı nohud gibi
İki kaşun ay alnun gencaya virür sebak

Boynun yuvuk baynından hiç farkeyleyemedim
Gümana viren beni küpeli iki kulak[69]

Görklü yüzüni gören gönlüni sana viren
Bellü Tapunda turan ne toydı ne usandı

Gevherdür senün özün güneşden arı yüzün
Şekerden tatlu sözün herkim gördi utandı

Şu gönlüm garîb idi cigerüm kebâb idi
Görklü yüzüni gördüm içim taşum bezendi

Yunus Emre bîkarar şol hub yüze intizar
Senden ayrılmaz nazar vardı yakıldı yandı[70]

Bu şiirde geçen "görklü", "şekerden tatlu", "güneşden arı", "hûb" kelimeleri, Yunus'un daha çok bu dünya ve insanla ilgili ifadelerinde kullandığı kelimelerdir. Yunus, Mevlânâ'nın bakışı için de "görklü" sıfatını kullanır. Bu iki şiirden başka Fuzûlî'yi çok andıran şu şiir de onun birkaç kez âşık olduğunu ve bu yüzden acı çektiğini gösteriyor:

Kime gönül virürisem benümile yâr olmadı
Hâlüm bilüp derdüm sorup bana vefâdâr olmadı

68 Yunus Emre 1965, 190: LXXI.

69 Yunus Emre 1965, 75: LXX.

70 Yunus Emre 1965, 197-198: LXXXVII.

Hak'dan meger takdir idi âşık oldı gönlüm sana
Hiç kimseler bencileyin ışka giriftar olmadı[71]

Öyleyse, bir insana duyulan sevgiyi soyutlayarak veya soyut Tanrı sevgisi ile bir insana duyduğu sevgiyi yanyana taşıyarak, Yunus bütün insanlığı sevgiye çağırmış ve ancak sevgiyle eşitlik, kardeşlik içerisinde, tüm haksızlıklardan arınmış bir şekilde insanca yaşamanın mümkün olacağına inanmıştır. Bu inancı da ona insanlara sevgiyi öğretme ödevini yüklemiştir. Bunun için pek çok şiirinde bu dünyaya gelişinin bir amacı olduğunu, insanlığa, tıpkı malını satan bir bezirgân gibi düşüncelerini ve sevgiyi öğretmek için geldiğini anlatır. Bu şiirlerinde dâvasına inandığı kadar kendi gücüne ve şairliğine de inanan Yunus'un sesi duyulur:

Ben gelmedüm da'va içün benüm işüm sevi içün
Dostun evi gönüllerdür gönüller yapmaya geldim[72]

Tag ne kadar yüksek ise yol onun üstünden aşar
Yunus Emrem yolsuzlara yol gösterdi vü hoş ider[73]

Yunus bu sözleri çatar sanki balı yağa katar
Halka mata'ların satar yüki gevherdür tuz degül[74]

Fakat pek çok kişi Yunus'un soyut bir Tanrı sevgisini dile getirdiğini öne sürecek ve bütün canlıları yaratan ya da tasavvufî görüşe göre, kâinat aynasında sadece bir görüntü olan yaratılmışların asıl kaynağı Tanrı'dan ötürü Yunus insanı sever diyeceklerdir. Başka bir deyişle, onlara göre Yunus'un hümanizması onun Tanrı'ya duyduğu sevginin bir sonucudur. Ancak Yunus'un hümanizması ister bir sonuç, isterse Tanrı sevgisini doğuran bir sebep olsun, varılan netice pek değişmez: Yunus, insana değer vermiş ve bunun sonucunda bir hümanistin varacağı sonuçlara varmıştır.

Aslında, insanın varlık bütünündeki yerini arayan tek hümanist Yunus değildir. Çünkü tarih boyunca pek çok hümanist, bir takım metafizik düşüncelere sahip olmuştur. Ancak onların değişmez ve mükemmel bir varlığı düşünmüş olmaları, bu dünyada insanı tek değer görmelerine engel olmamıştır. Bu çağda dahi, daha başka bir tarzda olmakla beraber, insana bakış açısında aynı problemle karşılaşılır: Örneğin, Sartre, "İnsanın

71 Yunus Emre 1965, 148: CC.

72 Yunus Emre 1965, 90: XCVI.

73 Yunus Emre 1965, 158: XI.

74 Yunus Emre 1965, 176: XLIV.

yarı saydam ve yetersiz bilinci, dâima dairelerin ve geometrik şekillerin değişmez ve mükemmel dünyasını özler"[75]; "bu yüzden insan beyhude bir Tanrı olma tutkusudur,"[76] derken, mutlak olanı özleyen insanın özlediği şeyin imkânsızlığı yüzünden parçalanıp kırıldığını anlatır. Böylece mutsuz olan insan bireysel bilince mutlak bir değer verir. Yalnız ne var ki Yeni Platoncu görüşlerde ve Yunus'ta ölümsüz ve değişmez olanı özleyen insan umutludur. Çünkü ona erişebilmesi için insan bir ruha ya da Yunus'ta olduğu gibi sevgiye sahipse de Sartre'ın insanı için bu olanaklar ortadan kalktığından, o yalnız, umutsuzluk ve kötü niyet diye adlandırılan toplumun kabul ettiği ahlâk ve geleneklere başkaldıran insandır. Görülüyor ki, ayrı ayrı dünyalarda insanı tek değer olarak alan bütün bu görüşlerde insan ile mükemmel, mutlak ve değişmez olan arasında çeşitli ilişkiler kurma çabası ortaktır. Fakat ölüm ve değişkenlik gibi kaçınılmaz gerçeklerin ortaya attığı insanın varlık bütünündeki yerini arama çabaları, yine de belirtildiği gibi onların insanı tek değer görmelerini engellememiştir. Buna en güzel örnek ilk hümanistlerden olan şair Petrarca'dır.

Şimdi Yunus'un bazen Tanrı, Hak, Çalab, bazan de dost dediği kavramın onun hümanist yönüyle görünüşte bir çelişme halinde olmasına rağmen, gerçekte hiç de öyle olmadığı daha kolay anlaşılabilir. Ancak Yunus'un Tanrı, Çalab, Hak ve dostu kimdir diye düşünüldüğünde kesin bir yargıya varmak da güçtür. Şiirlerinde Yunus'un dostu kimi zaman soyut bir kavram, Tanrı, kimi zaman da bir insandır. Yani Tapduk Emre'dir ya da tarihî kişiliği bizce bilinmeyen bir insandır. Sabahattin Eyüboğlu, dostun ne olduğu konusunda şunları söyler:

> *Kimdir bu dost, yüzlerce, binlerce şiirinde çağırılan dost? Çok sevdiği Tapduk Emre mi? O değil diyemezsiniz. Onun çok sevdiği Hacı Bektaş mı? O değil diyemezsiniz. Çok çok sevdiği Muhammed, Muhammed'in sevdiği Ali mi? Onlar değil diyemezsiniz. Bütün insanların bütün minarelerden ve çan kulelerinden çağırdığı Tanrı mıdır? Değildir diyemezsiniz. Yunus'un dost dediği, onun ardından bütün Anadolu saz şairlerinin dost dediği varlık, dost sözüyle anlattığı bozbulanık ülkü, gerçek insanlık değil midir?.. Onun dost kavramında yalnız tasavvufun mutlak güzelliğini, soyut sevgilisini değil, halkın bütün özlemini bulur gibi oluruz.*[77]

75 Murdoch 1964, 40-41.

76 Murdoch 1964, 74-75.

77 Eyüboğlu 1966, 36.

Evet, Yunus Emre'nin dostu Tapduk Emre, Hz. Muhammed, İslamiyet'in tanrısı, tasavvufun sevgilisi, bir ülkü olarak insanlık olabilir. Dostun bu kavramlardan hangisi olduğu probleminden çok, Yunus Emre'nin dost ile ne kazandığı ve onu nasıl gördüğü önemlidir.

Yunus, nasıl doğayı insanlaştırır ve ona insanın duygularını yüklerse, bu soyut kavramı da çoğu kez insanlaşır. İnsanın tanrılaştığı ilk çağlarda olduğu gibi, Yunus Tanrı'yı insan yaparken, insana da tanrısal bir güç bağışlar. İşte burada dostun neden soyut bir Tanrı ve Tapduk gibi bir insan olarak iki türlü düşünüldüğü biraz anlaşılabilir.

İlk çağ tanrılarının, insanlık için büyük işler yapmış büyük kahramanların, zaman içinde tarihî kişiliklerinin unutulmasıyla, giderek halk tarafından efsaneleştirilmeleri ve tanrılaştırılmalarından ya da insanların mutlu yaşamalarını sağlayan moral kavramların sembolleştirilmelerinden başka bir şey olmadıkları[78] gözönüne alınırsa, tanrıların dâima insan için ve insanla birlikte var olan kavramlar olduğu görülür. Onun için ilk çağın insanı artık bencilliğinden sıyrılmış, öteki insanları dinleyebilen, anlayabilen ve düşünebilen tanrısıyla bir insanla konuşur gibi konuşur; ona içini döker; ona güvenir. İşte Yunus da güvendiği ve üstün bir insan olarak gördüğü tanrısıyla bir dostuyla konuşurmuş gibi konuşur. Yunus, bu dosta güvenir; onu sever. Onun kendini anladığını, dinlediğini bilir. Düşünebilecek en somut bir tanrı anlayışıdır bu. Çünkü insan dost olan, üstün nitelikteki bir insanla böyle bir ilişki kurabilir. Bunun ötesine kendi tecrübeleriyle erişemez. Ancak böyle bir dostla insan güven duygusunun ne olduğunu öğrenir.

Bu nedenle Yunus'un dostu çok uzaklarda ya da öldükten sonra öteki dünyada bulunacak bir dost değildir. Yunus onu bu dünyada bulur. Her baktığı yerde görür. Yunus dostuyla bu dünyada mutlu olmanın yolunu bulmuştur. Bunun üzerine söylenmiş pek çok şiiri vardır Yunus'un. Bunlardan birkaç örnek:

> Ne yüriyem ne hod irem ne uzak sefere varam
> Çünki dostu bunda buldum ayruk neye seferüm var[79]

> Her kancaru bakarısam oldur gözime tuş olan
> Önüm ardum sagum solum genc yaz oldı ger kış oldı[80]

78 Seznec 1961, 11, 85.

79 Yunus Emre 1965, 151: XXIII.

80 Yunus Emre 1965, 133: CLXXIII.

Ben ayumu yirde gördüm ne isterem gökyüzünde
Benüm yüzüm yirde gerek bana rahmet yirden yağan[81]

Dost ile ancak bu dünyada mutlu olunabileceğini şu şiiri çok güzel gösterir:

Bir nazarda kalmayalum gel dosta gidelüm gönül
Hasretile ölmeyelüm gel dosta gidelüm gönül

Gel gidelim can turmadın sûret terkini urmadın
Araya düşman girmedin gel dosta gidelüm gönül

Ölüm haberi gelmedin ecel yakamuz almadın
Azrail hamle kılmadın gel dosta gidelüm gönül[82]

Böylece Yunus, insanları yaratarak bu dünyaya salıveren ve kendi göklerinden onları seyreden bir tanrı anlayışından kopmuştur. Çünkü onun öğretisinde bu dünyada mutlu olma, yoğun bir şekilde yaşama düşüncesi saklıdır. Böyle yoğun yaşayan insan ölse de ne olur; çünkü esas yapması gerekeni yapmıştır. Sevgiyi duymuş, insanca yaşamış, dostluğun ve insanın ne demek olduğunu anlamıştır. Aşktan doğan sevinci ve mutluluğu duyan bir insan için ölümün ve insanın eksik oluşunun önemi kalmamıştır. Örneğin:

Bu denize düşen ölür dediler
Ölür ise ko ki ölsün nolisar

Aşk gelicek cümle eksikler biter
Bitmez ise ko ki kalsın ne çıkar

Yunus, bu düşüncenin de ötesine atlar. Çünkü onun dostu onun içindedir. Onun gönlünü yurt edinmiştir:

İşbu vücudun şehrine bir dem giresim gelür
İçindeki sultanun yüzin göresüm gelür[83]

Gel ırak isteme anı canından içerü canı
Seninle bile turanı görmeyen bî basardurur[84]

81 Yunus Emre 1965, 157: VIII.

82 Yunus Emre 1965, 173: XXXVIII.

83 Yunus Emre 1965, 59: XL.

84 Yunus Emre 1965, 67: LIX:

Yunus'a göre, dostu her yerde görebilen insan, dostu içinde de bulabilir. Dostu içinde duyacak kadar büyük bir sevgi potansiyeline sahip bir insan ise güçlü bir insandır. İşte insanın kendi kendini bilmesi; kendinde var olan bu sevgi potansiyelinin farkında olması ve bu güçle dostu bulabileceğine inanmasıdır. Yunus,

> Andan yigrek ne vardur kişi bile kendözin
> Kendözin bilen kişi kamulardan ol güzin[85]

> Kendü mikdarın bilen bildi kendü halini
> Velî dahi ışkıla evvel bahara benzer[86]

derken bunu söylemek ister. Yine ancak böyle bir farkında oluş içinde olan insan, kendisinde tanrısal bir güç olduğunu bilir. Ötekiler ise kendi değerleri üzerinde bir bilgiye sahip değildirler. Böylece "Dost sûreti bir gözgüdürür bakan kendü yüzün görür" diyen Yunus, hem herkesin kendine göre dostu bulduğunu belirtir, hem de insan çabasını değerlendirir. Böylece insan kendi emeğiyle istediklerini elde edebilir düşüncesiyle, Yunus insanın kendi kendine dayanmasını sağlar:

> Çeşmelerden bardağun toldurmadan korısan
> Bin yıl anda turursa kendü tolası degül[87]

Burada göz önünde bulundurulması gereken en önemli nokta, Yunus'un cins olarak hepsinin bir sevgi potansiyeline sahip olduğunu düşündüğü insanları, kişi olarak farklı görmesidir. Zira içindeki aşkla dostu bulunacağını fark edenle fark etmeyen arasında ve yine kendi yetenekleri oranında dostu bulan insanlar arasında farklar vardır. En son aşamaya gelmiş ve dostu içinde bulmuş insanlar Yunus'un üstün insanlarıdır. Bu insanlar tanrılaşmıştır. Onlar da birer dostturlar.

> Bilür misiz iy yarenler gerçek erenler kandadur
> Kanda baksam anda hazır kanda istesem andadur[88]

> Bakdıgum yüzde gördüm Tapduğ'umun nurını
> Maksûdum bugün bildim niderim ben yarını[89]

85 Yunus Emre 1965, 108: CXXV.

86 Yunus Emre 1965, 159: XIII.

87 Yunus Emre 1965, 80: LXXVIII.

88 Yunus Emre 1965, 160: XV.

89 Yunus Emre 1965, 199: XC.

diyen Yunus için bu insanların da yerleri tıpkı dost gibi gönüllerdedir. Onlar da her bakılan yerde bulunurlar.

> Mevlânâ Hudâvendgâr bize nazar kıldı
> Anun görklü nazarı gönlümüz aynasıdur[90]

derken Yunus Mevlânâ'nın bakışını kendi gönlünün aynası yaparak ona da dosta verdiği değeri verir.

Dikkat edilirse, Yunus'un soyut dostu ile Tapduk, Mevlânâ, erenler, Hz. Muhammed gibi dostları insanlık için iyi şeyler yapmakta ve insanı sevmekte birleşirler. Örneğin, Yunus, Hz. Muhammed'i Tanrı katında ümmetine şefaat ettiği için sever. Bunun gibi aynı sebeplerle diğer peygamberlerin serüvenlerini de büyük bir coşkuyla anlatır. Onlar içlerinde yanan büyük sevgiyle dostu içlerinde bulduklarından, Yunus onları soyut dostuyla özdeşleyerek hikâye eder. Yarı tarih yarı efsane havası içinde insanın geçmişini ortaya koyarken insanı soyutlar ve sadece ondaki özü, tanrısal gücü ön plâna alır.

Görülüyor ki Yunus, insandaki sevgi potansiyeline dayanarak onu değerlendirir ve ona kardeşlik, barış içerisinde kurulmuş bir yaşama tarzı öğretir. Sevginin yarattığı tamlık ve doygunluk duygusunu, dinlerin cennetine karşılık bu dünyanın bir cenneti olarak sunarken, dost ve üstün insan anlayışıyla da insana güvendiği, insanın, kendi kendini bilmesi ve kendi gücünün köklerinin yine kendinde olduğunu anlayarak yine kendine dayanmasını sağlayan olanakları insanlara vermeye çalıştığı açıktır. Başka bir deyişle, Tanrı ve ona duyulan soyut sevgi, Yunus'un insanlara kazandırmak istediği bu düşüncelerinin birer mitosudurlar. Bu kavramlar, insanın varlık bütünündeki yerini gösteren bir çeşit açıklamadır. Ancak bu açıklama onun esas düşüncelerini yayması için daha iyi bir şekil ve daha iyi bir dayanak olmuştur.

Bir hümanist olarak, sevgi ve dost kavramlarını böyle güçlü bir şekilde işlemesi, insanda ister istemez Yunus'un bir başka amacı olduğu düşüncesini uyandırıyor. Neden Yunus etik ve metafizik bir varlık olarak insanı düşünürken, bütün ağırlığın sevginin etrafında toplandığı bir insan görüşü ortaya atar? Neden Yunus, sevgi ile insanların kardeşçe ve eşit haklar içerisinde ve haksızlıklardan uzak yaşayabileceğini göstermeye çalışır? Neden Mevlânâ'dan hiç de aşağıda kalmayan bir ifadeyle insanın sevgiyle tam bir tamlık ve doygunluğa kavuşacağını anlatır? Neden Yunus din adamlarına

90 Yunus Emre 1965, 161: XVI.

ısrarla çatar ve sevgiyi din olarak kabul eden insanın bu dünyada ölümüsüzlüğe ulaşarak, dinlerin öğrettiği aldatıcı ahiret ve dünya anlayışından kendisini sıyırabileceğini gösterir. Bütün bu düşünceleri, duyguları halkına ve giderek bütün insanlığa duyurmak isteğini ona ne verdi? Acaba Yunus'un zamanında insanlar kardeşliği, sevgiyi bilmiyorlar mıydı? On üçüncü yüzyıl Anadolu'su Müslüman bir Anadolu'dur. Bütün öteki dinler gibi İslamiyet de bu tip kavramları öğretir. Ayrıca o sırada tasavvufî görüşler, pek çok mutasavvıfların eserleriyle Konya'dan başlayarak bütün Anadolu'ya yayılmıştır.

Bütün bu sorular sorulduğunda ve Yunus'un devri düşünüldüğünde, Yunus'un günlerinde bilinen bütün bu kavramların gerçek anlamlarını yitirmiş olduğu düşüncesi akla geliyor. Eğer aksi olsaydı, Yunus bu düşüncelerinde ısrarla durmazdı. Devamlı istenen bir şey, o şeyin o an için yokluğunu ya da şekil değiştirdiğini gösterir. Şu halde Yunus, kendi devrinde insanların unuttuğu bir şeyi onlara yeniden öğretmek istemiştir.

Sonuç olarak, Yunus'un hümanizması kendi devrinin bir tepkisidir denebilir. Aslında çağlar boyunca hümanist hareketlerin, devirlerindeki yaşama, politik ve dini düşüncelere karşı bir tepki şeklinde ortaya çıktığı olağandır. Örneğin, Rönesans Ortaçağ kilisesine ve kilisenin insan anlayışına bir tepkidir. Fransız ihtilâliyle gelen eşitlik, kardeşlik, adalet fikirleri, Fransa'nın o zamanlar içinde bulunduğu iktisadî ve siyasî duruma bir tepkidir. İşte Yunus'un hümanizması da kendi devrinin sosyal koşullarına, iktisadî düzenine, politikasına, din anlayışına bir tepki olarak doğar. Yunus, insanın değerinin ve bu dünyadaki yerinin ne olduğunu gösterirken, o zamanki Moğol akınları, yağmalar, Selçuk Devleti'nin son günlerinin yarattığı siyasî karışıklıklar içersinde çalkalanmakta olan Anadolu'da somut bir şekilde gördüğü insan ızdırabı, umutsuzluğu ve yoksulluğunun sebeplerini insanın insana haksızlık ve kötülük etmesine, kuvvetlinin kuvvetsizi köleleştirmesine bağlar. Oysa, Yunus'a göre insan, değerinden ötürü bu dünyaya köle olmak, kuvvetlinin karşısında alçalmak ya da bu dünyadaki acılarını unutturacak bir öteki dünya vaadiyle aldatılmak için gelmemiştir. Zengin, yoksul, bey, işçi herkes bu dünyada kendine göre mutlu olmak için gelmiştir. İnsanlara bunu temin edecek tek yol da sevginin gösterdiği yoldur. Onun için sevgiyi insanlara öğretmek gerekir.

Yunus'ta sevginin bir sevinç, birlik ve kardeşlik kaynağı olacağı düşüncesinin, Anadolu halkının o devirdeki tarihî koşullarda çektiği sıkıntılar ve azaplardan doğduğu Yunus'un divanı izlenerek de görülebilir. Yunus eserinde devrinden pek çok yakınır. Beylerin, yoksulların etini yiyip kanını

içtiklerini, yoksulları hiç düşünmediklerini, eşkıyalığın cihanı tuttuğunu, din adamlarının dinle, aydınların ve bilim adamlarının da bilimle ilişkisi kalmadığını söyler. Şu şiirleri onun bu yakınmalarını gösteren şiirlerdendir:

Danişmend okur dutmaz dervîş yolın gözetmez
Bu halk öğüt eşitmez sağır heman olısar
Gitti bekler mürveti binmişler birer atı
Yidügi yoksul eti içdügi kan olısar[91]

Kılursın riyâ namaz yazugun çok hayrun az
Dinle neye varur söz cehennemden bitersin
Halka fetvâ virürsin neyiçün sen dutmazsın
İhlâsıla gelürsen bizden nesne utarsın[92]

Müslümanlar zamâne yatlu oldı
Halâl yinmez haram kıymetlü oldı
....

Harâmiyle hamir tutdı cihânı
Fesâd işler eden hürmetlü oldı
Şagird üstâdıla arbede kılur
Ogul anâyıla garetlü oldı
....

Peygamber yirine geçen hocalar
Bu halkın başuna zahmetlü oldı[93]

Oglanlar ögüt almaz yiğitler tevbe kılmaz
Kocalar tâat kılmaz sarp rûzigâr olmışdur
Bekler azdı yolından bilmez yoksul halinden
Çıktı rahmet gölinden nefs göline talmışdur[94]

Söylerisen sözüm savaş söylemezsem cigerüm baş
Cihan toludurur kallâş her birinden bir taş gelür[95]

91 Yunus Emre 1965, 65: LI.

92 Yunus Emre 1965, 107-108: CXXIV.

93 Yunus Emre 1965, 149: CCI.

94 Yunus Emre 1965, 161: XVII.

95 Yunus Emre 1965, 161: XVII.

Divanındaki bu şiirlere benzer pek çok şiirden anlaşılıyor ki Yunus, devrinin ne din, ne insan anlayışından ne de siyasî koşullarından hoşnuttur. Ayrıca bir çok şiirlerinde sık sık geçen Moğol anlamındaki Tatar,[96] kılıç, çavuş, çeri, savaş, taş, kanaat bıçağı, toğruluk mancınığı, istiğfar taşı, burç u baru, nefs kalesi, esir gibi savaş ve savaşa ait durum ve özellikleri, âletleri anlatan kelimelerin mecazî anlamlarıyla kullanılmış olmaları da Yunus'un Anadolu'daki çatışmalardan etkilendiğini gösterir.

Böylece Yunus'un hümanizmasının neye dayandığı veya neden fışkırdığı açıkça görülür. Ancak birçok kişi Yunus'un düşüncesinin hiç de orijinal olmadığını, o devrin bu tip felsefî düşüncelerle dolu olduğunu ileri sürebilir. Bu doğru olmakla beraber, Yunus bu felsefeyi kendi devrine bir karşı çıkış ve kurtuluş yolu olarak kullanmıştır. Mevlânâ bile büyük sevginin doygunluk ve sarhoşluğu içerisinde coşkunlukla bütün insanları kucaklamakla yetindiği halde, Yunus kendi insanlarına yolsuzlukları göstermek, onlara bu dünyadaki yerlerini ve değerlerini öğretmek, yaşamanın amacını saptamakla onları bilinçlendirmiştir. Şöyle ki, kudret ve zenginlik sahibinin yoksul ve zayıf olanı ezmesine karşı insanda sevgi yeteneğini yerleştirmiştir. O devirde Anadolu'yu alt üst eden savaşlar, yağmalar, eşkiyalık olaylarına karşı kardeşçe ve barış içinde yaşamanın türküsünü çağırmıştır. Artık umudunu yitirmiş yoksul halkın öteki dünyaya gözlerini dikmesine engel olmuş; onu yeniden bu dünyaya döndürecek ve kendi gücüne dayanmasını sağlayacak bir inanç yaratmıştır. Yozlaşmış din adamlarının korku saçan tanrısının karşısında sevgi dağıtan ve bu dünyada mutluluk veren bir tanrı koymuştur.

Böylece, eğer Yunus, bilerek ya da bilmeyerek kendi devrindeki felsefeyi, kendi devrine karşı çıkmak ve dolayısıyla kendi hümanizmasını desteklemek için kullanıyorsa, Yunus'un hümanizmasının temelinde soyut bir düşünce, Tanrı değil, aksine kocaman bir Anadolu ve Anadolu insanının ızdırabı yatıyor demektir.

96 Bkz. Yunus Emre 1965, XXXXI: "Önsöz".

ÇENG-NÂME'DE MUSİKÎ TERİMLERİ*

(Perde, Nağme, Makâm, Seyir, Şube, Terkip, Âvâz)

(1972)

On dördüncü yüzyılın sonlarıyla on beşinci yüzyılın başlarında yaşamış Anadolu şairlerinden Ahmed-i Dâî,[1] çengin sergüzeştini anlattığı *Çeng-nâme* adlı mesnevîsinde, çengi merkez yaparak, diğer musikî âletlerini onun etrafında toplamış; bir yandan çengin onlara olan üstünlüğünü anlatmış ve bir musikî faslını tasvir etmiş; diğer yandan bu musikî âletlerinin şekillerinin, çeşitli hususiyetlerinin ve isimlerinin yarattığı çağrışımlardan veya musikî makâmları ve şekillerine ait kelime ve tabirlerin lügat mânâlarından faydalanmış; böylece musikî âletleri, musikî terimleri ve tabirlerinin etrafında teşbihler, istiareler ve mazmunlar yaratmıştır. Netice olarak, *Çeng-nâme*'nin bilhassa on dördüncü, on altıncı ve on yedinci bölümlerinde, musikî âletlerinin isimleri, musikî ilmine ait terimler ve tabirler, sanatkârâne ifadenin aslî malzemesi haline gelmişlerdir.

Ancak biz, bu makalede musikî ile ilgili bu kelime, terim ve tabirleri, *Çeng-nâme*'nin üslûbunu bedîî yönden değerlendirmek amacıyla ele almayacağız; burada eserdeki musikî malzemesini, musikîye ait eski eserlerdeki

* Makalenin ilk baskısı için bkz. Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi 10 (1972): 83-97.

1 Ahmed-i Dâî'nin hayatı, *Çeng-nâme* ve diğer eserleri için bkz. Ertaylan 1952; Ahmed-i Dâî 1973.

(edvâr) bilgilerin ışığı altında inceleyerek, Ahmed-i Dâî'nin musikî bilgisini ortaya koymaya, aynı zamanda on beşinci yüzyılın başlarında yazılmış olan *Çeng-nâme*'ye klâsik Türk ve Doğu musikîsinin nasıl yansıdığını göstermeye çalışacağız.

Çeng-nâme'de musikîye ait kelime, terim ve tabirleri bir kolaylık olsun diye üç kısma ayırarak inceleyebiliriz:

a) Musikîye ait genel anlamda kullanılan kelimeler ve tabirler[2]

b) Musikî âletlerinin isimleri[3]

c) Musikî ilmine ait özel teknik terimler

Bizi burada asıl ilgilendiren kısım bu üçüncü kısımdır. Ancak bu kısmı ele almadan evvel, *Çeng-nâme*, özellikle çengin başından geçenleri hikâye eden bir mesnevî olduğu için, burada çengin gerek yapısı gerekse musikî ilimindeki incelikleri ve hünerleri hakkında verilen bilgiler üzerinde durarak, Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'*de* bu bilgileri nasıl işlediğini göstermeye çalışacağız.

Çeng: Genellikle zerdali ağacından yapılır. *Çanağı* torba şeklindedir. Yekpare ağaçtan yapılmış olan *çanak* makbuldür. Bu çanağın iç yüzüne, iyi ses versin diye, dövülmüş sırça, tutkalla karıştırılarak sürülür. Çengin boynu uzun ve eğridir. At boynuna benzer. Çengin çanağının üstüne yakı yapılarak deri yapıştırılır. Çengin perdesi zerdali veya ceviz ağacındandır; uzunluğu iki karış, üç açık parmaktır. Perde ile çeng arasında üç açık parmak mesafe bırakılır. Perdenin sol tarafından itibaren çengin *hareki*nin perdeleri yirmi dört veya yirmi beşe bölünür. *Nize* adlı ağaç ise çengin yüzüne dört yerden sımsıkı bağlanır. O da yirmi dört veya yirmi beş kısma bölünür. Başka bir deyişle, *harek* kaç kısma bölünürse, *nize* de o kadar kısma bölünür. Çengin yirmi dört kirişi vardır. Bu kirişler üç türlüdür: *Had, zir, müselles.* Böylece çengin sekiz kirişi *had* (en ince), sekiz kirişi *zir* (hadden sonra en ince), sekiz kirişi de *müselles* (yoğun, kalın) olur. Eğer

2 Bu kelime ve tabirlerin belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz: *âheng, hoş-âheng, âheng dut-, âheng it-, âvâz, hoş-âvâz, âvâz-ı ter, âvâz-ı bülbül, âvâz it-, âvâze, çalıcı, çengi, Davud-el-hân, gûyende, muganni, mutrib, musikî, nağme, nağme-i uşşâk, negam, sadâ, sâzende, sâz et-, savt, ün, terâne, terennüm.* Bu kelime ve tabirlerin *Çeng-nâme*'de geçtiği beyitler için bkz. Ahmed-i Dâî 1973, 38-40.

3 *Çeng-nâme*'de isimleri zikredilen musikî âletleri şunlardır: *Çegâne, Çeng,* (Çeng-i hoş-âvâz, çeng-i ciger-sûz), *Def, Duhul, Erganun, Iklık, Kanun, Kemançe, Mugni, Nay-ı ıraki, Ney, Rebâb, Sâz* (sâz-ı hoş-âvâz, sâz-ı *dil-sûz,* ağaçtan sâz, hoş-sâz, ipekten sâz), *Seşta, Tabl, Tas, Ûd.* Bu musikî âletlerinin *Çeng-nâme*'de geçtikleri beyitler için bkz. Ahmed-i Dâî 1973, 38-40.

son bir *ham* (en yoğun, en kalın) kiriş eklenirse, onun sekiz ya da dokuz kirişi ile birlikte çengin kiriş sayısı otuz üç veya otuz dörde çıkar.[4] Ayrıca çengin ne kadar uzun olursa, o kadar makbul olan on iki tane at kılından yapılmış perdesi vardır. Bu perde, her bir *harek*in her bir deliğinden üçer kere geçirilerek *hareke* bağlanır. Bu at kıllarının uçları kirişlere bağlanmıştır. At kılları gerilince ses tizleşir, gevşetilince ses pesleşir. Sümerler zamanında çalınan "zagsal" çengin yirmi bir tellisidir.[5]

Çeng çalınırken sol koltuğa alınır. Kılları sol elle, perdelerinin ipleri ise sağ elle düzenlenir. Çeng parmakla çalınır.[6]

Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'de okuyucuya tanıttığı çengin yirmi dört tane ibrişim teli (kirişi), on iki tane at kuyruğu kıllarından yapılmış perdesi vardır; üzerine yakı yapılarak deri yapıştırılmıştır:

Yigirmi dört ebrīşim ḳılı var
Velī her ḳılınuñ yüz biñ dili var
Aġaçdan sāz ipek ḳıllar daḳılmış
Deriden üstine yaḳu yaḳılmış
Urulmış at ḳılından perdesi var
Çalar her naġmede yüz ḫurdesi var[7] (592-594)

Çeng-nâme'deki çeng, çengin tanımını verirken anlattığımız gibi, zerdali ya da ceviz ağacından yapılmamıştır. Gerçi metinde bir beyitte serviye işaret edilmekte ve çengin çanağının hikâyesini anlatan yirminci bölüm "Cevāb-ı dıraḫt-ı serv" başlığını taşımakta ise de, bu bölümde kendi serüvenini anlatan ağaç, servi değil, herhangi bir ağaçtır.[8] *Çeng-nâme*'deki

4 *Tefhîmü'l-makâmât*, Nr. 1793. Bu eserde v. 22a'da bir çeng resmi yanında "Bu daḫi çeng didikleri ḳadīm u mu'teber sāzdır ki otuz üç veterden 'ibāret" denmektedir. Çengin kirişlerinin otuz beş tane olduğu hakkında bkz. Pakalın 1971, I: 347-48.

5 Pakalın 1971, I: 348..

6 Daha fazla bilgi için bkz. Rauf Yekta 1331 (c); Merâgî 1344, 131; Usbeck 1968, 36-38; *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 34b.

7 Bu makalede örnek olarak gösterilen beyitler, *Çeng-nâme*'nin bilinen iki nüshası karşılaştırılarak, tarafımdan basıma hazırlanmış olan tenkitli metinden alınmıştır. *Çeng-nâme*'nin nüshalarından birisi, Burdur, İl Halk Ktp. No. 735'te, diğeri ise Konya, İzzet Koyunoğlu Ktp. No. 14546'da bulunmaktadır. Bu son nüshanın bir fotoğrafı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, Seminer Ktp. No. 9998'dedir. Burdur nüshasının tıpkıbasımı için bkz. Ertaylan 1952, 157-262; Konya, İzzet Koyunoğlu nüshasının tıpkıbasımı için bkz. Ahmed-i Dâî 1973, 1-58.

8 İpek ḳıldur daḫı āhū derisi/Daḫı uş serv aġacıdur birisi (773)

çengin *çanağı* da içerden sırça ve tutkalla sıvanmıştır. Ahmed-i Dâî, bunu ağacın dilinden alegorik bir ifadeyle şöyle belirtir:

Döşenmiş altuma naṭ'-ı zeberced
Yazılmış yapraġumda levḥ-i ebced (1061)

Çengin boynunun uzun ve eğri oluşu da şu mecazî ifadeyle anlatılmaktadır:

Ayaġuñ baġludur boynuñ muḳayyed
Bilüñ bügri ḳara saçuñ mu'acced (740)

Eger oġlan iseñ pīrāne ṣūret
Neden arḳañ iki ḳatdur żarūret (756)

Bu örneklerin ilkinde "kara saç" ile Ahmed-i Dâî, çengin at kılından perdesine işaret etmektedir. Nitekim şu beyitte de aynı benzetme bulunmaktadır:

Biri bu at ḳılı kim perçemümdür
Enīsüm ġam-güsārum hem-demümdür (774)

Çeng-nâme'de at kılları ile onlara bağlı olan kirişler ve aralarındaki ilişki şöyle ifade edilmektedir:

İpek ḳıllar ki vardur cümle hem-dem
Ḳamu ser-rişteleri bende muḥkem
Çeküp ol ḳılları muḥkem dutan ben
Kimin geh zīr idüp geh bem dutan ben
Şu ḳıllardan eger bir ḳıl boşana
Yiridür çenge ger boynı uşana (1317-1319)

Musikî İlmine Ait Özel Teknik Terimler

Ahmed-i Dâî, *Çeng-nâme*'de musikîye ait özel teknik terimleri hem birer musikî terimi olarak, hem de onların diğer kelime mânâlarını göz önüne alarak kullanmış; böylece hem kendi musikî bilgisini ortaya koymuş, hem de edebî değer taşıyan bir eser meydana getirmiştir. Yani, Ahmed-i Dâî eserini yazarken, hiçbir şekilde musikîye ait ilmî bir eser yazmak istememiş; ancak eski edebiyatımızda birçok şairin çeşitli ilim alanlarındaki

bilgilerinden şiirlerinde faydalandıkları gibi, o da musikî alanındaki bilgisinden faydalanmış ve bu bilgisini *Çeng-nâme*'de bir malzeme olarak kullanmıştır. Böyle olsa bile, *Çeng-nâme* yine de musikî alanına ait birtakım bilgileri kendiliğinden bünyesinde toplamıştır. Mesela Türk ve Doğu musikîsinin ana terimlerinden olan *perde, makâm, şube, terkip, âvâz, usûl, nakş, savt, tasnif* gibi terimlerin *Çeng-nâme*'de sık sık geçtikleri görülür. Şimdi bu terimleri teker teker ele alarak inceleyelim:

Perde: "peçe, örtü, paravana, bölme, namus, iffet". Fakat musikîde özel bir kaç anlamı vardır:

1. Musikî âletlerinin kol kısmında bulunan dolapların ve bağırsaktan yapılmış her bir telin adı. Eskiden buna "*destan*" da denirdi.[9]

2. Her bir notanın gösterdiği sesi.[10] Eskiden bu mânâ için "*nağme*" kelimesi kullanılırdı.[11]

3. *Makâm.* Abdülkâdir Merâgî (öl. 1435), perde kelimesini, Arapça "*makâm*" kelimesinin karşılığı olarak kullanmaktadır.[12]

Çeng-nâme'de çengin yirmi dört kirişinin bağlandığı on iki at kılına perde dendiği gibi, "her bir sese verilen ad" ve "*makâm*" anlamlarının da perde kelimesiyle karşılandığı görülür. Ancak *Çeng-nâme*'de perde kelimesinin her bir sesin adı olarak kullanıldığını kesinlikle tespit edebildiğimiz

9 Merâgî 1344, 14.

10 Doğu musikîsinde bir tam ses (tanini, mesela do-re arası) dokuz küçük parçaya bölünür. Bunların her birine bugün "koma" denmektedir. Böylece bir tam sesin dördüncü, beşinci, sekizinci ve dokuzuncu komasında birer ses bulunur ve bu seslerin de birer adı vardır. Mesela dördüncü koma: "bakiyye", beşinci koma: "mücenneb-i sagir", sekizinci koma: "mücenneb-i kebir", dokuzuncu koma: "tanini" adlarını taşır. "Tanini" dışındaki bu sesler, çıkıcı iseler diyez, inici iseler bemolle gösterilirler ve bu seslerin her biri için Türk musikîsinde diyez ve bemol işaretleri vardır. Böylece Batı musikîsinde bir oktav (sekizli) on iki aralığa bölündüğü halde, Doğu musikîsinde bir sekizli birbirine eşit olmayan yirmi dört bazen de yirmi beş aralığa bölünmüş olur. Ancak on beşinci yüzyılda yazılmış olan *Tefhîmü'l-makâmât*'ta on beş dügâh (la) sesinin tizde tekrarlanmasıyla on altı ana perdeden (ümmühat-ı perde) söz edilir (bkz. v. 9b). Perdelerin adları *Tefhîmü'l-makâmât*, v. 9b-10a'da şöyledir: Yegâh (re), aşiran (mi), ırak (fa), râst (sol), dügâh (la), segâh (si), çargâh (do), nevâ (re), hüseynî (mi), eve (fa), gerdâniye (sol), tiz dügâh (la), tiz segâh (si), tiz çargâh (do), tiz nevâ (re). *Mekâsidü'l-elhân*'da ise ana perdelerin sayısı on yedi olarak gösterilir (s. 14-19). Sadettin Arel de Fatih devrinde yazılan *Nekâvetü'l-edvâr* adlı esere dayanarak, Merâgî'nin söylediği gibi perdelerin on yedi olduğunu belirtir. Bu on yedi perde için bkz. Arel 1953. Bugün Türk musikîsinde perdelerin yirmi dört tane olduğu hakkında bkz. Arel 1953; Arel 1948; on dokuzuncu yüzyıldaki perde adları için bkz. Uz 1964, 54-55.

11 Merâgî 1344, 14-19, 55.

12 Merâgî 1344, 55, 59, 67; devre: s. 183; makâm: s. 185-186; perde: s. 196; şid: 165; ayrıca bkz. Urmevî 1346, 116; *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 20b.

yerler çok azdır; hattâ bu beyitlerde bile kelimenin bu mânâya gelip gelmediği müphemdir. Mesela,

Eğer bir *perde* açsa büselikden
Ḫaber virür sünük içre ilikden (618)

Çoğu zaman *makâm* adlarıyla, seslerin adları Türk ve Doğu musikîsinde aynıdır. Mesela *hüseynî* perde olarak "mi" sesidir; aynı zamanda bir *makâm* adıdır. Bu yüzden Ahmed-i Dâî'nin aşağıdaki beyitte "mi" sesine mi yoksa "*hüseynî makâmı*"na mı işaret ettiği kesinlikle belli olmuyor:

Hüseynī perdesin āheng idüp sāz
Aġaç hem perdeden keşf eyledi rāz (1056)

Buna karşılık perde kelimesinin *Çeng-nâme*'de *makâm* karşılığında kullanıldığını gösteren beyitler sayıca daha fazladır:

Çü her bir perdeden yüz gösterürsin
Şu bir yüzdür ki biñ yüz gösterürsin (904)

Şair bu beyitte "yüz" kelimesiyle cinas sanatı yapmakla birlikte, bu kelimeyi başka bir amaçla da kullanmaktadır: Bir perde (*makâm*) ile bir yüz (bir melodi kalıbı) gösteren çeng, bu bir melodi kalıbı (bir görünüm) içinde bir yığın notanın karşılığı olan sesleri de göstermektedir.

Özellikle şu beyit, perde kelimesinin *makâm* karşılığında kullanıldığını kesinlikle göstermektedir:

Yigirmi dört şu'be altı āvāz
On iki perdeden söyler ḳamu rāz (595)

Burada şair, "on iki perde" ifadesiyle hem çengin at kılından yapılmış on iki perdesine, hem de musikîdeki on iki *makâm*a işaret etmektedir. Zira bilindiği gibi, musikîde "on iki tane *makâm*", "altı *âvâz* (veya *âgâz, âgâze*)" ve "yirmi dört *şube*" bulunmaktadır. Şair burada altı *âvâz* ve yirmi dört *şube*yi açıkça belirttiğine göre, normal olarak bir nota karşılığı olan sese değil, on iki *makâm*a işaret edecektir. Esasen bugünkü anlamıyla "perde" beyite hiçbir anlam vermemektedir.

Ayrıca "*müberka*" ve "*nühüft*" birer *şube*,[13] "*rehâvî*", "*uşşâk*" ve "*râst*" kelimeleri de sadece belli *makâm* adlarına işaret ettikleri halde, bu kelimeler eserde perde kelimesiyle birlikte kullanılmaktadırlar:[14]

Müberḳa' yüz dutar şeh-nāz içinde
Nühüfte *perdesi* var sāz içinde (610)

Müberḳa' *perde* içre ḳılma şeh-nāz
Götür yüzden niḳāb aç perdeden rāz (760)

Nevā āheng idüp çeng-i ciger-sūz
Getürdi *perde-i 'uşşāḳa* nev-rūz (1152)

Yigirmi dört ipek ḳıl sāz idüp çeng
Rehāvī *perdesinde* dutdı āheng (1227)

Dutar çün *perdesinde* rāst āheng
Oḳur her naġmede yüz 'ilm ü ferheng (608)

Nağme: "melodi, güzel ses, şarkı".

Çeng-nâme'de her bir sesin adı karşılığında daha çok *nağme* (çoğ. negam) kelimesinin kullanıldığı göze çarpmaktadır:[15]

Urulmış at ḳılından perdesi var
Çalar *her naġmede* yüz ḥurdesi var (594)

Dutar çün perdesinde rāst āheng
Oḳur *her naġmede* yüz 'ilm ü ferheng (608)

Egerçi siḥr ider nāzük kemānçe
Benüm *bir naġmem* eñ kem-ter kem ançe (805)

13 Makâm ve âvâzlardan meydana gelen kompleks bir melodi kitabı.

14 Ancak bu beyitlerde *müberka* "örtülü", *nühüfte* "gizlenmiş", *uşşâk* "âşıklar", *râst* "doğru" kelimelerinin kelime mânâlarına da işaret edildiği göz önünde tutulmalıdır.

15 Ancak *Çeng-nâme*'de nağme "şarkı, melodi" mânâsında da geçmektedir. Bkz. beyit 649, 611, 656; negam "nağmeler", beyit 401, 1052.

Bütün bunlar, Ahmed-i Dâî'nin musikîye ait eserleri, özellikle Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerini okumuş olduğunu açıkça göstermektedir.[16]

Makâm ve Seyir:

makâm: "bir dizinin[17] sesleri arasında yapılan melodik *seyir* ve hareketin meydana getirdiği karakter; bir melodi kalıbıdır".

seyir: "gezinti". Ancak bu kelime, musikîde bir *makâm* içinde gezinmek demektir. Yani *makâm* kuralların toplandığı bir kalıp, *seyir* de bu kalıbın canlanmasıdır.[18] Bir anlamda *makâm* ile *seyir* aynı şey demektir. Nitekim *Çeng-nâme*'de şu beyitte bu iki kelimeyi bir arada görüyoruz:

Niçe kim her *maḳāmı* seyr iderler
Velī her şu'beye benden giderler (1321)

Aşağıdaki beyitte *makâm* kelimesi, çoğul şekliyle (makâmât) geçmekte; seyrân kelimesi de musikîdeki *seyir* terimine işaret etmektedir:

Maḳāmāt içre çün seyrān ider ol
Aresṭo 'aḳlını ḥayrān ider ol (596)

Çeng-nâme'nin sadece bir beytinde *makâm* kelimesi *seyir* kelimesiyle birlikte kullanılmamıştır:

16 Bkz. not 11 ve 12.

17 Herhangi bir sesten ister yukarıya, ister aşağıya doğru hiç kopmadan en az sekiz sesin sıralanmasına dizi denir. Bu seslerin kimisinin diyezli, kimisinin bemollü oluşu makâm kurallarına bağlıdır. Türk musikîsinde dizi, altta bir tam beşli, üstte bir tam dörtlünün ya da altta bir tam dörtlü, üstte bir tam beşlinin birbirine eklenmesiyle yapılır. Dizideki seslere "derece" adı verilir. Dizinin 4+5 ya da 5+4 şeklinde kuruluşuna göre, dördüncü ya da beşinci derecede olan sese "güçlü" denir. Bu önemli bir ses olup, seyir sırasında bu ses üzerinde durak yapılır. Yedinci dereceye "yeden", yani "bir şeyi alıp bir tarafa götüren" denir. Bu ses nağmeleri alıp sekizinci dereceye götürür. Sekizinci derecenin adı "tiz durak"tır.

18 Bir makâm içinde seyir yapılacağı zaman, dizideki sekiz ses ve bu arada "güçlü", "yeden", "durak" gibi sesler (bkz. not 17) kendilerine düşen görevi yerine getirirler. Bir eser hangi makâmda bestelenmişse, o makâmın dizisinin başlarında biraz gezindikten sonra, mutlaka o dizinin "güçlü"sünde kısa bir duruş yapılır; sonra bütün dizide karışık bir şekilde gezinerek en sonunda "durak" perdesinde seyir bitirilir. Başka bir deyişle seyir: dizinin herhangi bir yerinde başlayıp, "güçlüye" gidiş, sonra dizinin bütününde gezinip "durağa" geliştir. Seyirlerin de çıkıcı-inici, inici-çıkıcı gibi çeşitleri vardır. (Bu makalede Türk musikîsine ait bütün teknik bilgiler, İstanbul Belediyesi Konservatuarı, Musikî Nazariyatı Dersleri öğretmeni Şefik Gürmeric'in ders notlarından elde edilmiştir.)

Dükeli pārenüñ ṣavt u *maḳāmın*
Uṣūl ü ḍarb ile ṣaḳlar tamāmın (607)

Bütün Türk ve Doğu musikîsine ait eserlerde makâmların sayısı on iki olarak gösterilmektedir. Eskiler, bu on iki makâmın gökteki on iki burca göre meydana getirildiğini, bu yüzden on iki *makâm*ın on iki burç ve on iki ay ile ilgisi olduğunu söylemektedirler.[19] Dolayısıyla, insan kaderinin burçlarla ilgili olduğuna inanırlar ve insanları musikî ile tedavi ederlerdi.[20] Ancak *makâm*ların tekabül ettiği burçlar, aylar, *makâm*ların adı ve sırası, edvârlarda birbirinden az çok farklı bir şekilde gösterilmiştir. Mesela, *Mekâsidü'l-elhân*'da *makâm*lar şu şekilde ve şu adlarla sıralanmıştır: *Uşşâk*, *nevâ*, *bûselik*, *râst*, *hüseynî*, *hicâz*, *rehâvî*, *zengûle*, *ırak*, *ısfahan*, *zirefkend*, *büzürg*.[21]

Çeng-nâme'de yukarıda belirtilen makâmlardan *zengûle* (*Tefhîmü'l-makâmât*'ta *zirgule*) zikredilmemiş; *zirefkend*'in yerini ise *kûçek* almıştır:[22]

hicâz ve *kûçek*
Ḥicāz u māye vü nev-rūz u *kūçek*
Rekīb ü zāvül ü ʿuzzāl u selmek (606)

râst
Dutar çün perdesinde *rāst* āheng
Oḳur her naġmede yüz ʿilm ü ferheng (608)

uşşâk
Ne yüz kim naġme-i ʿ*uṣṣāḳ* ider ol
İşiden ṭāḳatını ṭāḳ ider ol (611)

19 Bu makâmlar ve onların tekabül ettiği her bir burç için bkz. *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 4b-5a; *Tefhîmü'l-makâmât*, Nr. 1793, v. 3b.

20 Merâgî 1344, 186; Urmevî 1346, 29-32.

21 Merâgî 1344, 56; *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 4b'de de aynı makâm adları zikredilmiştir. Fatih devrindeki makâm adları ve sıralanışı hakkında bkz. Arel 1953, 73-74. Burada râst makâmının yerini mahur almıştır. *Behcetü'r-rûh*, s. 91-92'de zirefkendin yerinde kûçek; *Tefhîmü'l-makâmât*, v. 3'de yine zirefkendin yerinde kûçek, zengûlenin yerinde ise zirgûle bulunmaktadır. Seydî, *Edvâr*, v. 8 ve v. 20a'da zirefkend yerine zirefkend-i kûçek yazılıdır. *Tefhîmü'l-makâmât*, v. 12a'da ise zirefkend-i kûçek bir terkip olarak gösterilir. Ayrıca bu eserlerde makâmların sıralanışı da değişiktir.

22 Beyitlerde makâm adı olarak geçen kelimelerin kelime mânâları da şair tarafından göz önüne alınmış; dolayısıyla beyitlerde çeşitli söz oyunları yapılmıştır.

ırâk ve *sipâhân*
'Irāḳ āhengini çün yād ider ol
Sipāhān içre çoḳ feryād ider ol (615)

büzürg ve *nevâ*
Büzürg āhengini ḳılsa *nevā*dan
Uçar ḳuşları indürür hevādan (616)

bûselik
Eger bir perde açsa *būselikden*
Ḫaber virür sünūk içre ilikden (618)

rehâvî
Ne vaḳtin kim nevaḫt eyler *rehāvī*
Diñerler terk iderler sözi savı (619)

hüseynî
Ḥüseynī perdesin āheng idüp sāz
Ağaç hem perdeden keşf eyledi rāz (1056)

Şube: "branş, ağaç dalı, patika, yol, küçük topluluklar". Fakat musikîde *şube*nin özel bir mânâsı vardır: "On dokuzuncu yüzyıldan beri tümüne "makâm" denilen kuralların belli bir takımına on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda verilen ad. Sayıları kimi edvârlarda (örneğin Kırşehirli Yûsuf'ta) dört, kiminde ise (örneğin Sultan II. Mehmed için yazılan edvârda) yirmi dört olarak gösterilirdi."[23]

Musikî ile uğraşan bilginler, tabiatın dört unsuruna (anâsır-ı erbaâ) paralel olarak ve sazların *bam*, *zir*, *müsenna*, *müselles* adlı dört teline göre, sesleri dört kısma ayırmışlar ve bu ayırıma *şube* adını vermişlerdir.[24] *Tefhîmü'l-makâmât* ve Seydî'nin *Edvâr*'ında bu dört *şube*nin adı şöyledir: *Yegâh, dügâh, segâh, çargâh.*[25] *Kitâb-ı edvâr*'da bu dört *şube*nin adı ve sıralanışı biraz değişiktir: *Dügâh, segâh, çargâh, pençgâh.*[26]

23 Uz 1964, 68.

24 Bu dört tel için bkz. Pakalın 1971, I/3: 202, II/16: 628-629.

25 *Tefhîmü'l-makâmât*, Nr. 1793, v. 4b-5a; *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 11b ve v. 21. Bu son eserde sadece dört şube kabul edilmiş; diğer edvârlarda görüldüğü gibi, bu dört şube. yirmi dörde tamamlanmamıştır.

26 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 6b.

Her bir *şube*, edvârlarda değişik bir burca, bir mevsime, bir mizaca ve dört unsurdan birine tekabül eder. Mesela *Tefhîmü'l-makâmât*'ta, *yegâh*: Hamel burcuna, ateşe, sıcak ve kuru mizaca, yaz mevsimine; *dügâh*: Seratan burcuna, soğuk ve neme, suya, güz mevsimine; *segâh*: Akrep burcuna, kış mevsimine, sıcak ve rutubete, havaya; *çargâh*: Devl (kova) burcuna, ilkbahara, soğuk ve kuru mizaca, toprağa tekabül eder.[27]

Çeng-nâme'de *Kitâb-ı edvâr*'da belirtilen *dügâh, segâh, çargâh* ve *pençgâh* adları, dört *şubenin* adı olarak zikredilmektedir:

Dü-gāh u hem *si-gāh* u *çār-gāhı*
Nihāvend ü ḥüseynī *penç-gāhı* (605)

Ancak *dügâh, segâh* ve *çargâh*, aynı zamanda birer perde (birer ses) adı olduklarından, bu kelimelerin geçtikleri yukarıdaki beyitte, şairin bu terimleri, *şube* veya perde karşılığında kullanıp kullanmadığı kesinlik kazanmıyor. Fakat *nihâvend* bir şube adı olduğuna göre, şairin yukarıdaki beyitte şubelerden bahsettiği düşünülebilir.[28] Ayrıca *pençgâh* adlı bir perde (ses) adının bulunmaması da bu fikri kuvvetlendiriyor. Çünkü *pençgâh* da sadece bir *şube* adıdır.

Fakat ayrıca, edvârlarda günün yirmi dört saatine paralel olarak, eskiler, bu dört *şubeyi* yirmi dörde tamamlamışlardır. Böylece, her *makâm*dan *tiz* ve *bem* olmak üzere iki *şube*nin meydana geldiği, on iki *makâm*dan bu yolla yirmi dört *şube*nin teşekkül ettiği edvârlarda belirtilir.[29] Nitekim *Çeng-nâme*'de şu beyit, hem yirmi dört *şubeye*, hem de iham sanatıyla çengin yirmi dört teline işaret etmektedir:

Yigirmi dört *şu'be* altı āvāz
On iki perdeden söyler ḳamu rāz (595)

Şu beyitte de yine *şube* kelimesi zikredilmektedir:

Niçe kim her maḳāmı seyr iderler
Velī her *şu'be*ye benden giderler (1321)

Mekâsidü'l-elhân'da adları verilen yirmi dört *şube* şunlardır: *Dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, nevrûz-ı arab, aşira, mahûr, nevrûz-ı hara, hisar, beyati, nühüft, uzzâl, eve, müberka, sabâ, zâvulî, hümâyun, ısfahanek, rûy-ı*

27 *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 5a.

28 Merâgî 1344, 76. Ayrıca hüseynînin terkip ve şubelerle ilgisi için bkz. not 36, 38.

29 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 2a; Urmevî 1346, 124. Fakat edvârlarda her bir makâmdan meydana geldiği söylenen şubeler birbirinden farklıdır. Mesela *Behcetü'r-rûh*'da hicâz makâmından hisar ve segâh şubelerinin (Urmevî 1346, 124-125,134-137); *Nehâvetü'l-edvâr*'da ise hicâz makâmından uzzâl ve nühüft şubelerinin meydana geldiği söylenir. Bkz. Arel 1953: 70-72.

ırak, bestenigâr, nihâvend, neyriz, huzi, muhayyer.[30] Ancak bu eserin bir başka yerinde, *bestenigâr* yerine *rekîb, şube* olarak gösterilmiştir.[31] Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (öl. 1294) de *rekîb*i *şube* olarak gösterdiği için, herhâlde, *rekîb*i *şube* kabul etmek yanlış olmaz.[32]

Çeng-nâme'de yukarıda zikredilen dört *şubenin* yanı sıra adı geçen diğer şubeler şunlardır:

nevrûz-ı acem
Si ḍarb u çār-ḍarb u zīr ü bemde
ʿArab taṣnīfi *nev-rūz-ı ʿacemde* (604)

rekîb, zâvül, uzzâl
Ḥicāz u māye vü nev-rūz u kūçek
Rekīb ü *zāvül* ü *ʿuzzāl* u selmek (606)

müberka[33] ve *nühüft*[34]
Müberḳaʿ yüz dutar şeh-nāz içinde
Nühüfte perdesi var sāz içinde (610)

nihâvend[35]
Dü-gāh u hem si-gāh u çar-gāhı
Nihāvend ü ḥüseynî[36] penç-gāhı (605)

Terkîb: "Birleştirme, birkaç şeyi bir araya getirme, musikîde ise birkaç *makâm* veya şubeden meydana getirilen melodi kalıbının adı". Edvârlarda kırk sekiz tane *terkip* olduğu belirtilir. Fakat *Kitâb-ı edvâr*'da da kırk sekiz

30 Merâgî 1344, 70-76.

31 Merâgî 1344, 64.

32 Urmevî 1346, 91-92, 124-125, 134-137. Bu eserde, Abdülkâdir Merâgî'nin listesindeki sabâ, nihâvend, huzi, isfahanekin yerini nevrûz-ı sabâ, nevrûz-ı acem, nişabürek ve mağlûb almıştır.

33 Müberka, *Seydî'nin Edvâr*'ında v. 14b'de ve *Kitâb-ı edvâr*, Leiden Or. 1175, v. 12a'da bir terkip adı olarak verilmektedir.

34 Nühüft, *Kitâb-ı edvâr*, Leiden Or. 1175, v. 12a'da; *Seydî,, Edvâr*, v. 16b'de, *Tefhîmü'l-makâmât*, v. 6a'da terkip olarak gösterilmiştir.

35 Nihâvend, bugün bir makâm adı olmasına rağmen, *Mekâsidü'l-elhân*, s. 76'da şube olarak gösterilmektedir, bkz. not 28. Seydî'nin *Edvâr*'ında v. 15b'de ise bir terkip olarak zikredilmiştir. *Behcetü'r-rûh*'ta s. 134, 135, 137 ve 141'de nihâvendek, nihâvendi-ruy; *Tefhîmü'l-makâmât*'ta v. 14b ve 15a'da nihâvend-i kebîr, nihâvend-i Rûmî, nihâvend-i sagir adlı terkiplerden söz edilmektedir.

36 *Kitâb-ı edvâr*, Leiden Or. 1175, v. 12a'da hüseynî-acem ve vech-i hüseynî; *Tefhîmü'l-makâmât*, v. 16b'de hüseynî-aşiran adlı terkipler yer almaktadır. Fakat *Mekâsidü'l-elhân*, s. 55'te ise bir makâm olarak zikredilmektedir. Ayrıca bkz. not 38.

terkip bulunduğu bildirildiği hâlde, yine bu eserde, bu ifadenin hemen arkasından, çeşitli *makâm* ve şubelerden 366 tane *terkip* yapılabileceği, hatta terkiplerin sayılarının sonsuza kadar uzanabileceği belirtilmektedir.[37]

Çeng-nâme'de *terkip* terimi şu beyitlerde geçmektedir:

Neşīd ü ṣavt u *terkīb* ü terāne
Basīṭ içre nevā-yı ʿāşıḳāne (603)

Uṣūlümdür benim her aṣla bünyād
Neşīde ṣavta hem *terkībe* üstād (813)

Ancak edvârlarda *şube* ve terkiplerin birbirine karıştırıldığı görülmektedir. Mesela bazı edvârlarda *nihâvend*, *hüseynî*, *müberka*, *nühüft şube*, bazılarında ise *terkip* olarak zikredilirler.[38]

Çeng-nâme'de *terkip* olduğunu söyleyebileceğimiz üç ada rastlanmaktadır. Bunlar, özellikle on beşinci yüzyılda, yani Ahmed-i Dâî'nin yaşadığı devirde veya o devirden önce ve az sonra yazılan edvârlarda *terkip* olarak gösterilmektedir:

bestenigâr[39] ve *nigâr*[40]
Anuñ *beste-nigārından* nigārīn
Uğurlar remz ile naḳş u *nigārın* (613)

zîrkeş[41]
Ḳaçan kim *zīr-keşde* bem dutar ol
Maḥabbet ehlini ḫurrem dutar ol (612)

37 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 6b.

38 Mesela *Behcetü'r-rûh*, s. 119 ve 129'da hüseynî bir terkip olarak zikredilmiştir. Ayrıca "hüseynî" hariç, diğerleri Seydî, *Edvâr*, v. 14b, 15b, 16b'de terkip olarak gösterilmiştir. Fakat bu eserde de hüseynî-acem (v. 18a-18b), vech-i hüseynî (v. 16a - 16b) terkipleri bulunmaktadır; ayrıca bkz. not 33, 34, 35, 36 ve şube bahsi.

39 Bestenigârın terkip olduğu hakkında bkz. *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 12a; *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 11b; *Tefhîmü'l-makâmat*, Nr. 1793, 13a-13b; Urmevî 1346, 112, 129. Abdülkâdir Merâgî , *Mekâsidü'l-elhân*, s. 75'te şube olarak gösterir; fakat s. 64'te onu şubeler arasında zikretmez.

40 *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 12a; *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 12a.

41 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 11b'de zîrkeşide; *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 13a-13b'de zîrkeşide ve zîrkeş-haveran, 17b'de acem ba-zîrkeşide adlı terkipler bulunmaktadır. Ayrıca *Behcetü'r-rûh*, s. 122 ve 130'da zîrkeş-aşiran, zîrkeş-haveran adlarına guşeler (terkipler) arasında rastlanmaktadır. Herhâlde zîrkeş ile zîrkeşide aynı terkip olmalıdır.

Âvâz: (veya *âvâze, âgâz, âgâze)* "ses, yüksek sada, şöhret". Ancak *âvâz* ya da *âvâze*, musikîde özel bir terim olarak da kullanılır.[42] Türk ve Doğu musikîsinde yedi türlü mülayim dörtlü ve on üç türlü mülayim beşli dizisi kabul edilmiştir. Bu yedi türlü dörtlü ile on üç türlü beşli, çeşitli şekillerde birleştirildiğinde, doksan bir tane *daire* hasıl olmuştur.[43] Bu dairelerin bazıları mülayim (kulağa hoş gelen), bazıları ise mütenafir (kulağı tırmalayan) dairelerdir. Bu doksan bir daireden en mülayim olan on iki tanesi ile meydana getirilen melodi kalıbına *makâm* adı verilmiştir. Bu on iki makâmdan da altı *âvâz* meydana getirilmiştir. Her *âvâz*a iki *makâm* tekabül eder. Bu durumda *âvâz*lar hakkında şunları söyleyebiliriz: *Âvâz*lar, iki makâmdaki ses gruplarının bazılarının birleştirilmesiyle meydana gelmiş melodi kalıplarıdır; ait oldukları makâmların tonuna sahiptirler.[44]

Ancak âvâzların sayıları ile onların her birine tekabül eden makâmların edvârlarda değiştiği görülür. Mesela Safiyüddin Abdülmümin şöyle bir tablo verir: *selmek*: *ısfahan* ve *zengûle*den, *gerdâniye*: *uşşâk* ve *râst*tan, *nevâdan, bûselik* ve *hüseynî*den, *geveşt*: *hicâz* ve *neva*dan, *mâye*: *kûçek* ve *ırak*tan, *şehnâz*: *büzürg* ve *rehâvî*den meydana gelir.[45] Halbuki, *Kitâb-ı edvâr*'da ise, *selmek*: *büzürg* ve *ırak*, *gerdâniye*: *hicâz* ve *zirefkend*, *mâye*: *bûselik* ve *ısfahan*, *nevrûz*: *hüseynî* ve *zengûle*, *geveşt*: *rehâvî* ve *nevâ*, *şehnâz*: *râst* karşısında bulunmaktadır.[46]

Abdülkâdir Merâgî'nin de *nevrûz*, *selmek*, *gerdâniye*, *geveşt*, *şehnâz*, *mâye* olarak zikrettiği bu altı âvâzın bazı edvârlarda yedi tane olduğu bildirilmektedir.[47] Mesela *Kitâb-ı edvâr*'da âvâzlar hakkında şunlar söylenir: "Fî zikr-i âvâzeha: Âvâze aslı altıdur ve illâ yidi yılduza muvafık olmağıçün yidi eylediler. Ol yidi budur: Evvel geveşt, ikinci nevrûz, üçinci selmek, dördinci şehnâz, beşinci mâye, altıncı gerdâniye, yidinci hisar."[48]

42 Uz 1964, 10.

43 Daire: Bir diziye, mesela yegâhta (re) başlayıp, yine yegâha dönen diziye denir. Merâgî 1344, 35-51.

44 Arel 1953, 70-71. Bu makalede, Arel, âvâzların hangi perdelerden (seslerden) meydana geldiğini anlatır.

45 Urmevî 1346, 44-45, 51-52. Ancak bu eserde s. 110'da mâye yerine nevâ yazılmıştır; fakat değişik bir tablo için bkz. s. 134-135.

46 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 7a. Burada şehnâz karşısında, râst yanında bulunması lâzım gelen uşşâk makâmı Herhâlde unutulmuş olmalıdır. Bu âvâzlar ve onlara tekabül eden makâmlar için ayrıca bkz. *Edvâr (el-Matla)*, Nr. 3459, v. 10b-11a, 21b.

47 Merâgî 1344, 65-69.

48 *Kitâb-ı edvâr*, Nr. 1175, v. 5b.

Tefhîmu'l-makâmât'ta yine yedi gezegen yıldıza paralel olarak, âvâzelerin yedi tane olduğu belirtilir ve yedinci *âvâz* olarak yine *hisar* adı zikredilir.[49]

Görülüyor ki, musikîdeki *âvâzlar* aslında altı tane olup, sonradan yediye tamamlanmışlardır. Esasen *hisar*ın sonradan *âvâz*lar arasına katıldığı Safiyüddin Abdülmümin ve Abdülkâdir Merâgî'nin onu şube olarak göstermelerinden de anlaşılmaktadır.[50]

Ahmed-i Dâî de musikîde altı *âvâz* bulunduğunu *şube* ve perdelerden bahsederken, örnek olarak verdiğimiz şu beyitte belirtmektedir:

Yigirmi dört şu'be altı āvāz
On iki perdeden söyler ḳamu rāz (595)

Çeng-nâme'de, *geveşt* hariç olmak üzere, bu altı âvâz şu beyitlerde geçmektedir:

mâye, nevrûz, selmek
Ḥicāz u *māye* vü *nev-rūz* u kūçek
Rekīb ü zāvül ü 'uzzāl u *selmek* (606)

gerdâniye
Ḳaçan *gerdāniye* āvāze eyler
Gönül ḫurrem ḳılur cān tāze eyler (614)

şehnâz
Müberḳa' perde içre ḳılma *şeh-nāz*
Götür yüzden niḳāb aç perdeden rāz (760)

Müberḳa' yüz dutar *şeh-nāz* içinde
Nühüfte perdesi var sāz içinde (610)

Görülüyor ki, *Çeng-nâme*'de musikîye ait doğru bilgiler bulunmaktadır. Yani, bu bilgiler eski edvârlarda verilen malûmat ile uyuşmaktadır. Ayrıca bu eser, musikîye ait terimler ve tabirler bakımından da çok zengin bir eserdir. Yukarıda üzerinde durulan bu ana terimlerin yanı sıra, "*basit*", "*gülbang*", "*kavl* ü *gazel*", "*nakş*", "*neşîd*", "*peşrev*", "*savt*", "*tasnif*", "*terâne*", "*terci*" gibi musikî şekillerine ve "*usûl*", "*darb*", "*çardarb*", "*sidarb*" gibi musikîdeki usûl bilgisine ait terimlere de *Çeng-nâme*'de rastlanmaktadır.

49 Bu eserde, v. 4a'da zikredilen âvâzlardan mâye, "segâh-mâye" olarak yazılmıştır.

50 Merâgî 1344, 70-76; Urmevî 1346, 91-92, 124-125, 134.

Bu incelemenin hacminin alamayacağı kadar fazla olduklarından, ayrıca önemli anlam yüklemelerine ve değişiklerine rastlamadığımızdan, burada bu terimlerin ve tabirlerin sadece isimlerini zikretmekle yetindik.

ON BEŞİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINDA YAZILMIŞ BİR MÜNÂZARA: *SÂZLAR MÜNÂZARASI**

(1972)

On beşinci yüzyılın ilk yarısında yazılmış olan *Sâzlar Münâzarası,* Çağatay edebiyatında yazılmış üç münâzaradan biridir. Yazarı Ahmedî hakkında kaynaklarda fazla bilgi yoktur.[1] Eserin başındaki girişten, şairin sadece adı öğrenilmektedir: "Velîkin bu fenning ṣâḥib-râzı ve bu ḳıṣṣanıng suḫan-perdâzı ve bu münâẓaranıng mürşidi ed-dâ'îü'l-müslimîn Aḫmedî..."[2] Bir de,

Didi ki hey hey bu nidur mâ vü men
Keldi meger muḫtesib-i ḫum-şiken (b. 113)

beytinden, Ahmedî'nin bu eseri, şarap içmeyi yasaklayan ve bu hususta sıkı tedbirler alan Şâhruh (1409-1447) zamanında yazdığı düşünülmektedir.[3]

Hiçbir başlık taşımayan bu münâzara 130 beyittir; mesnevî tarzında kâfiyelenmiş ve aruzun "müfte'ilün müfte'ilün fa'ilün" vezniyle yazılmıştır.

* Makalenin ilk baskısı için bkz. Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi 10 (1972): 99-132.

1 Ahmedî ve eseri hakkında bilgi için bkz. Köprülü 1945, 294; Eckmann 1964, 323-324 ve Eckman 1963 (a); Rustemov 1963, 206-214; eserin tıpkı basımı, s. 306-320, Rusça çevirisi, s. 299-305. *Sâzlar Münâzarası*'nın tek nüshası, Londra, British Museum'da bulunmaktadır. Bkz. Rieu 1888, 291: Add 7914, fol. 321b-328b.

2 *Sâzlar Münâzarası*, Add. 7914, v. 321b-322a.

3 Eckmann 1963 (a), 121.

Kısa mensur mukaddimede şair, Allah'ı, Hz. Muhammed'i övdükten sonra, dostlarının ricasıyla sazlar arasında geçen bir münâzara yazdığını söyler; kendi adını verir ve esas hikâyeye geçer:

Şair, bir gece yarısından sonra, canı sıkılarak evinden dışarı çıkar; yürürken ansızın meyhane tarafından gelen bir gürültü duyar ve meyhaneye gider. Meyhanede başta *tanbûre* olmak üzere *ûd, çeng, kopuz, rübâb, gıcak, yatugan* ve *kingire* toplanmışlar; birbirleriyle kavga etmektedirler. Tanbûre bütün sazlardan daha üstün olduğunu söylemekte, ötekiler bu iddiayı reddetmektedirler. Bu kavga sırasında, meyhanenin sahibi bir köşede uyumuş olduğu için gürültüyü duymamıştır. Şair bu kavgayı seyretmeye başlar.

Önce gamzeleri fitne yaratan tanbûre öne atılır; sazların boş yere gürültü yaptığını, çünkü perde düzmekte kimsenin ondan üstün olamayacağını belirtir.

Ûd tanbûrenin bu sözlerine karşılık, kendisinin bütün mânâları bildiğini, nağmelerinin öd ağacı gibi yakıcı olduğunu, hiçbir çalgının onun gibi bir âhenge sahip olamayacağını, bu yüzden ancak şâhların meclisinde çalındığını belirtir ve tanbûreyi akılsızlıkla suçlar. Tanbûre ûdun bu sözlerini işitince çok kızar; onu başı ve boynu eğri, karnı büyük bir hocaya benzetir.

Bu sırada çeng aradan boynunu uzatır ve bir anda on bin figan (ağlayış) düzer. Çünkü kendisi bütün çalgıların üstadı, eğlence ve neşenin yaratıcısıdır. Gamzeleri herkesinkinden uzundur; hatta onun gamzelerine Leylâ bile mecnun olmuştur. Yeri dâima halkın omuzundadır; şâhın ve ehl-i tabiatın (sanat ve musikîden anlayanların) meclislerinde çalınır. Tanbûre onun yanında kim olabilir. Çünkü onu oğlanlar ellerinde mendil gibi kullanmaktadırlar. Tanbûre bu sözleri duyunca "ey fuzulî kimse, doğru dur; çünkü sen baştan ayağa eğri ve usûlsüzsün; ben seni bu kadarla bırakmaz, parmağımda oynatırım; her ne kadar parmaklarını yesen de (uğraşsan da) yine nağmelerin dertli çıkıyor" der.

Bu sırada ortaya kararsız kopuz gelir. O iş bilir bir ihtiyardır. Aşk gülistanında bülbüldür. Bütün makâmlarda aşk sırrını söyler. Onun arkadaşları asilzâdeler ve zarif kimselerdir. Bütün güzel yiğitler onun kölesi olmuştur. Hace Safer Şâh ise onun en aşağı kademedeki kölesidir. O, tanbûre gibi bir cimrinin pazardaki fiyatını düşürecektir. Tanbûre cevabında kopuzu, dâima yiğitlerin yanında bulunduğu için, edepsizlikle itham eder ve vücudunun tabut tahtasına benzediğini söyler; böyle ölü gibi olduğundan

artık işinin bittiğini belirtmek için "sür eşeğini ileri, adın kalsın geride" deyimini kullanır.

O sırada yatmakta olan yatugan konuşmaya başlar: O turfe (yeni) bir candır. Onun mertebesi herkesten yüksektir. Sultanların meclisinde çalınır. Derd ve elem denizinde aşk ile yoğrulmuştur. Vücudundan aşk yıldırımları çakmaktadır. Onun yerde yatmış olmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü cihan halkı da toprak üzerinde yerleşmiştir. Oysa tanbûreyi ucuz baha ile satarlar; iyi ve kötü herkes onu çalar. Bu sözleri duyan tanbûrenin kızgınlıktan kan tepesine sıçrar. "Sen yattığın yerden ne söylüyorsun ey yatugan! Yoksa bilgelik mi taslıyorsun, kendini herkese bilgin diye mi satıyorsun! Seni her an meclislerde herkes bıkıncaya kadar döver. Sen devamlı yatmakta olan eksik bir kişisin. Bu yüzden de ağlamakta ve sızlamaktasın. Senin adın, şerefi yok yatugandır. Şeklinse bir kötü kadına benzer, kendine gel, toparlan" der.

Tam o sırada rübâb hırkasından başını çıkararak kendini övmeye başlar: O, yoksulluk içinde yücelmiştir. Şeriata bigâne fakat tarikat ehline dosttur. Eğer onu anlayan birisini bulursa hakikatten söz eder. Yoksulluk elinden zehri memnuniyetle içer; zaman sultanlarından korkusu yoktur. Herkesten ayrı ve yalnızdır, ama musikînin bütün inceliklerine sahiptir. Oysa tanbûre gibi insan sevmeyen bencil, hiçbir zaman fakirlerin (Allah yolunda yoksul olanların) dostu olmamıştır. O baştan ayağa aldatıcıdır. Belki de kendisi bizzat şeytanın anasıdır. Rübâbın bu sözlerine karşılık, tanbûre: "Ey kötü yetişmiş küçük gavur, ey akılsız! Sen mi tarikat ehlisin. Baştan ayağa kıskançlık ve düşmanlıkla dolusun. Senin gibi bir levend, hakikat konusunda nereye ulaşabilir, ey bencil! Seni Ebû Bekr-i Rübâbî vurdu ve melengler eline teslim etti" der.

Bu arada gıcak söz alır: "O, herkesi aldatan (ayyar) genç bir adamdır. Çalgılar arasında yay sahibi bir rinddir. Gamzesinin (yan bakışının) oku yürek delicidir. Gamzeleri herkesin ciğerini yakar. Her ne zaman tiz bir ahenk düzse, cihan halkından bir feryad kopar. Peri padişâhının bütün askeri onun etrafında toplanır. Bunların her birisi ay kadar güzeldir. Onun dostu peri şâhıdır. Bu yüzden onun dünyadan bir kıl ucu kadar üzüntüsü yoktur. Baştan ayağa tedbir doludur ve bütün perileri elde etmiştir. Şu tanbûre gibi rezil bencilin başındaki sevdaya bak!" der. Tanbûre bu sözlere karşılık, "Hele uslu dur, ey basit kişi! Dünya senin gibi bir aşağılığı daha görmedi. Tam hakkını vererek seni çalmak isteyen herkes ömrü boyunca belâ elinde kaldı demektir. Sana bütün peri ve devler

toplanır. Hem de bütün peri askerinin kâfirleri. Seni bazen kılıç ile bazen de bıçak ile vururlar. O küçük (genç) adam bu üzüntüden kan içer; ama derdini hiç kimseye açmaz. Senin gibi rüsvayı fakir öğrendiğinden beri bu ateş içinde yanmaktadır" der.

Bu sırada kapı eşiğinde bulunan kingire söze karışır: "O ahir zamanda karışıklık çıkaran kişidir. Çalgılar arasında fitneci odur. Herkesten azâde ve tek yolu vardır. Her ne kadar eksik ise de tanbûre gibilerle aynı ayardadır. Bu yüzden tanbûre çok söz söylemesin. Ona haddinden fazla konuşmak gerekmez." Tanbûre bu sözlere cevap olarak, "Hele ey kingire, seni öyle asayım ki, acıdan inleyesin; sen baştan ayağa iki kabaktan ibaretsin. Senin gibi bir rezil bana düşman olabilir mi! Bütün şeyhlerini kendime mürid yapar; senin feleğini şaşırtırım. Bütün çalgıları yakıp mahvettim. Şimdi sıra sana geldi. Seni de ta'ne (ayıplama) ile öldürürüm" der.

Nihayet hikâyenin sonunda bütün musikî âletleri şeref ateşi ile yanıp, bahs ve makâmâtta canlarından bezerler. Bu minval üzere figân ederler ve bir musikî faslı kurarlar. Onların gürültülerine meyhanenin sahibi uyanıp, "Bu ne sen ve ben davası? Yoksa küpleri devirip kıran muhtesip geldi diye mi ah etmektesiniz?" diye sorunca, bütün musikî âletleri tanbûrenin onlara yaptıklarından ağlayarak şikâyet ederler. Bu şikâyeti duyan tanbûre koşarak, meyhane sahibinin (pirin) önünde diz çöker ve kendini müdafaa eder. Fakat pir durumu anlayınca, tanbûreye diğer musikî âletlerinin gönlünü almasını, çünkü onlarsız hiçbir şey yapamayacağını söyler ve tanbûrenin öteki sazlardan özür dilemesini sağlar. Böylece safa ve eğlence askeri (barış askeri) gelerek, düşmanlık askerini dağıtır ve

Ṣubḥ seḥer aştı ṣabā yilini
Sürdi Huten ḥānı Ḥabeş ilini (b. 129)

beytiyle, aynı zamanda gecenin sona erdiği, sabah olduğu ve dolayısıyla eğlencenin de bittiği belirtilerek hikâye sona erer.

Eserin konusu tamamen Ahmedî'nin buluşu olup, bir benzerine İran ve Türk edebiyatlarında henüz rastlanmamıştır. Ancak eser, dış yapısı itibariyle klâsik İran ve Türk edebiyatlarında görülen "münâzara türü" şeklindedir. Bu yüzden de birden fazla kişiler arasındaki ilişki ve bu kişilerin birbirlerine olan üstünlüğü meselesi eserin hareket noktasını teşkil etmektedir. Ayrıca olayın geçtiği yerin bir meyhane (harabat) olması, bu eseri

yazarken, şairin İran edebiyatında daha önce yazılmış olan sâkî-nâmelerden ilham aldığını göstermektedir.[4]

Ahmedî, *Sâzlar Münâzarası*'nda musikî âletlerinin her birini bir insana benzeterek, onların şekilleri hakkında gayet nükteli ve sanatkârâne bir ifade ile bilgi vermiş; nasıl çalındıklarını, musikî imkânlarının, başka bir deyişle, musikîdeki inceliklerinin neler olduğunu anlatmıştır. Bütün bu bilgiler, şairin musikîyle yakından ilgilendiğini, musikî hakkında oldukça geniş bilgisi olduğunu gösterir. Fakat bütün bunlara rağmen, şairin bir musikîşinas olup olmadığı hakkında herhangi bir şey söylemek oldukça zordur.

Esasen esere daha yakından bakılınca, şairin amacının musikî bilgisini göstermek ve musikî âletleri hakkında bilgi vermek olmadığı anlaşılır.

Ahmedî, içinde bulunduğu toplumu ve bu toplumdaki sınıfları temsil eden tipleri bu küçük manzum hikâyede büyük bir ustalıkla vermektedir. *Gamze, yay, ok, reh, amel, nakş, savt, makâm, perde, terkîb, şube, gülistân, leylî, yekta, vur-, çal-* gibi kelimelerin hem musikîdeki hem de günlük dildeki mânâlarını aynı anda kasdederek, kelime oyunlarının da yardımıyla eserinde edebî zevke uygun ve düşündürücü bir ifade, zengin bir anlatım gücü yaratmıştır. Aynı zamanda aruz veznine iyi hâkim olmuş; çoğunlukla zengin kâfiye kullanmış; böylece eserdeki ifadenin selaset ve ahenk bakımından zengin olmasını sağlamıştır. Başka bir deyişle, eserdeki anlatımın iç âhengi ile eserin dış yapısının müzikalitesi ve akıcılığı birbirini tamamlamış; birbiriyle bir bütün olmuştur.

Bu eser on dördüncü yüzyıl ile on beşinci yüzyılın ilk yarısında Horasan ve Maveraünnehir'de hangi musikî âletlerinin çalındığını ve bunların hangi sınıflar arasında yaygın olduğunu göstermek bakımından da dikkat çekici bir eserdir. Bu esere göre, adı geçen ülkelerde tanbûre-i Türkî[5] ve kopuz-ı ozan[6] en yaygın ve en çok sevilen musikî âletleridir. Bir Hint musikî âleti olan kingire[7] ile daha ziyade Moğollar ve Doğu Türkistan'daki Türkler arasında yaygın olan yatugan[8] da Semerkand, Herat ve öteki şehirlerde

4 Bizde sâki-nâme türü ilk defa on altıncı yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan şair Revânî (öl. 1524) ile başlamıştır. Eserinin adı *İşret-nâme*'dir. Bilinen tek nüshası Sül. Hacı Mahmûd Ef. No. 5354'tedir.

5 Bkz. "ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy (21a)" maddesi.

6 Bkz. "taḫta-i tābūt (61a)" maddesi.

7 Bkz. "yek-tā-reh (102a)" maddesi.

8 Bkz. "ṭurfe (63b)" maddesi.

düzenlenen eğlenceler ve musikî fasıllarında yer almıştır. Ayrıca Anadolu sahasında on beşinci yüzyıla ait metinlerde ve kaynaklarda sık sık adı geçen ıklığının yerine, batı Türkistan'da onun benzeri olan gıcak yaygın bir şekilde çalınmış ve ıklığının yerini tutmuştur;[9] hatta halk arasında musikî âleti ile hikâye söyleme ya da büyü ve efsun yapma gibi eski gelenekleri devam ettirenlerin kopuz yerine gıcak çaldıkları,[10] kopuzun ise daha çok emîrler ve yüksek asker sınıfı, yani asilzâdeler arasında çalındığı öğrenilmektedir.[11] Şair, tanbûreye baş rolü vermekle, meyhanenin (harabatın) kapısının eşiğine kingireyi yerleştirmekle ve bu ikisi arasında öteki musikî âletlerini sıralamakla, Horasan ve Maveraünnehir'de bu musikî âletlerinin ne kadar tutunup sevildiklerini ve önem derecelerini de göstermiştir. Bu sıra şöyledir: Tanbûre, ûd, çeng, kopuz, yatugan, rübâb, gıcak, kingire.

Sâzlar Münâzarası, bir musikî âletinin en yaygın şekilde çalındığı sınıfla o musikî âletinin özdeşleştirildiği, toplum ve birey ilişkilerinin anlatıldığı alegorik bir eserdir. Gerçi *Sâzlar Münâzarası* ile hemen hemen aynı zamanda, yani on beşinci yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da yazılmış olan *Çeng-nâme*'de musikî âleti (çeng), insan ile, özellikle şair (ozan) ile özdeşleştirilmiş; on üçüncü yüzyılda ise İran ve Türk edebiyatlarında musikî âletinin arifle, fena fillah mertebesindeki insanla ve çalgıyı çalan ile özdeşleştirildiği görülmüştür.[12]

Fakat musikî âletinin toplumun bir sınıfıyla ve o sınıfı temsil eden tipiyle özdeş tasavvur edilmesi, Ahmedî'nin buluşudur ve bu buluş onun eserinin en orijinal yönünü meydana getirmektedir. *Sâzlar Münâzarası*'nda hikâye boyunca çeşitli tipler, çeşitli musikî âletleriyle tanımlanmış; tiplerin hayat tarzlarına değinilmiş ve yapıp ettikleri, yani eylemleri tenkit edilmiştir.

Mesela ûd, toplumun bilgin (din adamı) sınıfını temsil etmektedir. Ûd, karnı büyük bir hocadır. Kendisini herkesten yüksek görmesine, dâima hükümdarların meclisinde bulunmasına rağmen, beceriksiz, bütün

9 Bkz. "rind-i kemān-dār (88b)" maddesi.

10 Bkz. "tedbīr (93a) ve "teshīr (93b)" maddesi.

11 Bkz. "kopuz-ı bī-karār (51a)" maddesi.

12 Türk edebiyatında Yunus Emre'nin (öl. 1321) *kopuz ve çeşte* hakkındaki şiiri, İran edebiyatında Mevlânâ'nın (öl. 1272) *Mesnevî*'sinin başındaki 18 beyitlik ney hakkındaki şiir ve Hâcû-yi Kirmânî'nin (öl. 1352) *Mesnevî*'de de zikredilen ihtiyar çalgıcı ve çalgısı hakkındaki şiiri burada örnek olarak verilebilir. Bkz. Yunus Emre 1965, 121-122, şiir: CLI; Mevlânâ 1966, I: 1-2. Bu şiirin değişik bir yorumu için bkz. Ateş 1953; Zebihullah Safa 1339, II: 248-249.

makâmâtlardan[13] geri kalmış, sadece yolsuz davalar güden ve karın büyüten bir kişidir:

Ṭanbūre ol sözni işitip revān
Didi hele ḫᵛâce-i işkem kelān

Ḳoyġın uṣal daʿvī-i bī-rāḫnı
Māt ḳılay sin kibi yüz şāhnı

Küyme bu sözge çü bilürsin bilig
Bas yüregiŋ ḳarnıŋġa ḳoyġın ilig

Barça maḳāmātlarıŋġdın ḳalıp
Ḥāmile ḫātūn kibi ḳarnıŋ ṣalıp (b. 33-36)

Çeng eğlence meclisine neşe saçar, fakat kendisi dertli dertli inlemektedir. Üzüntüsünden parmaklarını yemektedir. Bu tanım, çengin hükümdar meclisinde hükümdarı eğlendirmekle görevli bir kişiyi, yani nedimi, canlandırdığını akla getiriyor. Bilindiği gibi şair ve musikîşinas gibi sanatkârlar veya nüktedan, hazır cevap ve zarif kişiler hükümdarların nedimleri olurlar. Halet-i ruhiyeleri nasıl olursa olsun, böyle kişiler hükümdarı eğlendirmek, ona hoş vakit geçirtmek zorundadırlar. Çeng de melodilerinin diğer musikî âletlerinden daha tesirli olduğunu, kendisinin bir papağan gibi tatlı diller döktüğünü, hükümdarın ve ehl-i tabiatın (zevk sahibi ve sanattan anlayan kişilerin) sohbetinde bulunduğunu söylemektedir. Halbuki tanbûre, fuzulî bir kişi olduğunu söyleyerek, çengi pratik fayda açısından ele almakta ve onun etrafındakilere hoş vakit geçirmekten başka bir faydası olmadığına işaret etmektedir. Ayrıca onun baştan ayağa eğri olduğunu söyleyerek, herkesin karşısında eğildiğini, yani herkesin gönlüne göre hareket ettiğini belirtir. Bu yargıyla nedimlerin görevleri arasında bir uyuşma vardır. Ayrıca tanbûre, mecliste bulunanların ona canları istediği gibi davrandıklarını da söyler:

Ṭanbūre didi hele tik ey fuẓūl
Baştın ayaḳ igrisin ü bī-uṣūl

Min sini ḳoyman bu uruşmaḳ bile
Oynatayın min sini barmaḳ bile

Her niçe barmaġnı yiseŋ rāst u pāk
Nālelereŋ bes ki kilür derd-nāk

13 Bkz. "maḳāmāt (26a, 28b, 36a, 110b)" maddesi.

İl ayaġıñgnı köterip ey denī
İgnige ṣalıp ḫōş urarlar seni (b. 45-48)

Kopuz ise aşk ve eğlence ile vaktini geçiren bir asilzâdedir. Şehzâdeler (mîrzâlar), azâdeler (asilzâdeler), yiğitler (emîrler) onun arkadaşlarıdır:

Min kibi yoḳ murġ-ı suḫan-sāz-ı ʿışḳ
Cümle maḳām içre digen rāz-ı ʿışḳ

Memleket-i ḫüsnde şeh-zādeler
Meşġāle-i dehrdin āzādeler

Barça muṣāḥib mañga şām <u> seḥer
Yoḳ ẓürefā ehline mindin güẕer

Cümle yigit yaḫşidur <ur> çākerim
Ḫᵛâce Ṣafer Şāh kemīn nökerim (b. 53-56)

Fakat tanbûre, kopuzun vaktini sefahat içinde geçirdiğini söyler:

Māder-i beçgan musin ey bī-edeb
Niçe yigitlerni ḳılursin ṭaleb (b. 60)

Hikâyenin diğer bir kişisi de yatugandır. O, hükümdarın meclisine yeni dâhil olmuştur; sultanın meclisinde şeker dökmektedir. Yatugan, bulunduğu yerde yabancı (yeni),[14] fakat yüksek mevki sahibi ve bilgili bir kişi olarak şöyle anlatılır:

Keldi tekellümde yatıp yatuġan
Didi miniñg dik ḳanı bir ṭurfe cān

Pāye-i ḳadrim barıdındur fuzūn
Min kibi yoḳ dünyede ṣāḥib-funūn

Her nefesi şuʿbede engīzmin
Meclis-i sulṭānda şeker-rīzmin (b. 63-65)

Fakat tanbûre, onun dış görünüşüyle kötü kadına benzediğini, bilge olmadığı halde bilgelik sattığını söyler:

Daʿvī-i dāniş mu ḳılursin yatıp
Lāf urup ilge özüñgni ṣatıp (b. 71)

14 Bkz. "ṭurfe (63b)" maddesi.

Muttaṣıl altın yatıp ey nā-tamām
Nāle vü feryād ḳılursin müdām (b. 73)

Şekliñ irür naḥs u ḥaramlık celeb
Ṣaḳla tiliñ çoraġıl ey bī-edeb (b. 75)

Yatugan, Moğollar ve Doğu Türkistan'daki Türkler arasında yaygın olması dolayısıyla, Timur ve çocuklarının sarayında ve divanında görevlendirilmiş, Uygur yazısını kullanan, Moğollar devrinde ve on altıncı yüzyılda askerî işlere de bakan bahşileri temsil edebilir. Nitekim yatuganın savaşla ilgisi metindeki *ma'reke* kelimesiyle tespit edilebilir.[15] Ayrıca hükümdarın huzurunda *şeker-rîz olmak* (şeker dökmek) da kamış kalemle yazılan yazıları hâtıra getirdiği gibi, şeklinin kötü olması ve yattığı yerden bilgelik taslaması da bahşinin dış görünüşüne ve bilgeliğine imâ olabilir. Bu imâ, ayrıca Uygur yazısının şekline ve Uygur yazısı ile yazılı metinlere de işaret edebilir.

Bir dervişi temsil eden rübâb da her ne kadar *fakr* ile kendisini övmekte ve dünya hükümdarlarına aldırış etmediğini belirtmekte ise de, tanbûre onun ahlâken zayıf ve dış görünüşüyle insanları aldatan, sözde dervişlerden olduğunu şöyle anlatır:

Ṭanbūre didi hele ḳılma ża'af
Mürtedek-i der-be-der-i bed-'alef

15 Bkz. beyit 72. Ayrıca bkz. Köprülü 1966 (a): "Bahşı". Sayfa 148-150'de şu ifadeler bulunmaktadır: "ulug bitikçinin maiyyetinde bulunan bu zümre arasında devletin başlıca askerî kuvvetini teşkil eden Moğol-Türk kabilelerine ait işlere bakanlara deniliyordu ki, bunlar münhasıran, Uygur alfabesini kullanan ve Moğolca yahut Türkçe yazan kâtiplerdi... Aynı vaziyetin Timurlular devrinde de devamını görmekteyiz... Bahşıların bu devirde de, İlhanlılar devrindeki gibi, bilhassa Uygurlar arasından yetiştiği ve bunların bâzılarının hükümdar yanında çok mühim yeri olduğu, Timur'un daha ilk devirlerindeki emniyetli ricali arasında Devlet-şah Bahşı Uygur adında birinin mevcudiyetinden anlaşılmaktadır... Bahşıların idari vazifelerden başka, edebî işler ile de uğraştıklarını ve adeta milli Türk kültürünün muhafızı olduklarını gösteriyor." Ruhanî hekim, cerrah, büyücü, anlamlarına da gelen bu kelime, çalgıcının büyü ile ilgisi dolayısıyla (bkz. "tedbîr (93a)", "teshîr (93b)") daha sonraları çalgıcı, türkücü anlamlarını da kazanmıştır. F. Köprülü, on beşinci yüzyılda Maveraünnehir Müslüman kültür merkezlerinde carci denilen bu türkücülerin on altıncı yüzyılda, bahşi kelimesinin ifade ettiği kıymete bakarak, kendilerine bahşi demeye başladıklarını bildiriyor (bkz. Köprülü 1966 (a), 150, 152). Bu ifade bahşi ile bir musikî âleti arasında ilgi kurulabileceği düşüncesini destekliyor. Bu durumda daha on beşinci yüzyılda, Ahmedî'nin yatuganı, daha ziyade Çin Türkistanı'nda çalındığı için, genellikle Uygur asıllı olan bahşi ile özdeş kıldığı ve böylece bu çalgıyı dinleyen sınıfı belirttiği anlaşılmış olur.

Ehl-i tarīḳat musın ey bī-ḫired
Baştın ayaġınğ ṭola buġz u ḥased

Līk ḥaḳīḳatde sininğ dik levend
Ḳayda yiter tik ṭur ayā ḫōd-pesend (b. 83-85)

Masal ve hikâyeleri elindeki sazının eşliğinde anlatan halk hikâyecisi ya da büyücülük yapan efsuncu gıcak ise hayalî bir dünya içinde yaşadığı için gerçek dünyayı umursamaz görünür. Fakat tanbûrenin ağzından onun çok zor hayat şartları içinde yaşadığı öğrenilir:

Cem' bolurlar sanğa dīv ü perī
Cümle perī leşkerininğ kāfiri

Gāh ḳılıç birle ṣulurlar anı
Gāh bıçaḳ birle ururlar anı

Ḳan içer ol merdek uşal ġuṣṣadın
Hiç kişige dimez ol ḳıṣṣadın (b. 97-99)

Kendi yolunda tek başına kalmış olan kingire, dünyadaki karışıklıkları yaratan kişidir; o, her ne kadar kendini düşünen (bencil), eksik ve kusurlu bir kimse ise de tanbûre gibi musikî âletleriyle aynı değerdedir:

Busaġadın kingire ḳoptı revān
Didi menem fitne-i āḫır zamān

Sāz içide fitne-i 'ayyāremin
Cümledin āzāde vü yek-tā-rehmin

Her niçe kim nāḳış u ḫōd-rāyemin
Ṭanbūre tikler bile hem-pāyemin (b. 101-103)

Birinci beyitte eşikte oturduğu söylenen kingirenin, sazların değer sırasında sonuncu yeri aldığı anlaşılmaktadır. Bu durumda, o hükümdarın meclisinde en önemsiz mevkiide bulunan bir memurdur. Bu değer sırasının en başında yer alan tanbûre ise, kingirenin aksine meclisin en önemli mevkiinde bulunmaktadır. Böylece şair hem bir musikî faslında tanbûrenin önemli bir rol oynadığını ve sırasıyla diğer musikî âletlerinin ona uyduğunu belirtmekte, hem de tanbûrenin Horasan ve Maveraünnehir'de en çok tanınan ve çalman bir saz olduğuna işaret etmektedir. Fakat aynı zamanda, yatuganın bahşiyi, yani divan kâtibini temsil ettiğini gösteren

ifadelerin eserde oldukça müphem olmasına rağmen, *ûdun* hocayı, *rübâbın* dervişi, *kopuzun* asilzâde-asker sınıfını, *gıcağın* büyücü veya hikâyeciyi, *çengin* nedimi, *kingirenin* küçük memuru veya hizmetkârı temsil ettiği açıkça belirtilmiş; tanbûre hakkında ise bu hususa ait hiçbir şey söylenmemiştir. Ancak her bir saz, belli bir sınıfın kendine mahsus özelliklerini taşıyan tipini temsil etmekte olduğuna göre, tanbûre de belli bir sınıfı temsil eden tipin sembolü olacaktır; herkesten üstün olduğu, herkesçe tanındığı belirtildiği ve en önemsiz mevkii işgal eden kingirenin tam karşı kutbuna yerleştirildiği dikkate alınırsa, tanbûrenin devletteki veya hükümdarın meclisindeki en önemli mevkii işgal eden, önemli bir kişiyi, zımnen veziri, temsil ettiği anlaşılır. Önemli olma konusunda ikinciliği, asilzâde-asker sınıfının temsilcisi kopuz almaktadır ki bu, o devrin devlet ve devlet kurumları hakkındaki anlayışıyla paralel bir durum göstermektedir.

Böylece *Sâzlar Münâzarası*'nda Ahmedî, bir taraftan içinde bulunduğu toplumun çeşitli sınıflarını temsil eden tipleri ve onların nasıl bir hayat sürdüklerini anlatmış; bunların birçoğunu da tenkit etmiştir. Birer toplum teki olarak ele alınan bu insanların hükümdarın, yani Şâhruh'un, çevresinde bulunan belli görevlerdeki belli kişileri temsil ettikleri ve şairin bu belli kişileri tenkit ettiği düşünülebilirse de, elde hiçbir kesin belge bulunmadığı ve bulunamayacağı için, bu düşüncenin bir ihtimalden öteye geçemeyeceğini kabul etmek gerekir.

Ancak Ahmedî'nin insanı kişi olarak düşünmediği ve onu bir toplum teki olarak gördüğü açıktır. Şair, insanın toplu halde ve iş bölümü yaparak yaşayan bir varlık olduğunu, iyi veya kötü toplumda belli yerleri ve görevleri olan, yani belli sosyal kurumları meydana getiren bu insanların birleşmeden var olmayacaklarını düşünür. Kısaca bu tipler, tip olarak birbirlerinin varlık şartı olurlar. İşte şair, bu düşüncesini alegorik bir tarzda ifade ederek, bir musikî meclisini topluma, toplumda tek tek yer ve görev alan bireyleri de musikî âletlerine benzetir. Böylece, nasıl iyi bir musikî faslının yaratılması için, o fasılda önemli önemsiz, tek tek bütün musikî âletlerinin yerlerini almaları gerekirse, bir toplumda da çeşitli görevlerdeki toplum teklerinin etkili olabilmesi ve bir bütün meydana getirebilmesi için bir arada olmaları, aralarında iş bölümü yapmaları gerekmektedir. Bu düşünceler, bu gerçeğin farkına varmış olan meyhane sahibinin (harabat pirinin) ağzından, bütün sazları küçümseyen ve onları tenkit eden tanbûreye hitapla, şöyle dile getirilir:

Köñlini al barçanıñ ey fitne-ger
Çün sañga yoḳtur ḫōd alardın güẕer (b. 124)

Böylece Ahmedî, en yüksek yerde bulunan kişinin kendini fazla beğenmesinin ve diğerlerini küçümsemesinin doğru olmadığına, çünkü işleri ancak diğer kişilerle yönetebileceğine, onlarla uzlaşmanın en doğru yol olduğuna da işaret ederek, eserine toplum düzeni hakkında bir çözüm de getirmiş olur.

Şimdi *Sâzlar Münâzarası*'nı daha iyi değerlendirebilmek için, onu Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme* adlı mesnevîsi ile karşılaştıralım. Zira her iki eserde de musikî ve musikî âletleri anlatılmaktadır. Yine her iki eser de hemen hemen aynı yıllarda yani on beşinci yüzyılın başlarında yazılmıştır. Ancak bunlardan ilki Herat'ta, muhtemelen Şâhruh'un (1409-1447) sarayında, ikincisi ise Anadolu'da Emîr Süleymân'ın (1402-1411) sarayında yazılmıştır.

Sâzlar Münâzarası ve *Çeng-nâme* teknik ve anlatım bakımından birbirine benzer: Her şeyden önce bu iki eserde de alegorik bir anlatım vardır. Yine ikisinde de şair, olayı dışardan anlatan üçüncü kişi durumunda olup, gördüklerini ve duyduklarını anlatmaktadır. Anlatım şekilleri soru-cevap tarzına dayanmaktadır. Ancak *Sâzlar Münâzarası*'nda, münâzara *Çeng-nâme*'de olduğu gibi şair, çeng ve çengin bölümleri arasında değil, doğrudan doğruya sekiz musikî âletinin arasında geçmektedir. Ahmedî, sadece onların konuşmalarını dinler. Oysa *Çeng-nâme*'de şair, çeng ve çengin her bir bölümünü meydana getiren diğer kahramanlarla konuşmakta, aynı zamanda dinlediği olayları da hikâye etmektedir. Bu durumda hikâye etme tekniğinden çok az yararlanıldığı için hemen hemen bir tek anlatım tekniğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimiz *Sâzlar Münâzarası* münâzara türünde yazıldığı halde, anlatımda hem münâzara hem hikâye etme tekniği uygulanan *Çeng-nâme*, hikâye türüne örnek olmakta ve münâzara bu esere bir üslûp özelliği olarak girmektedir.

Hem *Sâzlar Münâzarası*'nda hem *Çeng-nâme*'de olaya hemen hemen aynı şekilde başlanmakta ve dış görünüş, yani dekor bakımından, her iki eserin hareket noktaları aynı kaynaktan gelmektedir. *Sâzlar Münâzarası*'nda canı çok sıkılan şair, bir gece dışarı çıkar; dolaşırken, meyhaneden gelen gürültüyü duyar; oraya doğru gider ve bir içki meclisinde çalınan sazlar arasındaki tartışmayı dinler. *Çeng-nâme*'de de şair, bir bahar sabahı İrem bağı gibi bir bahçeye gider; bir içki meclisinde çalınan çengi görür; onunla konuşmaya başlar. Böylece her iki olayın geçtiği yer de bir içki meclisi olur ve iki şair de bu içki meclisinde olanları anlatır. Bu durum, hem *Sâzlar*

Münâzarası'nın hem de *Çeng-nâme*'nin hareket noktasında sâkî-nâmelerin etkisi olduğunu göstermektedir. Çünkü her iki eserde de musikî, içki ile beraber düşünülmüştür. Yani, içkinin var olduğu yerde mutlaka musikînin de yer alması gerektiği düşüncesi, her iki eserde de bir başlangıç teşkil etmektedir. Böylece, bu görüşün özellikle merkez olduğu sâkî-nâmeler, iki şairin de esinlendiği eserler olmuştur denebilir. Esasen, çoğunlukla klâsik İran ve Türk edebiyatlarında musikî içkisiz düşünülmemiş; her ikisine de eğlence ve şenliklerin bir aracı olarak bakılmıştır. Ancak tasavvufî anlamda içki başka türlü ele alındığı gibi, daha seyrek olarak da musikî bazen mecazî, bazen de alegorik bir şekilde işlenmiştir. Fakat bu sonuncu şekiller de hiçbir vakit ilk anlayıştan tamamen kopmamıştır.

Böylece her iki eser, anlatım bakımından, İran ve Türk edebiyatlarının geleneksel anlatım yollarından olan *münâzara* tarzına ve *hikâye etme* tekniğine dayanır. Eserlerin dış yapısı ise yine geleneksel bir şekilde musikî, içki ve eğlencenin bir arada anlatıldığı sâkî-nâmelerden ilham alınarak kurulmuştur. Aslında ortak bir kültür ve sanat dünyasında yaratıldıkları için bütün bu unsurların her iki eserde de yer alması tabiidir.

Fakat bütün bu ortak benzerliklere rağmen, bu iki eser, yaratıcılarının söylemek istedikleri şey, getirdikleri mesaj bakımından birbirinden çok farklıdır. Ahmed-i Dâî, *Çeng-nâme*'de tür olarak insan yapısı hakkındaki düşüncelerini anlatmıştır: Bu insan nefs ve ruh olarak yapı bakımından iki yönlüdür. Çok defa nefsine uyan insan, kendi hoşlanma ve tutkularının ötesinde, varlığının kutsal bir yönü olduğunu fark eder ve kendini bu dünyaya atılmış, çaresiz, garip bir varlık olarak görür. Çünkü dünyaya geliş ve gidişinin kendi elinde olmadığını anlar. Bu da bir başka kaynağa bağlı ve eksik bir varlık olduğunu ona öğretir. Bunun farkına varan insan, bu dünyada bazen bilinçli, bazen de bilinçsiz bir arayış içerisinde dolaşır durur. Fakat hiçbir şekilde bağlı olduğunu hissettiği kaynağa ulaşamaz. Bu hususta hiç kimse ona yardımcı olamaz. Böylece yapısının bir zorunluluğu olarak, bir türlü mutlu olamayan insanı ancak bu arayışı anlamlı kılar; çünkü insan devamlı aranışı dolayısıyla eylemlerde bulunur ve bu eylemleri onun eser yaratmasını sağlar. İşte Ahmed-i Dâî çeng ile böyle bir insanı ve bu insanı en iyi dile getiren şairi temsil eder.

Halbuki *Çeng-nâme* gibi alegorik bir eser olan *Sâzlar Münâzarası*'nda Ahmedî, sekiz musikî âletinin dış görünüşüne, musikîdeki inceliklerine değinmiş; onların insanlar üzerinde yaptıkları tesirleri, yani eylemlerinin pratik sonuçlarını anlatmıştır. Böylece Ahmedî, her bir saz ile toplumdaki bir sınıfa

mensup insanı temsil ettiğine göre, insanı eylemlerine ve eylemlerinin toplum hayatında yarattığı sonuçlara göre ele almıştır. Şu halde bu eserde insanın toplumdaki fonksiyonlarına göre ele alınışı, şairin insanı bir toplum teki olarak görmesinden ileri gelmektedir. Buna mukabil, Ahmed-i Dâî, *Çeng-nâme*'de musikî âleti çengin değişmeyen yönünü, onun özündeki sırrı ortaya koymakta; dolayısıyla çeng ile temsil ettiği insanı yapısı bakımından anlatmakta; insan türü ve türün kaderi hakkındaki görüşlerini ortaya koymaktadır.

İşte on beşinci yüzyılın başlarında iki ayrı Türk dünyasında yazılmış, aynı malzemeyi, yani musikîyi ihtiva eden bu iki eserden, Anadolu sahasındaki o yüzyılda ve ondan önceki yüzyıllarda Anadolu'ya çeşitli sebeplerle akan tasavvufî - felsefî düşüncelerden etkilenmiştir. Bu suretle bu eserde daha çok insanın değişmez yapısı, dünyadaki yeri ve anlamının ne olduğu, değişmekte olan varlığın değişmeyen yönünü yakalamak suretiyle "varlık nedir" sorusuna cevap aramak gibi felsefî meselelerden hareket edilerek, insanın mutluluğu ve mutsuzluğu söz konusu edilmiştir. Oysa Orta Asya'da yazılan eserde, insanın varlık olarak anlamı, mutlu ya da mutsuz oluşu üzerinde durulmamış; insan, toplumun bir parçası olarak düşünülmüştür. Çünkü önemli olan toplumun mutlu ve düzenli bir şekilde hayatını devam ettirmesidir. Bu iki ayrı şekilde insana bakış tarzı ile bu iki eser, o devirde ayrı ayrı sahalarda yayılan Türklerin insan ve varlık hakkındaki ayrı düşüncelerini gösterdiği gibi, iyi kötü hakkındaki anlayışlarını da belirtir. *Sâzlar Münâzarası*'nda önemli olan yasaların ortaya koyduğu iyi ve kötüdür. *Çeng-nâme*'de ise, insanın yapısına göre belirlenmiş bir iyi ve kötü anlayışı dile gelmektedir. Böylece *Sâzlar Münâzarası*'nda insanın kendisinden çok devlet ve kurumlar ağır bastığı halde, *Çeng-nâme*'de insan her şeyin üstünde bir önem kazanmıştır.

SĀZLAR MÜNĀẒARASI

Metin



بسم الله الرحمن الرحيم و به نستعين 321b

Sipās-i bī-ḳıyās Ḥażret-i zu'l-celālġa جل جلاله ki ḫāliḳ-i küll-i eşyā ve rāżık-i cemi'-i aḥyā irür ve hīç şey eşyādın anıñ̆ ẕikridin ḥall irmes [1] قوله تعالى يسبح الله مافى السموات و مافى الارض ve durūd server-i maḫlūḳāt ve eşref-i mevcūdāt Muḥammed Muṣṭafā'ga صلى الله عليه و سلم ki bī-çārelerniñ̆ penāhı ve 'āṣī ümmetlerniñ̆ şefa'āt-ḫᵛahı irür ve على آله و اصحابه Ammā ba'd bu bir niçe evrāḳı aḥbāb iltimāsından rūd-cāmeniñ̆ arasında münāẓara ve mübāḥaṣa taṣnīf ḳılındı ve her sāznı özge evṣāf birle (322a) 'alā ḳadr-ı ḥāl ta'rīf ḳılındı ta ehl-i ṭabī'atlar andın endek telezzüzi kesb ḳılsun dip velīkin bu fenniñ̆ ṣāḥib-rāzı ve bu ḳıṣṣanıñ̆ suḫan-perdāzı ve bu münāẓaranıñ̆ mürşidi ed-Dā'īü'l-müslimīn Aḥmed احسن الله خاتمته

Söz İbtidāsı

1 Bir kiçe ġam birle ḫırāmān idim
Miḥnet-i devrān bile ṣādān idim
Külbe-i aḥzān içide ḫᵛār u zār
Olturuban dīde-i cān intiẓār

3 Mu'nisim ol yār ḫayāli vü bes
Ol idi feryādıma feryād-res
Nuḳl ġam u bāde yürek ḳanıdın
'Üd ḫacīl nālişim efġānıdın

1 Bkz. Kur'ân, 62: 1; 64: 1.

5 Her dem akıp köz yaşıdın seyl-i ḫūn
Cānda elem başta hevā-yı cunūn
Çıkdı fiġān ol dil-i ġam-nāktın
Ötti bu nuḥ perde-i eflāktin
7 ʿAḳl hüveydā bolup eyledi bāk
Pirehen-i ṣabr yaḳasını çāk
322b *İn tigiben*[2] taşkarı çıktım revān
Tün yarımı ötüp idi ol zamān
Ḫalḳ-ı cehān barçası ārām idi
Tīre vü tarīḳ ʿaceb şām idi
10 Yulduz u ay kökte pedīdar yoḳ
Tündin *üze* pertev-i envār yoḳ
Kördi ḫired ḳaldı bu ḫālette lāl
Bardı żamīrindin uşal kil ü ḳāl
12 Kildim uşal ḫālde cāndın be-teng
Çıġdı ḫarābātta ġavġā-yı ceng[3]
Tingledim ol ḫāini ḫayret tüni
Yitti felek bāmıda ġavġā üni
14 Didim ī yā-Rab bu ni āvāz irür
Her nefesi özge sezā-vār irür
Boldum uşal lahza be-yek nā-gehān
Sūy-ı ḫarābāt aşukup revān
16 Yittim ise pīr-i ḫarābāt mest
Cām u ḳadeḥni ḳoyup ol dem zī-dest
Kāhindin rūh barıp irdi pāk
Yatıp[4] ölügler kibi ber-rūy-ı ḫāk
Mecliside ḫāżır idi cemʿ-i sāz
Her biri bir *perdede* gūyā-yı rāz

2 Metinde italik harflerle yazılan kelimeler notlar kısmında alfabe sırasına göre dizilerek açıklanmıştır.

3 ġavġā-yı ceng: ġavġā vü ceng şeklinde okunursa daha doğru olur.

4 yatıp: metinde "tatıp" şeklinde yazılmıştır. Bunun bir müstensih hatası olduğu düşünülerek metinde düzeltilmiştir.

323a	19	Her biri özini sitāyiş ḳılıp
		Savt u ʿamel nakş nümayiş kılıp
		Barçası birbirini ḳılıp imtiḥān
		Ortada baḥs erdi vü ceng ü fiġān
II		Mebhaş ibtidāsı evvel ṭanbūre sözi
	21	*Ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy*
		Mecmaʿı ol sāzġa kiltürdi rüy
		Didi bu ni fitne vü ġavġā irür
		Başıñġıza bīḥüde sevdā irür
	23	ʿArbede vü ceng nidur ez-güzāf
		Perde bile sözleli tā key bu lāf
		Perde-i min dik tüzüñg āhengni
		Nāle-i zārım iritür sengni
	25	Perdede ol murġ-i suḥan-sāzmin
		Fitne işigin ḳılayın bāz min
		Barçaga aytay *zi-ṭarīḳ-i ṣavāb*
		Cümle *maḳāmātda* bir bir *cevāb*
III		*ʿŪd* özin taʿrīf ḳılıp ṭanbūreni taʿrīż kılġanı
	27	*ʿŪd* işitip küydi anıñg sözidin
		Örteniben başladı söz özidin
323b		Didi ki min barçañġıza şāhmin
		Cümle *maḳāmātdın* āgāhmin
	29	Nālelerim *ʿüd* bigin süz-nāk
		Ḳaysı ḳılur min kibi āheng-i pāk
		Sāz içide barçadın atım uluḳ
		Vaṣf içide barça ṣıfatım *uluḳ*
	31	Boldı ḫalayıḳ ara meşhūr atım
		Lāyıḳ irür şāhġa ḫaşıyyetim
		Ṭanbūre-i *bī-ḫired-i* nā-ṣavāb
		Ḳaysı hüner birle mañga dir *cevāb*
IV		Ṭanbūre taʿrīż bile cevāb aytḳanı

33 Ṭanbūre ol sözni işitip revān
Didi hele ḫᵛâce-i işkem kelān
Ḳoyġın uşal daʿvī-i bī-rāḫnı
Māt ḳılay sin kibi yüz şāhnı
35 Küyme bu sözge çü bilürsin bilig
Bas *yüregiŋ* ḳarnıŋġa[5] ḳoyġın ilig
Barça maḳāmātlarıŋdın ḳalıp
Ḥāmile ḫātūn kibi ḳarnıŋ şalıp
37 İgri bolup boynıŋ u başıŋ siniŋ
Ḳalmadı bīhūde telāşıŋ siniŋ
324a V Çeng özin taʿrīf ḳılıp ṭanbūreni taʿrīż ḳılġanı
38 Çeng aradın boynın uzatıp revān
Tüzdi uşal laḫża tümen ming fiġān
Didi biliŋ barçanıŋ üstādı min
ʿAyş u ṭarabnıŋ taḳı bünyādı min
40 *Şuʿbe vü*[6] *terkīb ü ʿamel naḳş u ṣavt*
Ḳılmadım ol cümleni bir laḫża fevt
41 *Ġamzelerim* barçadın efzün irür
Leylī miniŋ ġamzeme mecnūn irür
Ḫalḳıŋ igninde *maḳāmım* müdām
Min kibi yoḳ tūtī-i şīrīn kelām
43 Dāyim irür şāh bilen ṣoḥbetim
Ehl-i ṭabīʿat biledur ülfetim
Ṭanbūre dik yüzni ḳılay pāy-māl
Eyledi oġlanlar anı *dest-māl*
VI Ṭanbūre taʿrīż bile cevāb ayġanı
45 Ṭanbūre didi hele tik ey *fużūl*
Baştın ayaḳ *igrisin* ü bī-uṣūl
Min sini ḳoyman bu uruşmaḳ bile
Oynatayın min sini *barmaḳ bile*

5 ḳarnıŋġa: vezne uyabilmesi için "ḳarnıŋa" olması gerekmektedir.

6 *şuʿbe vü*: metinde şuʿbede şeklinde yazılmıştır. Bu bir müstensih hatasıdır. Zira *şuʿbede* "hokkabazlık" mânâsında olup, beyte hiçbir anlam vermemektedir.

324b	47	Her niçe barmaġnı *yiseñg rast*[7] u pāk
		Nāleleriñg bes ki kilür derd-nāk
		İl ayaġıñgnı köterip ey denī
		İgnige ṣalıp ḫūş urarlar sini
	49	Munça dil-ārām sañga güş-tāb
		Birdi tüzelmediñg āyā hīç bāb
		ʿAḳlıñg irür ḳısḳa vü *boynıñg uzun*
		Lāf urup yürümegin kündüzün
VII		Ḳopuz özini taʿrīf ḳılıp ṭanbüreni taʿrīż ḳılġanı
	51	Ortada keldi *ḳopuz-ı bī-ḳarār*
		Didi miniñg tik ḳanı bir *pīr-i kār*
		ʿIşḳ *gülistānıda* min ʿandelīb
		Nāle-i zārımġa muḥibtur ḥabīb
	53	Min kibi yoḳ murġ-ı suḥan-sāz-ı ʿışḳ
		Cümle *maḳām* içre digen rāz-ı ʿışḳ
		Memleket-i ḫüsnde şeh-zādeler
		Meşġāle-i dehrdin āzādeler
	55	Barça muṣāḥib mañga şām <u> seḥer[8]
		Yoḳ ẓürefā ehline mindin güẓer
		Cümle yigit yaḫşidur<ur> çākerim[9]
		Ḥ'âce Ṣafer Şāh kemīn nökerim
325a	57	Ṭanbüre dik *cimrī-i bāzārını*[10]
		Şındurayın *narḫ-ı ḫarīdārını*
VIII		Ṭanbüre taʿrīż bile cevāb ayġanı
		Ṭanbüre didi ḳopuz-ı bī-ḥayā
		Açmaġın aġzımnı berā-yı ḫudā
	59	Kim sañga tigmes digesin mā vü men
		Yüzüñge çaru kibi tartıp sāzın
		Māder-i beçgān[11] musin ey bī-edeb
		Nice yigitlerni ḳılursin ṭaleb

7 rast: vezin icabı kısa okunmuştur.

8 <u>: vezni düzeltmek için eklenmiştir.

9 <ur>: vezni düzeltmek için eklenmiştir.

10 *bāzārını*: bāzārnı vezin ve mânâ bakımından daha doğrudur.

11 *beçgān*: vezin icabı bu şekilde kısaltılmıştır. Doğrusu beççegān olmalıdır.

61 *Taḫta-i tābūt* kibi ḳāmeting
Sur işeging ilgeri ḳalsun atıng
Yaḫşi bilürmin şerefingni sining
Kirdi *Ṣafer Şāh* defingni sining

IX Yatuġan özin taʿrīf ḳılıp ṭanbūreni taʿrīż ḳılġanı

63 Keldi tekellümde *yatıp yatuġan*
Didi mining dik ḳanı bir *ṭurfe* cān
Pāye-i ḳadrim barıdındur *fużūn*
Min kibi yoḳ dünyede ṣāhib-funūn

65 Her nefesi *ṣuʿbede* engīzmin
Meclis-i sulṭānda şeker-rīzmin

325b Derd ü elem baḫrıda min garḳ-ı ʿışḳ
Şuʿle vucüdumdın urur berḳ-ı ʿışḳ

67 Ḫalḳ-ı cehān mesken üçün ḫāk irür
Yattım ise yir üze ni bāk irür
Ṭanbürening *bāṭıla* perverdesin
Yırtayın ol baştın ayaḳ *perdesin*

69 *Sehl bahā* birle ṣatarlar anı
Yaḫşi yaman barça urarlar anı

X Ṭanbüre taʿrīż bile cevāb ayġanı
Ṭanbürening fiʿli aşıp ol zamān
Didi ne dirsin *yatıp ey yatuġan*

71 Daʿvī-i dāniş mü ḳılursin *yatıp*
Lāf urup ilge özüngni ṣatıp
Maʿrekede yatḳurup urġan sini
Ḫōşlar urar ol ki çıdaġan sini

73 Muttaṣıl altın *yatıp* ey nā-tamām
Nāle vü feryād ḳılursin müdām
Yoḳ yüzüngge[12] zerre uyattıng sining
Ġayreti yoḳ yatuġan atıng sining

12 yüzüngge: vezine uyması için "yüzünge" olmalıdır.

	75	Şeklinğ irür naḫs u ḥarāmlıḳ celeb
		Ṣaḳla tilinğ çoraġıl ey bī-edeb
326a XI		Rübāb özin taʿrīf ḳılıp ṭanbūreni taʿrīż ḳılġanı
		Ḫırḳasıdın baş çıḳarıp rübāb
		Didi menem faḳr ile ʿālī-cenāb
	77	Gerçi şerīʿatda çü bīgānemin
		Ehl-i ṭarīḳat bile hem-ḫānemin
		Belki ḥaḳīḳat<tın> ayurmin ḫaber[13]
		Ehl-i dili ṭapsam u ṣāḥib-naẓar
	79	Ḫōş içerem faḳr ilidin cām-ı zehr
		Yoḳ manğa pervā-yı selāṭīn-i dehr
		Barçadın āzādemin ü münferid
		Cümle funūn bābıda min müstaʿid
	81	Bolmadı hergiz fuḳarā hem-demī
		Ṭanbūre tik nā-kes ü nā-ādemī
		Baştın ayaḳ ḳāmeti telbīs irür
		Belki özi māder-i iblīs irür
XII		Ṭanbūre taʿrīż bile cevāb ayġanı
	83	Ṭanbūre didi hele ḳılma żaʿaf
		Mürtedek-i der-be-der-i bed-ʿalef
		Ehl-i ṭarīḳat musin ey bī-ḫired
		Baştın ayaġınınğ ṭola buġz u ḥased
326b	85	Līk ḥaḳīḳatda sininğ dik *levend*
		Ḳayda yiter tik tur āyā ḫōd-pesend
		Sini *Ebū Bekr-i Rübābī* urup
		Ḳoydı *melengler* ilige ṭapşurup
	87	Bengi bolup cemʿ-i *melengler* sini
		Nevbet ilen ḫōşlar urarlar sini
XIII		Ġıcak özini taʿrīf ḳılıp ṭanbūreni taʿrīż ḳılġanı
		Didi ġıcak *merdek-i ʿayyārmin*[14]

13 <tın>: vezni ve mânâyı düzeltmek için eklenmiştir.

14 ḫurdek-i yazıldığı halde merdek-i olması gerekir. Bkz. beyit 99.

Sāz icide *rind-i kemān-dārmin*

89 *Ġamzem oḳı* nāvek-i cān-dūz irür
Nālelerim barça ciger-sūz irür
Ḳayda ki min tüzsem ol āheng-i zīr
Ḥalḳ-i cehāndın ḳopar ol dem nefīr

91 Cem‘ bolur şāh-ı peri leşkeri
Her birisi ḥüsnde aydın biri
Şāh-ı perī dik kişidur hem-demim
Yoḳ ser-i mū cümle cehāndın ġamım

93 Baştın ayaġım barı *tedbīr* irür
Cümle perīler maṅga *teshīr* irür
Ṭanbūre dik nā-kes-i rüsvānı kör
Başıda ol bīhūde sevdānı kör

327a XIV Ṭanbūre ta‘rīż bile cevāb ayġanı

95 Ṭanbūre didi hele tik ey ḫasīs[15]
Körmedi devrān közi sin dik ḫasīs
Ol kişi kim sini çalar bilgüce
Ḳaldı belā destide ol ölgüce

97 Cem‘ bolurlar saṅga dīv ü perī
Cümle perī leşkerining̃ kāfiri
Gāh *ḳılıç* birle şulurlar anı
Gāh *bıçaḳ* birle ururlar anı

99 Ḳan içer ol merdek uşal ġuṣṣadın
Hīç kişige dimes ol ḳıṣṣadın
Sin kibi rüsvānı faḳir ögrenip
Ḳaldı bu ot içre müdām örtenip

XV Kingire özini ta‘rīf ṭanbūreni ta‘rīż ḳılġanı

101 *Busaġadın* kingire ḳoptı revān
Didi menem fitne-i āḫır zamān

15 *ḫasīs*: birinci mısra ile kâfiye olamayacağı için burada başka bir kelimenin yer alması gerekirdi.

Sāz içide fitne-i ʿayyāremin
Cümledin āzāde vü *yek-tā-rehmin*[16]
103 Her niçe kim nāḳıṣ u ḫōd-rāyemin
Ṭanbūre tikler bile hem-pāyemin
327b Ṭanbūre köp sözlemesün ez-güzāf
Ḥaddidin artıḳ aṅga tigmes bu lāf
XVI Ṭanbūre taʿrīż bile cevāb ayġanı
105 Ṭanbūre didi hele ey kingire
Ança asaymin sini kim ingire[17]
Başıṅg ayaġıṅg siniṅg ikki *kedü*
Sin kibi rüsvā maṅga bolġay ʿadū
107 Sin felekini[18] ḳılayın nā-pedīd
Cümle-i şeyḫiṅgni ḳılıpmin mürīd
Barçasını *taʿne* bilen öldürüp
Saṅga yitiştim barını küydürüp
XVII Kitāb ḫātimesi
109 ʿĀḳıbetü'l-ḳıṣṣa uṣal cemʿ-i sāz
Didi yamandın kılalı iḫtirāz
Barçası ġayret otı birle küyüp
Baḥṣ u maḳāmātta cāndın toyup
111 Uşbu maḥal üzre fiġān tüzdiler
Müsikiniṅg meclisini tüzdiler
Çıḳdı be-yek nā-geh aradın fiġān
Pīr-i ḫarābāt uyandı revān
328a 113 Didi ki hey hey bu nidur mā vü men
Keldi meger muḫtesib-i ḫum-şiken
Anıṅg üçün mü ḳıladursiz fiġān
Bardı miniṅg zehrem ü köçti cehān

16 *ʿayyāremin*, *yek-tā-rehmin*: göz kâfiyesidirler, "yek-tā-reh" vezin icabı "yek-tā-re" okunmalıdır.

17 kingire, ingire: göz kâfiyesidirler.

18 felekini: felkingi olmalıydı.

115 Barça ḳulaġın tutuban zār zār
Didiler ey serverimiz pīr-i kār
Devlet ü nuṣret bile bolġıl ziyād
Ṭanbūreniŋ destidin ey pīr dād
117 Uşbu kiçe ṭanbūre baġlap ḥayāl
Barçamıza birdi besi infi'āl
Ṭanbūre tikniŋ sözi üstād-ı kār
Bizge ölümdur dağı bes neng ü 'ār
119 Ṭanbūre hem ḥāżır idi ol zamān
Yitti vü fi'l-ḥāl yükündi revān
Didi aya mürşidimiz[19] pīr-i rāh
Bir men-i bī-çārede yoḳtur günāh
121 Uşbu cemā'āt barı ḳavaḳbiz
Ma'nīsi yoḳ bāṭıl u bī-bākbiz
Barça bolup mini ḳılurġa izā
Kör ki niçük ṭaptılar āḫır cezā
123 Pīr bilip keyfiyet-i ḥāl ni
Didi koyuŋ bīhūde ef'āl ni
328[b] Pīr didi ṭanbūreġa ġuş ṭut
Birbirige başḳa birer ḳoş ṭut
125 Köŋlini al barçanıŋ ey fitne-ger
Çün saŋa yoḳtur ḫōd alardın güẕer
Ṭanbūre hem cüst ḳopup ol zamān
Ṭuttı ḳulaġın didi ḫurd u kelān
127 'Afv kılıŋ her niçe bī-rāḥmin
Barçaŋıza çāker-i der-gāhmin
'Āḳıbet-i kār uşal cem'-i sāz
Ḳıldılar āheng yaraşmaḳnı sāz
129 Keldi ṣafā leşkeri vü tüzdi ṣāf
Ḳıldı 'adāvet çerigin ber-ṭaraf
Ṣubḥ seḥer aştı ṣabā yilini
Sürdi Ḫuten ḫānı Ḥabeş ilini

19 *mürşidimiz*: mürşidimiz şeklinde müstensih tarafından yanlış yazılmıştır.

NOTLAR

'amel (19b, 40a): "musikîde bir tasnif şekli".

Daha çok muhammes, remel, hezec gibi çabuk giden usûllerde söylenen bu tasnif şekli dört kısımdan ibarettir: 1. *Matla.* Bu kısma *tarika* "giriş" de denir. 2. *Cedvel.* 3. *Beytü'l-vasat.* Bu kısma *miyanhâne* dendiği gibi, bir başka tasnife ait olan *savta* benzediği için *savt* da denir. Bu kısım bir veya iki beyitten ibarettir. *Miyanhâne,* bugün de kullanılan bir terimdir. Bu kısımda makâm değişikliği yapılır. 4. *Teşyia.* Bu kısma *bazgeşt* "dönem kısmı" da denir. Üçüncü ve dördüncü kısımlar tekrar edilebilir. İkinci kısım, üçüncü kısımdan sonra, değişik bir beyit ile bir daha söylenebilir. O zaman adı *iade* olur. Üçüncü kısım bazen düşebilir. Fakat dördüncü kısım mutlaka bulunmalıdır. Bu kısım bir âlet veya ses ile ya da karışık olarak söylenebilir. Söylenen beyitler, çeşitli şiirlerden gelebilir.[1]

'ayyâr (88a): "hilekâr, aldatıcı".

bkz. "*ġamze okı* (89a)" ve "*merdek-i 'ayyâr* (88a)" maddesi.

baḥṣ u maḳāmāt (110b): "münakaşa, konuşma ve makâmlar".

Beyitte *baḥṣ* kelimesiyle musikînin *güfte* kısmına, *maḳāmāt* ile de musikî makâmlarına işaret edilmektedir. Fakat *baḥṣ* ile geçtiğine göre *maḳāmāt* burada aynı zamanda "hikemî, didaktik konuşmalar" mânâsına da uzaktan işaret edebilir.[2]

1 Bkz. Merâgî 1344, 101-102.

2 Bkz. "*maḳāmāt* (26b, 28b, 36b, 110b)" maddesi.

barmaḳ bile oynat- (46): "parmakla oynatmak".

barmaġnı yi- (47a): "parmağını yemek".

Tanbûre, çenge "seni parmak ile oynatırım" derken onu küçümsediğini ifade etmekte, fakat aynı zamanda onun parmakla çalındığına telmih yapmaktadır. "Parmağını yemek" deyimiyle, yine çengin parmakla çalındığına işaret edilmekte, aynı zamanda melodileri hüzünlü olan çengin, bu melodileri çıkarmak için ne kadar ızdırap çektiği, dolayısıyla melodileri meydana getirmekte çengin imkânlarının az ve zor çalınan bir çalgı olduğu kinaye yolu ile söylenmektedir.[3]

bāṭıla (68a): "Steingass: bir kitapta iptal edilmiş giriş kısmı".

Bu kelimenin musikî ile bir ilgisi olduğu muhakkaktır. Ancak taranan lügatlarda kelimenin musikîyle ilgili mânâsına rastlanılmamıştır. *Bāṭıla*nın tam karşılığı bulunmadığından beytin mânâsı da müphem kalıyor.

bıçaḳ (98b): "bıçak".

Bu mısrada tanbûre, gıcağa kötü ruhlu cinlerin ve perilerin bıçakla vurduklarını, yani gıcağın onları elde etmek şöyle dursun, tersine kötü ruhlu varlıkların ona ızdırap çektirdiğini söyler. Böylece gıcağın kendisi hakkında doğru bilgi vermediğini belirtmek ister.

Ancak gıcağın yayla çalınan bir musikî âleti olduğu "*ḳılıç* (98a)" maddesinde görüldüğü gibi, "ona kılıçla vurmak" ifadesinden anlaşılmaktadır. Çünkü şekil bakımından kılıç, yaya benzer. Fakat "bıçak ile gıcağa vurmak" ifadesinin mânâsı müphem kalmaktadır ve bu ifade, gıcağın mızrapla çalınan bir şekli olup olmadığını veya zaman zaman mızrapla çalınıp çalınmadığını akla getirmektedir.

Ancak bu ifadeler, ilk çağlardan beri Türkler arasında hem büyücü hem ozan olarak görülen çalgıcının dua okuduğu ve çalgısını çaldığı sırada kendinden geçmesi, ağzından köpükler çıkarması ve bayılması ile de ilgili bir mânâ taşıyabilirler. Çünkü bazen büyücü, fena ruhları kaçırmak için kızgın demirler yalar; vücuduna hançer saplar; iğne yutar. Böylece metindeki "peri askerinin kâfirlerinin gıcağa üşüşmesi ve ona bazen kılıç, bazen bıçak ile vurması" ifadesi, şairin gıcak ile onu çalanı özdeşleştirdiğini de gösterebilir.[4]

bī-ḫired (32a): "akılsız".

3 Çeng hakkında bibliyografya için bkz. "*ġamze* (41a)" maddesi.

4 Bkz. Köprülü 1966 (a), 155-156. Ayrıca bkz. "*tedbīr* (93a)" ve "*teshīr* (93b)" maddesi.

Bu beyitte tanbûre akılsız bir insana benzetilmektedir. Çünkü tanbûrenin uzun kolu üzerindeki başı çok küçüktür. Hemen hemen yok gibidir.[5]

boynıñg uzun (50a): "boynun uzun".[6]

busaġa (101a): "eşik".

Basit, yani tek telli bir musikî âleti olduğu için şair, kingireyi kapı eşiğine oturtmuştur. Çünkü Türk boylarının hakan veya hükümdarın huzurunda mertebelerine göre yerlerini almaları, Türklerin eski bir geleneğidir. Şair, bu geleneği musikî âletlerine uygulamıştır.[7]

cevāb (26b, 32b): "cevap, bir notanın tizdeki oktavı".

Mısrada tanbûre, bütün sazlara her bir makâmda bir bir cevap vereceğini söylerken, *cevāb* kelimesinin musikîdeki mânâsına da tevriye yoluyla işaret eder. Büyük bir ihtimalle bu mısrada *cevāb* ile kasdedilen şey, bir tasnifin iki bölümünü birbirine bağlayan ve sadece musikî âletleriyle çalınan kısımdır. Bu kısım ses ile söylenen kısmın bir tekrarıdır. Dr. Elsbeth Neubauer'e göre bugün el-cezire nevbesinde bu kısma *cevāb* denmektedir.[8]

cimri-i bāzāri (57a): "pazarın en düşük seviyedeki adamı".

Beyitte kopuz, tanbûrenin kendisi için istediği yüksek fiyatı düşüreceğini söyler. Çünkü tanbûre, pazarın en alt tabakasına mensuptur. Kendisi ise ondan yüksektir, yani kopuz üst sınıfa mensup bir kişi olarak pazara gelince tanbûrenin fiyatı düşecektir. Çünkü herkes kopuzu almak isteyecektir. Fakat bu ifadeyle, şair aynı zamanda kopuzun da tanbûre gibi Türkistan'da herkesçe bilinen ve sevilen bir saz olduğunu belirtmek ister.[9]

dest-māl (44b): "mendil".

Bu mısrada "oğlanların tanbûreyi ellerinde bir mendil haline getirdikleri" ifade edilir. Dolayısıyla bir mendil kadar çok kullanılan tanbûrenin Türkistan'da herkesçe bilindiğine ve çalındığına kinaye yoluyla işaret edilir.[10]

Ebū Bekr-i Rübābī (86a): "Gazneliler devrinde yetişmiş ünlü bir musikîşinastır".[11]

5 Tanbûre hakkında bibliyografya için bkz. "*Ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cüy* (21a)" maddesi.

6 Bkz. "*igri* (45b)" maddesi.

7 Kingire için bkz. "*yek-tā-reh* (102a)" maddesi.

8 Bu bilgi kendisinden sözlü olarak elde edilmiştir.

9 Bkz. "*narḫ-ı ḫarīdār* (57)" maddesi.

10 Bk. "*ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy* (21)" maddesi.

11 Bkz. Rustemov 1963, 303: not 14.

Rübâb ya da rebâbın iki türü vardır. Bunlardan rebâb, kemançe, gıcak, ıklığı ile eş veya onlara benzeyen bir musikî âletidir. Çanağı yuvarlaktır; yayla çalınır. Arapların vasıtasıyla Anadolu'ya girmiştir. Rübâb ise Gazneliler zamanında İran'da bilinen armut gövdeli, mızrapla çalınan bir sazdır. Bu beyitte Gazneliler zamanında yaşayan Ebû Bekr-i Rübâbî'den bahsedildiğine göre, burada mızrapla çalınan rübâb kasdedilmektedir. Bu düşünceyi daha sonraki beyitlerde gıcak da destekler. Zira gıcak, musikî âletleri arasında sadece kendisinin "yay sahibi" olduğunu söylemektedir. Şu halde rübâb mızrakla çalınan türdendir.[12] Ahmedoğlu Şükrullah, eserinde ikinciye yakın, fakat daha değişik bir rübâbdan söz etmektedir. Genellikle kaynaklar, rübâbın üç, dört, beş telli olduğunu bildirirler.[13]

ehl-i ṭarīḳāt (77): "tarikata mensup kimse".

Kaynaklarda rübâbın Mevlevî musikîsine ait bir saz olduğu bildirilir. Nitekim Sultan Veled'in (öl. 1312) *Rebâb-nâme* adlı eseri de bu bilgiyi teyit etmektedir. İşte şair, bu yüzden rübâbı tarikata mensup kimselerin çaldığı bir saz olarak tanıtmış olabilir. Belki de diğer tarikatlara mensup kimseler arasında da rübâb, öteki musikî âletlerine nispetle daha çok tutunmuş olabilir. Nitekim şair, daha sonra rübâbı melenglerin çaldığını da belirtecektir.[14]

fitne işigin ḳılayın bāz min (25b): "fitne kapısını açayım".

Bu mısranın geçtiği beyitte, tanbûre, *fitne* "karışıklık" kapısını açmak istediğini söyler. Böylece musikî faslına başlamak üzere olduğunu ifade etmek ister. *Fitne* "bir bütünü ikiye ayırıp birbirinin karşısına koymak" demek olduğuna göre, tanbûrenin iki telini *fitne* temsil etmektedir. *Fitne* ise beyitte iki kanadı bulunduğu için "eşiğe" benzetilmiştir. Bu "eşik"in açılması, çalgıcının tanbûrenin tellerine dokunarak çalmaya başlamasına telmihtir.[15]

fużūl (45a): "fazla, lüzumsuz, fuzulî".

12 Bkz. "*rind-i kemān-dār* (88b)" maddesi.

13 Rübâb hakkında bkz. Rauf Yekta 1331 (b); Gazimihal 1958, 31-33, 71-72; Farmer 1966, 155; Merâgî 1344, 128; Usbeck 1968, 117-119. Rübâb veya rebâbın çeşitleri için bkz. Farmer 1964.

14 Bkz. "*meleng* (86, 87a)" maddesi. Rübâbın Mevlevî çalgısı olduğu hakkında bkz. Ritter 1962, 251; Usbeck 1968, 117.

15 *Fitne* ve *ṭanbûre* için bk. "*ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy* (21a)" maddesi.

Beyitte "ey fuzulî kimse" anlamında kullanılmaktadır. Fakat aynı zamanda çengin yirmi dört teline, yani çengin tellerinin fazlalığına telmih edilmektedir.[16]

fuzūn (64a): "fazla, çok".

Beyitte şair, tezat sanatı yaparak, tanbûreye karşı çıkan yatuganı çelişik bir durum içinde sunar. Yatugan, eli ya da ayağı bulunmadığı için dâima yerde yatmaktadır. Buna rağmen, onun mertebesi herkesinkinden yüksektir. Yani yatuganın değeri herkesinkinden fazladır *(fuzūn)*. Şair yatuganın, çengden sonra en fazla tele sahip bir musikî âleti olmasından yararlanarak böyle tezatlı bir ifade kullanır. Böylece beyitte *fuzūn* kelimesi yatuganın tellerinin çokluğuna işaret eder.

Merâgî'ye göre, yatugan kanuna benzer; fakat tahtası onun gibi tam düz değildir, biraz meyillidir. Üstten bakılırsa, iki taraftan bağlı on yedi teli vardır. Her bir telin bir hareki (eşiği), yani taşıyıcısı bulunmaktadır. Akort etmek için bu harekler kullanılır. Sağ elin parmak uçlarıyla sağ tarafta çalınır. Sol el ile hafifçe tellere dokunularak titreşim yapılır.[17]

ġamze (41a): "yan bakış".

Çeng, bu beyitte gamzelerinin "yan bakış" diğer musikî âletlerininkinden daha uzun olduğunu belirterek övünür. Böylece şair, ne kadar uzun olursa o kadar makbul olan çengin at kuyruğu kıllarından yapılmış on iki perdesini *ġamze*ye benzetir.[18]

ġamze oḳı (89a): "yan bakışın oku".

Daha ziyade Özbek, Tacik, Sart ve Türkmenler arasında yaygın olan gıcak, Abdülkâdir Merâgî'ye göre kemançeye benzer. Fakat kemançe ondan daha güzel ses verir. Yalnız gıcağın gövdesi kemançenin gövdesinden büyüktür. Yekpare bir tahta parçasından yapılmıştır; şekli yuvarlaktır; üzerine deri yapıştırılmıştır; yayla çalınır. On iki teli olmasına rağmen, iki tarafında bulunan iki tel, diğerlerinden daha yüksektir; esas yayla çalınan bu tellerdir. Öteki sekiz tel, titreşim teli olup, ara sıra elle çalınır. Bu durumda iki gözün yan bakışı *(ġamze)* ile bu iki tel dile getirilmiştir. Şairin *oḳ* kelimesini kullanması eski Türk edebiyatında bakışın oka benzetilmesinden ötürü olduğu gibi *ok* ile şekil benzerliği dolayısıyla ıklığının

16 Çeng için bkz. "*ġamze* (41a)" maddesi.

17 Merâgî 1344, 133.

18 Merâgî 1344, 131; Rauf Yekta 1331 (e); Usbeck 1968, 36-38. Ayrıca bkz. "*fuzūl*" maddesi.

yayına da işaret edilmektedir. Terkip, bütünüyle "gıcağın iki telinin yayı" mânâsına gelmektedir.

Ġamze aldatıcı olduğu, âşığı baştan çıkardığı için de gıcağın kendisine *'ayyâr* "aldatıcı, hilekâr" dediği anlaşılıyor. Ayrıca gıcağın periler, cinler ve büyüyle olan ilgisi dolayısıyla da gıcağa 'ayyâr denmektedir.[19]

ġamze-ger (21a): Bkz. "*ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy* (21a)" maddesi.

gülistān (52a): "gül bahçesi".

Bu kelime beyitte tevriyeli olarak kullanılmıştır. Zira *gülistān* aynı zamanda musikîde bir makâm adıdır.[20]

ḫᵛāce-i işkem-kelān (33b): "büyük karınlı hoca".

Kâsesinin büyük ve yuvarlak olması dolayısıyla ûd, burada karnı büyük bir hocaya benzetilmektedir. Ayrıca ûdun başı yoktur; boynu arkaya doğru eğiktir.[21]

Hᵛāce Ṣafer Şâh (56b, 62b): "özel ad".

Bu şahsın kim olduğu tespit edilemedi. Ancak kopuz çalmakla ün yapmış birisi olmalı.

ḫırḳa (76a): "hırka".

Rebâb ya da rübâb kılıf içinde saklanır. Bu yüzden şair, kılıfa telmihen *ḫırḳa* kelimesini kullanmaktadır.[22] Fakat rübâbın özellikle Mevlevîler tarafından çalındığı bilindiğine göre, belki de *ḫırḳa* ile Mevlevî dervişlerin giydiği uzun ve geniş kollu hırkaya telmih yapılmaktadır.[23]

igri (45): "eğri".

Çengin boynu at boynuna benzer; uzun ve eğridir. Tanbûre, bu eğri şeklinden dolayı ona hakaret etmek istiyor.[24]

in tigiben (8a): "bu duruma gelerek".

19 Bkz. "*'ayyâr* (88a)" ve "*merdek-i 'ayyâr* (88a)", "tedbīr (93a)" ve "*teshīr* (93b)" maddeleri. Gıcak hakkında daha fazla bilgi için bkz. Merâgî 1966, 132, "*Talikat*", s. 206-207; Gazimihal 1958, 17-18; Usbeck 1968, 75-76, 80-83.

20 Bkz. Uz 1964, 28.

21 Ûd için bkz. Yekta 1331 (c), 137-139; Merâgî 1344, 125; Usbeck 1968, 137-139.

22 Bu bilgi Dr. E. Neubauer'den sözlü olarak alınmıştır. Rübâb ya da rebâbdan bahseden eldeki kaynaklarda bu bilgiye tesadüf edilmemiştir.

23 Rübâbın tarikata mensup kişiler tarafından çalındığı hakkında bkz. "*ehl-i ṭarīḳāt* (77b)" maddesi.

24 Çeng hakkında bibliyografya için bkz. "*ġamze* (41a)" maddesi.

Bir önceki beytin mânâsı göz önüne alınırsa, bu ifade, ancak böyle anlaşılabilir. Bu mısradaki *in* Farsça "bu", *tigiben* ise *tig-* fiilinden "değmek, ulaşmak" olabilir.

kedü (106a): "kabak".[25]

kılıç (98a): "kılıç".

Gıcağa "kılıç ile vurmak" ifadesi, onun da keman gibi yay ile çalındığına işaret etmektedir. Mısrada gıcağın yayı, istiare yoluyla kılıca benzetilmiştir.[26]

kopuz-ı bī-karār (51a): "kararsız kopuz".

Şairin kopuzu *kararsız* diye vasıflandırması çok dikkat çekicidir. Zira bu kelimenin Türk halk musikîşinası "ozan" ile yakın bir ilgisi vardır. Çünkü ozanların kopuz adlı musikî âletlerini on dördüncü, on beşinci yüzyıllarda, yani Ahmedî'nin yaşadığı devrede de çaldıkları kesinlikle ve belgelerle bilinmektedir. Hatta on beşinci yüzyılda Merâgî de "kopuz-ı ozan" adlı bir musikî âletinden söz ettiğine göre, kopuzu çalan kişiden, yani ozandan ötürü kopuzun böyle bir ad aldığı muhtemeldir.[27] Çünkü ozanlar, ellerinde kopuzları bir ilden bir ile giderler; düğünlerde, ziyafetlerde bulunurlar; eski Türk menkibelerini ve destanlarını çalgılarıyla okurlardı. Bu durum da gösteriyor ki kararsız, gezginci ozanların bu vasfı, kopuza mal edilmiştir.

Ayrıca İslamiyet'ten önceki devirlerde Hunların, Göktürklerin, Uygurların ordularında halk musikîşinasları bulunmaktaydı. İslamiyet'ten sonra da Karahanlı, Selçuklu, Memlûk devletlerinin ordularında ve Osmanlı Devleti'nin ilk zamanlarında sarayda ozanların bulunduğu bilinmektedir. Demek ki kopuz, aynı zamanda saray ve asker sınıfının dinlediği bir musikî âletiydi. Belki de bu halk şair ve musikîşinasları orduyla birlikte seferlere katılıyor ve orduyla birlikte pek çok memlekete gidiyor; bir yerde durmuyordu. Şair, bu yüzden de kopuza kararsız vasfını vermiş olabilir.

Metnin daha aşağılarında kopuz, asilzâdelerin arkadaşı olduğunu söyler. Bu asilzâdeler, Timur ve çocuklarının devrinde çoğu kere emîrlerdir, yani aynı zamanda asker olan sınıftır. Bu da kopuzun bir halk şairi tarafından emîrlerin huzurunda çalındığını düşündürüyor.

25 Bkz. "*yek-tā-reh* (102a)" maddesi.

26 Ayrıca bkz. "*bıçaḳ* (98)" maddesi.

27 Bkz. "*taḫta-i tābūt* (61a)" maddesi.

Kopuzun asilzâdelerle ilgili olması meselesine bir başka yönden de bakılabilir. Mesela Dede Korkut hikâyelerinde kahramanlar, yani hem asilzâde hem asker olan kişiler de bu musikî âletini çalarlardı. Onlara alp-ozanlar ya da sadece alplar adı verilirdi. Bunun en güzel örneği Dede Korkut hikâyelerindeki kahramanlardan biri olan Bamsı Beyrek'in kişiliğinde görülür. Bamsı Beyrek, hem bir asilzâde (bey oğlu), hem bir kahraman, hem de bir ozandır.[28]

levend (85a): "sefih, işret ve safahata düşkün, eğlenceyi seven, yakışıklı, çabuk hareket eden kimse".

Kelimenin ilk üç mânâsına on beşinci yüzyılda yazılmış olan Nevâî'nin (öl. 1501) *Mecâlisü'n-nefâis* adlı tezkiresinin pek çok yerinde rastlanır. Tanbûre, rübâbı *levend* kelimesiyle tavsif ederken, bu kelimenin her iki mânâsına da işaret etmektedir. Böylece tarikata mensup olan rübâbı *levend*'in ilk mânâsı ile tavsif etmekle, tanbûre, o devirde bazı tarikat mensuplarının pek tasvip edilmediğini de gösterir.[29]

Leylī (41b): "özel ad".

Mânâsı çok açık olan bu mısrada şair, Leylâ ve Mecnûn hikâyesine telmih yapıyor. Ayrıca on beşinci yüzyılın başlarında Anadolu'da Ahmed-i Dâî tarafından yazılan *Çeng-nâme*'nin üç ayrı yerinde, *Sâzlar Münâzarası*'nda bulunan bu mısradaki ifadenin hemen hemen aynısı şu şekilde tekrarlanmaktadır: "Nice Leylī anuñ 'ışkında Mecnūn".[30] Her iki eserdeki bu benzer ifadeler, *Leylī* kelimesinin aynı zamanda bir makâm adı olabileceğini düşündürmektedir.

maḳām (42a, 53b): "bir melodi kalıbı. Edvârlarda on iki tane olduğu bildirilir".

maḳāmāt (26b, 28b, 36a, 110b): "makâmlar, mertebeler, *Makâmât-ı Harîrî* gibi hikemî, didaktik konuları ihtiva eden ve yazarlarının adı ile zikredilen eserlere verilen ad".

meleng (86, 87a): "bir tarikat ve bu tarikata mensup kişi".

28 Kopuz ve diğer hususlar için bkz. Caferoğlu 1969, 27-28 vd.; Caferoğlu 1936; Caferoğlu 1937; Köprülü 1966 (a), 102-109, 138-144: "Türk Edebiyatının Menşe'i ve Ozan"; Usbeck 1968, 95-98.

29 Bkz. "*meleng* (86b, 87a)", "mürtedek (83b)" maddesi.

30 Bkz. *Çeng-nâme*, b. 634, 1181, 1335.

Bu tarikata mensup olanlar, Zindî Şâh Medâr'ın öğrencisi Yaman Yutî'nin öğretilerini izlerler. Bunlar saçlarını örerek arkaya bırakırlar. Hindistan'da gayet yaygın bir tarikattır.[31]

merdek-i 'ayyâr (88a): "hilekâr, aldatıcı küçük adam".

Gıcağın kendisini "aldatıcı, hilekâr" diye vasıflandırması hakkında bkz. "*ġamze oḳı* (89a)", "*tedbīr* (93a)" ve "*teşḫīr* (93b)" maddeleri. Kendisini "küçük adam" olarak tanıtmasının sebebi ise şu olabilir: Gıcak, Anadolu'da çalınan ıklığı ile İran'da çalınan kemançenin bir eşi olup, daha çok Türkistan'da tanınan bir musikî âletidir. Kemançe "küçük keman" mânâsına gelmektedir. Yani keman kelimesinin sonuna eklenen Farsça küçültme eki "-çe" ile meydana gelmiş bir kelimedir. Bu kavram dolayısıyla gıcağın kendisine "küçük adam" demesi mümkün görünüyor.[32]

mürtedek (83): "küçük kâfir, dinsiz".

Rübâb, kendisinin tarikata mensup olduğunu ve şeriat hükümlerine aldırmadığını belirttiği için, tanbûre ona "kâfir" diye hitap etmektedir. On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda bazı tarikatlerin dindarlar tarafından tasvip edilmemesi de bu hitapla ilgili olabilir. Nitekim daha aşağıda rübâbın esrar içen melengler elinde oyuncak olduğu belirtilecektir.[33]

naḳş (19b, 40a): "musikîde bir kıtadan ibaret bir şarkı".

Bu şarkının her iki mısraını bir terennüm izler. Böylece *naḳş*, beytü'l-vasat ve teşyia kısımları bulunmayan amelin tarika ve cetvel kısımlarına benzer.[34] Nakışta eğer bir gazel söylenirse, o zaman gazelin bütün beyitleri baştan sona kadar aynı kurala göre söylenir. Bir melodi, bir veya iki mısrayı kaplar ve bu melodi bütün gazel beyitleri boyunca tekrar eder. Nakış, hezec, remel gibi usûllerle söylenir.[35]

narḫ-ı ḫarīdār (57b): "bir mala alıcının verdiği fiyat".

31 Bkz. Patrick 1895, 312.

32 Bkz. Usbeck 1968, 92; Gazimihal 1958, 21-22, 31-32, 35-36, 52; Rauf Yekta 1331 (b), 139-140.

33 Bkz "*meleng* (86b, 87a)", "*levend* (85a)" maddeleri. Rübâbın daha çok tarikat mensuplarınca çalındığı hakkında bkz. "*ehl-i tarikat* (77)" maddesi.

34 Bkz. "'*amel* (19b, 40a)" maddesi.

35 Bkz. Uz 1964, 47.

Beyitte kopuz, tanbûrenin fiyatını düşüreceğini söylemektedir. Bu ifade ile şair, kopuzun da en az tanbûre kadar yaygın bir musikî âleti olduğunu belirtmek istemiştir.[36]

nevbet veya nevbe (87a): "nöbet, musikîde bir tasnif şekli, mehterhanelerde ve bazı tarikatlarda belli zamanlarda icra edilen musikî faslı, bu fasıllarda çalındığı için nevbe adını alan bir musikî âleti".

Beyitte kelimenin ilk iki mânâsı kasdedilmektedir. Musikîde *nevbe* bir tasnif şekli olarak, dört kıtadan ibarettir: 1. *Kavl.* Arapça bir şiirdir. 2. *Gazel.* Farsça bir şiirdir. 3. *Terâne.* Bu kısım rubâî şeklindedir. 4. *Frū-dāşt* veya *bāz-geşt.* "*Kavl*"*e* benzer. Bu dört kısma, bir beşinci kıta daha eklenebilir.[37]

perde (18b, 23b, 24a, 25a, 68b): "örtü, bölme, namus, izzet, musikîde her bir notaya verilen ad. Eski edvârlarda makâm mânâsına da kullanılırdı".

Metinde perdenin çeşitli manalarıyla oyunlar yapılmaktadır.

pīr-i kār (51b): "tecrübeli ihtiyar".

Beyitte kopuzun bir ihtiyar gibi tasavvuru, onun çok eski devirlerden beri bilinen ve çalınan bir musikî âleti olmasıyla ilgilidir.

rast (47a): "doğru, musikîde bir makâm adı".

Beyitte kelimenin her iki mânâsı da kasdedilmektedir. Kelimenin doğru yazılışı rāsttır. Fakat "ā" sesi vezin dolayısıyla kısaltılmıştır.

rind-i kemān-dār (88b): "yay sahibi rind".

Beyitteki bu terkiple, gıcağın yayla çalındığına işaret edildiği gibi, "yay" kelimesi de *rind*in hangi mânâda kullanıldığını belirtir. *Rind* "bigâne, korkusuz" mânâsına gelmektedir. Böylece gıcak, elinde yay bulunan adamdır; kimseden korkusu yoktur. Gıcağın yayla çalınması, onun Anadolu'da çalınan ıklığıya ve ıklığının Farsçadaki karşılığı kemançeye doğuda Türklerin gıcak dediğini ileri sürenlerin haklı olduğunu düşündürüyor.[38]

şavt (19b, 40a): "musikîde insan sesi ile söylenen bir melodi, melodi eşliğinde söylenen şiir".

Mesela sekiz beyitlik gazel gibi müstakil bir şekildir. Böyle bir şiir bittikten sonra, musikî âletleriyle çalınan nakarat kısmı bulunmaz; bir mısra veya beyit tamamlandıktan sonra, aynı anda hem melodi hem de usûl

36 Bkz. "*cimri-i bāzāri* (57a)" maddesi.

37 Bk. Merâgî 1344, 103; Usbeck 1968, 110.

38 Bkz. Gazimihal 1958, 8-22, 31-32; Usbeck 1968, 75-76, 92. Ayrıca "*merdek-i 'ayyār* (88a)" maddesi.

beraber biter; böylece beyit ya da mısralar arasında onları birbirine bağlayan bir nakarat da bulunmaz.

Ayrıca *'amel* adlı tasnif şeklinin üçüncü kısmına da *şavt* denir.[39] Bir de *'amel* dışındaki diğer tasniflerin üçüncü kısmına da *şavt* denir. Tasniflerdeki üçüncü kısmın diğer adları "miyanhane" ve "beytü'l-vasat"tır.[40]

sehl bahā (69a): "ucuz fiyat".

Yatugan, tanbûrenin ucuz fiyata satıldığını, bu yüzden herkesin onu satın alabildiğini ve dolayısıyla alt tabakadan kişilerin de ona sahip olduğunu söyleyerek, tanbûrenin değerli bir musikî âleti olmadığını ispat etmek istiyor. Fakat şair, Yatugan'a bu sözleri söyletmekle, yine tanbûrenin Türkistan'da çok yaygın bir saz olduğuna bu vesileyle işaret etmiş oluyor.[41]

şube (40a, 65a): "makâm ve âvâzların çeşitli şekillerde birleşmesiyle meydana gelen melodi kalıbı. Edvârlarda yirmi dört tane olduğu bildirilir".

taḫta-i tābūt (61a): "tabut tahtası".

Merâgî, iki türlü kopuzdan söz etmektedir. Bunlardan birisi "kopuz-ı Rûmî", diğeri "kopuz-ı ozan"dır. "Kopuz-ı Rûmî" daha çok ûda benzeyen, beş telli bir musikî âletidir. Kâsesinin yarısına deri yapıştırılmıştır. Ûd gibi akort edilir. "Kopuz-ı ozan" a gelince, onun kâsesi, bütün musikî âletlerinin kâsesinden daha uzundur. Yarısı deri ile kaplanmış, yarısı tahtadır, üç tellidir. Bu haliyle "kopuz-ı ozan", aşağı yukarı bir tabuta benzemektedir. Bu yüzden Ahmedî'nin bu beyitte "kopuz-ı ozan"dan söz ettiği anlaşılmaktadır.[42]

ṭa'ne (108a) "mızrak atıp bir delik açmak, öldürmek, ayıplamak".

İlk mânâsına göre, *ṭa'ne* "mızrak atıp yaralamak, öldürmek" kelimesi *ġamze* ile ilgilidir. Çünkü öldürmek gamzenin işidir. Daha başlangıçta tanbûre *gamze*yi kendisine mal ettiği için, burada kingireyi *ṭa'ne* ile öldüreceğini söyler.[43] Ayrıca *ṭa'ne* "makâmât" mânâsına gelip, İran'a ait bir musikî tarzıdır. Beyitte şair, bu tarza da telmih yapmaktadır. Böylece tanbûre,

39 Bkz. "*'amel* (19b, 40a)" maddesi.

40 Bkz. Merâgî 1344, 105; basitteki şavt için bkz. Merâgî 1344, 103.

41 Bkz. "*ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy* (21a)" maddesi.

42 Bkz. Merâgî 1344, 127-128; *Câmiü'l-elhân*, Nr. 3645, v. 114a-124a arasında; Köprülü 1966 (a), 104-105: "Kopuz"; Usbeck 1968, 95-97. Ayrıca bkz. "*kopuz-ı bī-ḳarār* (51a)" maddesi.

43 Bkz. "*ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy* (21a)" maddesi.

Türk musikîsini icra ettiği halde, İran'a ait bu musikî tarzını da bildiğini göstermek ve diğer sazlardan üstün olduğunu belirtmek ister.[44]

ṭanbūre-i ġamze-ger-i fitne-cūy (21a): "fitne koparmak isteyen gamzelerin sahibi tanbûre".

Beyitteki bu ifade ile tanbûre bakışlarıyla *fitne* "karışıklık" çıkaran bir insana benzetilmektedir. Tanbûrenin uzun kolu üzerine gerilmiş olan iki teli o insanın *ġamzesi* "yan bakışı" olarak tahayyül edilmiştir. Ayrıca tanbûre, o devirde iki tellidir. İki kavramı ise fitneyle yakından ilgilidir. Çünkü *fitne*, bir bütünü ikiye ayırıp onları birbirinin karşısına koymak mânâsını taşır. Eski Türk edebiyatında fitnenin göz ile yakından ilgisi olduğu bilinmektedir. Bu durumda burada anlatılan uzun kollu, iki telli tanbûre "tanbûre-i Türki" olmalıdır.[45]

Bu eserde şair, tanbûreye başrolü vermiştir. Zira tanbûre, Türkistan halkı arasında en çok sevilen ve en yaygın olan bir musikî âletidir. Viktor Belayef, klâsik Özbek musikîsinin tanbûre ile çalındığını, tanbûrenin aynı zamanda bir Arap ve Acem musikî kültürünün çalgısı olduğunu, musikî nazariyatçılarının tanbûreyi "tanbûrü'l-Horasanî" veya "tanbûrü'l-Bağdadî" diye adlandırdıklarını, bugün tanbûrenin Rusya içerisinde Özbekistan ile Azerbaycan'da kaldığını söylemektedir.[46]

ṭarīḳ-i ṣavāb (26a): "doğru yol".

Musikîde 'amel adlı tasnif şeklinin giriş kısmına *tarik* denir.[47] Beyitte terkîbin her iki mânâsı da kasdedilerek, tevriye sanatı yapılmaktadır.

tedbīr (93a): "tedbir".

teshīr (93b): "zaptetme, elde etme".

Sâzlar Münâzarası'nda gıcak, efsuncunun ve hikâyecinin çalgısıdır; yani gıcak, bu eserde efsuncu ve hikâyeciyi temsil eder. Aynı şekilde on beşinci yüzyılın başlarında yazılmış olan *Çeng-nâme*'de gıcağın benzeri olan kemançe de sihir ve efsun ile ilgilidir.[48] Ayrıca Topkapı Sarayı Mü-

44 *Ta'ne* hakkındaki bu bilgi, Dr. E. Neubauer'den sözlü olarak elde edilmiştir.

45 Bu hususta bkz. Merâgî 1344, 126-127.

46 Bkz. Belayef 1931, 32; Usbeck 1968, 129-131; ayrıca tanbûre hakkında bkz. Kayserilioğlu 1948, 22-24; Arel 1949, 29. Tanbûrenin Türkistan'da yaygın olduğunu metinde belirten ifadeler için bkz. "*sehl bahā* (69a)", "*dest-māl* (44b)", "*cimri-i bāzārī* (57a)", "*narḫ-ı ḫarīdār* (57b)" maddeleri; fitne hakkında bkz. "*fitne işigin ḳılayın bāzmin* (25b)".

47 Bkz. "'*amel* (19b, 40a)" maddesi.

48 Bkz. *Çeng-nâme*, b. 805.

zesi Kütüphanesi'ndeki Fatih Albümü'nde gıcak ve kemançeyi devlerin ve cinlerin çaldığını gösteren resimler bulunmaktadır. İlk çağlarda, musikî âleti çalanların, aynı zamanda, büyücü, din adamı, şair, rakkas olmalarıyla bu durumun bir ilgisi bulunabilir.

Fakat özellikle gıcağın periler, cinler ve devlerle ilgisini belirten başka bir açıklama daha ileri sürülebilir: Köprülü, yüzyıllarca evvelki durumlarını bugün az çok muhafaza eden Altay Türklerinde kopuzun hâlâ başlıca musikî âleti olduğunu ve bugünkü şeklini Radloff'dan naklen şöyle anlatıyor:

> *Baksı, Şamanların davulu yerine bir nevi keman, daha doğrusu baso-viyolonsel kullanır ki, takriben üç - üç buçuk kadem yüksekliğinde olan bu âlete kopuz derler. Baksı, ayniyle bizim çalgıcılarımızın viyolonseli tuttukları tarzda kopuzu önüne koyar ve baso-kemanının yayına benzer bir yayı onun üzerine dokundurur... Baksı, efsunu ile hem-ahenk bir türkü ile beraber kopuzu çalmaya başlar.*
>
> ve
>
> *Baksı, terennüm ettiği efsun (dua) ile beraber kopuzunu da çalar, sonra, asasını yakalayarak cezbeli bir raksa başlar ki, bu sırada fırıldak gibi dönen asadan müthiş bir gürültü çıkar... Bu çılgın raks esnasında baksı ağzından köpükler saçar, korkunç hareketler yapar, kendinden geçer ve bazen bayılır.*[49]

Ayrıca Ahmet Caferoğlu da "Orta Asya halklarının hayat ve eserlerinde kopuzun aynı kaldığı halde, tarih boyunca çeşitli teknik değişmelere uğradığını" belirtmektedir.[50] Görülüyor ki, Köprülü'nün anlattığı kopuz, gıcağa benzemektedir. Ayrıca Caferoğlu'nun belirttiği şekilde Ahmedî, gıcağa kopuzun görevlerini yüklemiştir. Böylece şekilce değişik musikî âletinin adı da değişmiş, gıcağın adını almıştır. Türkistan'da yaşayan Türkler arasında, on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda da büyü yapma ve dua sırasında, kopuz yerine gıcak çalındığını Ahmedî'nin gıcak hakkındaki sözleri göstermektedir. Çünkü Ahmedî, yarattığı büyü kuvvetiyle, onu çalan çalgıcının bütün cinleri, perileri, devleri *teshîr* ettiğini "elde ettiğini" söylemektedir.

Bu düşünceyi biraz daha ileri götürürsek, Ahmedî'nin gıcağı hikâyecinin çalgısı olarak gösterdiği ve gıcağın aynı zamanda hikâyeciyi temsil ettiği sonucuna varırız. Zira Orta Asya ve Yakın Doğu hikâyelerinde ve masallarında periler, cinler ve devler çok önemli yer tutarlar. Bu masalları ve hikâyeleri anlatan gıcağın ve gıcağı çalan çalgıcının da onlarla tabii bir

49 Bkz. Köprülü 1966 (a), 103, 154-155: "Bahşi".

50 Bkz. Caferoğlu 1969, 30.

ilgisi olacaktır. Böylece gıcakla özdeşleşen çalgıcı ve hikâyeci de cinleri, perileri, devleri *teshīr* edecektir.

Ayrıca gıcağın büyücünün ve hikâyecinin çalgısı olduğu, dolayısıyla *Sâzlar Münâzarası*'nda büyücü ve hikâyeciyi temsil ettiğine *tedbîr* kelimesi de işaret etmektedir. *Tedbîr* kelimesinin kökü (دبر)dir. Bu da arka ile ilgilidir. (Çünkü tedbirli olmak, kişinin arkasına koruyucu koyması demektir.) Gıcağın da arkasında onu çalan hikâyeci ya da büyücü bulunmaktadır.[51]

terkīb (40a): "musikîde, şubelerden ve âvâzlardan meydana getirilen melodi kalıbı. Edvârlarda sayılarının kırk sekiz, üç yüz altmış altı tane olduğu, hatta sonsuz sayıda *terkîb* yapılabileceği söylenir".

ṭurfe (63): "yeni, hoş, garip".

Yatugan, daha çok Moğollar arasında ve Doğu Türkistan'da yaygın bir musikî âletidir. Esasen yatugan da Moğolca bir kelimedir. Batı Türkistan'da yaşayan Türkler için yeni ve yabancı bir musikî âleti olduğu için, şair, beyitte *ṭurfe* "yeni, garip" kelimesini kullanıyor.[52]

uluḳ (30): "bir melodi çeşidi".

Merâgî, Moğollar ve Türklerin melodi karşılığında "küğ" terimini kullandıklarını, Doğu Türkistan'da 365 tane melodi çeşidi olup, her gün bunlardan birisinin kağanın huzurunda çalındığını söyler ve bu 365 "küğ"ün içinden dokuz tanesinin çok önemli olduğunu belirtir. İşte bu dokuz "küğ"ün ilkinin adı *uluk küğ*dür.

Beyitte, şair ilk mısradaki uluk "büyük, ulu" kelimesiyle ikinci mısradaki *uluḳ* "bir melodi çeşidi" kelimesi arasında cinas sanatı yapmaktadır. Böylece ûd, kendisinin hem ulu, önemli bir saz olduğunu, hem de melodilerinin en önemli melodi çeşitlerinden biri olan *uluk küğe* benzediğini belirtmektedir.[53]

'üd (III. bölüm, 27a, 29a): "bir musikî âleti".

Güzel kokusu için yakılan "*öd* ağacı" kelimesinin Arap harfleriyle yazılışı *'ûd* kelimesiyle aynı olduğundan metnin 29. beytinde *'ûd* kelimesi tevriyeli olarak kullanılmaktadır.

üze (10b): "üzerinde, başka".

51 *Tedbīr* ile ilgili bilgi Dr. Neubauer'den sözlü olarak elde edilmiştir.

52 Yatugan için bkz. "*fuzūn* (64a)" maddesi.

53 Bkz. Merâgî 1344, 129; Rauf Yekta 1331 (a), 460.

Metinde *üze* "başka" mânâsında kullanılmaktadır.[54]

yatıp yatuġan (63a, 67b, 70b, 73a): "yatmakta olan yatugan".

Yatugan, bir tahta parçasının üzerine yapılmıştır. Ayağı yoktur. Kanuna benzer. Dâima bir yere konarak çalınır. Bu yüzden şair, onun yatmakta olduğunu söylüyor.[55]

yek-tā-reh (102b): "bir tek yol".

Kingire, Merâgî zamanında Hindistan'da yaygın olarak çalınan bir musikî âletidir. Merâgî'nin anlattığına göre, iki kabağın üzerine bir çubuk rapt edilir. Onun üzerine bir tek tel bağlanır. Buradaki *yek-tā-reh* "bir tek yol" kingirenin tek telli bir musikî âleti olduğunu belirtmektedir. Ayrıca "yek-tā" adlı bir musikî âletine de şair, iham sanatı yoluyla işaret etmektedir. Fakat metinde kelimeyi kâfiye dolayısıyla "*yek-tā-re*" şeklinde okumak gerekmektedir.[56]

yürek (35b): "yürek".

Ûd, gövde (kâse), göğüs, sap, burguluk (başlık) kısımlarından meydana gelir. Ûdun gövdesi, yani kâsesi, beyitte büyük ve yuvarlak bir karına benzetilir.[57] Ûdun göğüsünde bulunan delikli kafes biçimindeki kısım ise yüreğe benzetilmiştir. Böylece ûd mızrap ile çalındığı için, mızrabı tutan el, ûdun göğüs kısmında, yürek üzerinde kendiliğinden gezinecektir.[58]

54 Bkz. Eckmann 1966, 321.

55 Yatugan için bkz. "fuzūn (64a)" maddesi.

56 Bkz. Merâgî 1344, 133.

57 Bkz. "*ḫāce-i işkem-kelān* (33b)" maddesi.

58 Ûd hakkında bkz. Usbeck 1968, 138-139.

YÛSUF EMÎRÎ'NİN *BENG Ü ÇAGIR* ADLI MÜNÂZARASI

(1972)



Önsöz

İran ve eski Türk edebiyatlarında şarap, afyon ve esrar önemli bir yer tutar. Bu, Maveraünnehir, Horasan, İran ve Anadolu'da daha on ikinci, on üçüncü yüzyıllardan beri yaşayan ulusların, özellikle sufî dervişlerin arasında şarap içme ve afyon yemenin yaygın olması sonucunda, yaşantının edebiyata yansımasından ve bu ülkelerde iyice gelişip yerleşen birtakım felsefî düşüncelerin şarap ve afyon ile temsil edilmesi yoluna gidilmesinden doğmuştur. Aslında bu tür zevk veren yiyecek ve içeceklerin, insan üzerindeki yoğun etkileri de şairleri, şiirlerinde bunlardan söz etmeye zorlamıştır. Bu nedenlerle İran edebiyatında olduğu gibi, eski Türk edebiyatında da afyon ve şarap, birlikte ya da tek başlarına şiirlerde söz konusu olmuştur.

Bu edebiyatlarda, her şeyden önce, şarap, lirik şiirde (gazel, kasîdenin bazı bölümleri, kıta, rubâî vb.) sembolik ya da gerçek anlamıyla ele alınarak sık sık üzerine dönülen bir konu olur. Esrar ya da afyon, "esrar" kelimesinin iki anlamı[1] dolayısiyle tasavvufî şiirlerde önemli bir yer tuttuğu gibi, şarabın karşısında insana zevk veren bir madde olarak da lirik şiirde yerini alır.

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1972): 103-125.

1 Bkz. *'esrār'*.

Lirik şiirde böylece yerlerini alan şarap ve afyon, mesnevî türünde yazılmış sâkî-nâmelerde "beyān-ı erbāb-ı keyf", "ṭa'n-ı üftāde-i berş ü afyon", "ṭa'n-ı erbāb-ı keyf", gibi başlıklar altında afyon ve şaraptan söz eden bölümler bulunur (örneğin: Aynî, *Sâkî-nâme*; Subhîzâde Feyzullah, *Mirât-ı âlem-nümâ*; Atâî, *Sâkî-nâme*) ve yine mesnevî türünde birtakım eserlerdeki küçük hikâyelerin de konusu olur. Attâr (öl. 1221), Mevlânâ (öl. 1273), Nevâî (öl. 1501) ve daha sonraki yüzyıllarda onları izleyen şairler, yazdıkları mesnevî şeklindeki tasavvufî eserlerde küçük hikâyeler halinde şarap ve afyonu ya da onları içen ve yiyen kişilerin hikâyelerini anlatmışlardır. Bu hikâyelerden Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ında anlatılan Şeyh Sanan hikâyesi en yaygın olanıdır. Daha sonraki yüzyıllarda bu eseri Türkçeye çeviren ve bu eseri izleyerek ona benzer eserler veren Osmanlı şairleriyle,[2] bu hikâye Anadolu sahasında da yayılmıştır. Ayrıca Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde de şaraba ait birkaç hikâye bulunmaktadır ki bunlardan bir tanesi *Mantıku't-tayr*'dan alınmıştır.[3] Bu hikâye bugün hâlâ Bektaşîlere mal edilerek halk arasında yaşamaktadır. Nevâî ise *Lisânü't-tayr*'da hem Şeyh Sanan'ın serüvenini anlatmış, hem de birisinde esrar, ötekisinde beng yiyen derviş hakkında iki hikâye yazmıştır.[4] Rustemov, bu hikâyelerden sonuncusunun, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde çok değişik bir şekilde anlatıldığını, Fuzûlî'nin *Beng ü Bâde*'sinde ise bir varyantının bulunduğunu bildirmektedir.[5] Bütün bunlardan başka, Dervîş Şemsî'nin (15. yüzyıl) 1503/1504'te Yavuz Sultan Selim'e sunduğu *Deh Murg* adlı eserindeki Kerges'in hikâyesi de oldukça ilginçtir.[6] Çünkü hikâyede kendisini bir Rum abdalı olarak tanıtan Kerges'in giysileri bir kalenderin giysisine benzer; kendisi de ihtiyar bir dervîştir. Bu tanımıyla Kerges, Yûsuf Emîrî'nin ve Nevâî'nin anlattıkları afyon ya da esrar yiyen kişilerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu yüzden onun daha çok *Lisânü't-tayr*'dan etkilendiğini söylemek yanlış olmaz.

Ayrıca Türk edebiyatında şairler, afyon ve şarabı başlı başına bir konu olarak almış ve işlemişlerdir. Bu şairlerin ilki on beşinci yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Yûsuf Emîrî'dir. Yûsuf Emîrî, Şâhruh (1404-1447) devri şairlerinden, Şâhruh'un güzel sanatlara ve edebiyata düşkün oğlu

2 Bu şairler için bkz. Levend 1967, 107-108.

3 Attâr 1968, II: 54, b. 3024; Mevlânâ 1942-58, V: 259, b. 3165.

4 Nevâî 1964, 37-39, b. 575-617; 114-116, b. 1899, 1941.

5 Rustemov 1963, 222-225.

6 Dervîş Şemsî 1968, 36-37.

Baysungur Mîrzâ'nın nedimlerindendir.[7] Yûsuf Emîrî şiir ve düz yazıyla karışık olarak, münâzara şeklinde yazdığı *Beng ü Çagır* adlı eserini Baysungur Mîrzâ'ya sunduğunu eserinde açıkça belirtmemişse de, böyle bir eseri kendisinden yazmasını isteyen kişinin belâgat mısrının (şehrinin) azizi olduğunu söylemekle bu kişinin kim olduğu hakkında bir ipucu vermiştir.[8] Çünkü, Mısır'da daha sonra Aziz-i Mısr olan Hz. Yûsuf'a benzettiği ve belâgatta usta olduğunu söylediği bu kişinin, Rustemov'un da haklı olarak ileri sürdüğü gibi, 1417'de Herat'ta veliaht olarak seçilen, Şâhruh'un yakışıklı ve güzel sanatlara düşkün sanatçı oğlu Baysungur Mîrzâ'dan başkası olamayacağı açıktır.[9]

Yûsuf Emîrî, eserinin giriş bölümünde, o zamana dek bu alanda eser verilmediğini söylemektedir. Ne var ki, Şâhruh devrinde yaşamış, bir yandan İran şairi olan Mevlânâ Yahyâ Sîbek-i Nişaburî'nin *Esrârî vü Humârî* adlı bir eser yazmış olduğu *Devletşâh Tezkiresi*'nden anlaşılmaktadır.[10] Devletşâh, bu eserin o zamanda bile zor bulunduğunu bildirmekte ve ondan bir beyti örnek olarak vermektedir. Bu duruma göre, Yûsuf Emîrî'nin *Beng ü Çagır*'ı yazmakta bu eserden esinlenmiş ve onun etkisinde kalmış olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Ayrıca bu eseri yazarken Yûsuf Emîrî, *Mantıku't-tayr*'daki şaraba ait çeşitli hikâyelerden ve özellikle Şeyh Sanan hikâyesinden de etkilenmiştir.[11] Ancak bu etki, daha sonra bu konuyla uzaktan ya da yakından ilgili eserler vermiş olan Nevâî, Fuzûlî ve öteki Osmanlı şairlerinde daha çok görülür. Bundan başka Yûsuf Emîrî, eserinde Attâr'ın yanı sıra Selmân-ı Sâvecî (1300-1376) ve Hâfız-ı Şîrâzî'den (öl. 1389), Ubeyd-i Zâkânî'nin (öl. 1371) muhtemelen *Dilgüşâ*[12] adlı eserinden, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinden, kendisinin ya da başka şairlerin yazdığı şiirlerden Farsça ve Türkçe beyitler almıştır. Bu da yukarıda belirtilen şairlerin onun üzerinde birtakım etkileri olduğunu gösterir. Eserdeki hikâye ise Çağatayca deyimler ve atasözlerinin kullanıldığı sade fakat sanatlı bir düz yazıyla anlatılmıştır.

7 Bu şair hakkında daha fazla bilgi için bkz. Köprülü 1945, 292-293; Rustemov 1963, 32-33, 215-229; Eckmann 1964, 319-321.

8 Eserin tek nüshası için bkz. Rieu 1888, 291: Add. 7914.

9 Rustemov 1963, 214; Devletşâh 1337, 391-392; Togan 1949, 528, 537.

10 Devletşâh 1337, 470.

11 Attâr 1968, 97-127; *Beng ü Çagır*, Add. 7914, v. 336 b.

12 *Dilgüşâ*'nın yazma nüshası için bkz. Üni. Ktp. F.Y. 123. Ayrıca yazarın Ubeyd-i Zâkânî'nin *Deh Fasl* adlı eserinden de etkilendiği düşünülebilir. Çünkü *Deh Fasl*'ın yedinci ve sekizinci bölümlerinde şarap ve bengden söz edilir. Bkz. Browne 1959, III: 253.

Yûsuf Emîrî, on beşinci yüzyılda ve ondan önceki yüzyıllarda karşılaşılan dervişlerin esrar ve afyon yeme alışkanlığı gibi yaşanılan hayatta görülen bir özellikten esinlenerek ve afyonun bir bitkiden elde edildiğini göz önünde tutarak, bengi yeşiller giymiş bir derviş şeklinde, şarabı ise renginin kırmızı olması dolayısiyle kırmızı giysiler içerisinde, atılgan, heyecanlı, çabuk öfkelenen, savaşçı bir genç olarak tanıtmıştır. Bu yüzden bu eser alegorik bir eserdir. Eser boyunca, bu ihtiyar dervişle genç savaşçıdan biri, ötekisinden daha üstün olduğunu ortaya koymak için çabalar ve ötekisi hakkında çirkin sayılabilecek sözler söylemekten çekinmez. Yûsuf Emîrî, bu tip çirkin şakaları eserine bilinçli bir şekilde almıştır. Çünkü eserin giriş bölümünde, bu eseri "mutayaba bâbında", yani şakalaşmak ve iyi vakit geçirmek için yazdığını belirtmektedir. Ancak onun eserini yazarken başka bir amacı daha olduğu ileride görülecektir.

Yûsuf Emîrî'den hemen hemen bir yüzyıl sonra, on altıncı yüzyılda yine afyon ve şarabı başlı başına bir konu olarak işleyen şair Fuzûlî'dir. Fuzûlî, *Beng ü Bâde* adlı bir manzum münâzarasını, Safevî hükümdarı Şâh İsmail'e (1502-1524) sunmuştur. Daha sonra Fuzûlî'nin bu eserine Gazi Giray, *Kahve ve Bâde* adlı bir nazîre yazmıştır.[13] Ayrıca Kemal Edip Kürkçüoğlu, hazırladığı *Beng ü Bâde*'nin önsözünde, Türk edebiyatında afyon ve şarap hakkında Türkçe ve Farsça pek çok eserler yazıldığını bildirmektedir.[14]

Gerek mesnevîlerde karşılaşılan küçük hikâyelerde, gerek afyon ve şarabı başlı başına konu edinen eserlerde Attâr'ın etkilerini bulmak mümkündür. Ancak Yûsuf Emîrî'nin ondan en az etkilenen şair olduğu burada belirtilebilir. Bu bakımdan onun eseri, bu alanda eser vermiş öteki Türk şairlerinin eserlerinden daha değişiktir. Fuzûlî ve Dervîş Şemsî ise *Mantıku't-tayr* ve *Lisânü't-tayr*'dan daha çok esinlenmiş şairlerdendir. Rustemov'un da belirttiği gibi, bu sanatçıların Fuzûlî'ye etkileri, özellikle münâzara türünde esere küçük hikâyeler katma alışılagelmiş bir gelenek olmadığı hâlde, bu tip küçük hikâyelerin *Beng ü Bâde*'ye katılmasında, yani şekilde ve hikâyenin tümündeki felsefede görülür.[15] Ancak Yûsuf Emîrî, Nevâî ve Fuzûlî arasında eserlerinde takındıkları tutum bakımından birtakım benzerlikler vardır. Her üçü de afyonu sunuş tarzlarıyla, afyon ya da esrar

13 Fuzûlî 1956, III.

14 Fuzûlî 1956, III. Bu bilgilere ek olarak afyon ve şarap hakkında yazılmış şu eserler gösterilebilir: *Münâzara-i Afyon Bade ve Beng*, Nr. A-64, 89-95; *Der Hikâye-i Elf Abdâl*, Nr. 4967, v. 22b vd.

15 Rustemov 1963, 222-225.

alanlarla alay etmiş ve bu tip kişilerin dervişlik örtüsü altında birtakım kötü ve ahlâkî olmayan davranışlarını sakladıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca, Yûsuf Emîrî ve Fuzûlî, şarabın faydalı oluşu görüşünde de birleşirler. Afyon ve şarap karşısında alınan bu davranışın yanı sıra, afyon ve şarabın anlatılışında kullanılan deyimler, benzetmeler, alegoriler gibi üslûp ögeleri de bu üç şairde hatta Dervîş Şemsî'de birbirine benzer. Hepsinde şarap, kırmızılar giymiş, korkusuz, öfkeli bir yiğit, afyon ise yeşiller giymiş bir ihtiyar derviş olarak sunulmuştur. Afyon, tembellik, uyuşukluk, delilik, Hızır, ateş, ot, uryan, post-pûş, kalender, tatlı, sevgilinin ayva tüyleri, zümrüt; şarap ise dâima deniz, ilâhî aşk, kırmızı, yakut, kadeh, surahi, içki meclisi, sevgilinin dudağı, heyecan, savaş, yiğit gibi kelime ve kavramlarla kullanılmıştır.

Ancak Yûsuf Emîrî'nin eserini, Nevâî'nin ve özellikle Fuzûlî'nin eserinden ayıran birtakım özellikler vardır. Bu özellikler, şarabın faydalı oluşu dışında yapılan değerlendirmede ve eserin tümünde sanatçının söylemek istediği ile ilgili olarak konuyu işleyişinde görülür. Yûsuf Emîrî, şarabı ve afyonu, doğrudan doğruya şarabı konuşturarak değerlendirir. "Eğerçi ẓāhirde hey'etimiz muḫāliftur ammā bāṭında ḥāletimiz muvāfıḳtur. Velī sin ḳayda vü min ḳanda"[16] derken, şarap, afyonun karşısında kendini daha yüksek görmesine rağmen, yapıp ettikleri bakımından, yani insanı sarhoş etmede afyon ile eşit değerde olduğunu belirtir. Ayrıca, Yûsuf Emîrî eserinin çeşitli yerlerinde şarabın insan üzerindeki kötü etkilerinden söz ederken de onun en az afyon kadar zararlı olduğunu ve şarap içenlerin ne gibi davranış ve eylemlerde bulunacağını açıklayarak, onları afyon alanlar kadar yerer. Böylece Yûsuf Emîrî, sadece afyonun değil, şarabın da kötü yönlerini ortaya koymuş olur.

Aslında bunu yapabilmek için, Yûsuf Emîrî, şarap ve afyonu birbirine paralel bir şekilde karşılaştırır. Şarap ve afyonun nasıl elde edildiğini, nasıl içildiğini ya da yenildiğini, bunlara alışmış kişilerin dış görünüşünü, karakterlerini, davranış ve eylemlerini gerçekçi bir gözle, bir bir sayıp dökerek, her ikisinin fayda ve zararda birbirine eşit olduğunu ortaya koymaya çalışır.

İşte Yûsuf Emîrî'nin şarap ve afyonu bu şekilde değerlendirmesi sonucunda, eser ne şarabın ne de afyonun üstünlüğü ile sona erer. Başka bir deyişle, eşit değerde olan şarap ve afyondan birisi ötekisini münâzarada

16 *Beng ü Çagır*, Add. 7914, v. 336b.

yenemez. Eserin sonunda araya bal girerek onları birbirinden ayırır. Böylece kimin başarıya ulaştığı belli olmaz. Bundan da anlaşılıyor ki heyecanlı, atılgan bir genç ile tecrübeli, ihtiyar bir derviş olarak canlandırılan şarap ve afyonun birtakım faydaları olmasına rağmen, ikisinin de insanlar için tehlikeli olduğu eserde gösterilmek istenmiştir. Eserin bu ahlâkî amacı, afyon ve şaraba alışmış kişilerin, asıl kişiliklerini gizleyerek, kendilerini beğenilen ve saygı gören kişilermiş gibi sunmalariyle yapılan alayın arkasına yerleştirilmiş ve eser, şaka olsun diye yazılmış bir eser gibi okuyucuya ve özellikle içki yüzünden ölen Baysungur Mîrzâ'ya sunulmuştur.

Oysa Fuzûlî'nin eseri, şarabın afyonu yenmesiyle sona erer. Şu hâlde Fuzûlî, şarabı mistik bir yönden değerlendirmektedir. Böylece Fuzûlî şarabı, insanı Tanrı'ya ulaştıran ilâhî aşkın sembolü olarak okuyucuya sunarken, bu çok yüksek duygularla insanın ulaşabileceği mutlak mutluluğu göstermek ister. Böyle bir görüş, eserin tümü göz önünde bulundurulursa, Fuzûlî'yi Nevâî ve Attâr zincirine bağlar. Oysa bu noktada onlardan ayrılan Yûsuf Emîrî'nin eseri daha bağımsız, daha gerçekçi ve dolayısiyle daha orijinal bir eser olma niteliğini kazanır.

BENG Ü ÇAGIR[*]

Metin



329b Sipās u sitāyiş teñgri tebāreke ve taʿālāġa celle celālahu va ʿamma navālahu kim merḥameti ādemġa ʿaḳl çerāġın birdi tā ḍalālet ḳaraṉggulugındın imīn bolġay. Naʿt-ı nebī: durūdu şenā seyyid-i kāʾināt ve mefḫar-ı mevcūdāt *ḫātim-i enbiyā*[**] Muḥammed Muṣṭafāʾġa kim maḥşer küni ayaḳ tutḳuçı ḫarābātīlarga ilig tutḳuçıdır. Ṣallāʾllahu ʿaleyhi va ʿalā ālihi ve aṣḥābihi ecmaʿīn. Āġāz-ı suḫan: Bir kün maṉga ʿazīzī kim belāġat mışrıda Yūsuf miṣillik irdi ve zihni iʿcāz izhārında Mūsā ṣıfatlik, muṭāyaba bābında teklīf bilen terġīb ḳıldı kim Fars uslūbı bilen Türk elfāẓını terkīb itip beng ü çaġır arasında (330a) münāẓara tertīb ḳılġıl kim bu çaḳḳa tigrü hīç irse bu ṭavrnıṉg ʿuhdesinin çıḳmay turur. Rāstī bu ḫayāl ʿaceb köründi maṉga. Ammā nāçār boldı. Yaḫşi bolġay didim. El-maʾmūru maʿẕūrun. Bu ṭarḥnıṉg miʿmārı, bu şekliṉg muḫterīʿi, bu resmniṉg mübtedīʿi, bu ḫarfniṉg mürekkibi, lafẓnıng mürettibi, bu sırnıṉg ṣāḥib-żamīri, yaʿnī Yūsuf Emīrī, aḥsanaʾllahu avaḳıbahu, anıṉg tik körgüzür kim her kün aṣḥāb fürḳatidin ve aḥbāb ḫasretidin mütefekkir ve mütehayyir olturur irdim. İçim boştı. Nā-geh başımda bāġ hevāsı tüşti; seyr ite çıḳtım. Bāġ içre geşt itip yürür irdim ṣabā bigin; didim ki üçregey[1] maṉga bir sevr ḳāmetī. Nā-geh bir niçe

* Bu metin hazırlanırken, *İslâm Ansiklopedisi*'nin çeviriyazı sistemi izlenmiştir.

** Metinde italik harflerle yazılan kelimeler notlar kısmında alfabe sırasına göre dizilerek açıklanmıştır.

1 "Uçramak" karşılamak anlamında. Bu kelimenin uğra-, uşra- şekilleri de vardır. Ancak, kelimenin sonuna aldığı "g" sesi, bu kelimeyi burada "üçremek" şeklinde okumaya zorlamıştır. Yalnız bu kelime *Senglah*'da "uçramak" olarak gösterilmiştir. Bkz. Mîrzâ Mehdi Mehmet Han 1950, 64.

muvāfıḳ hem-ṣoḥbetni kördüm ki bir güşede olturup erdiler kim alarnıñ arasında muḫālif rāst kilmes idi. Naẓm:

(330b) Arada çeng idi *igri* vü her dem[2]

Anı hem *igri* dip ururlar erdi

barçaları. Naẓm:

Şīr u şeker tik biri birlen ḳarīn[3]

Hem sabaḳ u hem nefes u hem nişīn

Ẕevḳ u temāşā bile meclis ḳurup

İçküge meşġūl idiler olturup

Özüm birle didim bu cemāʿatḳa kim feyż alardın ḫāricdur, *eger üzümni dāhil ḳılsam ṭarīḳ tutḳaylar.* Yavuḳrak bardım irse, beyt:

Ötrü kilip barça ayaḳ tuttılar[4]

Baş ḳoyup barça ḳulak tuttılar

ʿÖẕr ḳolup der ḫᵛāst ḳıldım kim mini muʿāf tutuñ. Müddetī boldı ki çaġırnı ḳoyupturmin. Barıp bir kisek *maʿcūn* kiltürdiler. Aldım, taşladım. Bir dem olturup bularnı *sınçıladım irse,* naẓm:

Baʿżī şüküfte ḫāṭır u ḫōş vaḳt gül bigin[5]

Baʿżī benefşe dik salıban başların ḳoyı

Baʿżī gülāce birle avunup *açuḳ yaruḳ*

(331a) Baʿżī, ḳatıp tamaġı ḳurup aġzıda suyı

Didim *Subḥāna'llah* ni ḥāldur? Naẓm:

Bu keyfīyetni imdi sorsa bolmas[6]

Te'emmül közi birle körse bolmas

Nā-geh bir yaşıl ḫırḳalıḳ ṣūfī ve bir gül-gūn tonluḳ yigit münāẓara ve mübāhaṣaġa meşġūl boldılar. Meclis içinde ikelesi yaşıl ḳızıl *ḳavs u ḳuzaḥ* bigin biririge ḳatılıp irdiler. Ol ṣūfī suʾāl ḳıldı yigittin kimsin ni nimesin ve atıñ nidur ve ḫāṣīyetiñ ni? Yigit cevāb birdi kim min üzüm neslidurmin. Üzümniñ faḫrı miniñ bilendur ve mañga ser-mestler mey

2 Hezec: mefāʿīlün mefāʿīlün feʿūlün.

3 Serīʿ: müfteʿilün müfteʿilün fāʿilün.

4 Aynı vezin.

5 Muẓārīʿ: mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün.

6 Hezec: mefāʿīlün mefāʿīlün feʿūlün.

at ḳoyupturlar. Her ḳaçan atımnı ivürsem *yemm* bolurmin. Ẓāhirā bu nāzüklüni körüp aytıpturlar, naẓm:

Bāde deryā vü il andın *kiçe almas* kime tik[7]

ʿAyb ḳılmasmin ki yoḳtur ilge deryādın güẕer

Ve baʿżī münkirler mini müttehim ḳılurlar kim ʿaḳl cevḥerin zāyil ḳılur. Ḥāl ol kim ḳażiye-i (331b) ʿakstur ve *Selmān* Parsīde bu dikkatnı memdūḥ ṣıfatıda aytıptur. Mısrāʿ:

Dil-i pāk-i tü dürr-ı ʿaḳl rōyāned zi-*ḳalb-i* yemm[8]

Dünyā söz cevherinin̄g ṣarrāfları ve lafẓ ʿaḳīḳinin̄g yaman u yaḫşısin tanıġuçıları minin̄g vaṣfımda aytıpturlar. Beyt:

Ḳabā laʿl ü kemer laʿl ü küleh laʿl[9]

Lebeş hem laʿl bīnī laʿl-ber-laʿl

Ve rindler meẕhebinde min ol maḥbūbīdurmin kim minin̄g üçün çendīn ḳanlar aḳıptur ve çendīn cānlar çıḳıptur. Minin̄g meclisimde gāh *ayaḳ* başḳa ḳoyalar ve gāh baş ayaḳḳa. Naẓm:

Ṭurupturlar *ayaḳım* öpmek üçün[10]

Ṣurāḥī tik barı boynın uzatıp

Ve mini her kūyda kim tileseler taparlar ve ʿāşıḳlar bu maḥalda aytıpturlar. Naẓm:

Ey velvele-i ʿışḳ-i tü ber her ser-i kūyī[11]

Rindān ser-i kūy-i tü mest ez-tü be-būyī

Ve ẕihni yürük, şīrīn sözlügler man̄ga *Gül-gūn* at ḳoyupturlar. (332a) Her kimnin̄g *peymānesi toluptur,* minin̄g bilen öçeşür öçeşgeş. Şeksiz çaparmin. Tin̄gri man̄ga bu *devrde* ança küç u tehevvür biriptur kim eger bahādırlar birbirige çıḳsalar, min *yüzge çıḳarmin* ve ciger-dār irenler iş küni minin̄g ṣıfatımda oḳupturlar, beyt:

Yüreksizni yürekliklerge ḳatġan[12]

Sarıḳ yüzni ḳızıl ḳılġan çaġırdur

7 Remel: fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün.

8 Hezec: mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün.

9 Hezec: mefāʿīlün mefāʿīlün feʿūlün.

10 Aynı vezin.

11 Hezec: mefʿūlü mefāʾīlü mefāʿīlü feʿūlün.

12 Hezec: mefāʿīlün mefāʿīlün feʿūlün.

Ve Selmān tagı mining zūrumnı körüp aytıptur, naẓm:

Zi āb-i surḫ-i mey üftāde est *Ẓāl-i ḫired*[13]

Çi cāy Ẓāl ki Rustem bi-yefted ez-*Surḫāb*

Ve menfa'at 'āleminde ol ḫidmet-kārīdurmin tā cānım bar ilge birürmin ve Ḥaḳ Ta'ālā mini Ḳur'ān'da ẕikr ḳılıptur kim nef' bābında *āyetīdurmin* ve her niçük kim ẕikr ḳılıptur, ol ḥürmet manga yiter. Beyt:

Heyhāt ki nāmem be-zebān-ı tü ber-āyed[14]

Yā hemçü tüyīrā çü menī der-naẓar āyed

(332b) Ve mining ḫāṣīyetimni ol kişi bilür kim özini ḥikmet ḳānūnında *Bū 'Alī* tutar. Anıng üçün kim müddetler küp içinde *Eflāṭūn* bigin riyāẓet tartıpturmin ve *ḥekim* munı körüp aytıptur, naẓm:

Ey devā-yi nahvet ü nāmūs-i mā[15]

Ey tü Eflāṭūn u *Cālūnūs*-ı mā

Ve min evbāş ışlāḥı bilen ol 'allāme'īdurmin kim ḫarābātīler mining ḳaşımda *tecrīd* şerḥin okurlar. Çün mebḥaş bu yirge yitti, yigit hem sordu ṣūfīdin kim sin tagı keyfiyeting̈din şemm'i beyān ḳılgın ve *esrārıng̈nı* araġa kiltür. Ṣūfī tidi: Mining turur yirim dervīşler tekyesi durur. Velī ḫırḳa ol pīr-i sebz-pūş kim *ḥiyāvān* küçeside olturur, anıng iligindin kiyipturmin ve mini derd-mendler dārū dirler ve bī-derdler beng ve mining ḫaḳḳımda aytıpturlar, naẓm:

(333a) *Sebzī* ki şifā'yi merdüm-i dil-tengest[16]

Ẓu ma'nevīyānrā edeb ü ferhengest

Her çend naẓar hemī kunem der-kāreş

'Aybeş be-cüz in nīst ki nāmeş mengest

'Aceb ḫālettur kim bed-nāmdurmin. Bā-vucūd ol ki *beng nik taṣḥīfidur.* Yana mining aṣl atım *kenebtur* kim il anı ivürüpturlar; beng bolupturmin. Ba'ẓī 'ārifler esrār dirler. Ol sebebtin kim her kimni tutsam *birk tutarmin.* Merdāne kişi kirek mining bilen turuşkay. Mıṣrā':

Meşeldur il ara *kürdi vü merdi*[17]

13 Müctess: mefā'īlün fe'ilātün mefā'īlün fe'ilün.

14 Hezec: mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlü fe'ūlün.

15 Remel: fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün.

16 Rubâî: mef'ūlü mefā'īlün mefā'īlün fa'; mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlün fa'.

17 Hezec: mefā'īlün mefā'īlün fe'ūlün.

Ve mübāşeret bābında tigme kişi miniŋ yayımnı tarta almas kim ḳatıḳ tarḳçudırmin ve muḥkem urġuçı ve ṣoḥbet meydānında ol ḳādir-endāzdurmin kim bed-nefsler miniŋ ṣıfatımda aytıpturlar, naẓm:

Her niçe kim bolsa üzük ʿıyş ara[18]

Tüşmes anıŋ hīç kez oḳı ḫaṭā

(333b) Ve meşhūrdur kim *ʿUbeyd-i Zākāni* aytıptur, her ḫātūn u ātūnī kim illig oġul ḳız anası bolup yüz yaşap dünyādın naḳl ḳılsa, eger bengī ṣoḥbetıġa müşerref bolmaydur, taḥḳīḳ biliŋ kim, dünyādın bikr barıptur. Lūt dik bālān uruşturmaḳlıḳda ḫōd ni dirsin! *Piste'i* taşlaġandın soŋra eger *ḳavundın* taġ taġ bolsa ve *üzümdin* bāġ bāġ kim yüz ivürmen. Andaḳ kim bengīler aytıpturlar, naẓm:

Mā küh-i *gülīçerā* pelengīm[19]

Mā baḥr-i *mehīçerā* nehengīm

Ve miniŋ ḫāsiyetim köptur. Baʿżī ḫod mini saŋa tercīḥ ḳılıpturlar. Andaḳ kim aytıpturlar.

ʿAḳlī ki zi-kevneyn fuzūn mi-āyed[20]

Der dest-i mey-i nāb zebūn mi-āyed

Hem beng ki *reng-i zindegāni* dāred

Kez reng-i şarāb *būy-i ḫūn* mi-āyed

Çaġır işitkeç açıḳ üstindin tidi kim saŋa tiger mü kim bu sözni (334a) aġız ṭola miniŋ yüzümge ayıtḳaysin. Min sini *puḫte* saġinur irdim. İmdi bu ḫām ḫayālni başıŋġdın çıḳarġıl. Yoḳ irse ança yançayın sini kim *dūdūŋ* başıŋġdın çıḳsun. Beng işitkeç kelle ḫuşkluḳ bünyād kıldı. Tidi: Ni boluptur saŋa? Mini *yalmap yutḳalı* tururbut. Bu aḳsumluḳnı özge yirge ilet kim eger bu kündin soŋra öz ʿizzetiŋni asramay ḫaddin aşursaŋ ança tiptüreyin sini kim *şırāŋ* astıŋġdın aḳsun. Siniŋ arta taşa artuḳluġıŋ yoḳ turur. Her ḳayda kim siniŋ ẕikriŋ ḳılsalar miniŋ fikrimni ḳılurlar ve her ḳaçan kim sining ḫikāyetiŋni ḳılsalar, miniŋ riʾāyetimni ḳılurlar. Bā-vucūd ol ki Ḥāfıẓ-ı Şīrāzī siniŋ meddāḥıŋġdur, mining riʾāyetimni ḳılıptur. Naẓm:

18 Serīʿ: müfteʿilün müfteʿilün fāʿilün.

19 Hezec: mefʿūlü mefāʿīlün feʿūlün.

20 Rubâî: mefʿūlü mefāʿīlü (mefāʿīlün) mefāʿīlün faʿ.

(334b) Bāşed ey dil ki der-i mey-gedehā bigşāyed[21]

Girih *ez-kār-i fürū-beste-i* mā bigşāyed

Ḫusrev-ī Dihlevī ḫōd ṣarīḥ ḳılıp turur:

Bī-la'l ü zümürrüd ne-tūvan ḫurrem būd[22]

Çün la'l ne-bāşed be-zümürrüd sāzīm

Muḳarrerdur her maḥfilde ki sini la'l atasalar, mini zümürrüd oḳurlar ve her yirde ki sini su diseler mini ot dirler ve her meclisdeki sini *İlyās'ḳa* nisbet ḳılsalar, mini *Ḫızır'ġa* teşbīh ḳılurlar ve maḳāmda ki 'āşıḳlar sinin̄g şeklin̄gni ma'şūḳ lebige min̄gzetürler, minin̄g rengimni maḥbūb ḫaṭṭıġa oḫşaturlar. Sinin̄g mindin 'ārlanmaġın̄g be-ġāyet bī-ma'nīdur. Min sini egerçi yaḫşi bilmen, velī yaḫşi bilürmin andaḳ kim aytıpturlar, naẓm:

Ay *duḫter-i rez* tü pārsāyī mefroş[23]

Kes nīst be-'ālem ki türā nenhādest

Elbette tā sinin̄g ayaġın̄gnı kötermegince yārānlar lezzet ḳılmaslar. Çaġır işitkeç ḳanı ḳaynap (335a) infi'āldin ḳızarıp tidi: Bu ni *dendān-zenliktur*? *Post-pūşlar* ḳoynıda olġayġan, köp zenaḫ urma ve tik tur kim cur'adāndın çıḳḳınca sini *enbān* ḳılurmin. Sin bir *otsin* ki mecmū'il sinin̄g ilgin̄gdin köyüpturlar. Her kim ki san̄ga ögrendi örtendi. Bu fende sihr ḳılursin ki ādemīni bir demde işek itersin. Fehmnin̄g ḳılġuçısı ve *vehmnin̄g ẓāhir ḳılġuçısı*. Mışrā':

Kim ki köprek yir sini bolur işek[24]

Andaḳ ki aytıpturlar. Naẓm:

Her kes ki 'alef-var ḫ'ured *ḫar* gerded[25]

Ve şeklin̄g tağı işek *tizegige* oḫşar ve barçadın nāzükrek bu kim bu *kūn u pār-dum* bile tilersin kim, beyt:

Tizek yan̄glıḳ ḳoyuşkunġa ḳısılıp[26]

Ḳoş atlıġlar bile yol tink yürüsen̄g

21 Remel: fā'ilātün/fe'ilātün fe'ilātün fe'ilātün fe'ilün/fa'lün.

22 Rubâî: mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlün fa'.

23 Rubâî: mef'ūlü mefā'īlün (mefā'īlü) mefā'īlün fa'.

24 Remel: fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün.

25 Rubâî: mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlün fa'.

26 Hezec: mefā'īlün mefā'īlün fe'ūlün.

Ve sin be-gāyet şūm giyāhīdursin. Naẓm:

(335b) Kişi kim bir sinin̂g yüzün̂gni kördi[27]

Ol özge *yaḫşılıḳ yüzini* körmes

Ey levendler ser-māyesi, vāy tenendler pirāyesi, *ey bed-şekl dīgdānı*, vāy *bed-baḫt āteş-dānı* çust u çālāk yigitlerni kāhil u tenbel ḳılġansin. Çendīn *ādemī ve ādemī-zādelerni* ḳara yirge yandurġansin. Mıṣrā‘:

İlahī ki toḫmun̂g ḳuruġay sinin̂g[28]

Beng işitkeç tidi, mıṣrā‘:

Cānā zi cemāl-i ḫ^vīş āgāh ne’ī[29]

Gālibā ol niçe beytini işitmeydursin ki, sinin̂g ḥaḳḳın̂gda aytıpturlar. Ḳıt‘a:

Ser-māye-i fesād ü kilīd-i der-i sitem
Bīḫ-i diraḫt-i fitne ve tuḫm-i nihāl-i ġam
Bünyād-i her pelīdī vü ḳānūn-i her bedī
Encām-i her şeḳāvet ü āġāz-i her nidem
Aṣl-i fesād ü ‘arbede vü ḫaşm-i mülk ü māl
Nuḳṣān-i ‘aḳl ü dīn ü belā-yi zer ü direm
Der zer‘-i şer‘ āteş ü der çeşm-i ‘aḳl ḫāk
Bād-i dimāġ-i naḫvet ü āb-i ruḫ-i sitem
Ḫamr-i pelīd dān ki buved āhıreş fesād
Cāmī ez-o çü ḫ^vürdī eger hest Cām-i Cem[30] (336a)

Mini ta’rīẓ bilen teşnī’ ḳılursin ilni işek itersin. İlni bilmen bārī sini işek ite bilürmin. Anın̂g üçün kim sini *ḥamr* dirler, hemīn ki ortan̂g yarıp[31] zamīr mimini için̂gdin çıḳarsam ḫar bolursin ve mundın artuḳraḳ ivürüş hem *ter* bolursin. Çaġır işitkeç çūş u ḫurūş itip, tidi: Ey köki kisil körsin. Yazılarda *öz başın̂g* bilen olġayġansin köp körmegen ve hīç ādemī

27 Aynı vezin.

28 Müteḳārib: fe‘ūlün fe‘ūlün fe‘ūlün fe‘ūl.

29 Rubâî: mef‘ūlü mefā‘īlün mefā‘īlü fa‘ūl.

30 Muẕārī‘: mef‘ūlü fā‘ilatü mefā‘īlü fā‘ilün.

31 Bu kelime metinde “barıp” olarak yazılmıştır. Fakat cümlenin anlamına uygun olmadığından “yarıp” kelimesinin, müstensih hatası olarak “barıp” şeklinde yazıldığı düşünüldü.

sining ser-vaḳtinġa tüşmeydur kim sini ḫaber-dār ḳılsa. Bu şāḥ-nā-şikestelikingdindur ki her kim yiter, sini *cıdağınça yançar* ve sining üçün aytıpturlar, beyt:

Ey Beng fürū-rev be-ḫād ü fikrī kun[32]

Bā her ki resī tü *kelle ḫuşki* menmāy

Beng işitkeç bu söz könglinde tügülüp, özindin tongulup, didi : (336b) Sin dāyim mining mezemmetimġa meşġūlsin ve mezelletimġa meşġūf. Cemā'ātī ki sini ḥelāl dirler, *ḥarām* eger dināyetdin alarġa būyī bolġay ve tāyife'ī ki sini mübāḥ dirler 'aceb eger *emānetdin* alarġa rengī bolġay. Sini içken kişi müdām belā ve dām astıda ve muḫtesib destide. Mini yigen hīç nime yoḳ. Hezel varaḳın açıp ḳarnı toḳ küle küle, sining bābıngda oḳur. Mıṣrā':

Ki kes me-bād zi-kirdār-i nā-ṣavāb ḫacil[33]

Ḥāl bu turur, sin özüngni mindin artuḳ tutarsin. Naẓm:

Sen imdi rāżī bolġın ser-be-serġa[34]

Terāzū tik indur tink turarġa

Tolun ay kim kemālin ḳılsa iẓhār

Bolur noḳṣān ilgige giriftār

Çaġır işitkeç müteġayyir bolup, tidi: Egerçi ẓāhirde hey'etimiz muḫāliftur, ammā bāṭında *ḥāletimiz muvāfıḳtur.* Velī sin ḳayda ve min ḳanda. Mining ḫāṣiyetim yüzni ḳızartmakturur (337a) ve sining 'ādeting *sarġatmaḳ.* Naẓm:

Kīmyā ḫ'ānend ānān kez ḫired bīgāne end[35]

Rāst mī-gūyend ārī çihrehāşān çün *zerest*

Beng işitkeç mütefekkir bolup, tidi: Sin mining ḫāṣiyetimdin ġāfilsin ve māhiyetimdin ḳāṣır. Ni ḳılıp tanıġaysin ve ni bilip tanıġaysın. Şi'r:

Rūy-i zerdem raḳīb neşnāsed[36]

Ḫurd çi dāned ki *za'ferān* çi būd

Bu ḥāletde *bal* çağırnı sora kildi ki hem-meşreb idi ve hem-demlik da'vīsin ḳılur erdi. Naẓm:

32 Rubâî: mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlün fa'.

33 Müctess: mefā'ilün fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün.

34 Hezec: mefā'īlün mefā'īlün fe'ūlün.

35 Remel: fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün.

36 Hafif: fā'ilātün mefā'ilün fe'ilün.

Çaġır tidi mini sin sorma ey bal[37]

Ki il aġzıda tüştüm beng ilindin

Maṅga bu beng dāyim til tigürür

Ölüpturmin maḥāl u neng ilindin

Balġa keyfiyet ma'lūm boldı. Şīrīn-kārlıḳ bilen araġa kirip, alarnı birbiridin ayırdı. Çaġır ḫōş bolup du'ā ḳıldı kim ey bal Tiṅgri saṅga uçmaḳ rūzī ḳılsun ve ḫūrnı bī-ḳuṣūr ḳuçmaḳ, kim mini bu (337b) cimrī iliṅgindin ḳutġardıṅġ. Çün söz bu yirge yitti, barçaları ṣoḥbet *bisāṭın* bozup, tefriḳa ṣalātın urup tarḳadılar. Naẓm:

Evvel barı *Pervīn* bigin cem'idiler bir güşede[38]

Āḫır Benātu'n-na'ş tik bir bir perīşān boldılar

İlahī mecmū'nı ḍalālet perişānlıġıdın ve cehālet vīrānlıġından asraġaysin. Amīn yā-Rabbe'l-'ālemīn.[39]

37 Hezec: mefā'īlün mefā'īlün fe'ūlün.

38 Recez: müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün.

39 Metnin son sahifesinin kenarlarında ve boş kalan yerlerinde okunamayan bazı beyitler ve mısralar bulunmaktadır.

NOTLAR*

Açuḳ yaruḳ (330b): Bundan önce gelen *avun-* fiilinin anlamı *açuḳ yaruḳ* ile tamamlanmış gibi görünüyor. Bununla ilgili olarak Kâşgarî'de *yaru-yaşu-* "keyiflenmek, sevinmek" var. Ancak metindeki *açuḳ*'un böyle bir *yaşuḳ*'dan yanlış olarak istinsah edilmiş olabileceğini düşünmek gerekir. Fakat bu düşünce zorunlu değildir.

ādemī ve ādemī-zādeler (335b): Burada esrar ve afyonun insanları sadece uyuşuk ve tembel yapmakla kalmayıp öldürdüğü de belirtiliyor. Gerçekten bu maddeler insanı önce delirtir sonra da öldürür. Ayrıca esrar kullanan dervişlerin delikanlıları kendi aralarına alıp baştan çıkardıkları da bilinmektedir.

ayaḳ (331b): Hem kadeh hem de ayak anlamına geldiği için, Yûsuf Emîrî bir söz oyunu yapar, "Ayağı başa doğru kaldırmak", kadehi içmek için kaldırmak; "başı ayağa doğru eğmek" ise hem içki içmek için kadehe doğru eğilmek, hem de fazla sarhoşluktan başı aşağıya doğru sarkıtmak anlamına gelmektedir.

ayaḳ (331): İki anlamda kullanılmaktadır: "hepsi bana saygılarını göstermek için ayaklarıma kadar eğilir; ayağımı öperler ve herkes beni içmek için kadehe doğru eğilir" anlamları beyitte yan yana bulunmaktadır. Ayrıca sürahiden şarabı kadehe boşaltma ile insanların şarabı içmek için kadehe

* Bu notlar kısmını hazırlarken değerli bilgilerinden yararlandığım hocam Ali Nihat Tarlan'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

doğru eğilmeleri arasındaki davranış benzerliğinden faydalanılarak, şekil ve davranış bakımından sürahi ile kişi arasında bir ilgi kurulmuştur.

āyetīdurmin (332a): Kur'an II: 219; XVI: 67.

'Azīzī (329b): Yazar bu eseri yazmasını kendisine öğütleyen kişiden "bir aziz" diye söz ederek, bu kişinin Herat hükümdarı Şâhruh'un veliahtı Baysungur Mîrzâ olduğunu belirtmek istemiştir. Çünkü *aziz* 'kudret ve kuvvet sahibi kimse, değerli kimse' anlamına gelir. Ayrıca *Aziz-i Mısr*, eski Mısır'da hâkim ya da vezir olan kimseye denir ki Hz. Yûsuf'u Mısır'da satın alan kişi de *Aziz-i Mısr*'dır. Hz. Yûsuf da sonradan Mısır azizi olmuştur. Bu da gösteriyor ki Herat'ın veliahtı, Mısır'ın güzelliği ile meşhur azizine benzetilmiştir. Bunun bir nedeni de, Baysungur Mîrzâ'nın sanat yönüyle olduğu kadar devrinde güzelliği ile de ün salmış olmasıdır.[1] Ayrıca, yazar bu cümlede bu yolla Yûsuf, aziz, Mısır gibi birbirleriyle ilgili kelimeleri de bir arada kullanmış oluyor.

bal (337a): Üzümden yapılan şarap özce tatlı olduğu için bala benzer. Ayrıca şarap içenler de esrar ve afyon alanlar gibi tatlı yerler. Ancak tatlı, içkinin etkisini daha fazlalaştırarak, içeni daha çok sarhoş eder. Böylece bal bir bakıma sarhoş etmekte şaraba yardımcı olur. Bu yüzden de şarabın arkadaşıdır.

bed-baḫt āteş-dānı (335b): Zavallıların ve talihsizlerin ondan kurtulamayarak mahvoldukları anlatılıyor. Başka bir deyişle, afyon onları yakan bir mangaldır. Aynı zamanda, nargilenin olmadığı eski devirlerde, nargile yerine içi boş büyük bir kabak, esrar ve tütünle doldurulur ve içilirdi. Bu kabağın üstünde delikler açılırdı. Tekkelerde, dervişler halka olarak otururlar ve marpuçlarını bu deliklere takarak yanmakta olan esrar ile tütünün dumanını içlerine çekerlerdi. Buradaki mangal (āteş-dān) kelimesi, olasılıkla böyle bir olayı anlatmak için kullanılmaktadır.

bed-şekl dīg-dānı (335b): Afyon ya da esrara alışanlar giyinişlerine dikkat etmezler. Yemek içmekten kesilirler. İşte bu kıyafetleri kötü olanların (bed-şekl) sofralarının (dīg-dān) tek yiyeceği afyondur.

beng nīk taṣḥīfidur (333a): Burada yazar *beng* ile Farsçada "iyi" anlamına gelen *nīk* kelimesinin eski yazıdaki yazılış benzerliğinden yararlanarak oyun yapmaktadır. Çünkü eski yazıda *nīk*'teki *n* harfinin ortaya gelmesi, *y* harfinin başa alınarak bir nokta ile yazılması sonucunda *beng* kelimesi meydana gelir.

1 Bkz. "Önsöz", not 9.

birk tutarmin (333a): Bu ifadede yazar, Çağatayca "sıkı tutmak, muhafaza etmek" anlamına gelen *asra-* fiilinin üçüncü şahıs geniş zaman çekimi ile *esrarın* aynı şekilde yazılmasından esinlenmiştir.

bisāṭ (337b): Sohbet sırasında üzerinde oturmak, içki ve yiyeceklerini koymak için yere serdikleri örtüleri kaldırdıkları anlatılıyor.

Bū ʿAlī (332b): Ebû Ali Hüseyin b. Abdullah ibn Sînâ'dır (370-428/1037) (Avicenna). Hikmet kanunu sözü onun *El-Kânûn fi't-Tıbb* adlı eserine işaret etmektedir. Bu tıp eserinde, az içildiği takdirde şarabın faydasından ve ilaç olarak kullanılabileceğinden söz edilir.

būy-ı ḫūn: bkz. *reng-i zindegānī.*

Calūnūs (332b): Calinus, tanınmış bir Yunan doktorudur. Birçok eserleri Arapçaya çevrilmiştir. Bu sözün geçtiği beyit *Mesnevî*'den alınmıştır.[2]

çıdağına yançar (336a): Afyon elde edilirken, belli zamanlarda haşhaşın baş kısmı orta yerinden belli bir derinlikte çizilir. Bu çiziklerden çıkan beyaz bir süt zamanla kuruyup, koyu bir renk alarak afyon haline gelir. Yazar, bu yüzden gurur anlamına gelen *Şāḫ-nā-şikeste*, "kırılmamış dal", kelimesini kullanarak henüz bu şekilde çizilmemiş, henüz çiçekte olan afyona da işaret eder ve insanların bir gün onun üzerinde çizikler açacaklarını belirtir.

dendān-zenlik (335a): "Düşmanlık beslemek" anlamındaki Farsça *dendān-zeden* aynı zamanda "eşitliğini ispat etmek için münakaşa etmek" ya da "yarışmak" demektir. Şarabı temsil eden genç, kelimeyi bu anlamiyle de kullanmaktadır. Çünkü daha önce *beng,* kendi cinsel kudretini övmüştü. Şimdi de şarabın bu konuda *beng*'den aşağı kalmadığı yukarıdaki beyitle gösterilmek istenmektedir.

devrde (332a): Burada hem zaman, hem de mecliste kadehin devredilmesi, elden ele dolaştırılıp döndürülmesi anlamındadır.

dūd (334a): Toz halinde, yani ezilmiş bir durumda olan esrarın tütünle içilmesine ya da ateşe atılması sırasında çıkan dumana işaret edilmektedir.

duḫter-i rez (334b): Hem "kadeh" hem "ayak" anlamına gelen *ayaḳ* kelimesi ile şarabın yani 'üzüm kızı'nın (duḫter-i rez) hem bir içki olduğuna, hem de onunla cinsel ilişki kurulduğuna işaret edilmiştir. Bu ifadede Esrar'ın Şarab'a hakaret ettiği görülmektedir.

2 Bkz. Mevlânâ 1942-1958, I: b. 24.

Eflāṭūn (332b): Burada yanlışlıkla Diyojen'in yerine kullanılmış olmalıdır. Rustemov, tarihçilerin Diyojen'den yanlışlıkla Platon diye söz ettiklerini ve bu çeşit yanlışlıklarla Doğu'da da karşılaşıldığını söylemektedir.[3]

emānet (336b): Kur'an'da şöyle geçer: "Biz, emaneti göklere, arza ve dağlara teklif ettik de onlar bunu yüklenmekten çekindiler. Ondan korktular da onu insan yüklendi. İnsan (bu emanetin hakkını gözetmediğinden) cidden çok zalim ve çok cahildir."[4] Bu emanet 'irfan' demektir; Tanrı'yı bilme ve itaat etme, yani 'iç bilgi' demektir. İnsan, bunu yapamayacak kadar da zayıftır. Bu yüzden yazar, bu cümlede *'aceb* kelimesini kullanmaktadır. Çünkü insanın bu irfana tam sahip olması imkânsızken, Tanrı'nın yasakladığı bir şeyi yapanlarda bu irfanın rengine dahi rastlamak şaşılacak bir şey olur.

enbān (335a): Farsça "kese" anlamına gelen bu kelime ile "cür'adandan çıkar çıkmaz ben seni yakalar, hapsederim ve mahvederim" demek istendiği düşünüldü. Ancak Rustemov, bu cümleyi "senden hiçbir iz bırakmam" aşağıdaki notta ise "senden su ve hap yaparım, yani seni son damlana kadar içerim" şeklinde çevirmiştir.[5] Anlam bakımından bu çeviri doğru olmakla birlikte, Rustemov, *enbān* kelimesini "su" ve "hap" anlamına gelecek şekilde *āb-nān* "su-ekmek" olarak okumuş olmalıdır. Fakat Farsça lügatlarda böyle bir terkip ve kullanılışla karşılaşılmamıştır. Ayrıca, esrarın bir kese (enbān) olan cür'adanda taşındığı da bilinmektedir.

esrār (332b): Hem "sır", hem de "esrar" anlamını taşıdığı gibi, *esrār-ı hilḳat* terkîbinde metafizik bir anlamı da kapsamaktadır. Esrar toz halinde bulunduğu için aynı zamanda çokluğu dile getirir. Tasavvufta ise çokluk, yani evrende görülen çeşit çeşit nesneler ve olaylar aslında "Bir"in türlü görünümleridir. Bu birlikteki çokluğu gören kimse buna hayran kalır. Aynı şekilde toz halindeki esrarı içen kişiye de "hayran" adı verilir. Esrarın böyle kelimeler arasında ilişkiler kurularak ele alınması nedeniyle, eski şairler eserlerinde bu kelime ile çeşitli söz oyunları yapma olanağını bulmuşlardır. Ayrıca derviş ve kalender gibi kendilerini Tanrı yoluna adamış kişilerin de esrar ve afyon kullandıkları bilinmektedir. Böylece iki "hayran" kavramı dervişin kişiliğinde birleşmiş oluyor. İşte Yûsuf Emîrî, bu eserinde dervişlerin afyon ve esrarla olan ilgilerini göstermek için *beng*'i, bir ihtiyar derviş ile temsil etmiş ve esrar ile toz (ġubār) arasındaki yapı

3 Bkz. Rustemov 1963, 323.

4 Kur'an-ı Kerim, 33: 72 (Haz. A. Fikri Yavuz).

5 Bkz. Rustemov 1963, 325.

benzerliklerinden yararlanarak varılan birtakım tasavvufî düşünceleri de belirtmek istemiştir.

Fakat afyon ya da esrar kullanan kimsenin, Yûsuf Emîrî için gerçek bir derviş olmadığı, eserin bütününden anlaşılmaktadır. Çünkü yazar, bu eserde bir dervişin kişiliği arkasında saklanan afyonkeş, ahlâksız bir tiple alay etmektedir.

Gül-gūn (331b): Yazar bir taraftan Şîrîn ve Şîrîn'in atı Gülgûn'un "tatlı" ve "gül renkli" anlamlarını kullanırken, diğer taraftan *Hüsrev ü Şîrîn* hikâyesine de telmih yapmaktadır. Ayrıca *yügürük* "çabuk, keskin" sözüyle de Gülgûn'un hızlı gidişi ile şarabın insan üzerindeki çabuk ve güçlü etkisi arasında bir ilgi kurmaktadır. Yani şarap çabuklukta Şîrîn'in atı Gülgûn gibidir. Aynı zamanda şarap kırmızı renklidir.

Gülîçe: bkz. *mehîçe.*

Ḥakīm (332b): ile hem filozof, hem de Mevlânâ dile gelmiştir. Çünkü buradaki hakimin söylediği beyit *Mesnevî*'den alınmıştır.[6]

ḥāletimiz muvāfıḳtur (336b): yani şarap ve afyon temelde, insanı sarhoş etmekte birleşirler.

ḫamr (336a): "şarap" (Arapça). Ortasındaki *m* harfi çıkarılırsa Farsça "eşek" anlamına gelen *ḫar* ortaya çıkar.

ḫar (335a): Afyon ve esrar bitkiden elde edildiği için, ot ve saman yiyen eşekle, afyon ve esrar kullanan kişiler arasında bir ilgi kurulmuştur.

ḥaram (336b): Kur'an'da şarabı yasaklayan ayetler vardır.[7] Ayrıca metnimizde bir anlam kaypaklığı da vardır. Çünkü bu cümle "sana helâl diyen kişilerde eğer dindarlığın kokusu bulunsaydı, haram (derlerdi)" şeklinde çevrilebildiği gibi, "sana helâl diyenlere dindarlığın kokusu dahi haramdır" şeklinde de çevrilebilir. Çünkü bu sıra cümlesini takip eden öteki sıra cümlesinin anlamı şöyledir: "sana mübah diyenlerde emanetin renginin bulunması dahi şaşılacak bir şeydir." Bu durumda bir anlam paralelliği düşünülecek olursa ilk sıra cümlesinin ikinci çevirisi daha uygun olabilir.[8] Bir de *būy* "koku" kelimesi, şarabın kokusunun dahi dindarlara haram olduğu düşüncesini ima etmektedir.

ḫātem-i enbiyā (329b): Kur'an 33: 40.

6 Bkz. "*Calūnūs*".

7 Kur'an, 5: 90, 91.

8 Bkz. "*emānet*".

ḫiyāvān (332b): ya da *Ḫiyābān*, Herat şehrine bağlı bir kasaba olup, İslamiyet'ten önce ibadet için elverişli bir yer olarak düşünülürdü. Bu durum İslamiyet'ten sonra da devam etmiştir. On beşinci yüzyılda bağ ve bahçelerle süslenmiş bu yerde pek çok tanınmış imamların, şeyhlerin mezarları bulunmaktaydı. Hatta imam Fahreddin-i Râzî de burada yatmaktadır. Burası o zamanlar bütün şehrin ibadet yeri haline gelmiş; dindar kişilerin bayram günlerinde buluştuğu bir yer olmuştu.[9] Ayrıca bu kelime Yûsuf Emîrî'nin zamanında yaşamış ve şair Lütfî'nin de şeyhi olmuş olan Şeyh Şihâbeddin-i Hıyâbânî ile de ilgili olabilir.

Ḫıżır İlyās (334b): Hızır karada, İlyas ise denizde insanlara yardıma koşan iki kutsal kişidir. Her ikisi de Kur'an'da geçer.[10] Burada İlyas'ın denizle, denizin de su olma bakımından şarapla olan ilgisi üzerinde durulmaktadır. Ayrıca eserin başlarında deniz ve şarap arasında yazılış bakımından bir ilişki kurulduğu da burada belirtilmelidir (bkz. *yemm).* Hızır ebedî hayatı bulan kimse olarak, tabiattaki canlılığı gösteren yeşil renk ile temsil edilir. İşte bu renk benzerliği yüzünden Hızır ve aslında bir bitki olan *beng* arasında bir ilgi kurulur. Görülüyor ki, şarap ve beng nicelikleri bakımından ele alınmışlardır. Ancak Hızır'ın, İlyas'ın, denizin ve yeşil rengin İslam dünyasında ve tasavvuftaki anlamları, beng ile şarabın öz bakımından ele alındıklarını düşündürebilirse de eserin bütünü bunun böyle olmadığını gösterir.[11]

Ḫusrev-i Dihlevī (1253-1325) (334b): Bir İran şairidir.

īgri (330b): 'eğri'. İki ayrı anlamda kullanılmıştır. İlk mısrada *çeng*in şekil bakımından eğri olmasına değinilmekte; ikinci mısrada ise dürüst olmadığı için ona vurdukları anlatılmaktadır. Böylece yukarıda geçen *muḫālif* kimsenin kaderi de belirtilmektedir. Bununla birlikte bu topluluğun meclisinde *çeng* çalındığı gösterilmiş olur.

İlyās: bkz. *Ḫıżır.*

ḳalb (331b): İki anlamı olup "kalp" anlamının dışındaki anlamıyle "tersine çevirme, döndürme" demektir ki, *yemm* "deniz" kelimesinin tersine döndürülmesiyle *mey* "şarap" kelimesi meydana gelecektir. Şu halde, şair, "şarap, akıl incisini zayıflatmak, yok etmek şöyle dursun çoğaltır" demektedir.

9 Bkz. Muîneddin Muhammed 1946, 209.

10 Bkz. Kur'an 37: 123-130; 18: 60-82.

11 Hızır hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mills 1971.

kār-ı fürū-beste (334b): Şairimizin Hâfız'dan (öl. 791/1389) naklettiği beyitteki bu ifadeyi şöyle anlamamız gerekir: Afyonu hiçbir zaman açıkta taşımazlar. Özellikle dervişler, cür'adan adı verilen bir keseye afyonu koyarak bellerine bağlarlar. Böylece bu beyitte "tersine dönmüş karışık işimiz" demek olan "kār-ı furū-beste-i mā" ifadesi, belde baş aşağı asılı duran, ağzı bağlı cür'adan içindeki afyonu anlatmaktadır. Ayrıca "beste" ile afyon anlamında kullanılan "piste" kelimelerinin eski yazıdaki yazılış benzerliği de afyona çağrışım yapar. Şu halde Hâfız'ın bu beytine iki türlü anlam verilebilir. 1. Ey gönül olur ki hem şarap dükkânlarının kapılarını açarlar hem de afyonun bulunduğu kesenin bağlarını çözerler. 2. Ey gönül olur ki şarap dükkânlarının kapılarını açarlar da bizim işlerimiz yolunda gitmeye başlar. Başka bir deyişle, kendi sorunlarımızı çözebileceğimiz şarap dükkânına girebiliriz. Her iki anlamda da şarap, hayran ve esrarın tasavvufla ilgisi düşünülerek bu beyti tasavvufî yönden açıklamak da mümkündür.

ḳavs-i ḳuzaḥ (331a): Birbiriyle münakaşa eden şarap ve afyonun, kırmızı ve yeşil renkleri yazara saman yolunu esinletmiştir. Fakat yazar, aynı zamanda, bu mecliste afyon ile şarabın bir arada karıştırılıp içildiğini de belirtmek istemiştir. Divan şiirinde afyon ile şarabın beraber içildiğine dair beyitler vardır. Nitekim Nedîm şöyle der:

Seni meğer ki gül-efsūn-ı nāz terletmiş
Ki sīb-i ġabġabın ey ġonce-leb gül-āb ḳoḳar

ḳavun ... üzüm (333b): Afyonla birlikte tatlı yenir, üzüm ve kavun da tatlı meyvelerdir. Ancak afyon yemeyi bitirmiş ve iyice sarhoş olmuş bir kişinin de artık tatlıya bakmayacağı tabiidir. Yani afyon yoksa, tatlı da yoktur. Dolayısıyla üzümden yapılmış şarap onu kandıramaz. Burada ayrıca şarabın üzümden yapıldığı da göz önüne alınırsa, *beng*'in şarabı küçük gördüğünü belirtmek için böyle konuştuğu düşünülebilir.

ḳelle ḫuşkī (336a): "delilik". Afyon ya da esrar insanları deli eder. Özellikle afyon ve esrarla sarhoş olmuş bir kişi birdenbire uykudan uyandırılırsa deli olur.

keneb (333a): "kendir tohumu, kenevir ve esrar otu". Eski yazıda bu kelime ters çevrilerek yazılırsa *beng* kelimesi yazılmış olur. Aslında *beng* de aynı bitki ailesindendir.

kiçe almas (331a): "geçemez". İki anlamda kullanılmakta ve bir deniz olan şaraptan insanların vazgeçemeyeceği de belirtilmektedir.

kūn u pār-dum (335a): Afyon ve esrar kullanan eşeğe, *beng* de eşek tezeğine benzetildiği, *pār-dum* ise "eşek ya da atın kuyruğundan geçirilip, semere iki taraftan iliştirilen bir kayış" olduğu için, esrar ya da afyonun en son yeri tabii arka tarafı (kūn) ile bunun arası olacaktır.

kūrdī vü merdī (333a): Dış görünüşü ne olursa olsun, aslında soylu olan kimse demektir. Yani bu kelime "Kürt isen de adamsın" anlamındadır.

ma'cūn (330b): oldukça sert bir maddedir. Eskiden reçelden daha katı, marmelat türünden tatlılara bu ad verilirdi. Gelincik macunu, cevahir macunu, camcı macunu, haşhaş macunu gibi çeşitli türleri de vardır. Burada haşhaştan elde edilen koyu siyaha yakın renkteki madde söz konusudur.

mehīçe (333b): 'balık' anlamına gelen Farsça *mahiçe* aynı zamanda çorbanın içindeki şehriye türünden yiyecek parçalarıdır. Bu beyitteki *baḥr* "deniz" ise çorba türünden bir yiyeceğin sulu kısmını dile getirmektedir. Fakat burada afyonun suyla karıştırılması yoluyla elde edilen şıra anlatılmak istenmiştir. Afyon ya da esrar alan kimsenin tatlının dışında hemen hemen hiçbir şey yemediği göz önüne alınırsa, *beng*'in "biz ancak tatlı somunu *(gülīçe)* ve afyon şırasını bitirmekte kaplan ve timsah gibiyiz" demek istediği anlaşılır.

Mūṣā (329b): Yûsuf Emîrî, kendisine bu eseri yazmasını öğütleyen kimseyi yeni ve herkesin öne süremeyeceği orijinal düşüncelere sahip olması bakımından mucizeleriyle tanınan Hz. Musa ile karşılaştırmaktadır.[12]

nuḳsān-ı 'aḳl u dīn (335b): Attâr'ın *Mantıku't-tayr* adlı eserinde anlatılan Şeyh Sanan hikâyesine telmih yapılmaktadır. Çünkü bu şeyh, şarap içtikten sonra sevdiği, güzel Hristiyan kızının sözüne uyarak Hristiyan olmuştur.[13]

ot (335a): Burada hem ateş hem de bitki anlamlarını kapsamaktadır. Çünkü *beng* bitkiden elde edilir.

öz başıñ (336a): Afyonun elde edildiği haşhaşın, insanın az bulunduğu yerlerde, yani şehir ve kasabalardan uzak yerlerde, tarlalarda yetiştirildiği anlatılmaktadır. Ayrıca afyonkeşler ve esrar çekenlerin insanlardan kaçtığı ve kuytu köşelere çekildiği de göz önünde bulundurulmaktadır. Kimse onları böyle sarhoş anlarında göremediği için başlarında dolaşan tehlikeyi

12 Bkz. Kur'an, 20: 20, 21.

13 Bkz. Attâr 1968, I: 97-127.

de onlara haber veremez. Örneğin, Nevâî, *Lisânü't-tayr*'da hayallere dalmış bir afyonkeşi bir çıyanın nasıl soktuğunu anlatır.[14]

özümni dāḫil ḳılsam ṭarīḳ tutḳaylar (330b): "eger aralarına girersem, bana kendi yollarınca davranırlar" deyişini Rustemov, "eğer onlara katılırsam bana afyon sunarlar" şeklinde Rusçaya çevirmiştir.[15] Fakat *ṭarīḳ* kelimesinin lügatlarda afyon anlamı yoktur. Sadece *ṭarīḳ-i raṭīb* terkîbinde afyon anlamı vardır. Burada yazarın *ṭarīḳ'i* "yol, âdet" anlamında kullanarak, "kendi yollarınca (usûllerince) davranırlar" demek istediği daha muhtemeldir. Nitekim daha aşağıda afyona ve şaraba alışmış olan bu topluluk, yazara önce şarap, sonra da afyon sunar.

pār-dum: bkz. *kūn.*

Pervīn (337b): "Ülker" ya da "Süreyya" diye adlandırılan yedi yıldız topluluğudur. Bunlara "yedi kardeş" de denilir.

peymānesi toluptur (332a): "kadehi dolmak" deyimi, hem bardağın şarapla dolması, hem de ömrün tükenmesi anlamındadır. Ömer Hayyâm (öl. 1123) bu deyimi, Farsçada sık sık kullanmış bir şairdir. Örnek olarak rubâîsi verilebilir:

آمد سحری ندا زمیخانهٔ ما　　کای رند خراباتی دیوانهٔ ما
بر خیز که پر کنیم پیمانه زمی　　زان پیش که پر کنند پیمانهٔ ما

piste (333b): Afyon tanesi yerine Farsçada "fıstık" anlamına gelen *piste* kelimesi kullanılmaktadır. Hap halinde yutulan afyon taneleri şekil bakımından fıstığa benzediği için *piste beng* terkîbi afyon tanesi anlamında kullanılırdı. Burada İran ve daha doğuda yetişen fıstığın bugün Türkiye'de yetişen fıstıktan daha yuvarlak ve dolgun olduğu hemen belirtilmelidir.

post-pūşlar (335a): Çıplak dilenciler diye çevrilebilecek olan *post-pūşlar* hem derisi üzerinde hiçbir giyeceği olmayanlar, hem de yünden ya da keçeden yapılmış belli bir derviş giysisini giyenler anlamına gelir. Aynı zamanda bu gibi kimselerin koyun, kurt gibi hayvanların postlarını giyen kimseler oldukları ve bu yüzden hayvandan bir ayrıcalıkları kalmadıkları belirtilmek isteniyor.

Yûsuf Emîrî'nin kullandığı bu kelimeden on beşinci yüzyılda Horasan ve Maveraünnehir'deki dervişlerin durumu hakkında bazı bilgiler elde

14 Bkz Nevâî 1964, 114-116: b. 1899-1941.

15 Bkz. Rustemov 1963, 322.

edilebilir. Onun bu ifadesi, Fuad Köprülü'nün abdallar hakkında verdiği bilgiye de uymaktadır. On ikinci - on dördüncü yüzyıllarda İran ve Horasan'da abdalların bulunduğu ve on dördüncü yüzyıldan itibaren bu abdalların Anadolu'da çoğalmaya başladığı görülür. On beşinci yüzyılda ise kalenderlere benzeyen serseri dervişler bu adla çağrılır. Ayrıca *postpūş* kelimesi de bu tip dervişler için kullanılır. Köprülü, Vahidî'nin *Hâce-i cihân ve Netîce-i cân* (yazılışı 1522) adlı eserinde abdallar hakkında verdiği bilgiye makalesinde işaret eder. Bu bilgi, *Beng ü Çagır*'da anlatılan derviş tipine aşağı yukarı uymaktadır: "Bunlar, sırtlarında yalnız bir tennüre, âdeta çıplak denecek bir şekilde, dâima yalın ayak ve başları açık gezerlerdi. Bellerinde yün örgü bir kuşak, omuzlarında Ebû Müslim nacağı, ellerinde Baba Şücâ çomağı, kuşaklarında asılı kav, çakmak ve esrar taşımaya mahsus iki cür'adan, tahtadan gayet büyük ve saplarına aşık kemiği asılı sarı kaşık ve bir keşkül vardı."[16] Yine Köprülü'nün makalesinde abdalın başka tanımları şöyledir: "Bunların yalnız avret yerlerini koyun postu ile örttükleri ve bütün vücudleri çıplak olup sırtlarında bir tennüre olduğu, çirkin âdetleri olduğu" ve "falcılık ettiklerini, cahil halkı kandırdıklarını, kıyafetlerinin dervişlere benzediğini, esrar yediklerini ve onların da hayvanlar gibi cinsi münasebette bulunduklarını..."[17]

Yukarıda anlatılan abdallar, Rum abdalları olmalarına rağmen, Anadolu'ya Cengiz istilâsından önce ve sonra doğudan gelen Yeseviye ve Kalenderiye tarikatındaki dervişlerin etkisinde, bu tip dervişlerin Anadolu'da türedikleri göz önünde bulundurularak, bunların Yûsuf Emîrî'nin çizmeye çalıştığı derviş tipiyle yakından ilgili olduğunu düşünmek doğru olur.[18]

puḫte (334a): Burada "pişmiş" ile *ḫām* "çiğ" kelimeleri arasında oyun yapılıyor. Ayrıca şarabın *beng*'i olgun bir kimse olarak düşünmesi, onun dervişler ve tarikat adamları tarafından içilmesinden ötürüdür. Bundan başka esrarın tütün karıştırılarak içilmesiyle ya da ateşe atılarak dumanının koklanmasıyla 'pişmek' kelimesi arasında bir ilgi kurulmuştur.

reng-i zindegānī, būy-ı ḫūn (333b): Yeşil rengi dolayısı ile *beng* ilkbahar ve canlılığı dile getirmektedir. Bu yüzden de daha sonra bu metinde *beng*, kendisiyle Hızır arasında benzerlikler kuracaktır.[19] Şarabın kırmızı rengi ise kanı ve ölümü hatırlatıyor.

16 Bkz. Köprülü 1935, 30.

17 Köprülü 1935, 34.

18 Köprülü 1935, 30-37.

19 Bkz. "Ḫızır".

sarġatmaḳ (337a): (**sarıġ+a-t-; +ad-* değil!) Şarap içen insanın yüzü kızarır; afyon alanların yüzü ise dâima sarıdır. Ayrıca yüzün kırmızı olması sağlığa, yüzün sararması ise hastalığa işaret eder.

sebzī (333a): "yeşil" anlamına gelen bu kelime siyaha yakın koyu yeşil bir renktir. Bu renk ile yeşil bir bitkiden elde edilen afyon arasında bir ilgi kurmakta olan yazar, *beng*'i temsil eden dervişe yeşil giysiler giydirir. Ayrıca *sebz*, sevgilinin yüzündeki ayva tüyleridir. Bu tüylere *ḫaṭ* da denir. İncelik ve çokluğu bakımından *ḫaṭa* benzeyen *ġubār* "toz" kelimesi eski edebiyatta dâima *ḫaṭ* kelimesiyle beraber bulunur. *Ġubār*, bir toz olan esrarla ilgili olduğundan, *sebz* kelimesi burada esrara da işaret etmektedir. Şu halde bu beyitte yazar, yeşil kelimesi ile *beng*'i dile getirmekte ve yeşilin hayat ve canlılığı temsil etmesinden yararlanarak *beng*'i hasta insanların ilaç olarak kullandıklarına; şeyh, derviş gibi ruhanî kimselerin de bu maddeye mübtelâ olduklarına işaret etmektedir.

Selmān (331b): Selmân-ı Sâvecî (1300-1376) bir İran şairidir.

sınçıladım irse (330b): "seyretmek, göz ucuyla bakmak" anlamında olan *sınçıla-* ya da *sıyınçıla-* fiili *Senglah*, *Lügat-ı Çağatay ve Türkî-i Osmanî*, *Dictionnaire Turk-Oriental*, *Divanü Lügati't-Türk* gibi sözlüklerde bulunamamıştır. Bu kelime daha çok Türkmencede kullanılmaktadır. Kelimenin kökü *sīn* ya da *sıyın* "bakış" anlamındadır. Türkmencede *sinçi* "dikkatle bakma, tetkik etme" demektir.[20]

subḥāna'llah (331a): "Tanrı bütün pislik ve kötülüklerden arınmış ve yücedir" anlamındadır. Fakat burada bir şaşkınlığı da ifade etmektedir. "Tanrı aşkı için bu ne haldir" ya da "her şeyden arınmış yüce Tanrı, bu ne haldir" şeklinde çevrilebilir. Bu ifade Kur'an'da pek çok yerde geçer.[21]

Surḫāb (332a): Eski İran kahramanı Rustem'in atının adıdır. Bu beyitte ilk mısradaki *āb-ı surḫ* آب سرخ ile *Surḫāb* سرخاب arasında kalb sanatı bulunmaktadır.

şıra (334a): Şarap yapılırken, üzümün ezilerek suyu çıkarılır. Burada, üzümün ayakla ezildiği belirtiliyor.

tecrīd (332b): Mantık hakkında yazılmış bir kitaptır. Aynı zamanda tasavvufta tecerrüd makâmına işaret eder. Şu beyitte görüldüğü gibi:

---

20 Bkz. Baskakov, Karev ve Hamzaev 1968.

21 Bkz. Kur'an, 43: 82; 52: 43.

Vādī-i tevhīddür pes yine yol

Menzīl-i tefrīd ü tecrīd oldı ol[22]

Yani *tecrīd,* birliğe ulaşabilmek için maddeden ve nefis isteklerinden sıyrılabilmektir. Burada, böylece, şarabın sembolik anlamıyle karşılaşılır. Harabatîler, ancak böyle ilâhî bir şarapla Tanrı'ya ulaşmaktadırlar.

ter (336a): *ḫar* tersine çevrilirse *raḫ* şeklinde okunur. Bu kelime Arapça şarabı suyla karıştırma anlamındadır. Bir şeyin sulanması sulu ve nemli olmasına, sulu olması ise tazeliğine işaret eder. Böylece Farsçada bu anlama gelen *ter* kelimesi şarabın bir vasfını ortaya kor. Çünkü şarabın kendisi de sıvı haldedir. Fakat edebiyatta bu kelime aynı zamanda "edepsiz, zampara" kimseler için de kullanılır; *ter-dāmen* "eteği ıslak" terkîbinde olduğu gibi! Afyon, böylece dolaylı bir şekilde şaraba hakaret etmektedir.

tizeg (335a): Afyon, haşhaştan toplanıldığı zaman siyaha yakın, koyu bir renktedir. Toplanılan miktara göre, çeşitli büyüklükte yuvarlaklar haline getirilir. Katı bir macun kıvamındadır. İşte bu özelliklerinden ötürü burada eşek tezeğine benzetiliyor.

Ubeyd-i Zākānī (öl. 1371?) (333b): Hiciv ve hezelleriyle (açık seçik sözler) ün salmış bir İran şairidir.

üzüm: bkz. *ḳavun.*

vehmmiñg ẓāhir ḳılġuçısı (335a): Esrar ve afyon alanlar korkak ve vehimli olurlar. Özellikle sudan çok korkarlar.

yaḫşilik yüzi (335b): "bir daha iyilik yüzünü görmemek" ifadesiyle afyon ve esrarın kötü olduğu, ayrıca alışkanlık meydana getirdiği belirtilmek isteniyor.

yalmap yut- (334a): "yalayıp yutmak". Metinde *yalmap yutkalı* şeklinde geçmektedir. Yalamak fiilinin *yalġa-, yalba-, yalva-* şekilleri Çağataycada bulunmaktadır. Ancak burada bu kelimenin Türkmencedeki *yalma-* şekliyle kullanıldığı görülüyor.[23]

(<* *yal-ım+a-; krş, yal* "köpek yemeği" <"*ya-l* ve "*ya-l-*).

yemm (331a): Farsçada "şarap" anlamına gelen *mey* kelimesi tersinden okunursa yine Farsça "deniz" anlamını taşıyan *yemm* olur. Bu yüzden yazar şarap ve deniz kelimeleriyle oyunlar yapıyor.

22 Zaîfî 1968, 269.

23 Bkz. Baskakov, Karev ve Hamzaev 1968.

Yūsuf (329b): Yûsuf Emîrî'den bu eseri yazmasını isteyen kimse belâgatının güzelliği dolayısiyle Hz. Yûsuf'a benzetilmekte; şehir anlamına gelen *mısır* kelimesiyle de Hz. Yûsuf'un bulunduğu Mısır ülkesine telmihte bulunulmaktadır.[24]

yüzge çıkarmin (332a): Yüze karşı çıkmak sözüyle şarabın insana cesaret vererek, onu yüz kişiyle savaşabilecek bir duruma getirebileceği belirtildiği gibi, şarabın etkisiyle yüzün kızardığına da işaret edilmektedir.

Zāl (332a): Eski İran kahramanlarından Rustem'in babasının adıdır. Aynı zamanda ihtiyar anlamına gelir.

za'ferān (337a): Sarı renkli bir çiçektir. Bu çiçeğin tohumları boya ve ilaç olarak kullanılır. Yüzleri sarattığı için *beng,* kendisini bu çiçeğe benzetir ve kendisinin faydalı bir madde olduğunu ima eder.

zer (337b): Akıldan yoksun olanlar, esrar ya da afyon yüzünden delirenlere işaret etmektedir. Ayrıca afyon ya da esrar kullananların yüzleri sarıdır. Kimya ilmi yolu ile insanlar eskiden *zer* "altın" elde etmeye çalışırlardı. Altın ise hem sarı renkli, hem de çok değerlidir; kolay elde edilmez. İşte görünüşteki bu benzerlikler yüzünden afyon ya da esrar kimyadır. Başka bir deyişle, "sadece içenlerin yüzlerini sarartması bakımından ona kimya diyen bu deli kimseler, bu benzerlikler bakımından haklıdır" ya da "ancak deliler böyle bir düşünceyi savunurlar" denilerek beyitte *beng* ile alay edilmektedir.

24 Bkz. Kur'an, 22.

ZAÎFÎ KÜLLİYATI'NIN YENİ BİR NÜSHASI HAKKINDA[1]

(1978)

Asıl adı Mehmed bin Evranos bin Nûreddin bin el-Fâris el-Madenî el-Kratovavî olan, on altıncı yüzyıl şairlerinden Zaîfî (900/1494-5?-964/1556-7),[2] manzum ve mensur eserlerini bir arada topladığı bir Külliyat'a sahiptir. Bu Külliyat gerek on altıncı yüzyılın tarihini, sosyal hayatını ve meselelerini ortaya koyması, gerekse Farsçadan Türkçeye çevrilmiş bazı önemli edebî eserleri ihtiva etmesi bakımından önemlidir. Usta bir çevirici olarak, Zaîfî'ye edebiyat tarihindeki yerini kazandıran *Sergüzeşt*'i ve *Dîvân*'ı gibi orijinal eserlerinde, zaman zaman oldukça iyi bir şairle de karşılaşırız. Fakat şüphesiz bu iyi şair, hiçbir zaman on altıncı yüzyılın Bâkî (öl. 1600), Fuzûlî (öl. 1556), Hayâlî (öl. 1557) gibi büyük şairleri kadar ilhamı bol ve geniş nefesli değildir. Ancak yukarıda kısaca değinilen özellikleri bakımından Zaîfî ve Külliyat'ı üzerinde durmamız gerekir.[3]

1 Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 2 (1978): 107-125.

2 Zaîfî, *Nigâristân* adlı eserinde, bu eseri yazdığı zaman elli yaşında olduğunu ve bu eseri 950 (1543-4) yılında yazdığını bildirir (bkz. bu makalenin *Nigâristân* bölümü, ayrıca Halıcılar'daki Külliyat, [*Risâleler Mecmûası* Nr. 840] 232, 256). Bu durumda Zaîfî'nin 900 (1494-5) tarihinde doğduğu kesindir. Ölüm tarihine gelince, onun kendi külliyatını son olarak 964 (1556-7) yılında yazdığını bilmekteyiz ki bu tarihte 64 yaşında olan Zaîfî'nin 964 yılında sağ olduğu anlaşılıyor.

3 Zaîfî'nin hayatı, edebî kişiliği ve eserlerinin değerlendirilmesi, yeni bulunan bir Zaîfî külliyatını tanıtmaya hasredilmiş olan bu yazının sınırlarını aşacağından burada söz konusu edilmeyecektir. İleride bir başka yazıda üzerinde durulacak olan Zaîfî'nin hayatı

Birisi Paris Bibliothèque Nationale'de, diğeri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde olmak üzere Zaîfî Külliyatı'nın iki yazma nüshası olduğu bilinmektedir.[4] Bunlardan Topkapı'da bulunan nüsha bizzat Zaîfî'nin eliyle 962 (1554-5) yılında yazılmış orijinal nüshadır. Ayrıca bir de Philadel-phia Free Library'de John Frederick Lewis koleksiyonuna ait yazmalar arasında, Zaîfî'nin *Tercüme-i Manzûme-i Gülistân* ve *Tercüme-i Pend-i Feridüddin Attâr* adlı mesnevîlerini ihtiva eden bir yazma vardır.[5]

Bugün Zaîfî'ye ait üçüncü bir Külliyat nüshası daha ele geçmiştir. Yeni bulunan bu üçüncü nüsha, Vakıflar Umum Müdürlüğü'ne bağlı Türk Yazı Sanatları Halıcılar Müzesi'nde *Risâleler Mecmûası* adıyla kayıtlı bulunmaktadır. Esere 'envanter no. 840' ve 'kayıt no. 85' olmak üzere iki numara verilmiştir. Halıcılar Müzesi, 1975 yılının sonlarına kadar, İstanbul'da Fındıkzade semtinde, Vatan Caddesi üzerinde eski bir medresede bulunmaktaydı.[6] Türk yazı sanatının en güzel örneklerini teşkil eden birçok yazmanın sergilendiği bu müzeyi 1975 yazında gezdiğim zaman, medresenin büyük dershane salonundan girince sağ taraftaki ışıklandırılmış

kısaca şöyledir: Zaîfî, Üsküp yakınlarında, Karatova'da 900 (1494-5) yılında doğmuştur. Medrese öğreniminin bir kısmını Üsküp'te, bir kısmını İstanbul'da yapmış ve Müfti Ali Çelebi'den mülazim olmuştur. Zaîfî, Kanuni Sultan Süleyman (1521-66) devrinin önemli kişilerinden olup, önceleri Diyarbakır Valisi, Anadolu ve Rumeli Beylerbeyi, daha sonra da vezir olan Sofu Mehmed Paşa tarafından korunmuştur. 1534 yılında Irakeyn, 1537 yılında Körfez seferlerine, Sofu Mehmed Paşa'nın maiyetinde katılmış, Paşa'nın Anadolu Beylerbeyi olması üzerine onunla birlikte gitmek için Diyarbakır'daki Ziaiyye Medresesi'nden ayrılarak Kütahya'ya gitmiştir. Paşa, Rumeli Beylerbeyi olunca yine onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Sergüzeşt'inden anlaşıldığına göre, Sofu Mehmed Paşa'nın himmetiyle, Zaîfî, Osmanlı İmparatorluğu'nun muhtelif yerlerindeki medreselerde müderrislik yapmıştır. İlk defa yevmî yirmi akçe maaşla Yenice Vardar'daki Musa Bey Medresesi'ne tayin edilmiştir. Son olarak da onun yevmî elli akçe maaşla İznik'teki Orhangazi Medresesi'ne tayin edildiğini biliyoruz. Ancak meslek hayatı pek kolay bir hayat olmamış, Zaîfî, sık sık işinden azledilmiş, yeni bir medreseye tayin edilinceye kadar oldukça sıkıntılı bir hayat geçirmiştir. Hayatı aziller ve tayinler arasında geçen Zaîfî, bu işsiz kaldığı yıllarda vaktini okumak ve yazmakla geçirmiştir. Eserlerinin çoğunu bu yıllarda yazmıştır. Zaîfî, 1557'den sonraki bir tarihte ölmüştür.

Zaîfî hakkında bilgi için bkz. Anhegger 1950, 133-166. Bu makalede Zaîfî'nin *Sergüzeşt*'i, Topkapı Revan 822 nüshasına dayanılarak yayınlanmıştır. Yukarıdaki bilgilerin bir kısmı bu yayından yararlanılarak toplanmıştır, bkz. Anhegger 1950, 135-166. Ayrıca bkz. *Risâleler Mecmûası* Nr. 840 (Halıcılar Külliyatı): Bâğ-ı Behişt, 5-6.

4 Bibliothèque Nationale, Supplement T. 572, bkz. Blochet 1932-1933, I: 400-402; *Sergüzeşt*, Nr. 822, bkz. Karatay 1961, II: 116-117.

5 Free Library, John Frederick Lewis Kolleksiyonu, No. 36, bkz. Simsar 1937, 166-169.

6 1976 yılı sonlarında bu müzenin kaldırılmış olduğunu öğrendim. Bütün soruşturmalarıma rağmen Külliyat'ın ve diğer eserlerin nereye götürülmüş olduğunu öğrenemedim.

camekânın tam ortasında Zaîfî Külliyatı'nın bulunduğunu gördüm. O zamana kadar birisi Türkiye'de olmak üzere iki nüshasının mevcudiyetini bildiğim Külliyat'ın bu üçüncü nüshası hemen ilgimi çekti. Oradaki görevlilere rica ederek eseri inceleme müsaadesi aldım. Zaîfî Külliyatı'nı inceleme imkânını veren Halıcılar Müzesi'ndeki bütün görevlilere burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Halıcılar Müzesi'ndeki Zaîfî Külliyatı'nın tavsifi:

İstinsah tarihi : 964 (1556-57)

Müstensih : Muṣṭafā bin İbrāhīm

Kitap ölçüsü : 214 x 313 (147 x232) mm

Kapak ölçüsü : 217 x 313 mm

Sahife : 1-498 (Sonda dört sahife boştur. Eserler arasında da boş sahifeler bırakılmıştır).

Yazı : Harekeli, sanatkârâne nesih. Başlıklar ve ketebe kayıtları sülüs.

Kâğıt : Aharlı

Cilt : Deri, kahverengi.

Filigran : Daire içine alınmış altı köşeli bir yıldız ile bu yıldızın bir ucuna bitişen daha küçük gene altı köşeli yıldız deseninden oluşmaktadır.

Külliyat'taki bütün manzum ve mensur eserler yaldızlı çerçeve içine alınmıştır. Manzum eserler dört sütûn üzerine yazılmış olup sütûnlar yaldızlı cetvellerle birbirinden ayrılmıştır. Her eserin ilk sahifesi tezhipli ve yaldızlıdır. Tezhiplerde koyu vişne, mavi, açık yeşil renkleri ve yaldız kullanılmıştır. Her eserin başında bulunan tezhip, motif ve renk bakımından ötekilerinden farklıdır. Eserlerdeki bölüm başlıkları çoğunlukla kırmızı mürekkeple, bazen de yaldızla yazılmıştır. Yalnız *Nigâristân* adlı mesnevînin bölüm başlıklarında mavi mürekkep kullanılmıştır.

Cilt, kahverengi deri olup tamir görmüştür. Şirâzeli ve mikleplidir. Miklebi alt ve üstten ana kapağa aynı renk deri ile pekiştirilmiştir. Cildin üst kapağında bulunan şemse yaldızlı, salbekli ve mülemma şemsedir. Yine cildin üst kapağında dört köşede köşe süslemesi bulunmaktadır. Süslemeler yaldızlı ve üslûplaştırılmış bitki desenleridir. Bu desenler, miklepte ve sertâbda devam etmektedir. Cildin iç kapağında da, cildin üst kapağında bulunan salbekli şemse ve köşe süslemeleri aynı şekilde yer almıştır. Ancak

bu defa salbek, şemse ve köşe süslemelerinde görülen üslûplaştırılmış bitki desenleri sadece yaldızın yanı sıra lâcivert, kiremit rengi, çağla yeşili ve siyah renklerle bezenmiştir. İç kapaktaki şemse de mülemma şemse değildir.

Külliyat'ın ilk sahifesinde "Zaîfî merhûmun te'lîfatı mecmûasıdır" cümlesi yazılıdır. Bu sahifede ayrıca bu eseri Mehmed Necib adlı birisinin vakfettiğine dair bir mühür vardır. Aynı mühür Külliyat içindeki bazı sahifelerde de görülmektedir. Esasen Halıcılar Müzesi'nde, Mehmed Necib'in vakfettiği başka pek çok Türkçe, Arapça, Farsça yazma da bulunmaktadır. Bu kadar özenle yazılmış ve süslenmiş olması, bu nüshanın devrin büyüklerinden birine belki de bir şehzâdeye ya da doğrudan doğruya padişâha yani Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmak üzere istinsah edilmiş olduğunu akla getiriyor. Ancak elimizde bu konuda başka hiçbir delil yoktur. Bu yüzden şimdilik bu soruyu bir tarafa bırakarak yukarıda kısaca tavsifini verdiğimiz bu külliyatın içinde bulunan eserleri sırasıyla ele alalım:

1. *Bâğ-ı Behişt* (s. 2-108)[7]

Vezin: . - - / . - - / . - - / . -

Tür: Mesnevî

Başı: Ḫudâ nâmiyile ḳılup ibtidâ
Yazup didüm evvel be-nâm-i Ḫudâ

Sonu: Senüñ nâmuñ oldı söze ibtidâ
Pes oldı yine ḫatmi nâm-i Ḫudâ

Bu eserin "Der sebeb-i te'lîf-i kitâb-i Bâğ-i Behişt" bölümünde, şair Zaîfî kendi hayatı ve eserleri hakkında bilgi verir.[8] Kendi anlattıklarına göre, önce Hacı Hasan Medresesi'nde[9] müderris imiş; sonra işten el çektirilmiş; iki yıl hiçbir yerde çalışmamış; üçüncü yıl tekrar Davud Paşa Medresesi'ne[10] tayin olmuş; üç yıl sonra, adı geçen medresedeki görevine son

7 *Bâg-ı Behişt*'in Topkapı Revan 822'deki nüshasına dayandırılarak yapılan bir edisyonu için bkz. Zaîfî 1965-1966.

8 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840: *Bâğ-ı Behişt*, 4.

9 Zaîfî, *Sergüzeşt*'inde bu medresenin adını Hacı Hasanzâde olarak vermektedir, bkz. Anhegger 1950, IV: 165. Hacı Hasanzâde Medresesi'nin Edirne'de olabileceğini, Zaîfî'nin *Sergüzeşt*'indeki şu beyitlerden anlamaktayız:
Ederne'ye çü gitdi ḫân Süleymân / Ḳoşılub gitdiler erkân-ı dîvân
Cemâlî â'inesine açub göz / Bile gitdüm Ederne'ye dutub yüz
Pes ol Ḥâcī Ḥasanzâde'nüñ iy yâr / Otuzla medresesin verdi Ḫünkâr
Bkz. Anhegger 1950, IV: 164-165 ve 165: not 1.

10 Davud Paşa Medresesi'nin hangi şehirde olduğu eserde belirtilmemiştir.

verildiğinde maaşı yevmî kırk akçe imiş: yedi aylık bir azilden sonra İznik'teki Orhan Gazi Medresesi'ne yevmî elli akçe maaş ile tayin olmuş.[11] İşte Zaîfî, işsiz kaldığı sürelerde boş vakitlerini değerlendirerek eserlerini yazmış; bu arada Orhan Gazi Medresesi'ne tayin edilmeden önceki yedi aylık azlinde de *Bâğ-ı Behişt*'i yazmış:

Zamān-i ʿazilde bir eglence hīç
Yoġidi dil olmışdı ġuṣṣayle pīç
Ol eṣnāda Bostān Naṣāyiḥi naẓm
İdüp düzdüm ehline zībā bezm
Pes oldı Nigāristān-i gül-sitān
Ki gül-zār-i firdevsedür tercümān
Yine Gülşen-i ḫūb-ı Sīmurġ-ı cān
Ki murġān dilinden oḳur dāsitān
Bu ʿazlimde bir daḥi bezm eyledüm
Ki Bāġ-i Behiştīyi naẓm eyledüm[12]

Yukarıdaki beyitler, Zaîfî'nin önce *Bostân-ı Nasâyih*'i, daha sonra sırasıyla *Nigâristân*'ı, *Gülşen-i Sîmurg*'u ve *Bâğ-ı Behişt*'i yazdığını göstermektedir. Başka bir deyişle, mesnevîleri arasında yazılış tarihi bakımından en son sırayı alan *Bâğ-ı Behişt*, eldeki üç Külliyat'ta da birinci sırada bulunmaktadır. Halıcılar'daki Külliyat'ta ise mesnevîler, en son yazılandan ilk yazılana doğru sıralanmaktadır.

Zaîfî, *Bâğ-ı Behişt*'i İznik'te 956 yılında tamamladığını şöyle belirtir:

Olup ḫālī evḳātda feṯḥ-i bāb
Tamām oldı İznīḳde bu kitāb
...
Ṭoḳuz yüz daḥi elli altıdı cān
Ne ḫoş tārīḫ oldı olup ḫōş tamām[13]

Demek ki Zaîfî, *Bâğ-ı Behişt*'i, İznik'teki Orhan Gazi Medresesi'ne tayin edilmeden önce yazmaya başlamış; İznik'te 956 (1549) yılında tamamlamış ve bu yıldan sonra da onu, 961 (1553-54) ve 963 (1555-56) yıllarında

11 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840: Bâğ-ı Behişt, 4-5.

12 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840: Bâğ-ı Behişt, 5. İkinci beytin birinci mısraında vezin bozukluğu var.

13 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 5 ve 6.

iki defa kendi eliyle istinsah etmiştir. Zira Topkapı, Revan 822'de bulunan Külliyat'taki *Bâğ-ı Behişt* 961 (1553-54) yılında Zaîfî'nin eliyle yazılmış olduğu gibi, Bibliothèque Nationale'deki nüsha da Zaîfî'nin 963 (1555-56) yılında yazdığı bir nüshadan 967 (1559-60) yılında istinsah edilmiştir.[14] Yine yukarıdaki beyitlerden anlaşılacağı üzere Zaîfî'nin mesnevîleri arasında yazılış tarihi bakımından en son sırayı teşkil eden *Bâğ-ı Behişt* 956 (1549) yılında yazıldığına göre Zaîfî'nin öteki mesnevîleri *Bostân-ı Nasâyih*, *Nigâristân* ve *Gülşen-i Sîmurg*, 956 (1549) yılından önce kaleme alınmıştır.

Zaîfî, *Bâğ-ı Behişt*'te "Münâcât", "Na't", "Der sebeb-i te'lîf-i kitâb-ı Bâğ-i Behişt", "Özr-ḫvâsten ez ehl-i dilân" bölümlerinden sonra altıncı sahifede "Der tezhîb-i ebvâb ve terkîb-i kitâb" bölümünde eserini "'Adl u Dâd", "İḥsân", "Aşk–ı Şebâb", "Tevâżu'", "Rıżâ", "Ḳanâ'at", "Terbîye", "Sükût ve Şükür", "Tövbe" ve "Münâcât" olmak üzere on bölüme ayırarak yazdığını belirtir ve "Bâb-i evvel der 'adl u inṣâf ve tedbîr-i cihân-dârî" başlığı ile ilk bölüm başlar.

Zaîfî, Sadî'nin (1213?-1292) *Bostân* adlı eserini Türkçeye çevirerek, adını *Bâğ-ı Behişt* koyduğunu eserinde açıkça belirtmemektedir. Ancak *Bostân* ile *Bâğ-ı Behişt*'in mukayesesi, *Bâğ-ı Behişt*'in *Bostân*'dan çevrildiğini, fakat Zaîfî'nin eserine *Bostân*'da bulunmayan parçalar ilâve ettiğini, zaman zaman da *Bostân*'a oldukça sadık kaldığını gösteriyor. Ayrıca Zaîfî'nin bazı hikâyelere başlarken Sadî'nin adını zikretmesi, *Bâğ-ı Behişt*'in *Bostân*'dan yapılmış bir çeviri olduğunu ima etmektedir; şu beyitlerde olduğu gibi:

Ḥikâyet ider Sa'dî -i pâk-cân
Ki vardı hüner-mend bir ḫôş cevan
Cihân seyr iden Sa'dî-i pâk-cân
Didi ol şerîf ü güzîn-i cihân[15]

Külliyat'ın 108. sahifesinde biten *Bâğ-ı Behişt*'in *ketebe* kaydı yoktur. Yalnız bu sahifedeki bir kayıttan, bu mesnevînin 5155 beyit olduğu anlaşılmaktadır.

Burada söz konusu olan nüsha dışında, bilinen iki *Bâğ-ı Behişt* nüshasından birisi Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde olup Zaîfî'nin eliyle yazılmış olan Külliyat'ta yer almaktadır. Zaîfî bu eseri 961 (1553-54) yılında İstanbul'da yazmıştır.[16] Diğeri Bibliothèque Nationale'deki Zaîfî

14 Karatay 1961, II: 116; Blochet 1932-1933, I: 400, 402.

15 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 86, 95.

16 Karatay 1961, II: 116; ayrıca bkz. *Zaîfî Külliyatı*, Nr. 822, vr. 55b.

Külliyatı'nda bulunmaktadır.[17] Bu nüsha 10 Şaban 963 (21 Haziran 1556) yılında Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan, müstensih Pervâne bin Abdullah el-Efrencî el-Maltavî tarafından 17 Şaban 967 (13 Mayıs 1560) yılında istinsah edilmiştir.

2. *Gülşen-i Sîmurġ* (s. 114-225)[18]

Vezin : - . - - / - . - - / - . -

Tür : Mesnevî

Başı : Âferîn cân âferîne ṣad hezâr
Ḫâke cân îmân virdi yâdgâr

Sonu : Raḥmet idüp maġfiret ḳıla mu'în
Cümle mü'minlerle yarın ecma'în

Gülşen-i Sîmurg, Feridüddin Attâr'ın (öl. 1193?) *Mantıku't-tayr* adlı eserinin Türkçe çevirisidir. Zaîfî, "Vaṣîyet-i Mevlânâ Żaʿîfî be-ferzendân-i ḫôd" adlı bölümde *Mantıku't-tayr*'ı Türkçeye çevirdiğini şöyle belirtir:

Ey gözüm nûrı vü gönlümde çerâġ
Diñle 'Abdu'llâh Muḥammed dut ḳulaġ
Şeyḫ 'Aṭṭâruñ kelâmını beyân
Cümle esrârın saña ḳıldum 'ayân[19]

Şu beyitlerde eserine *Gülşen-i Sîmurg* adını koyduğunu söyler:

Ögredüp ḳuş dillerini âdeme
Gülşen-i Sîmurġı açduñ 'âleme[20]

Gülşen-i Sîmurg'da Münacat, Na't, Hz. Muhammed ve dört Halife ile Rabia Hatun hakkındaki menkıbeleri anlatan on yedi bölümden sonra, asıl hikâye "Âġâz-i Dâstân" başlığıyla başlar. *Gülşen-i Sîmurg* otuz makaleden meydana gelmiştir. Her makale bir kuşun sorusuyla başlar. Mesela 188. sahifedeki otuzuncu makalenin başlığı şöyledir: "Otuzuncu maḳâle, su'âl-i murġ-ı dîger". Kuşun sorduğu soru, "Cevâb-ı Hüdhüd" başlığı altında Hüdhüd tarafından cevaplandırılır. Bu soru ve cevaplar sırasında

17 Blochet 1932-1933, I: 400 ve 402.

18 TDK Ktp. No. A 144'teki baştan yirmi - yirmi beş sahifesi eksik bir nüshadan yapılan transkripsiyonlu metni için bkz. Zaîfî 1968.

19 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 221.

20 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 225.

araya "Hikâyet" başlıkları altında uygun hikâyeler serpiştirilmiştir. Bütün bu soru, cevap ve hikâyelerin toplamı bir makaleyi oluştururlar.

Halıcılar Müzesi'nde ele geçen Külliyat'taki nüshası bulununcaya kadar *Gülşen-i Sîmurg*'un iki nüshasının mevcut olduğu bilinmekteydi. Bunlardan bir tanesi Türk Dil Kurumu Kitaplığı'nda bulunan, baştan yirmi - yirmi beş sahifesi eksik olan nüshadır.[21] Diğeri ise Bibliothèque Nationale'deki Zaîfî Külliyatı içindedir.[22] Gerek Halıcılar Müzesi'ndeki, gerekse Bibliothèque Nationale'deki *Gülşen-i Sîmurg*, Zaîfî'nin eliyle 22 Muharrem 964 (25 Kasım 1556) tarihinde İstanbul'da yazılmış olup da bugün elde bulunmayan aynı nüshadan istinsah edilmişlerdir. Fakat her iki nüshanın müstensihleri ve istinsah tarihleri birbirinden farklıdır. Paris'teki nüsha 17 Zilhicce 967 (8 Eylül 1560) tarihinde Pervâne bin Abdullah el-Efrencî el-Maltavî tarafından istinsah edildiği halde,[23] Halıcılar Müzesi'ndeki 6 Cemaziu'l-ulâ 964 (7 Mart 1557) yılında Mustafa bin İbrâhim tarafından yazılmıştır. Mustafa bin İbrâhim, *Gülşen-i Sîmurg*'un sonunda önce Zaîfî'nin sonra da kendisinin *ketebe* kaydını vermektedir.[24]

Gülşen-i Sîmurg'un ilk yazılış tarihine gelince, bunun 22 Muharrem 964 (25 Kasım 1556) yılı olmadığı açıktır. Çünkü *Bâğ-ı Behişt*'te Zaîfî, sırasıyla *Bostân-ı Nasâyih*'i, *Nigâristân*'ı, *Gülşen-i Sîmurg*'u ve *Bâğ-ı Behişt*'i yazdığını söylemektedir.[25] Biz ayrıca *Bostân-ı Nasâyih*'i ve *Nigâristân*'ı 950 (1543-44) yılında, *Bâğ-ı Behişt*'i de 956 (1549) tarihinde yazdığını bilmekteyiz.[26] Bu durumda *Gülşen-i Sîmurg*'un ilk yazılış tarihi 950-956 (1543/4-1549) yılları arasındaki bir zamana rastlamaktadır. Bununla birlikte Zaîfî, *Gülşen-i Sîmurg*'u 22 Muharrem 964 (25 Kasım 1556) yılında ya orijinal nüshadan, bir ünlü kişiye sunmak üzere tekrar istinsah etmiştir ya da müsvedde hâlinde kalan eserini bu tarihte temize çekmiştir.

21 TDK Ktp. No. A 144.

22 Blochet 1932-1933, I: 400-401.

23 Blochet 1932-1933, I: 402.

24 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 225.

25 Bkz. bu makalenin "Bâğ-ı Behişt" bölümü.

26 Bkz. bu makalenin "Bâğ-ı Behişt" "*Bostân-ı Nasâyih*" ve "*Nigâristân*" bölümleri.

3. *Kitāb-ı Nigāristān ve Ḥadīḳa-i Sebzistān* (s. 230-256, 263-333, 335-342)[27]

Vezin : . - - - / . - - - / . - -

Tür: Mesnevî

Başı: Ḥudāya ḥamddur kevneyne zīnet
Aña olsun ṣenā vü şükr ü minnet

Sonu: Bulup oldı Nigāristān zīnet
Tamām oldı Ḥudāya şükr ü minnet[28]

Zaîfî, münacat, na't, ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) medhi bölümlerinden sonra "Sebeb-i te'līf-i kitāb-i Nigāristān ve taṣnīf-i ebvāb-i ḥadīḳa-i Sebzistān" bölümünde[29] yine kendisi hakkında bilgi vererek, *Nigâristân*'ı İstanbul'da kira ile tuttuğu bir evde yazdığını söyler; ayrıca *Nigâristân*'ın sonunda Külliyat'ın 256. sahifesinde yine kendisinden bahsederek, *Nigâristân*'ı yazdığı sırada Kanuni Sultan Süleyman'ın Edirne'de bulunduğunu kendisinin ise işinden azledildiği için, yirmi yıllık mülâzemetine rağmen, otuz akçe maaşla sıkıntı içinde yaşadığını, on yıldır hiç şiir yazmadığını, sadece hamse ve *Şah-nâme* okuduğunu, bu kitabı yazdığı sırada ölmüş bulunan Sünbül Sinân adlı bir şeyhe intisap ettiğini anlatır.

Zaîfî, "Sebeb-i te'līf-i kitāb-i Nigāristān..." adlı bölümde *Nigâristân* hakkında da bilgi vererek, eserini 950 (1543/4) yılında elli yaşında iken yazdığını söyler:

Ḳo ġaflet uyḥusın ey yaşı elli
Senüñ ḥālüñ olur beş günde belli
Bize ḫōşluḳ demi eyyām-ı 'işret
Ṭoḳuz yüz elli yılındaydı hicret[30]

Zaîfî, *Nigâristân*'ın son bulduğu sahifede bir kere daha bu eseri 10 Safer 950 (15 Mayıs 1543) yılında başlayıp, 11 Şaban 950 (9 Kasım 1543) yılında bitirdiğini ve Sadî'nin *Gülistân*'ını Türkçeye çevirerek, adını *Nigâristân* koyduğunu belirtir:

27 Bu ciltte Nigâristân'ın sahifeleri *Bostân-ı Nasâyih*'in sahifelerine karışmıştır. Bu yüzden eser 256. sahifede son buluyormuş gibi görünmesine rağmen, Bostân-ı Nasâyih'in içinde devam etmektedir.

28 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 256.

29 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 232 ve 237.

30 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 232 ve 238.

Hemānā Gül-sitān-ı Şeyḫ Sa'dī
Olup tercüme buldum vaḳt-i sa'dī
Belāġat silkine ḫōş naẓm itdüm
Ṣabūhī 'ārifāne bez itdüm

...

Tamām oldı Nigāristān-i ġarrā
Sekiz cennet gibi her bābı zībā

...

Diriseñ hicretüñ oldı nesinde
Olupdur yıl ṭoḳuz yüz ellisinde
Ṣafer ayınuñ onında bidāyet
O yıl ṣa'bānı on birinde ġāyet[31]

Zaîfî, kendinden önce yetişen şairlerin, Sadî'nin *Gülistân*'ını nazma çekmeyi güç bulduklarından bu işe girişmediklerini, sonunda kendisinin bu güç işi az bir zaman ve emek sarfederek başardığını söyler:[32]

Bir az ger rūzgārum eyledüm ṣarf
Velī naẓm olmaduḳ ḳalmadı bir ḥarf[33]

Fakat Zaîfî, *Gülistân*'ın çevirisini bir süre müsvedde halinde bıraktıktan sonra temize çekmiştir:

---

31 Risâleler Mecmûası,, Nr. 840, 256.

32 Zaîfî'den önce, Anadolu, Kıpçak ve Çağatay Türkçeleriyle yazılmış *Gülistân* tercümelerinin var olduğu bilinmektedir. Ancak Zaîfî'nin de belirttiği gibi, bu tercümeler *Gülistân*'ın metnine sadık kalınarak meydana getirilmişlerdir. Yani, tercümeler mensur olup, içlerine manzum parçalar serpiştirilmiştir. Buna göre ilk manzum tercümeyi yapan Zaîfî'dir. Zaîfî'den önce *Gülistân* tercümeleri şunlardır:
1. Seyf-i Serâyî'nin 1 Şevval 793/1 Eylül 1391'de yazdığı *Gülistân* tercümesi: Seyf-i Serâyî 1954; Seyf-i Serâyî 1969. Bu eser hakkında bkz. Karamanlıoğlu 1972, 251-261. Ayrıca *Gülistân* tercümleri için bkz. Yazıcı 1966.
2. Seyf-i Serâyî'nin tercümesinden yedi yıl sonra 1398'de Sibicabî tarafından yapılmış Çağatayca bir tercüme (bkz. Eckmann 1968).
3. Manyaslı Mahmûd bin Kadı'nın 833/1429'da II. Murad (824-855/1421-1451) için yaptığı tercüme (bkz. Tarama Sözlüğü 1: "Önsöz", XXXII ve s. 514; Togan 1957.
4. Şâhidî İbrâhim Dede'nin (öl. 857/1550) *Gülistân* tercümesi (bkz. Âşık Çelebi 1971, 244b).

33 *Risâleler Mecmûası,* Nr. 840, 237.

Bu ḥāl üzre çü geçdi nice eyyām
Anuñ taṣḥīḥine pes ḳıldum iḳdam[34]

Zaîfî, çeviriyi yaparken, *Gülistân*'dan bazı kısımları kısaltarak, araya kendi yazdığı hikâyeleri eklemiştir:

Ṭarīḳ-i iḫtiṣār üzre nice söz
Yazup çekdüm emekler gice gündüz
Pes emṡāl-i nevādir hem rivāyāt[35]
Mülūk-i māżīden ḳıldum ḥikāyāt
Bir az ġam-i gīran-māye idüp ḫarc
Kitāb içinde ḳıldum bunları derc[36]

Zaîfî, "Sebeb-i te'līf-i Kitāb-i Nigāristān..." bölümünü izleyen Münacat başlıklı küçük bir bölümde Tanrı'ya dua eder ve *Nigâristân*'ı "Meliklerin sîretleri", "Dervişlerin silsilesi", "Kanaatın fazîleti", "Sükût", "Aşk ve Gençlik", "Zayıflık ve İhtiyarlık", "Terbiye ve Tesir-i heybet", "Âdâb sohbet" olmak üzere sekiz bâba ayırarak yazdığını bildirir. Fakat bu bölümlerin büyük bir kısmı, Külliyat'ın dördüncü mesnevîsi olan *Bostân-ı Nasâyih*'in sahifeleri arasında bulunmaktadır. Aşağıda *Nigâristân*'ın bölümlerinin Külliyat içinde hangi sahifelerde bulunduğu gösterilmiştir.

1. bâb	238-254 ve 335-340	5. bâb	294-306
2. bâb	340-342 ve 263-277	6. bâb	306-309
3. bâb	277-291	7. bâb	309-321
4. bâb	291-294	8. bâb	321-333 ve 256

Nigâristân da Mustafa bin İbrâhim tarafından istinsah edilmiştir. Müstensih ketebede eserin tam adını *Nigāristān-i Şehristān-i Draḫtistān-i Sebzistān* şeklinde vermektedir. *Nigâristân*, ketebesinden anlaşıldığına göre Mustafa bin İbrâhim tarafından 10 Safer 964 (13 Aralık 1556) yılında istinsah edilmiştir. Müstensih bu nüshayı, Zaîfî'nin kendi eliyle yazdığı bir nüshadan istinsah ettiğini söylemekteyse de bu orijinal nüshanın tarihi hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. *Nigâristân*'ın diğer üç nüshasından Bibliothèque Nationale'de bulunanı, 24 Ramazan 963 (1 Ağustos 1556)

34 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 237.

35 Metinde şöyledir: "emṡāl ü nevdür hem". Ancak böyle okursak, mânâ anlaşılmadığı gibi vezin de bozuluyor.

36 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 237.

yılında Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan, Pervâne bin Abdullah el-Efrencî el-Maltavî tarafından istinsah edilmiştir.[37] Philadelphia'daki nüshası ise *Tercüme-i Manzûme-i Gülistân* adını taşımaktadır. 968 (1560-61) yılında istinsah edilmiş bu nüshanın müstensihi Behrâm bin Muhammed'dir.[38]

Nigâristân'ın şimdiye kadar hiçbir kimse tarafından zikredilmeyen üçüncü nüshası Leningrad'da bulunmaktadır.[39] W. D. Smirnow, Leningrad'daki *Nigâristân* nüshasında, Zaîfî'nin bu eseri 961'de yazdığına dair bir kayıt bulunduğunu söylemektedir. Ayrıca bu eserin bir başka *Nigâristân* ile mukayese edildiğini, çünkü kenarlarda bazı düzeltmelerin yapıldığını belirtmektedir. Ancak bu düzeltmeler, eserin metninde kullanılan aynı renk mürekkeple yapılmıştır. Bütün bunlar gösteriyor ki bu nüsha ya bizzat Zaîfî tarafından yazılmıştır, ya da müstensih, 961 yılında Zaîfî'nin yazdığı nüshadan düzelterek istinsah etmiştir. Bu arada müstensih, Zaîfî'nin ketebesini aynen aldığı hâlde kendisiyle ilgili bir kayıt koymamıştır. Fakat Topkapı Külliyatı'nda *Nigâristân*'ın bulunmayışı, bu Külliyat'ın yazılış tarihinin 961 oluşu ve Leningrad'da Zaîfî'nin Külliyatı'ndan sadece *Nigâristân*'ın bulunuşu dikkati çekmektedir: Acaba Leningrad nüshası Topkapı Külliyatı'nın bir parçası mıdır? Bu hususta kesin hüküm, ancak iki yazmanın yazısının karşılaştırılmasıyla verilebilecektir ki biz bu karşılaştırma imkânını bulamadık.

Nigâristân'ın bir diğer nüshası British Library'de *Sergüzeşt* ile birlikte bulunmaktadır.[40] Bu nüsha 13 Şaban 950'de (12 Kasım 1543) Zaîfî'nin eliyle yazılmıştır. Bu durumda ilk ve orijinal nüshanın bu olduğu söylenebilirse de bu ketebe kaydının, başka bir müstensih tarafından orijinalden aynen istinsah edilmiş olması ihtimali de vardır.[41]

37 Blochet 1932-1933, I: 401-402.

38 Simsar 1937, 166-169.

39 Bkz. Smirnow 1897, 92-94: No. 381.

40 Kut 1971, 211-213: Or 11162, *Gülistân-ı Zaîfî*.

41 Krş. not 55.

4. *Bostān-ı Naṣāyiḥ* (s. 258-262, 334, 255, 343-373)[42]

Vezin: - . - - / - . - - / - . -

Tür: Mesnevî

Başı: Ḥamd ol Allāha olsun k'ol Ḫuda
Ḳıldı īmān bir avuç ḫāke ʿaṭā

Sonu: Biz ne cümle kāʾināta ẕerresi
Yiter ol ʿummān-i raḥmet ḳaṭresi

Bu eser, münacat, na't, din ulularının övgülerinden sonra "Pādşāh-i İslām Sulṭān Süleymān Ḫān Medḥi" bölümünde[43] Kanuni Sultan Süleyman'a ithaf edilir. Zaîfî, bu ithafı izleyen "Kitāb-ı Bostān-ı Naṣāyiḥ medḥindedir" bölümünde[44] eserin adını açıklar:

Buña Bostān-ı Naṣāyiḥ nāmdur
Her yemişi beẕl-i ḫāṣ u ʿāmdur[45]

Bu bölümü izleyen bir münacattan sonra Zaîfî esas konuya girer. *Bostân-ı Nasâyih*'in sonunda, Zaîfî bu eseri, İstanbul'da, 5 Muharrem 950 (10 Nisan 1543) yılında yazdığını *ebced* hesabıyla verir:

Bu cevāhir çünki buldı intiẓām
Silk-i naẓm oldı Sitānbūl'da niẓām
Bil muḥarrem ḥāmīsi tārīḫ ẓann
Oldı bir ḳaç günde te'līf-i suḫan[46]

Bostân-ı Nasâyih Feridüddin Attâr'ın (öl. 1193?) *Pend-nâme* adlı eserinin Türkçe çevirisidir. Fakat Zaîfî, *Bostân-ı Nasâyih*'in bu eserden yapılmış bir çeviri olduğunu açıkça belirtmemiştir. Sadece *Bostân-ı Nasâyih*'in sonunda Attâr ve Sadî'ye dua etmektedir:

Ḥᵛāce ʿAṭṭār'a Ḫudāyā līnet it
Menzilin maḥşerde yarın cennet it

42 Bkz. not 26; Külliyat'ın ciltlenmesi sırasında meydana gelen karışıklıktan ötürü, *Bostân-ı Nasâyih*'in de sahifeleri yukarıda gösterildiği şekilde dağılmıştır. Bu durum, ciltlendikten sonra Külliyat'a sahife numarası verildiğini göstermektedir.

43 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 259.

44 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 259.

45 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 259.

46 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 372.

Şeyḫ Sa'dī cānına hem raḥmet it
Nārdan rūḥın vü cismin 'iṣmet it[47]

Bostân-ı Nasâyih de Mustafa bin İbrâhim tarafından 23 Sefer 964 (26 Aralık 1556) yılında istinsah edilmiştir. Bu nüsha da Zaîfî'nin eliyle yazılmış olan ve kendisine kaynaklık eden orijinal nüshanın hangi tarihte yazıldığını belirtmemiştir.

Bostân-ı Nasâyih'in diğer nüshalarına gelince, yeni bulunan Külliyat'takiyle birlikte, şimdi elimizde dört tane *Bostân-ı Nasâyih* bulunmaktadır. Bunlardan biri Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi'ndeki Külliyat'ta olup, 962 (1554-55) yılında Zaîfî'nin eliyle yazılmıştır.[48] Diğeri Bibliothèque Nationale'deki Külliyat'ta bulunan nüshadır. Bu nüsha 16 Zilkade 963 (21 Eylül 1556) yılında Zaîfî tarafından yazılmış orijinal nüshadan Pervâne bin Abdullah el-Efrencî el-Maltavî tarafından 3 Recep 968 (20 Mart 1561) tarihinde istinsah edilmiştir.[49] Bir diğeri ise, Philadelphia Free Library'deki yazmadadır. Bu nüsha Behrâm bin Muhammed tarafından 968 (1560-1) yılında istinsah edilmiştir. Ancak bu yazmada *Bostân-ı Nasâyih*'in adı, değişerek *Tercüme-i Pend-i Ferîdüddin Attâr* olmuştur.[50] Bu adın, esere müstensih tarafından verilmiş olması ihtimali yüksektir. Nitekim aynı yazmada bulunan ve *Gülistân*'ın tercümesi olan *Nigâristân* yerine de müstensih, aynı şekilde *Tercüme-i Manzûme-i Gülistân* demektedir.[51] Kaldı ki elde mevcut olan *Bostân-ı Nasâyih* nüshaları ile *Tercüme-i Pend-i Ferîdüddin Attâr* nüshasının başlangıç ve bitiş beyitleri aynıdır ve adı geçen bütün bu eserler, Kanuni Sultan Süleyman'a ithaf edilmiştir. Bu durumda *Tercüme-i Pend-i Ferîdüddin Attâr* ile *Bostân-ı Nasâyih*'in aynı eserin nüshaları oldukları muhakkaktır.

47 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 372.

48 Karatay 1961, II: 116-117.

49 Blochet 1932-1933, I: 401-402.

50 Simsar 1937, 166-169.

51 Bkz. bu makalenin "*Nigâristân*" bölümü ve not 37.

5. *Sergüzeşt-i Żaʿīfī* (s. 376-429)[52]
Vezin: (muhtelif)
Tür: Mesnevî
Başı: Mevlānā Żaʿīfīnün ibtidā-i velādetden sergüzeşti (der baḥr-i hezec-i müseddes)
Sonu: Geçüp pes medrese vü dersden ben
ʿAduvv-i ʿazle geydüm ḫūd u cevşen

Sergüzeşt'in "Muʿallim şuden-i Żaʿīfī ekābir-zāderā (der baḥr-i ḫafīf-i müseddes)" başlığı altındaki bölümünde Zaîfî, bu eserde kendi hayat hikâyesini yazdığını belirtir:

Bunı sanmayasız rivāyetdür
Sergüzeştüm güzel ḥikāyetdür[53]

"Ḫātime ve guften-i pend ü mevʿize ve tārīh" bölümünde ise Zaîfî, eserini yazdığı yılı bildirir:

Yıl ṭoḳuz yüz yigirmi ṭoḳuz idi
Daḥi ṭoḳuz ay olsa otuz idi[54]

Burada belirtilen 929 (1522-23) tarihi, herhalde Zaîfî'nin, *Sergüzeşt*'ini yazmaya başladığı tarihtir. Zira Zaîfî'nin *Sergüzeşt*'i en azından 944-951 (1537-38; 1544-45) yılları arasındaki tarihî olaylardan bahsetmektedir.[55] Ayrıca *Bâğ-ı Behişt* adlı mesnevîsinden anlaşıldığına göre Zaîfî'nin, Hacı Hasanzâde Medresesi'nden azli ile İznik'teki Orhan Gazi Medresesi'ne tayini arasında takriben altı yıl bulunmaktadır ve Zaîfî, *Bâğ-ı Behişt*'i İznik'e geldiği yıl yani 956 (1549) yılında tamamlamıştır. Bu durumda 950 (1543-44) yılının dolaylarına kadar Zaîfî'nin hayatını anlatan *Sergüzeşt*, onun Hacı Hasanzâde Medresesi'nden azledilmesiyle son bulmaktadır. Hatta *Sergüzeşt*'in bir yerinde Zaîfî, Sofu Mehmed Paşa'dan (öl. 958) merhum

52 *Sergüzeşt-i Zaîfî*'nin Topkapı Revan 822'deki külliyatta bulunan nüshasının transkripsiyonlu metni R. Anhegger tarafından yayınlanmıştır, bkz. Anhegger 1950, 133-166. Fakat *Sergüzeşt*'te yer alan *Kıssa-i Aşkî ve Maşûk* ile *Fâl-i Murgân*, daha sonra üzerinde durulmak üzere bu yayına alınmamıştır, bkz. Anhegger 1950, 143: not 3.

53 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 377.

54 *Risâleler Mecmûası*,, Nr. 840, 380.

55 Anhegger 1950, 163: "Kitāb-ı Sergüzeşt-i Żaʿīfī". Bu sahifede, Zaîfî bize 944 yılında Sofu Mehmed Paşa'nın vezir oluşunu anlatır:
Geçürüb sözini çün nize ṭaşa
Vezīr olmış Muḥammed ġāzī paşa.
Sofu Mehmed Paşa'nın bu tarihteki vezareti için bkz. Mehmed Süreyyâ (t.y.), IV: 113; krş. not 62.

diye bahsetmektedir. Buna göre Zaîfî *Sergüzeşt*'i 958 (1551) yılından sonra yazmış olmalıdır. Ancak *Sergüzeşt*'in muhtevası 958 yılına kadar gelmeyip, yukarıda açıklandığı gibi 950 (1543-44) yılı dolaylarında kalmıştır.[56]

Zaîfî, kendi "sergüzeştini" anlatırken araya biri mensur, öteki manzum olmak üzere iki hikâye yerleştirmiştir. Bu hikâyelerden mensur olanı *Kıssa-i Aşkî ve Maşûk* adını taşımaktadır ve *Sergüzeşt*'in 381-409. sahifeleri arasında yer almaktadır.

Zaîfî, mülâzimi olduğu Müfti Ali Çelebi'nin ölümü üzerine tasavvufa meyledip, zamanını bazen halvette, bazen uzlette geçirir. Bir gün arkadaşları onun pek çok hikâye bildiğini, kendilerine *'Aşḳī ve Maşūḳ* hikâyesini yazmasını rica ederler. O da büyük emekler sarfederek bu hikâyeyi yazar. Hikâye 381. sahifede "Der beyān-i ḳıṣṣa-i 'Aşḳī vü Maşūḳ" başlığıyla başlar. Tasavvufî bir konusu olan hikâyeye manzum, mesnevî tarzında mektuplar serpiştirilmiştir. Başlıkları Farsça olan bu mektuplar Aşkî ile Maşûk'a ait mektuplardır. Hikâyenin sonlarında Maşûk'u kaybeden Aşkî'ye, Zaîfî'nin şeyhi, şeyh Sünbül Sinân hazretleri[57] nasihat eder ve Aşkî'yi kabiliyetli bulup, ona insan nefsi ve tasavvufun esasları hakkında bilgi verir. Aşkî, on iki yıl bu şeyhin hizmetinde bulunur.

Görüldüğü gibi hikâye, Zaîfî'nin hayatıyla yakından ilgilidir ve Zaîfî'nin bu hikâyeyi Sergüzeşt'inin içine alması sebepsiz değildir. Hikâyenin sonunda arkadaşları şairi tebrik ederler; onun nazmını ve nesrini överler. Fakat bu defa da ondan *Fâl-i Murgân*'ı anlatmasını isterler:

Yine bir gice bir ḳaç ehl-i pür-c ūş
Bir araya gelüp cem' oldılar ḫōş
Kimi ḳāyil kimi sā'il bularuñ
Ḳamu āşüftesidür her nigāruñ

...

Didiler kimse olsa fāl-nāme
Diyüp söylense ikki dillü ḫāme

56 Bkz. bu makalede "*Bâğ-ı Behişt*" bölümü; Anhegger 1950, 158:

Baña çoḳ nef'i doḳundı ḳo gitsün
Dilerem kim aña Ḥaḳ raḥmet itsün

Bu beyit, 958'den (1551) yani Sofu Mehmed Paşa'nın ölümünden sonra da Zaîfî'nin *Sergüzeşt*'ini yazmaya devam ettiğini göstermektedir. Fakat Günay Kut'un makalesinde (bkz. not 37a) s. 213'te Zaîfî'nin, bu eseri 13 Şaban 950'de (12 Kasım 1543) yazdığı belirtilmektedir. Bu durumda British Library'deki nüsha Zaîfî'nin kendi eliyle yazdığı ilk nüshadır. Fakat ondan sonra şahsen kendisi esere ilâveler yapmış olmalıdır. Ayrıca burada, kendi ketebe kaydını vermeyen ve yazarın ketebe kaydını aynen muhafaza eden bir müstensihin bu nüshayı yazmış olabileceğini de belirtmek gerekir.

57 Bkz. bu makalenin "*Nigâristân*" bölümü.

...
Eyittiler bu ḫōş naẓmuñ ḫerīfi
Degül illā ki Mevlānā Żaʿīfī[58]

Fâl-i Murgân, Külliyat'ın 410. sahifesinde "İbtidā-i fāl-i murġān kerden (der baḥr-i remel manẓūmest)" başlığı ile başlar. Zaîfî 411-415. sahifelerde 59 tane kuş adı zikreder ve her kuş için ayrılan iki beyitte fal bakar. "Ḫātimetü'l-kitāb" başlığı altında Zaîfî, *Fâl-i Murgân*'ı 931 Receb'inin başında (1525 Nisan sonu) iki günde yazdığını söyler. Yalnız metinde 931 tarihi ebced hesabiyle belirtilmiştir:

Evvel-i māh-i Recebde ey hümām
Yazdum idüp tārīḫin āḫir selām
Ṣay ḥurūf aʿdādını ḳo işlerüñ
K'oldı tārīḫ *naḳd-i fāli ḳuşlaruñ*[59]

Zaîfî, *Kıssa-i Aşkî ve Maşûk* ile *Fâl-i Murgân*'dan sonra, külliyatın 416. sahifesinde "Mevlānā Żaʿīfī yedi yıl mülāzim olduġın beyān ider" başlığı ile *Sergüzeşt*'ine devam eder.

Sergüzeşt-i Zaîfî'nin sonunda ketebe kaydı yoktur. Ancak yazının değişmemiş olması bu eserin de Mustafa bin İbrâhim tarafından istinsah edildiğini göstermektedir. Aynı eserin diğer üç nüshası ise tarihlidir. Bunlardan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüsha 962 (1554-55) yılında Zaîfî'nin eliyle yazılmıştır.[60] Paris, Bibliothèque Nationale'deki külliyatta bulunan nüsha ise 964 Safer'inde (4 Aralık 1556 - 1 Ocak 1557) Zaîfî tarafından yazılmış bir nüshadan Mustafa bin Ezmem tarafından, büyük bir ihtimalle 969 (1561-62) yılında istinsah edilmiştir.[61]

Sergüzeşt'in diğer bir nüshası ise British Library'de bulunup, 13 Şaban 950'de (12 Kasım 1543) Zaîfî'nin kendi eliyle yazılmıştır.[62]

58 *Risâleler Mecmûası*, Nr. 840, 410. Naklettiğim son beytin kâfiyesinde bir sakatlık göze çarpıyor!

59 *Risâleler Mecmûası*,, Nr. 840, 415.

60 Topkapı Revan 822, bkz. Karatay 1961, II: 116-117.

61 Mustafa bin Ezmem, Paris'teki Külliyat'ta bulunan *Dîvân-ı Zaîfî*'yi 20-30 Şevval 969 (23 Haziran - 3 Temmuz 1562) yılında istinsah ettiğine göre *Sergüzeşt-i Zaîfî*'yi de aynı yılda veya o yılın ya bir yıl öncesi ya da bir yıl sonrasında istinsah etmiş olmalıdır. Bkz. Blochet 1932-1933, I: 401-402.

62 Kut 1971, 211 vd. Bu konunun münakaşası için bkz. not 55.

6. *Gülşen-i Mülûk* (s. 432-448). Mensur siyaset-nâme.

Başı: Ey ḫâlik-i ʿâlem vey penâh-i benî âdem...

Sonu: Ṭurnâyı bir anda muḳaʿar felek-i ḳamerden süre süre indüreyin.

Zaîfî, Külliyat'ın 433. sahifesindeki "Kitâb-ı şerîf ve târîḫ-i laṭîf" adlı bölümde bu eseri Mehmed Paşa'nın ricası üzerine Farsçadan Türkçeye çevirdiğini söyler. Burada adı geçen Mehmed Paşa, Zaîfî'nin *Sergüzeşt*'inde sık sık bahsettiği, önceleri Diyarbakır Paşası iken Anadolu ve Rumeli Beylerbeyiliği'ne, daha sonra da ikinci vezirliğe yükselen Sofu Mehmed Paşa olmalıdır.[63]

Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan *Gülşen-i Mülûk*, padişâhlara devlet idaresi hakkında bilgi ve öğüt veren bir siyaset-nâmedir. Araya bazı mensur hikâyeler, zaman zaman da kıtalar ve beyitler serpiştirilmiştir.

Zaîfî, Külliyat'ın 434. sahifesinde eserine *Gülşen-i Mülûk* adını koyduğunu söyler:

Bu sebze-zâr-i bâġ-i İrem oldığıyiçün
Nâm-i şerîfine didiler Gülşen-i Mülûk

Eserin sonunda ketebe kaydı yoktur. Fakat yazının değişmemiş olması müstensihin gene Mustafa bin İbrâhim olduğunda şüphe bırakmamaktadır. *Gülşen-i Mülûk*'un diğer iki nüshasına gelince, bunlardan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki külliyatta bulunanı, 962 (1554-55) yılında İstanbul'da Zaîfî'nin eliyle yazılmıştır. Paris, Bibliothèque Nationale'de bulunan ise 20 Safer 964 (23 Aralık 1556) tarihinde Zaîfî'nin eliyle yazılmış orijinal bir nüshadan, Mustafa bin Ezmem tarafından muhtemelen 969 (1561-62) yılında yazılmış olmalıdır.[64]

63 Bkz. not 2; Sofu Mehmed Paşa için bkz. Mehmed Süreya (t.y.), IV: 113'te el-Hac Sofu Mehmed Paşa'nın 941 (1534-35) yılında Rumeli Beylerbeyi, 944 (1537-38) yılında *vezîr-i ḳubbe-nişîn*, 952'de (1542-46) Bağdat'ta memur, 954'te (1547-48) Bosna Beylerbeyi, 958'de (1551) ise Budin Beylerbeyi olup, o yıl içinde ve bu görevde iken öldüğü kayıtlıdır. *Sergüzeşt-i Zaîfî'de* Zaîfî'nin 1534'te Irakeyn, 1537'de Körfez seferlerine maiyyetinde katıldığı Mehmed Paşa'dan, önce Diyarbakır Paşası, Anadolu ve Rumeli Beylerbeyi, daha sonra da vezir olarak bahsetmektedir. Zaîfî'nin verdiği bu bilgi ile yukarıda işaret edilen *Sicill-i Osmanî*'deki bilgilerin tarihleri tutmaktadır. Bkz. Anhegger 1950, 145: not 2; 158; 161-163. Ayrıca, *Münşeât*'ta Zaîfî'nin, Hacı ve Gazi Bosna Beyi Mehmed Paşa'ya gönderdiği mektuplar bulunmaktadır. (*Risâleler Mecmûası*,, Nr. 840, 497). Sofu Mehmed Paşa'nın lâkabının el-Hac olduğunu ve 954'te (1547-48) Bosna Beylerbeyi olup 958 (1551) yılına kadar bu görevde bulunduğunu biliyoruz. Buna ilâve olarak Zaîfî *Sergüzeşt*'inde Mehmed Paşa'yı sık sık Hacı ve Gazi Mehmed Paşa diye zikreder ki, *Sergüzeşt*'teki Mehmed Paşa ile, mektupların yazıldığı Bosna Beyi Hacı ve Gazi Mehmed Paşa'nın aynı kişi yani Sofu Mehmed Paşa olduğu muhakkaktır; ayrıca bkz. bu makalenin "*Münşeât*" bölümü, not 74- 75.

64 Bkz. not 60.

7. *Risāle* (s. 450-458)

Başı: الحمد لله الذى انشا العالم بقدرت

Sonu: Oḳuyanı diñleyeni yazanı raḥmetüñle yarlıġagıl yā ġanī

Bu *risâle* soru-cevap şeklinde yazılmış dinî konuları işleyen mensur bir eserdir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Külliyat'ın 169b-173b varakları arasında bulunan *Kitâb-ı Sabrü'l-Mesâyib*'in ikinci bir nüshası olmalıdır.[65]

Halıcılar Müzesi'ndeki Külliyat'ta bulunan bu risâlenin sonunda yine *ketebe* kaydı bulunmamaktadır, fakat yazının değişmemiş olmasından, müstensihin Mustafa bin İbrâhim olduğu anlaşılmaktadır.

Paris, Bibliothèque Nationale'de bu risâle yoktur; onun yerine üç tane Arapça risâle bulunmaktadır.[66]

8. *Risâle-i Cevher-nāme* (s. 460-472)[67]

Başı: Ḫudā-yi kā'ināt ol ḫāliḳ-i 'arż u semāvātdur ki...

Sonu: Zaḥmetinden āmānde ola va'llāhu a'lem bi'ṣ-ṣevāb.

Zaîfî, bu risâleyi Farsça müntehap bir *Risâle-i Cevher-nâme*'den Türkçeye çevirmiştir.[68] Risâle on iki bâba ayrılmaktadır:

1. bāb elmās nedür anı beyān ider. 2. bāb ya'ḳut, 3. bāb la'l, 4. bāb zümurrüd, 5. bāb incü, 6. bāb pīrūze, 7. bāb pāzehr-i ḥayvānī ..., 8. bāb 'anber-i eşheb ..., 9.bāb lāciverd ..., 10. bāb mercān ..., 11. bāb akik, 12. bāb yeşim ...

Bu mensur eserin içine yer yer hikâyeler serpiştirilmiştir. İki yerde de birer mısra bulunmaktadır. Zaîfî, *Risâle-i Cevher-nâme*'yi 7 Receb 952'de (14 Eylül 1545) yazmıştır. Müstensih 472. sahifede bu risaleyi 26 Sefer 964 (29 Aralık 1556) yılında İstanbul'da Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan istinsah ettiğini bildirmekte ise de, kendi adını ve eseri ne zaman istinsah ettiğini belirtmemektedir. Ancak yine yazmanın, Mustafa bin İbrâhim'e ait olduğu yazıdan açıkça anlaşılmaktadır.

---

65 Bkz Karatay 1961, II: 117; Zaîfî *Sergüzeşt*'inde, *Sabrü'l-Mesâyib* adlı bir risâlesinden bahsederek bu risâle ile birlikte *Vakfiye*'sini Pilevne Mihaloğlu Medresesi'nde müderris iken yazdığını söyler; bkz. Anhegger 1950, 162.

66 Bkz. Blochet 1932-1933, I: 402.

67 Bu risâle, Bibliothèque Nationale'deki külliyatta *Risâle-i Cevheriyye*, Topkapı Revan 822'de ise *Risâle-i Cevâhir-nâme* adını taşımaktadır, bkz. Blochet 1932-1933, I: 402; Karatay 1961, I: 116-117.

68 R. Anhegger, *Risâle-i Cevher-nâme*'nin, Ahmed bin Abdülaziz Gevherî'ye atfedilen Farsça bir *Cevâhir-nâme*'den çevrildiğini bildirmektedir, bkz. Anhegger 1950, 134.

Risâle-i Cevher-nâme'nin bilinen diğer iki nüshasından Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunanı yine Zaîfî'nin eliyle Rebiü'l-evvel 962'de (Ocak-Şubat 1555) yazılmıştır. Bibliothèque Nationale'deki nüsha ise, Halıcılar Müzesi'ndeki Külliyat'ta bulunan nüshanın istinsah edildiği 26 Safer 964 (29 Aralık 1556) tarihli Zaîfî'nin eliyle yazılmış olan aynı orijinal nüshadan Mustafa bin Ezmem (!) tarafından muhtemelen 969 (1561-62) yılında istinsah edilmiştir.[69]

9. *Ṣūret-i Vaḳfiye-i İbn-i Miḥāl ʿAlī Beg* (s. 473-479)[70]

Başı: Ṣūret-i vaḳfiye-i ibn-i Miḥāl ʿAlī Beg ki Pīr Muḥammed bin Evranōs eş-şehīr be-Żaʿīfī Pilevne'de müderris iken tercüme ḳılmışdur. Bi'smillāḥi'r-raḥmāni'r-raḥīm. Ḥamd ol Ḥāliḳa olsun ki....

Sonu: و هو پير محمد بن اورنوس بن نورالدين الشهير بضعيفى الرومى المعدنى شهر القسطنطنيه حميت عن الافات و البليات

Vakfiye, Mihaloğlu Ali Bey tarafından Receb ayının ortalarında 901 (26 Mart - 6 Nisan 1496) yılında yazılmıştır. Zaîfî de onu Arapçadan Türkçeye çevirmiştir. Zaîfî'nin *Vakfiye*'yi hangi tarihte çevirdiği belli değildir. Ancak onu daha sonra iki defa yazdığı kesinlikle bilinmektedir. Zira Topkapı'daki külliyatta bulunan nüsha 20 Rebiü'l-evvel 962 (12 Şubat 1555) yılında bizzat kendi eliyle yazılmış olduğu gibi,[71] hem Halıcılar Müzesi'ndeki, hem de Bibliothèque Nationale'deki nüshalar 29 Safer 964'te (1 Ocak 1557) yine bizzat Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan istinsah edilmişlerdir.[72]

Bibliothèque Nationale'deki nüsha, Mustafa bin Ezmem (!) tarafından bu orijinal nüshadan büyük bir ihtimalle 969 (1561-62) yılında istinsah edilmiştir.[73] Halıcılar Müzesi'ndeki nüshada ise müstensih, kendi adını ve *Vakfiye*'yi istinsah ettiği tarihi belirtmemiştir. Fakat yazıdan, *Vakfiye*'nin

69 Bkz. not 60.

70 Zaîfî, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî*'de bu tercümeden bahseder. Ancak Külliyat'ın Topkapı nüshasında Vakfiye sahibinin adı, İbn-i Mihâl, Halıcılar Müzesi'nde ise İbn-i Mihâl Ali Beg şeklinde geçtiği halde, Sergüzeşt'te Mihâloğlı Hızır Beg olarak geçmektedir (bkz. Anhegger 1950, 162). Bibliothèque Nationale nüshasındaki durum E. Blochet tarafından ters anlaşılıp, *Vakfiye*'yi Türkçeye çeviren kişi, Pîr Muhammed'in amca oğlu Ali Beg olarak gösterilmektedir (bkz. Blochet 1932-1933, I: 402).

71 Zaîfî Külliyatı, Nr. 822, 181a-184a.

72 Blochet 1932-1933, I: 402; *Risâleler Mecmûası,* Nr. 840, 479.

73 Bkz. not 60.

de öteki eserler gibi Mustafa bin İbrâhim tarafından istinsah edildiği anlaşılmaktadır.

10. *Münşe'āt* (s. 479-498)

Başı: از این بس منشات مولانا ضعیفی است که باکابر و اعیان فرستاد که

Sonu: ... 'inâyet eyle. Bâkī emr Rabbü'ş- şaḳaleyn ve Ḫāliḳü'l-meleveynündür, fi sābi' Rebī'ü'l-evvel sene erba'a ve sittīn ve tis'a mi'a.

Münşeât, Zaîfî'nin resmi ve özel mektuplarını kapsar. Mektupların bir kısmı Arapça ve Farsçadır. Fakat büyük bir çoğunluğu Türkçe yazılmıştır. Bu mektuplar arasında Davud Paşa Medresesi'nde müderris iken Mevlânâ Yahyâ Efendi'ye yazdığı Arapça bir mektup,[74] Edirne Kadısı Mahdumzâde-i Pîrî Paşa Mehmed Çelebi'ye gönderdiği Farsça bir başsağlığı mektubu, Yeniçeri Ağası'na yazılmış üç Türkçe mektup, Musa Beg Medresesi'nde müderris iken Bursa'ya, İznik'te iken Bağdat'a yazdığı mektuplar,[75] Hacı ve Gazi Bosna Beyi Mehmed Paşa'ya gönderdiği mektuplar,[76] Sultan Mehmed'in saatçısı Seyyid Necmeddin'e yazdığı mektup[77] bulunmaktadır. Bu mektuplara ilâveten Zaîfî'nin İran'dan karısına yazdığı özel mektupları da *Münşeât* içinde yer almaktadır.

Ayrıca *Münşeât*'ta Sadrazam Rüstem Paşa'ya iki,[78] Vezir İbrahim Paşa'ya[79] ise üç *'arż-i ḥāl* ve ayrıca yine aynı vezire yazılmış bir *du'ā-nāme* yer almaktadır.

Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatta bulunan *Münşeât* 7 Rebiü'l-evvel 964'te (8 Ocak 1557) Zaîfî'nin eliyle yazılmış orijinal bir nüshadan istinsah

74 Yahyâ Efendi'nin kim olduğu tespit edilemedi.

75 Bağdat'a gönderilen mektuplar büyük bir ihtimâlle 952-54 (1545-46, 47-48) yılları arasında Bağdat'ta görev yapan Sofu Mehmed Paşa'ya bu yıllarda gönderilmiştir. Bkz. not 62.

76 Bu mektuplar da Sofu Mehmed Paşa'ya, Bosna Beyi olduğu sırada, 954-958 (1547-48, 1551) yılları arasında gönderilmiştir, bkz. not 62.

77 Burada zikredilen Sultan Mehmed'in, tarih bakımından ne II. Mehmed (1451-1481) ne de III. Mehmed (1595-1603) olmasına imkân yoktur. Bu şahsın, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1543'te ölen şehzâdesi Mehmed ya da II. Selim'in (1566-1574) şehzâdesi Mehmed olabileceği düşünebilir, bkz. Oransay 1969, 63-64.

78 Rüstem Paşa (öl. 1561), Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamlarındandır. 951-960 (1544/45-1552/53) ve 962-968 (1554/55-1560/61) yıllarında olmak üzere iki kere vezarete getirilmiştir. Bkz. Mehmed Süreyyâ 1308-1311, III: 377; Osmânzâde Tâib 1969.

79 Adı geçen İbrahim Paşa, ya Frenk İbrahim Paşa (öl. 942/1535-36) ya da Hadım İbrahim Paşa (öl. 937/1565-66) olmalıdır, bkz. Mehmed Süreyyâ 1308-1311, I: 93-94; Frenk İbrahim Paşa için ayrıca bkz. Osmânzâde Tâib 1969, 24-26.

edilmiştir. Fakat eserin sonunda yine müstensih kendi adını ve istinsah tarihini belirtmemiştir. Bununla beraber yazı, müstensihin Mustafa bin İbrâhim olduğunu açıkça göstermektedir.

Münşeât'ın diğer iki nüshasından Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki külliyatta bulunanı 20 Rebiü'l-evvel 962 (12 Şubat 1555) tarihinde İstanbul'da bizzat Zaîfî tarafından yazılmıştır. Bibliothèque Nationale'deki külliyatta bulunanı ise 7 Rebiü'l-evvel 964'te (7 Şubat 1557) Zaîfî'nin eliyle yazılmış orijinal bir nüshadan Mustafa bin Ezmem (!) tarafından, büyük bir ihtimalle 969 (1561-62) yılında istinsah edilmiştir.[80]

Sonuç olarak yukarıdan beri verilen bilgileri toplarsak, Halıcılar Yazı Sanatları Müzesi'nde bulunan Zaîfî Külliyatı'ndaki *Bâğ-ı Behişt*'te, *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî*'de ve iki mensur *risâlede ketebe* kaydı bulunmamaktadır. Fakat *Gülşen-i Sîmurg*, *Nigâristân*, *Bostân-ı Nasâyih*, *Risâle-i Cevher-nâme*, *Vakfiye-i ibn-i Mihâl Alî Beg* ve *Münşeât*'ta *ketebe* kaydı vardır. Bu kayıtlara göre adı geçen eserler, Zaîfî'nin eliyle yazılmış orijinal bir nüshadan istinsah edilmişlerdir. Daha önce de görüldüğü gibi, bunlardan *Gülşen-i Sîmurg*'un sonunda hem Zaîfî'nin, hem de müstensih Mustafa bin İbrâhim'in ketebe kaydı bulunmaktadır. Bu *ketebe*lere göre, *Gülşen-i Sîmurg* 22 Muharrem 964'te (25 Kasım 1556) Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan, müstensih Mustafa bin İbrâhim tarafından 6 Cemaziü'l-ûlâ 964 (7 Mart 1557) tarihinde istinsah edilmiştir. *Nigâristân* ve *Bostân-ı Nasâyih*'te bulunan *ketebe* kayıtlarına göre ise, Mustafa bin İbrâhim bu eserleri yine Zaîfî'nin kendi eliyle yazdığı bir nüshadan sırasıyla 10 Safer 964 (13 Aralık 1556) ve 23 Safer 964 (26 Aralık 1556) yıllarında istinsah etmiştir. Yukarıda adı geçen eserlerden *Risâle-i Cevher-nâme*'nin, *Vakfiye*'nin ve *Münşeât*'ın sonunda, müstensih, sadece Zaîfî'nin bu eserleri sırasıyla 26 Safer 964 (29 Aralık 1556), 29 Safer 964 (10 Ocak 1557), 7 Rebiü'l-ûlâ 964'te (8 Ocak 1557) yazdığını gösteren ketebe kaydını olduğu gibi almış fakat kendisi bu eserleri ne zaman istinsah ettiğini belirtmediği gibi, kendi adını da açıklamamıştır. Ancak bütün külliyatta yazının değişmemesi, bu külliyatın tamamının, dolayısiyle yukardaki eserlerin de, Mustafa bin İbrâhim tarafından yazıldığını kesinlikle ortaya koymaktadır. Biz bütün bu ketebe kayıtlarını ve külliyatta *ketebe* kaydı bulunmayan eserleri göz önüne alarak, Zaîfî'nin külliyatını, 963-964 (1555-56-57) yıllarında, 962'de kendi eliyle yazmış olduğu Topkapı'daki Külliyat'tan ayrı olarak bir kere daha yazdığını ve Mustafa bin İbrâhim'in de, bu yıllarda yazılan külliyattan

80 Bkz. not 60.

Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatı 964 (1556-57) yılı içinde istinsah ettiğini anlamaktayız.

Böylece eldeki nüsha, doğrudan doğruya şairin eliyle yazılmış bir nüshadan istinsah edilmesi ve orijinal nüsha ile aynı yılda, yani 964 (1556-1557) yılında yazılması bakımından, önem taşımaktadır. Ayrıca *Gülşen-i Sîmurg*'da, *Risâle-i Cevher-nâme*'de, *Vakfiye*'de ve *Münşeât*'ta şairin eliyle yazılmış nüshadaki ketebe kaydının aynen muhafaza edilmiş olması da onun önemini arttırmaktadır.

Halıcılar Müzesi'ndeki bu külliyat, şairin eliyle 964 (1556-1557) yıllarında yazılmış orijinal nüshadan istinsah edildiğine göre, Mustafa bin İbrâhim'in onu, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan ve yine şairin eliyle yazılmış olan külliyattan istinsah etmiş olması imkânsız görünüyor. Çünkü Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki külliyat, şair tarafından 962'de (1554-55) yazılmıştır. Bundan başka, her iki külliyatta aynı mensur eserler yer almasına rağmen, manzum eserlerden *Gülşen-i Sîmurg* ve *Nigâristân*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki külliyatta yoktur.[81] Buna karşılık *Dîvân-ı Zaîfî* de Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatta bulunmamaktadır.[82] Böylece, Halıcılar Müzesi'ndeki bu külliyat, şimdiye kadar Türkiye'de tek külliyat nüshası olduğu zannedilen Topkapı külliyatına bir ikincisinin katılması ve bu külliyatta bulunmayan *Gülşen-i Sîmurg* ve *Nigâristân* gibi Zaîfî'nin iki ünlü mesnevîsini içine alması dolayısiyle de ayrı bir öneme sahiptir. Bundan başka, bu nüsha, Zaîfî'nin kendi külliyatını bir kere 962 (1554-55) tarihinde, bir kere de 963-64 (1555-56-57) yıllarında olmak üzere iki kere istinsah ettiğini göstermesi bakımından da ilginçtir.

Bibliothéque Nationale'deki külliyatta yer alan *Bâğ-ı Behişt*, *Gülşen-i Sîmurg*, *Nigâristân* ve *Bostân-ı Nasâyih* 967-968 (1561-62) yılında Mustafa bin Ezmem[83] tarafından istinsah edilmiştir. Bu bilgiye göre, 964'te (1556-57) istinsah edilen Halıcılar Müzesi'ndeki külliyat, dört-beş yıl daha eski olmak gibi bir öneme de sahiptir.

81 Fakat *Nigâristân*'ın, Topkapı'daki nüshadan alınarak Leningrad'a götürülmüş olabileceği hususundaki düşüncelerimiz için bkz. bu makaledeki "*Nigâristân*" bölümü.

82 Divanın bir nüshası için bkz. Çorum İl-Halk Ktp. No. 2195: 75b-110b, Dîvân-ı Ża'îfî, 127 gazel, 3 murabba. İstinsah tarihi Ramazan 967'dir (Mayıs 1560). Bu bilgiyi Günay Kut'a borçluyum, kendisine buradan teşekkür ederim.

83 E. Blochet "Ezmem" kelimesini eski harflerle vermektedir, bkz. Blochet 1932-1933, I: 402.

Ayrıca Halıcılar Müzesi'ndeki Zaîfî külliyatı ile Bibliothéque Nationale'deki Zaîfî külliyatı arasında bulunan benzerlikler de oldukça dikkat çekici olup, burada bu benzerliklere işaret etmek gerekmektedir: Yeni bulunan külliyat, Bibliothéque Nationale'dekinden farklı olarak, sadece *Dîvân-ı Zaîfî*'yi ve üç Arapça risâleyi ihtiva etmemektedir. Buna karşılık, Bibliothéque Nationale'deki külliyatta da *Sabrü'l-Mesâyib* adlı risâle bulunmamaktadır. Her iki külliyata kaynaklık etmiş olan nüsha ise, büyük bir olasılıkla Zaîfî'nin bizzat eliyle yazdığı, aynı müellif nüshasıdır ve bu nüsha 963-64 (1555-56-57) yılları içinde yazılmıştır.

Bu son iki hükümden ikincisinin tersini de düşünebilir ve Zaîfî'nin 962'de (1555) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki külliyatı yazdıktan sonra, 963 (1555-56) ve 964 (1556-57) yıllarında olmak üzere iki külliyat nüshası daha yazdığını kabul edebiliriz. Ancak Zaîfî'nin 963 (1555-56) yılında başlamak ve 964 (1556-57) yılında bitirmek şartı ile sadece bir tane külliyat nüshası yazdığını düşünmek, bu tarihler onun hayatının sonlarına rastladığından, akla daha uygun gelmektedir. Yukarıda öne sürülen ilk hükme gelince, Bibliothéque Nationale'deki külliyatta bulunan *Bâğ-ı Behişt*, *Nigâristân* ve *Bostân-ı Nasâyih* 963 (1555-56) tarihli orijinal nüshaya dayanmaktadır; diğer bütün eserler 964 (1556-57) tarihli orijinal nüshadan istinsah edilmişlerdir.[84] Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatta bulunan *Bâğ-ı Behişt*'te ketebe kaydı yoktur. *Nigâristân*'ın ve *Bostân-ı Nasâyih*'in ketebesinde ise, daha önce izah ettiğimiz gibi, müstensih bu iki mesnevîyi Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir nüshadan istinsah ettiğini söylemekte, fakat bu orijinal nüshaların yazılış tarihlerini belirtmemektedir. Bu durumda, şimdilik aksi kanıtlanmadıkça, Halıcılar Müzesi'nde adı geçen bu üç eserin de Bibliothéque Nationale'deki gibi 963 (1555-56) tarihli orijinal nüshaya dayandıklarını düşünmemizde hiçbir sakınca yoktur.

Ayrıca aşağıda gösterilecek şu bilgiler de bizim bu düşüncemizi desteklemektedir: Her iki külliyatta da *Gülşen-i Sîmurg*, Zaîfî'nin eliyle 22 Muharrem 964'te (25 Kasım 1556) İstanbul'da yazılmış bir nüshaya dayanmaktadır. Yine her iki külliyatta da *Risâle-i Cevher-nâme* 26 Safer 964 (29 Aralık 1556) tarihinde, *Vakfiye-i ibn-i Mihâl Alî Beg* 29 Safer 964 (1 Ocak 1557) tarihinde Zaîfî tarafından yazılmış nüshalardan istinsah edilmişlerdir. Zaîfî'nin *Münşeât*'ı da Bibliothéque Nationale'deki külliyatta 7 Rebiü'l-âhir 964 (7 Şubat 1557) tarihinde, Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatta ise 7 Rebiü'l-ûlâ 964 (8 Ocak 1557) tarihinde yine Zaîfî'nin eliyle yazılmış bir

84 Blochet 1932-1933, I: 400, 401, 402.

nüshaya dayanmaktadır. Buradaki Rebiü'l-âhir ve Rebiü'l-ûlâ ayları farklı olmakla birlikte, 7 ve 964 tarihleri bu farklılığın müstensihlerden biri tarafından dalgınlıkla yapılmış bir yanlıştan doğduğunu düşündürmektedir. İşte bütün bu açık benzerlikler, Bibliothéque Nationale ile Halıcılar Müzesi'nde bulunan külliyat nüshalarının aynı ve 963-964 (1555-57) tarihli bir tek orijinal yazmaya dayanabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Ancak bu konuda kesin bir karara varmak için, bu iki yazmanın yakından incelenmesi gerekmektedir.

Yine büyük bir olasılıkla, Bibliothéque Nationale'deki külliyatın ikinci yarısını istinsah eden Mustafa bin Ezmem ile Halıcılar Müzesi'ndeki külliyatın müstensihi Mustafa bin İbrâhim aynı kişilerdir. Zira "İbrahim" ile "Ezmem" kelimelerinin eski yazıdaki yazılış benzerliği dolayısıyla İbrahim kelimesinin yanlışlıkla Blochet tarafından "Ezmem"[85] okunmuş olması mümkündür ve aynı müstensih, Zaîfî külliyatını iki ayrı tarihte iki kere istinsah etmiş olabilir. Ancak bu nokta da, her iki külliyatın el yazısının karşılaştırılmasiyle kısmen açıklık kazanacaktır.

85 Bkz. not 82.

HAMDULLAH HAMDÎ'NİN YENİ BİR *LEYLÂ VE MECNÛN* NÜSHASI VE METİN TENKİDİ HAKKINDA BAZI DÜŞÜNCELER[1]

(1979)[2]

On beşinci yüzyıl şairlerinden Hamdullah Hamdî'nin[3] (öl. 909/1503-04) *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin minyatürlü bir nüshası Amerika Birleşik Devletleri, Oregon'da Portland Art Museum, Edwin Binney, 3rd Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.[4] Bu nüshanın tavsifi şöyledir:[5]

126 varak, iki sütûn üzerine on altı satır olup metin çerçeve içine alınmıştır. Eserde yedi minyatür bulunmaktadır. Bu nüshada ketebe kaydı yoktur.[6]

Eser 1b'de başlamaktadır. Bundan önceki 1a'da müstensihin eliyle yazıldığı yazısından anlaşılan bazı beyitler ve kıtalar bulunmaktadır. Bunlar

1 Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 307-342.

2 Bilindiği gibi Türkiye'de Türk Edebiyatında ilk Doktora ünvanı, Ali Nihad Tarlan'a, "İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnun Mesnevîsi" adlı bir çalışmasıyla tevcih olunmuştur. Bu yazımızın konusu, Hocamızın bu çalışmasına telmihlerin ve onun ilmî şahsiyetine duyduğumuz saygının bir nişânesi olarak seçilmiştir.

3 Hamdullah Hamdî'nin hayatı, kişiliği ve eserleri için bkz. Köprülü 1949; *Menâkıb-ı Ak Şemseddin*, TY 6458.

4 Bu nüshanın mevcudiyetini bize ilk defa haber veren ve mikrofilmini elde etmek hususunda bize yardımcı olan Edwin Binney'e ve ayrıca Portland Art Museum ilgililerine burada teşekkürlerimi sunarım. [Bu nüsha bugün Harvard Art Museums koleksiyonunda 1985.231 numara altında bulunmaktadır]

5 Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin diğer nüshaları için bu makalenin sonundaki eke bakınız.

6 Elimizde sadece mikrofilmi bulunan bu nüsha hakkında daha fazla bilgi için bkz. Binney 1979, 6-10.

987 yılının 20 Şaban'ında (12 Kasım 1579) şehid edilen vezir Mehmed Paşa'nın ölümü için düşürülmüş tarihlerdir. Bu tarihlerden sol taraftaki sütûnun en başında bulunanı şair Şemsî'ye aittir:

Ḥ'āb-ı ġafletde gelüp Şemsîye bir kimse didi
Şuhedā ḫayline mīr oldı Muḥammed Pāşā
Göricek kendüsini didüm aña ḥāl nedür
Ḥamd idüp didi bu tārīḫi ḳażā-yi Mevlā

Yine sol taraftaki sütûnda bazı yerleri silik olduğu için okunamayan bir başka tarihin sonunda (sene 987) tarihi belirtilmiştir. Sağ taraftaki sütûnda en açık ve seçik olarak okunan ve sonunda rakamla da 987 tarihi verilen kıta şudur:

Ṣubḥ-i ṣādıḳ gibi çāk eyleyüben sīnesini
Ḳane ġarḳ itdi şehādet ḳılıcı vaḳt-i ʿaṣā
Hātif-i ġayb işidüp didi anuñ tārīḫin
Ḥükm-i Ḥaḳḳ ile şehīd oldı Muḥammed Pāşā
sene 987

Sahifenin ortasında yanlamasına yazılmış olan beyitlerden ise Mehmed Paşa'nın *vezir-i azâm* olduğu anlaşılmaktadır. Burada vezir-i azâm ve şehid Muhammed Paşa olarak zikredilen şahıs Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-74) ve III. Murad'ın (1574-1595) ilk zamanlarında sadrazamlık mevkiini işgal etmiş olan Sokollu Mehmed Paşa'dır. *Hadîkatü'l-Vüzerâ'da*[7] Sokollu Mehmed Paşa'nın Eyüp semtinde inşâ ettirdiği türbesinde medfun olduğu söylendikten sonra ölüm tarihini gösteren şu mısra verilmektedir:

Ḥükm-i Ḥaḳḳ ile şehīd oldı Muḥammed Pāşā[8]

Bu mısra aynen *Leylâ ve Mecnûn*'un Portland nüshasında 1a'da yukarıda verilen kıtada bulunmaktadır. Bu ifadeler ve ayrıca tarihlerden edinilen bilgiler ile Sokollu Mehmed Paşa'nın bir suikast sonucu öldürülmesi olayı da birbirini tutmakta olduğundan, *Leylâ ve Mecnûn*'un Portland nüshasının 1a'sında adı geçen Şehid Muhammed Paşa'nın kimliği tam bir açıklık kazanmaktadır.

7 Osmânzâde Tâib 1969,, 32-34. Sokullu Mehmed Paşa hakkında bilgi için bkz. Gökbilgin 1972.

8 Osmânzâde Tâib 1969,, 33.

1a'da görülen bu tarihlerin müstensihin eliyle yazılmış olduğu da açıkça görüldüğüne göre ketebe kaydı bulunmayan bu nüshanın istinsah tarihi hakkında şöyle bir sonuca varabiliriz: Bu nüsha kesinlikle Sokollu Mehmed Paşa'nın ölüm tarihi olan 20 Şaban 987 tarihinden önce yazılmamıştır. Bu tarihten çok sonra yazılmış olması da şüphelidir. Zira, eğer bu tarihleri müstensih değil de, yazısı müstensihinkine çok benzeyen bir okuyucu yazmış olsaydı, o zaman okuyucunun 987 tarihinden çok sonraki bir tarihte, beğendiği bu şiirleri nüshanın başına yazdığını düşünebilirdik. Fakat bu durumda dahi şiirlerin *tarih* olması bizi bu şekilde düşünmekten alıkoymaktadır. Zira genellikle düşürülen tarihler ancak olayın vuku bulduğu zamanda ya da biraz sonrasında etkilidirler. Hele bir müstensihin çok önceki bir zamanda ölmüş olan bir sadrazamın ölüm tarihini gösteren beyitlerini, kimbilir hangi önemli kişiye sunacağı, ya da satacağı bir nüshanın başına kaydetmiş olması düşünülemez. Demek ki bu nüsha, Sokollu Mehmed Paşa'nın ölümünün etkilerini hala sürdürdüğü bir sırada istinsah edilmiştir. Ayrıca bizi bu şekilde düşünmeye iten bir başka durum daha vardır. Daha aşağıda ayrıntılarıyla görüleceği üzere *Leylâ ve Mecnûn*'daki minyatürler metnin içine bilinçli bir şekilde konuyla ilgili olarak yerleştirilmişlerdir. Demek ki müstensih bu minyatürlerin yapılacağını önceden biliyordu ve eseri istinsah ederken onlar için boş yer bırakmıştı. Böyle bir durumda biz, müstensihin bu nüshayı ya çok önemli bir şahsa hediye edilmek üzere hazırladığını, ya da çok yüksek mevkili bir kişiden böyle bir nüsha yazması için sipariş aldığını düşünebiliriz. O zaman Sokollu'nun ölüm tarihinin, nüshanın başına ilâve edilmesi, bu nüshanın, bu çok önemli ölüm olayının vuku bulduğu sırada, Sokollu ile ilgili ve onu yakından tanıyan bir insan için veya onun emriyle yazıldığını düşünmemize yol açıyor. Hatta daha da ileri giderek "Müstensih neden sadece Sokollu'nun ölüm tarihlerini veren beyitleri ve kıtaları eserinin başına yazmıştır?" sorusuna şöyle bir cevap da verebiliriz: Acaba bu nüsha kendi isteği veya bir dostunun isteği üzerine Sokollu Mehmed Paşa için mi hazırlanıyordu da onun ani ölümü üzerine nüshanın başına müstensih ölüm tarihlerini ilâve etti? Bütün bu sorular ve cevaplar akla ilk anda gelmekle beraber şimdilik hiçbirine cevap verecek durumda değiliz. Ancak sonuç olarak bu tarih beyit ve kıtalarını, Portland nüshasının Sokollu'nun ölüm yılında veya ondan az sonra yani kısacası III. Murad (öl. 1595) devrinde istinsah edildiğine kuvvetli bir delil olarak kabul edebiliriz.

Bu nüshanın 987 tarihinde veya o civarda yani III. Murad'ın cülûsundan sonraki bir zamanda istinsah edilmiş olabileceğini düşünmemize, tarihlerin yanı sıra minyatürler de önayak olmaktadırlar. Zira minyatür sanatının, Osmanlı İmparatorluğu'nda en çok rağbet gördüğü ve minyatür sanatçılarının en faal olduğu devre III. Murad zamanıdır. Gerek III. Murad'ın gerekse onun etrafındaki devlet adamlarının minyatüre olan düşkünlükleri açıkça bilinen bir gerçektir. Eski yazma kütüphanelerinde gördüğümüz, Türk edebiyatının meşhur eserlerinin yanı sıra çok meşhur olmayan birçok yazmanın minyatürlü olanlarından çoğunun da III. Murad zamanına ait olduğunu biliyoruz.[9]

İşte nüshanın başında, Sokollu'nun ölümü için düşürülmüş tarihlerin, müstensihin el yazısıyla olması gerçeğini, nüshanın içindeki minyatürlerle birlikte düşündüğümüz zaman bu nüshanın III. Murad devrinde istinsah edilmiş olabileceğine dair olan kanaatimiz de kuvvetleniyor. Bu yüzden bu nüshanın 987 yılı içinde veya bu yıldan az sonraki bir zamanda yazıldığını söyleyebiliriz. O halde aslı, 905 yılında yazıldığına göre, elimizdeki bu nüsha aslından 80-82 yıl kadar sonra istinsah edilmiştir.

1b'de esas metin başlamaktadır. Bu sahifede sağda üstte ve 2a'da sahifenin başında birer mühür bulunmaktadır.

Ayrıca 1b'de bitki desenleriyle süslü bir *serlevha* bulunmaktadır. Bu serlevhanın ortasında kurdele biçiminde bir madalyon yer almıştır. Bu madalyon sırf yaldızla doldurulmuş olup eserin ismini ihtiva eden başlığın bu yaldızlı zemin üzerine yazılması düşünülmüş olmalıdır. Ancak madalyonun içi boş bırakılmıştır.

Eserde Tanrı'ya hitap eden bir girişten sonra sırasıyla مناجات قاضی الحاجات، قوله تعالی انا عرضنا الامانه، مدح مقفا، صفت معراج، نعت سید المرسلین علیه السلام لسید الانبیا (6a) bölümleri sıralanır. 7a'da "Terġīb-i ʿışḳ-ı dil-ārā ve ḥ[v]ānden-i ḳıṣṣa-i ġuṣṣa-i Mecnūn u Leylā" başlığı ile esas hikâyeye girilir. 7b ve 8a'daki şu beyitlerle Mecnûn'un hikâyesine geçilir:

Cihānda gerçi ʿışḳa ḳıṣṣa çoḳdur
Ġam-ı Mecnūna beñzer ġuṣṣa yoḳdur (7b)

...

Muḥabbet cāmına Mecnūn ki Cemdür

9 *Şâh-nâme, İskender-nâme, Kelile ve Dimne* vb. gibi çok meşhur eserler III. Murad (öl. 1595) devrinden önce minyatürlenmişlerdir. III. Murad devrindeki minyatür faaliyetleri için bkz. Anafarta 1969, IX-XIV.

Kemāl-i ʿışḳı ʿālemde ʿalemdür
Dilerseñ al Cemūñ cām-ı ṣafāsın
İşit efsāne-i ʿışḳı vefāsın (8a)

Bu beyitlerle başlayan hikâye yetmiş altı bölümde anlatılır. Hikâyenin içine münasip yerlere Mecnûn ve Leylâ'nın ağzından söylenen gazeller serpiştirilmiştir. Bu gazellerin sayısı on beş tanedir.

121a'da "Zeyd düşinde derecāt-ı Mecnūn u Leylā'ya muttali' olduġıdur" başlığı ile hikâyenin son bölümü başlıyor.

122b'de "Rivāyet-i te'dīb-i te'yīd-i ḥikāyet ve ḫātime-i kitāb" bölümünde el-Gazâlî'nin *İḥyâ* (*İḥyā' ʿulūm el-dīn*) kitabında Leylâ ve Mecnûn'a dair anlattığı bir küçük hikâye nakledilir. 123a'da "Münācāt-i muṣannif" bölümüyle hikâye sona erer. Bu bölümde şair kendisine ilâhi aşkı nasip etmesi için Allah'a dua eder ve telif tarihini belirten şu beyitle eserini 123b'de bitirir.

Ṭoḳuz yüz beşde bu naẓm-i cevāhir
Bi-ḥamdillāh Ḥamdī oldı āḫır

Leylâ ve Mecnûn'da bulunan yedi minyatür eserin 14a, 22b, 39b, 46b, 50b, 109b, 111a sahifelerinde bulunmaktadırlar.[10] Minyatürlerin bu sahifelere konulmuş olması tesadüfî değildir. Her minyatür konusu bakımından metinde anlatılan konuya paralel olduğu yere yerleştirilmiştir. İlk minyatürde Mecnûn'un kör bir dilenci kıyafetinde Leylâ'nın bulunduğu yere gelmesi ve Leylâ'nın dilenciye yardım etmek bahanesiyle Mecnûn'un yanına yaklaşması anlatılır. Minyatürün bulunduğu sahifenin ön ve arkasındaki sahifelerde anlatılan hikâye de minyatürde çizilen konuyla aynıdır.

İkinci minyatürün bulunduğu bölümde Mecnûn'un babası Leylâ'yı istemeye gider, fakat Leylâ'nın babası Mecnûn'un deli olduğunu söyleyerek teklifi reddeder. O sırada oraya çağırılan Mecnûn Leylâ'nın evinin önündeki köpeklerden biriyle dertleşerek, bu delilik iddiasını kuvvetlendirir. Bu bölümdeki konuya uygun olarak minyatürde Mecnûn, kucağında Leylâ'nın evinin önünde bulduğu köpeklerden birini tutmaktadır. Arkada Leylâ'nın babasıyla Mecnûn'un babası olan iki yaşlı bir evin bahçesinde, kapı önünde oturmaktadır. Evin üst katındaki cumbanın penceresinden bir kadın dışarısını seyretmektedir.

10 Bu sahifelerden son ikisi E. Binney kolleksiyonunda 108v ve 100r olarak verilmiştir, bkz. Binney 1979, 8-9.

Bu minyatürde konuyla çatışan bir husus göze çarpıyor: Arab kabilelerine mensup olan Leylâ'nın babasıyla Mecnûn'un babası, Osmanlı toplumunda üst tabakaya mensup kişilerin kıyafetlerini —sarık ve cübbesini— giyinmiş olarak çizilmişlerdir. Ayrıca resimde Bedevi çadırı yerine bildiğimiz Türk- Osmanlı evi yer almaktadır. Bu durum, minyatürü çizenin devriyle olan ilişkisinin tabii bir sonucu olarak görülmelidir.

39b'de bulunan üçüncü minyatürde bir bahar günü Leylâ'nın, arkadaşlarıyla kırda eğlenmesi anlatılmaktadır. Arka plânda bir ev ve iki dağ tepesi görülmektedir. Soldaki dağın eteğinde iki servi ağacı yükselmektedir. Bu servilerden sol tarafta olanının altında bir genç adam diz çöker durumda oturmuştur. Evin bulunduğu sağ tarafta, evin bahçe duvarının bitimindeki bir ağacın altında Leylâ oturmuş ve başını, dizinde kavuşturduğu ellerinin üstüne koymuştur. Önde sağ tarafta Leylâ'nın arkadaşları olan üç genç kız bulunmakta, bunlardan ikisi çayıra serdikleri bir örtü üzerine sırt üstü, başları aynı noktada fakat vücutları bir üçgenin iki kenarını meydana getirecek şekilde uzanmışlardır. Üçüncü genç kız, onların biraz daha gerisinde yiyeceklerin başında bulunmaktadır.

Bu bölümde anlatılan hikâye ile minyatür tamamen uyuşmaktadır. Metne göre uzaktaki genç kız kırda Mecnûn'u hatırlayarak tenha bir köşeye çekilen Leylâ'dır. Soldaki servinin altında oturan genç adam, Mecnûn'un şiirini okuyan yolcu olmalıdır. Yiyeceklerin başında çömelmiş oturan genç kız ise Leylâ'yı uzaktan gözetleyerek onun sırrını keşfedip, kır dönüşünüde bu sırrı Leylâ'nın annesine bildiren kız olmalıdır.

Minyatürde olaya uymayan tek husus, yine olayın geçtiği Arabistan ile ilgili olmayan bir tabiat manzarasının çizilmiş olmasıdır: Yüksek bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ev, servi ağacı ve çok yeşil tepeliklerle çevrilmiş bir yeri Arap yarımadasının herhangi bir yerinde görmek uzak bir ihtimaldir. Ayrıca yine kıyafetler Osmanlı kıyafetleridir.

46b'deki dördüncü minyatür "Nevfel Mecnûn-ı pür-şevk içün ḳabîle-i Leylâ ile muḳâtele ve muḥârebe itdügidür" başlığı ile 45b'de başlayan bölüme aittir. Minyatürde atların hareket yönü yazı istikametine uygun olarak sağdan sola doğrudur. Yalnız kumandan askerlerini kontrol etmek için başını ve vücudunun bir kısmını geriye doğru döndürmüştür. Soldan sağa doğru diğer bir hareket de bir okçunun kaçan bir başka askere ok atmak için geriye dönmesiyle yaratılmıştır. Böylece kompozisyonda hareketli bir

savaş sahnesi çizilmiştir. Kıyafetler de Osmanlı ordusunun sipahi kıyafetlerini andırmaktadır.

Bu minyatürde beyaz bir at üzerine binmiş ve vücudunu geriye doğru çevirmiş olan figür savaşın kumandanı Nevfel olmalıdır. Gerek bir Osmanlı paşasına benzeyen kıyafeti, gerekse at üzerindeki duruşu ve sağ kolunu yukarı doğru sanki bir emir vermek üzere kaldırmış olması, bu intibaı vermektedir. Kumandanın atının önündeki bir at üzerinde iki asker birbirine sarılmış savaş eder durumda resmedilmişlerdir. Kumandanın atının geri tarafında küçük bir tepe üzerinde bir borazancı borazanını çalmaktadır. Kumandanın arkasındaki safta savaşan atlılardan en öndeki figür iki sorguçlu bir miğfer giymekte ve elinde bir kılıç tutmaktadır. Onun gerisinde yer alan iki atlı ise sorguçlu kavuk giymekte, biri kalkan ve mızrak, diğeri ise sancak taşımaktadır. Bu atlıların önünde minyatürün en ön plânında atsız iki figür yer almıştır. Bunlardan soldaki okunu yayına koymuş, kaçmakta olan sağdakini hedef almış bir pozdadır. Bu sahneyi en arka plânda kaplayan iki dağ tepesinden daha büyük olanında sadece başını ve göğe doğru kaldırdığı ellerini gördüğümüz bir figür bulunmaktadır. Bu figür, metinde anlatıldığı gibi savaşı seyreden ve bu sırada Leylâ'nın kabilesi kazansın diye Allah'a dua eden Mecnûn olmalıdır.

50b'de yer almış olan beşinci minyatür "İkinci def'a Nevfel kabīle-i Leylā ile ceng itdügidür" başlığı ile 50a'da başlayan bölümde yer almaktadır. Bu minyatürde de yine atların hareket yönü, yazı istikametine uygun olarak sağdan sola doğrudur. Ön safta bulunan dört atlı başlarında miğfer giymektedir. Miğferlerin önden ilk ikisine sorguç takılmıştır. Atlılar mızrak ve kalkan taşımaktadırlar. Bellerinde terkeşleri bulunmaktadır. En öndeki atlının bir elinde bir topuz resmedilmiştir. Önden ikinci atlı, başını ve vücudunun bir kısmını geriye doğru çevirmiştir. İkinci yani orta safta yer alan atlıların ortada bulunanı miğfer giymektedir. Bir elinde kalkan öteki elinde hançer tutmaktadır. Belinde terkeşi vardır. Bunun iki yanında yer alan iki atlı ise sorguçlu sarık giymekte, bellerinde terkeş bulunmaktadır. Bunlardan öndeki mızrak, gerideki ise alem taşımaktadır. Minyatürün sol köşesinde en ön plânda biri oturur diğeri ayakta atsız iki kişi ilk safta en öndeki miğferli atlı ile konuşuyor görünmektedir. Minyatürün en arka plânındaki iki dağ tepesinin arkasında ise yine savaşı seyreden Mecnûn'un başı resmedilmiştir.

Bu minyatür sanki iki ayrı bölüme ayrılmış gibidir. Zira ön plândaki iki atlının atlarının hareketleri rahvandır, arkadakiler ise dolu dizgin

koşuyor görünmektedirler. Yani öndeki sahnede bir karşılıklı konuşma ve anlaşma sahnesi, arkadakinde ise bir hücum sahnesi canlandırılmaktadır. Bu durum, minyatürün bu bölümdeki konuyla ilgili olarak iki ayrı sahneyi resmettiğini akla getiriyor. Bu bölümle ilgili konu şudur: Nevfel ikinci defa Leylâ'nın kabilesine savaş açıp savaşı kazanınca Leylâ'nın kabilesinin ileri gelenleri Nevfel'in huzuruna gelerek ondan aman dilediler. Bu konuya göre minyatürde arka plândaki dolu dizgin atlılar savaşı canlandırmakta, ön plândaki biri oturur biri ayakta atsız iki kişi Leylâ'nın kabilesinden aman dilemeye gelmiş olanları, onlarla konuşan öndeki atlı ise Nevfel veya onun önemli adamlarından birini temsil etmektedir. Yani minyatür savaşı ve ondan sonra yapılan barışı aynı anda resmetmektedir.

109b'deki altıncı minyatür "Mecnûn ve Leylâ be-şart-ı 'ismet mülâkat ve müşâhabet itdükleridür" başlığı ile 108b'de başlayan bölüme aittir. Bu bölümde Leylâ'nın daveti üzerine Mecnûn'un sevinçle Leylâ'nın yanına gitmesi anlatılır. O giderken yanında ve arkasında hayvanlar ona refakat etmektedir. Minyatür tam şu beytin altındadır:

Gider yâre ider zevk-ı semâ'ı
Yanınca leşker idinmiş sibâ'ı

Minyatürde Mecnûn en önde, soldaki uçta bulunmaktadır. Onun ve hayvanların hareketi yine yazıya uygun olarak sağdan sola doğrudur. Yalnız Mecnûn başını ve vücudunun bir kısmını sağa doğru döndürmüş, arkasından gelen hayvanlara bakmaktadır. Sağ elini hayvanlara doğru uzatmıştır. Onun arkasındaki ilk safta ondan geriye doğru köpek, iki ceylan, kuş, ayı ve en arkada tilki yer almıştır. İkinci safta yine önden geriye doğru kaplan ve sağda en arka köşede arslan bulunmaktadır. Mecnûn'un sol tarafında, biraz gerisinde iki ayağı üzerinde durmuş bir tavşan resmedilmiştir. En arka plânda solda ufak bir tepe ile minyatürün geri kalan kısmını kaplayan büyük bir tepe vardır. Bu iki tepe arasında başı, yüzüne dayadığı eli ve omuzları görünen sarıklı bir adam Mecnûn'u seyretmektedir. Bu, Leylâ'nın davetini bildiren Zeyd olmalıdır.

111a'da bulunan yedinci minyatür 108b'de başlayan aynı bölümde yer almaktadır. Minyatür Leylâ ile Mecnûn'un buluşmalarını anlatmaktadır. Aşk ile kendinden geçmiş olan iki sevgilinin bulunduğu çadırın etrafını, başkaları tarafından rahatsız edilmemeleri için hayvanlar sarmıştır. Önde çadırın iki ucunda iki ceylan ve ortada bir tilki oturmaktadır. Çadırın arkadaki iki ucunda iki arslan bulunmaktadır. Çadır çimenlik ve çiçekli bir

yerde kurulmuştur. Arkada, uzaktaki iki tepenin ortasında sarıklı bir baş görülmektedir; bu herhâlde iki sevgiliye hizmet eden Zeyd'in başı olmalıdır. Çadırda sol tarafta Leylâ, sağda Mecnûn karşılıklı oturmuşlardır. Kıyafetleri gayet sadedir. Mecnûn'un başı açıktır. Leylâ'nın başında yörük usûlü tepelikle yerleştirilmiş bir örtü vardır. 110b'deki şu beyitler bu sahneyi aynen anlatmaktadır:

İletdi ḫayme-i ḫāṣṣa hem anı
Hem evvel cānibe ṣadr itdi anı
Olup ḫizmetlerinde Zeyd ḳāyim
Mülāzim 'ömr ...(?) gibi dāyim
Sibā' anları ḳaplayup çü ḫalḳa
Kesüp yol virmediler ġayri ḫalḳa

Aynı şekilde 111a'da minyatürün hemen altında yer alan metnin son iki beytinde Leylâ ve Mecnûn'un karşı karşıya oturmuş hâlde resimlerinin çizildiğini ima eder bir ifade kullanılarak onların bir araya gelişleri anlatılmaktadır.

Biri birine ḳarşu ikki gülşen
Ṭururlar bī-zebān çün ṣubḥ-i rūşen
Ṭururlar birbirine ḳarşu yoḳ dil
Ṣan ikki naḳş-ı ṣüretdür muḳābil

Görüldüğü gibi minyatürler, *Leylâ ve Mecnûn mesnevîsinin* metnine tesadüfî olarak yerleştirilmemişlerdir. Savaş sahnelerini anlatan iki minyatür ile kır gezintisini anlatan minyatürün komposizyonları oldukça karmaşıktır ve bir ölçüde belli bir derinliğe sahiptirler. Diğerlerinde komposizyonun oldukça basit olduğu görülüyor. Ana çizgilerindeki ortaklık minyatürlerin bir elden çıktığı izlenimini yaratıyor.

Edwin Binney'e göre bu minyatürler on beşinci yüzyılın sonlarındaki Türk sanatçılarının karışık bir durumunu göstermektedir:

Bu devirde Türkler ve Anadolu'ya göç eden İranlılar, Anadolu'da henüz İran geleneğinden farklı yeni bir estetik görüş getirme çabalarına girişmemişlerdir. İşte bu nüshadaki minyatürlerin ustası, estetik bakımdan İran geleneklerine bağlı olan bu okula mensup görünüyor. Bu minyatürlerin bir çoğu, çok küçük olmalarına rağmen, İran'daki on beşinci yüzyılın ikinci

yarısında gelişen Türkmen minyatürlerinin ilk örnekleriyle değiş-tokuş edilebilir. Figürleri yerleştirmedeki basitlik ve pek işlenmemiş kaba bir zemin bu minyatürlerle Türkmen minyatürlerinde müşterektir. Buna rağmen, çok az da olsa, İran geleneğinden gelmeyen bazı özellikler minyatürlerde yer almıştır. Üçüncü minyatürdeki kır evinin perspektifi ve servi ağacı motifi gibi.[11]

Kıymetli bir sanat tarihçisi olan Edwin Binney'in bu görüşlerine ilâveten bu minyatürlerde kır evinin perspektifi ve servi ağacı dışında, şahısların elbiselerinin de İran veya genel Yakın Doğu kıyafetleri olmadıklarını ve tamamen Osmanlı kıyafetlerinin özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz. Leylâ'nın ve Mecnûn'un babaları Arabistan'da yaşayan iki bedevi kabile reisi gibi değil, Osmanlı toplumunun üst sınıfına mensup iki kişi gibi giyinmişlerdir. Kadınların kıyafetleri ve başörtüleri de tamamen Türk minyatürlerinde rastlanan kadın kıyafetlerine uymaktadır.[12] Ayrıca üç minyatürde çadır yerine çizilen evler, bugün hâlâ İstanbul'da ve diğer Anadolu şehirlerinde harap bir şekilde rastladığımız Türk-Osmanlı tipi evlerdir. Minyatürlerdeki tabiat ve bitki örtüsü ise Arabistan'da rastlanmayacak niteliktedir. Savaş sahnesini canlandıran iki minyatürde savaşan iki Arap kabilesi yerine sadece Osmanlı ordusuna mensup sipahilerin resmedildiği açıkça kıyafetlerden ve silahlardan anlaşılmaktadır. Bu iki minyatürde dikkati çeken diğer bir husus ise savaşan iki taraf yerine sadece bir tarafın resmedilmesidir. Yani minyatürü çizen için savaşanlardan önemli olanın sadece kendi tarafı olduğu, bunun da Osmanlı ordusu olduğu bu minyatürlerde ısrarla belirtilmektedir. Son minyatürdeki çadır da on altıncı yüzyıl Osmanlı minyatürlerinin en güzel örneklerini bir arada toplayan *Hüner-nâme*'deki çadırlarla büyük bir benzerlik göstermektedir. İşte bütün bu sayılan özellikler bu minyatürleri kesinlikle İran geleneğinden ayırmakta, onlara çok daha yerli bir hava vermektedir. Ayrıca bütün bu özellikler bu minyatürleri, on beşinci yüzyılın ikinci yarısındakilerden çok on altıncı yüzyıldaki Osmanlı minyatürlerine yaklaştırmaktadır. Esasen eserin orijinalinin on beşinci yüzyılın sonunda 905 yılında yazıldığı ve istinsahının, bizim yukarıda tespit ettiğimiz gibi 987 yılından sonra yapıldığı göz önüne alınırsa bu eserdeki minyatürlerin en azından on altıncı yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, bir sanat tarihçisi olmadığım için minyatürlerin özellikleri hakkında bu

11 Binney 1979, 6, 9.

12 Osmanlı kadın kıyafetleri için bkz. Sevin 1973.

verdiğim hükümleri ihtiyatla karşılamak gerekir. Ayrıca aslını göremediğimden minyatürlerdeki teferruat ve renk gibi ayrıntılar hakkında da pek fazla bir şey söyleyemiyorum.

Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin Portland nüshası hakkında bir fikir verebilmek için, onu elimizde bulunan üç nüsha ile karşılaştırıp bu nüshalara göre farklılıklarını dolayısiyle özelliklerini göstermeden önce, burada nüsha farklarıyla neyi kastettiğimizi ve varyant anlayışımızın ne olduğunu açıklayalım.[13] Bu açıklamanın çerçevesi içinde bir varyant tanımı yapmaya çalışalım. Çünkü ancak böyle bir sınırlamanın içinde elimizdeki nüshanın sayısız farklılıklarını belli bir düzen içinde gösterebilir ve öteki nüshalarla olan ilişkilerini belli bir açıdan ele alarak, karşılaştırılmaları mümkün ortak kategorilerine göre sıralayabiliriz.

Nüsha farklarının ve varyantın ne olduğunu iyi anlayabilmek için bunların doğuş sebeplerini incelemek gerekmektedir. Kısacası, acaba nüsha farklarının menşeleri nedir, diye sorduğumuzda, buna incelediğimiz yazmalardan edindiğimiz tecrübelere dayanarak şöyle bir cevap verebiliriz: Nüsha farkları nüshayı istinsah edenin 1) dalgınlığından, 2) eski yazıya hâkimiyetinin, edebiyat ve diğer kültür alanlarındaki bilgisinin derecesinden doğarlar. Bu sonuncu maddeyi iki kısımda düşünebiliriz: a) müstensih, istinsah ettiği nüshanın yazısını iyi okuyamadığı için kelimeyi veya kelime gruplarını kendine göre yorumlayarak veya başka bir kelime ve kelime gruplarına benzeterek okur. Bir bakıma müstensih metne bilinçsiz olarak müdahele etmiş olur, b) müstensih kendince daha münasip bulduğu ifadeleri, terkipleri ve kelimeleri asıl metindekilerin yerine koyarak metne bilinçli olarak müdahale eder. Bu müdahelelerde devrinin telâffuz özelliklerinden, dili kullanışından edebiyat ve estetik anlayışına ve zevkine kadar uzanan etkileri görmek mümkündür.

Ancak metin tenkitçisi, müstensihin istinsah ettiği nüshalardan zincirleme olarak, yukarıda menşeleri söz konusu olan nüsha farklarının gelebileceğini de dâima göz önünde bulundurmalıdır. Aslında bu düşünce, nüshalar arasındaki ilişkinin kurulmasında en önemli bir ipucu olmalı ve nüshaları birbirine bağlayan bir halka vazifesini görmelidir.

Müstensihin kültür seviyesine bağlı olarak metne yaptığı müdahele veya yazıyı başka türlü okuma ve yorumlama sonucunda doğan nüsha

13 *Leylâ ve Mecnûn*, Nr. 1164; *Leylâ ve Mecnûn*, Nr. 1165; *Leylâ ve Mecnûn*, TY 800. Bu nüshalar ve diğer *Leylâ ve Mecnûn* nüshaları için bu incelemenin sonundaki eke bakınız.

farklarının bazılarının, metne uyan, en az metnin aslındaki ifadeler kadar doğru ve uyumlu ifadeler olmaları mümkündür. Bu durumda bu nüsha farklarından biri diğerinin yerine geçebilir. Yani aralarında herhangi bir tercih yapmak mümkün değildir. Fakat durum her zaman böyle olmayabilir. Bazen de müstensihin metne bilinçli bir şekilde müdahalesi veya yazıyı değişik okuması ve yorumlaması dolayısiyle doğan nüsha farklarının metne uyan ve doğru ifadelermiş gibi görünmelerine rağmen böyle olmadıkları dikkatli bir incelemeden sonra ortaya çıkar. Özellikle manzum eserlerde bu doğru gibi görünen ifadeler, eski şiirin sanat anlayışına, estetik değerlerine ve çeşitli üslûp ifadelerine ters düşebilirler. Bu duruma karşı metin tenkitçisinin çok uyanık olması gerekmektedir ve mücehhez olduğu bütün bilgilerini bu tip yanlış nüsha farklarını yakalamak için kullanmalıdır. Dalgınlıktan doğan nüsha farklarının hemen hepsi ve yazıyı değişik okuma ve yorumlamadan ötürü meydana gelen nüsha farklarının bir kısmı ise metnin muhtevasına az çok uymayan farklar olup, açık seçik yanlış nüsha farklarını meydana getirirler. Bunların yanlış oldukları anlamdan ve gramer bozukluklarından açıkça anlaşılabilir. Hatta bu anlam bozuklukları bazen *abes* diyebileceğimiz dereceye ulaşabilir. Eğer anlamda bir bozukluk yaratmıyorlarsa bu hatalar, unutmalar ve atlamalar ile, meydana getirdikleri anlam nüanslarıyla, sentaks ve diğer gramer değişiklikleriyle, özellikle manzum eserlerde vezin ve kâfiyede yarattıkları aksaklıklar dolayısiyle hemen ortaya çıkarlar.

İşte kabaca *yanlış*, *doğru* ve *abes nüsha farkları* diye adlandırabileceğimiz bu farklardan abes olanlar —yani metnin mânâsına hiçbir şekilde katılmayan, açıkça dalgınlıktan doğan nüsha farklarıyle yine hiçbir şekilde metnin mânâsıyle uyuşmayan ve imlâ tarihinin alanı içine girmeyen yazıyı yanlış okuma ve yorumlamadan doğan nüsha farkları— dışındaki bütün diğer nüsha farklarına menşeleri ne olursa olsun *varyant* adını veriyoruz.

Metin tenkitçisi bir metni tespit ederken sadece varyantları gösterebileceği gibi, bütün nüsha farklarını da belirtebilir. Bu ilk durumda, özel işaretlerle varyantların doğru, doğru gibi görünen yanlış ve yanlış varyantlar olduklarının belirtilmesi okuyucunun metni anlaması ve metinden başka açılardan da yararlanması bakımından çok faydalı olacaktır. Çünkü eski edebiyat eserlerimizin manzum lügatleri ve estetik değerlerinin dökümleri henüz yapılmamıştır. Bu yüzden Türk edebiyatı ile ilgili metinleri hazırlayan araştırıcıların bu metinleri tespit ederken bu şekilde ayrıntılı

varyant dökümü vermeleri, gelecekte yapılacak eski edebiyat incelemeleri bakımından son derece önemlidir. İkinci, yani bütün nüsha farklarının ayrıntılı olarak gösterilmesi durumunda ise, yukarıda söylenenlere ilâveten nüshalar arasındaki bağıntıların müşahhas olarak ortaya konması ve nüshalarının bir şeceresinin çıkarılması bakımından bütün nüsha farklarının ayrıntılı olarak gösterilmesi gerçekten büyük bir önem taşımaktadır.

Dil tarihi içinde Türkçenin olduğu kadar, Arapçadan, Farsçadan veya bir başka dilden gelme kelimelerin, Türk dilinin bünyesi içindeki fonetik gelişmeleri ve imlâ kuralları geniş bir şekilde devir devir tespit edilip sonuçları ortaya koyulmadığı için yukarıdaki prensiplere ek olarak, metin neşirlerinde müstensihlerin metinde telâffuz ve imlâ bakımından yaptıkları değişikliklerin de bu varyantlarla birlikte belirtilmesini dil tarihi bakımından faydalı buluyoruz.

Şimdi telâffuz ve imlâ farklarını metnin neşredileceği zamana bırakarak, yukarıda anlatılan varyant anlayışı içerisinde Portland nüshasını elimizde bulunan diğer üç nüsha ile mukayese edelim, ve bu varyantların diğer nüshalarla olan ilişkilerini göstermeye çalışalım. Bu, Portland nüshasının diğer nüshalar arasındaki yerini tayin etmek bakımından yapılması gereken bir çalışmadır. Ancak burada yapılan çalışma Portland nüshasını tanıtmaktan ötede bir amaç gütmediği için, bu karşılaştırmalar benim elimin altında bulunan üç nüsha ile yapılabilmiştir. İleride *Leylâ ve Mecnûn*'un tenkitli metni hazırlanırken tabii olarak bütün nüshaların ele alınması gerekmektedir.

Biz yukarıda anlatılan *doğru*, *doğru gibi görünen yanlış* ve *yanlış* varyantları Portland nüshasının bünyesine göre beş kategoriye ayırarak diğer nüshalarla karşılaştırabiliriz:

1. Herhangi biri diğerinin yerine konduğunda metni semantik ve sentaks bakımından bozmayan varyantlar. Bunlar çoğu zaman eş anlamlı veya birbirine yakın anlamlar taşıyan ya da mânâ bakımından biri diğerinin yerine geçebilen veya sadece, mânâyı bozmadan yer değiştirmiş ifadelerdir. Çoğu Portland nüshasında bulunan, oldukça sık Mb nüshasının, çok nadir olarak da Ma ve Ü nüshalarının iştirâk ettiği eş anlamlı veya yakın anlamlı ve biri diğerinin yerine geçebilen kelimelerden oluşan bu varyantlar, aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi, beytin sentaksı ve mânâsı üzerinde hiçbir değişiklik yapmazlar, veya bazen meydana gelen anlamdaki nüans farklılığı beytin bütünündeki mânâyı değiştirmez:

P 23b, b. 704 (krş. Ma 19b, Mb 26b, Ü23b):

Biliş dil-berlere ḳapu yaparsın

Büt-i bī-gāneye niçün ṭaparsın

yaparsın: kaparsın (P).

yap- "kapamak" anlamına geldiğine göre, müstensih kendi devrinde kullanılan ve daha az arkaik olan *ḳapamaḳ* kelimesini burada kullanmayı tercih etmiştir.

P 27a, b. 186a (krş. Ma 24a, Mb 30b, Ü 27a):

Baña dirler ki ḳo ġavġa-yı ʿışḳı

ko : kes (P).

Görüldüğü gibi iki varyant da yanlış değildir.

P 29b, b. 901 (krş. Ma 27b, Mb 33a, Ü 29b):

Dönicek ḳavmine ol pīr-i fānī

Döne döne ḥikāyet ḳıldı anı

ḳıldı : itdi (P, Mb).

P 32a, b. 980 (krş. Ma 30b, Mb 36a):

Siyeh rūyem fütāde sāye gibi

Beni götürme bas geç yaya gibi

bas geç : geç git (P).

P 35b, gazel: 4 (krş. Ma 35b, Mb 40a, Ü 35b):

Düşmenlerüm ile dōst olduñ

Mecnūnı da bir gün aña iy dōst

düşmenlerüm ile: düşmānlarum ile (P).

bir gün aña : aña bir gün (P).

P 36b, b. 1121 (krş. Ma 36b, Mb 41a, Ü 36b):

Murādı bu ki Mecnūnı göreydi

Ya görmiş kimseden anı ṣoraydı

anı : ḥālin (P, Mb).

Mânâ bakımından bu iki varyant da kabul edilebilir.

P 39a, b. 1210 (krş. Ma 40a, Mb 44a, Ü 39a):

Ya bārī ḳalbi biraz açılaydı
Odı bir pāre dilden ṣaçılaydı

ḳalbi : gönli (Mb).
biraz : bir dem (P, Mb).
P ve Mb'deki varyant vezne daha çok uymaktadır.

P 42b, b. 1317 (krş. Ma 44b, Mb 48a, Ü 42b):

Sözi ẕikr-i ʿiẕār u zülf-i yārı
Geçer bu ḥālile leyl ü nihārı

sözi ẕikr-i ʿiẕār u zülf-i yārı (Mb, P): sözi zülf ü ʿiẕār u ẕikr-i yārı (Ma, Ü).
geçer bu ḥālile : bu ḥālile geçer (P).
Yukarıdaki yer değiştirmeler beytin anlamını etkilemiyor.

P 43a, b. 1337 (krş. Ma 45a, Mb 48b, Ü 43a):

Eger keklik olup eylerse pervāz
Yitem tutam olup şāhin ü şehbāz

keklik (P, Mb) : turna (Ma, Ü).

P 44a, b. 1363 (krş. Ma 46a, Mb 49a, Ü 44a):

Revān ġam yimeyüp and içdi Nevfel
Ulūhiyyet ululığına evvel

yimeyüp : saymayıp (P).

P 45b, b .1406 (krş. Ma 48a, Mb 51a, Ü 45b):

Vefâya urmaḳ evvel bunca lafı
Dönüp göstermek ol lafa ḫilāfı

urmak evvel : evvel urmak (P, Ma, Mb).

P 46b, b .1432 (krş. Ma 49b, Mb 52a, Ü 46b):

Dönüp bu tīz ḫaberle ilçi çün tīr

İrüp Nevfel öñinde itdi taḳrīr

irüp : inüp (Mb).

öñinde : ḳatında (P).

P'deki varyant mânâ ve sentaksta hiçbir değişiklik yapmıyor. Hâlbuki Mb'deki varyant mânâda değişiklik yapıyor ve inüp kelimesi habercinin bir hayvan üzerinde geldiğini belirtiyor (bu tip varyantlar için bkz. bu yazıdaki üçüncü kategori).

P 46b, b. 1437 (krş. Ma 49b, Mb 52b, Ü 46b):

Ol āteş leşker ile çekdi şemşīr

O ḳavme ḫamle itdi nite kim şīr

leşker ile : ʿasker ile (P).

P 48a, b. 1474 (krş. Ma 51a, Mb 53b, Ü 47b):

Eger öldürse Leylī ḫaylin aṣḥab

Anı yurdı aḳıdup dīdeden āb

ḫaylin : ḫayli (Ü), ḫalḳın (P).

P 48a, b. 1478 (krş. Ma 51b, Mb 53 b, Ü 47b):

Biz olduḳ saña nuṣretde tūfeylī

Ḳılursm sen ʿadū ḫayline meyli

ḫayline : ḫalḳına (P).

2. Sentaks ve gramer bakımından değişik şekillerde ifade edilen fakat beytin mânâsında büyük bir değişiklik yaratmayan varyantlar.

Portland nüshası, bu kategoriye ait varyantlar bakımından da diğer üç nüshaya göre daha çok tek başına farklılıklar gösterir. Buna rağmen zaman zaman Mb nüshası başta olmak üzere diğer nüshaların biri veya ikisiyle aynı varyantları paylaştığı da görülür.

P 26a, b. 791 (krş. Ma 23a, Mb 29b, Ü 26a):

Ne ḥācet-geh ḳodı ne bir mezārı

Varup el götürüp itmeye zārī

itmeye : itmedi (P).

P 28a, b. 844 (krş. Ma 25a, Mb 31b, Ü 28a):

O ḫōd başın açup ʿışḳın dilendi
Duʿā itdi aña kendüye ilendi

başın : baş (P, Mb).
ʿışḳın : ʿışḳını (P).

P 29b, b. 904 (krş. Ma 27b, Mb 33b, Ü 29b):

O laḥẓa kim duʿā tīri irer rāst
İder ḥaḳdan bu yay olmaġı der-ḫʷāst

irer: ola (P).

P 35a, b. 1073 (krş. Ma 34b, Mb 39b, Ü 35a):

Vücūdum derd-i ṣabr içün olupdur
Cefā vü cevr ü cebr içün olupdur

derd-i : derde (P).

Bu iki durumda da beytin mânâsı değişmeyecektir: "Vücudum sabır derdi, cefa, cevr ve cebir için yaratılmıştır" (Ma, Mb, Ü), "Vücudum derde sabır için, cefa, cevr ve cebir için var olmuştur" (P).

P 35a, b. 1078 (krş. Ma 34b, Mb 39b, Ü 35a):

Ṭutarsang ʿāşıḳung başına tiyġi
Elinden gelmez anuñ cān dirıgi

anuñ cān : ol cānuñ (P).

P 36a, b. 1110 (krş. Ma 36a, Mb 40b, Ü 36a):

Müselsel zülfi olsa vaḳt-i naḫcīr
Urur biñ şīr-i meste bend-i zencīr

bend-i zencīr : bend ü zencīr (Ma, Mb, P).

İki durumda da beytin mânâ bütünlüğü bozulmamıştır: "Avlanma zamanında onun müselsel zülfü, bir sarhoş arslana zincirden bağ vurur" (Ü), "Avlanma zamanında onun müselsel zülfü, bir sarhoş arslana bağ ve zincir vurur" (Ma, Mb, P).

P 37a, b. 1140 (krş. Ma 37b, Mb 41b, Ü 37a):

Ne dem kim cūş ideydi bād-i Necdī

Bunuñ da cūş iderdi ḥāl-i vecdi

ideydi : iderdi (P).

Görüldüğü gibi iki varyant da beytin mânâsında büyük bir değişiklik meydana getirmiyor.

P 37a, b. 1145 (krş. Ma 37b, Mb 42a, Ü 37a):

Yöresinden geçerken ḫāṣ eger ʿām

Oḳurdı añа eşʿār ile peyġām

geçerken ḫāṣ eger ʿām (P, Ma, Ü) : geçen her hās ve ger ʿām (Mb).

P 37b, b. 1153 (krş. Ma 37b, Mb 42a, Ü 37b):

Virürlerdi revān Mecnūna anı

Ḳılurdı fitne ol meftūna anı

virürlerdi revān Mecnūna : virürdi irişüp Mecnūna (P, Mb).

P 37b, b. 1155 (krş. Ma 38a, Mb 42a, Ü 37b):

Bu resme arada odlu ḫaberler

Gelür varurdı her şām u seḥerler

gelür : gelüp (P, Mb).

P 39a, b. 1214 (Ma 40a, Mb 44a, Ü 39b):

İrem ol ravżaya dense ḫaḳ ola

Ki miṣli āyet-i lem yuḫlaḳ ola

ḫaḳ ola : ḫaḳ idi (P).

lem yuḫlaḳ ola: lem yuḫlaḳ idi (P).

dense (P, Mb) : düşse (Ma, Ü).

'Ola' ve 'idi' iki ayrı gramer şekli olduğu halde bu beyitte birbirlerinin yerini aldıklarında anlamı pek fazla değiştirmiyorlar.

P 39b, b. 1223 (krş. Ma 40b, Mb 44b, Ü 33b):

Ḫiṭāb itdi nigāre aġlayup zār

Ki iy yār-i vefākār u vefādār

yār-ı : yar u (Ü).

vefākār : cefākār (P).

P'deki varyant yanlış varyant kategorisine ait olduğundan ve gramer şekilleriyle ilgisi olmadığından burada söz konusu edilmeyecek. Ancak Ü'deki varyantın beyitte mânâ değişikliği yapmayan değişik bir gramer şeklinden doğduğu açıktır.

P 43b, b. 1347 (krş. Ma 45b, Mb 49a, Ü 43b):

Degüldür zer gibi ḳıymetde zirnīḫ

Bir olmaz pāre-i sīm u ser-i mīḫ

İkinci mısra P'de şöyledir: "Bir olur mı zer u sīm ile gör mīḫ." Görüldüğü gibi mânâ değişmediği halde sentaks değişmiştir.

P 47a, b. 1455 (krş. Ma 50b, Mb 53a, Ü 47a):

Her at kim cūşı yiri sarsar idi

Deminde ṣanki bād-ı ṣarṣar idi

at kim (Ma, Mb, P) : her atuñ (Ü).

P 47b, b. 1458 (krş. Ma 50b, Mb 53a, Ü 47a):

'Arāb seyyidleri çün şīr-i ser-mest

Olup pençeye pençe dest ber dest

olup pençeye pençe (P, Ma) : olunca pençe pençe (Ü), olup pençe vü pençe (Mb).

Yukarıdaki örneklerden de görüldüğü gibi bu kategorideki varyantlarda P nüshası diğer üç nüshadan tamamen farklıdır veya daha çok (Ü) nüshasının karşısında Mb ve Ma ile aynı varyantlara sahiptir. Ü nüshası ile beraberliği nadiren görülür.

3. Herhangi biri diğerinin yerine konabilen ve beyitte veya cümlede hem sentaksı hem mânâsı değişik olan varyantlar. Meydana gelen bu yeni ifade anlam bakımından hiçbir şekilde yanlış değildir ve beytin muhtevası içinde kabul edilebilirliğini korur. Nitekim, farklı mânâlar verdikleri halde, aşağıdaki örneklerde iki değişik varyanttan herhangi biri tercih edilebilir.

Bu tip varyantlar bakımından P nüshası çoğu zaman diğerlerinden ayrılır. Ancak çok nadir olarak Mb nüshasıyla birleştiği de görülür:

P 24b, b. 726 (krş. Ma 21a, Mb 27b, Ü 24b):

Ṭaş içinde yatur toprak gibi ḫʷār

Olur yaṣduḳla döşek ḫāre vü ḫar

ḫʷār "yalnız, kimsesiz ve hor görülen" : ḫōr (P, Ma, Ü).

Müstensihlerin burada kelimeyi kendi telâffuzuna veya konuşma dilindeki söylenişine göre yazdığı görülüyor. P'de ikinci mısra şöyledir: "Olup yaṣduġı seng aña serin ḳor." Bu mısra da öteki kadar beyte uymaktadır.

P 33a, b. 1009 (krş. Ma 32a, Mb 37a, Ü 33a):

Kim andan bārī āḫır gāh u bī-gāh

Nola bu ḫasteden olursañ āgāh

İkinci mısra P ve Mb'de şöyledir: "Gelüp ben ḫasteye etseñ nigāhı." Yalnız bu beytin birinci mısraında farklılıklar şöyledir:

aḫır : nola (P).

gāh u bī-gāh : gāh gāhī (P, Mb).

Bu varyantları da yerlerine yerleştirirsek beytin mânâsında bozukluk olmadığı fakat bir değişiklik meydana geldiği ortaya çıkar.

P 43b, b. 1346 (krş. Ma 45b, Mb 49a, Ü 43b):

İkimüz de egerçi ādemī-zād

Velī ben ḫār u ḫas ol serv-i şimşād

İkinci mısra P'de şöyledir: "Velī ol cān-ı şīrīn ben de Ferhād"

P 43b, b. 1358 (krş. Ma 46a, Mb 49a, Ü 43b):

Görüp Nevfel ḳatı bī-çāre anı

Hücūm-ı ʿavne tīz itdi ʿinānı

P'de ikinci mısra şöyledir: "Teraḥḥum idüben ḳaynadı ḳanı."

P nüshasında bu tip varyantların sayıları sayılmayacak kadar çok değildir. Fakat bu farklılık, P nüshasını, elimizdeki özellikle iki nüshadan (Ma ve Ü) ayıran önemli özelliklerden biridir.

4. Herhangi biri diğerinin yerine geçtiğinde yine beytin veya cümlenin sentaksını bozmayan, fakat meydana getirdiği mânâ beytin veya muhtevanın bütünlüğüne uymayan varyantlar.

Divan şiiri söz konusu olduğunda, ilk bakışta doğru bir anlam taşıyormuş gibi görünmelerine rağmen, bu varyantların meydana getirdiği ifadeler divan edebiyatının estetik anlayışıyla uyuşmazlar. Bazen de beytin mânâsı ve sentaksı bakımından doğru oldukları ve divan edebiyatının sanat anlayışına da uydukları hâlde, eserde anlatılan konuyla uyuşmayan durumlar yaratırlar. Yani bunlar kabul edilebilir varyantlar gibi göründükleri hâlde metnin konu bütünlüğü veya divan edebiyatının estetik anlayışı bakımından kabul edilmeleri imkânsız olan varyantlardır. Şimdi bu dördüncü kategoriye giren varyantlara örnek verelim:

P 16b, b. 490 (krş. Ma 10b, Mb 18b, Ü 16a):

Elünde rā olursa tīz ḫançer
Dū ʿālem rāyına olur musaḫḫar

rā olursa tīz ḫançer : tīz olursa tīġ u ḫançer (P).

Divan edebiyatının sanat anlayışı ve muhtevası bakımından doğru şekil Ma, Mb ve Ü nüshalarındaki varyanttır. Zira bu bölümde Mecnûn'un babası Mecnûn'a alfabedeki harfleri sıralayarak okumanın önemini anlatmaktadır. Ayrıca (P)'deki şekliyle sadece kaba gücün cihana galip geleceği anlamı bulunmaktadır. Oysa öteki nüshalarda bilginin kaba güç kadar yani kılıç ve hançer kadar cihanı elde etmekte etkili olacağı anlatılmaktadır. Bu anlam hem konu, hem de divan edebiyatının sanat anlayışıyla daha uygun düşmektedir. Çünkü divan edebiyatının geleneğinde *ra* harfi şekil bakımından hançere benzetildiğinden Ma, Mb ve Ü nüshalarındaki okunuş daha doğrudur. Ayrıca ikinci mısradaki *ray* "düşünce, ideal, fikir" kelimesiyle *ra* arasındaki şekil ve telâffuz beraberliği de yine bu okunuşun doğru olduğunu kanıtlamaktadır. Çünkü şair son mısradaki *rayuna* "düşüncene, tasavvuruna" kelimesiyle *ra* arasında bir oyun yapıyor.

P 16b, b. 494 (krş.Ma 10b, Mb 18b, Ü 17a):

Meded olursa saña mīm ile dāl
Demünde cümle ḫayre olasın dall

meded : medār (P).

Divan edebiyatı geleneği bakımından doğru varyant Ma, Mb ve Ü nüshalarında bulunmaktadır. Zira birinci mısradaki *mim* (m) ve *dal* (d) harfleriyle *meded* kelimesinin yazılışı arasındaki ilgiye dayanılarak oyun yapılmaktadır. Kelimenin *meder* olmasına bu yüzden imkân yoktur. P'nin müstensihi veya onun istinsah ettiği nüshanın müstensihi dikkatsiz ve şiir geleneğini iyi bilmâyen birisi olmalıdır.

Burada *meded* ile *medār*ın birbirine benzeyen yazılışları yüzünden hatanın yapılmış olabileceğini düşünebiliriz. Zira divanî yazıda dal harfleri alttan yukarı doğru birleştirilerek yazılır. Böylece ortada bir elif harfi varmış intibaı uyanır. İkinci dal harfinin kuyruğu da r vazifesini görür ve böylece ortaya kolaylıkla *medar* kelimesi çıkabilir.

P 18b, b. 556 (krş. Ma 13b, Mb 21a, Ü 18a):

Belānuñ bendesi ʿışḳuñ esīri
Ġam ile ġuṣṣa şehrinüñ şehīri

şehīri : emīri (P, Ü).

Yine divan edebiyatının geleneği içinde düşünürsek doğru varyantın Mb ve Ma nüshalarında olduğunu görürüz. Zira şair bu beyitte *şehr* ile *şehīr* kelimeleri arasında oyun yapmaktadır. Münstensihin bu durumu layamayarak kendisince uygun gördüğü *emīri* kelimesini metne aldığı görülüyor. P ile Ü'yü birleştiren bu aynı yanlış belki de onların istinsah edildiği nüshalara dayanmaktadır.

P 18b, b. 560 (krş. Ma 13b, Mb 21a, Ü 18b):

Ṭavāf-ı kūy-ı yāre her seḥer-gāh
Varurlar bile ol bir iki hem-rāh

varurlar : varurlardı (P).

bir : yok (P).

P'deki bu ifade konunun muhtevası bakımından doğru değildir. Zira bir önceki beyitte Mecnûn ile gidenlerin iki değil birkaç kişi olduğunu öğreniyoruz: "Ḳarīn oldı aña bir nice ġam-gīn."

P 19a, b. 565 (krş. Ma 13b, Mb 21b, Ü 18b):

Yile virse karārın bād-ı endūh
Maḳarr olmazdı aña illā ol kūh

İkinci mısra P nüshasında şöyledir: "Maḳarr olmazdı ol gün aña ol kūh." Metnin muhtevasına göre P'deki ifade yanlıştır. Zira, Mecnûn'un ruhî bir buhran geçirdiği zaman Necd Dağı'na çıktığını biliyoruz. Oysa P'deki ifadeden bu durumun tersi anlaşılıyor.

P 20a, b. 596 (krş. Ma 15a, Mb 22b, Ü 20a):

Ruḫ-ı Leylī gül-i gülnāre dönmiş
Dil-i Mecnūn dutuşmış nāre dönmiş

gülnār : gülzār (P, Mb).

Divan edebiyatının sanat geleneği bakımından P ve Mb'deki ifade yanlıştır. Çünkü şair *gülnar* "gül renkli, kırmızı", "nar çiçeği" ile *nar* "nar, ateş" kelimeleri arasında iham-ı tenasüp ve cinas-ı nakıs sanatları yapmaktadır.

P 25b, b. 761 (krş. Ma 22b, Mb 29a, Ü 25b):

Beni yıḳdı ġamuñ vīrāne ḳıldı
Cüvān iken daḫi pīrāne ḳıldı

vīrāne : dīvāne (P).

daḫi : beni (P).

Gerek mânâ bütünlüğü gerekse divan edebiyatının geleneği bakımından doğru varyant Mb, Ma ve Ü nüshasındaki *vīrāne*dir. Zira şair beyitte *yıḳmaḳ* fiilini kullanmaktadır. Yıkıntı ise *vīrāne* kelimesiyle eş anlamlıdır. Ayrıca *pīrāne* ile *vīrāne* arasında anlam paralelliği vardır. Yani Mecnûn *vīrāne* olmuştur ve *pīrāne* "ihtiyar" olmuştur. *Pīrāne*nin *dīvāne* ile bir ilişkisi olamaz amma *vīrāne* ile olan ilişkisi açıktır. Müstensih bu beyitte kastedilenin Mecnûn olduğunu bildiği için *cunūn* ve *mecnūn* kelimeleri dolayısiyle kendisinin daha uygun gördüğü *dīvāne* kelimesini yazmış olmalıdır.

Dahi yerine kullanılan *beni* ise, *beni* birinci mısrada zaten kullanılmıştır. İkinci mısrada bir kere daha kullanılması için hiçbir zorunluluk yoktur.

P 26b, b. 811 (krş. Ma 24a, Mb 30a, Ü 27a):

Çü 'ışḳuñ adını Mecnūn işitdi
Gülerken şem' gibi girye itdi

girye itdi : gör ne itdi (P).

Müstensihin *girye itdi* ibaresini *gör ne itdi* şeklinde okuması, bu ikisinin eski yazıda birbirine çok benzer bir şekilde yazılmasından ötürü

olmuştur. Fakat tabii ki doğrusu *girye itdi* "ağladı" olmalıdır. Zira divan edebiyatının imaj sistemi içinde *şem*'in "mum" yanmasıyla eriyen ve aşağıya doğru yuvarlanan damlacıklar göz yaşına benzetilir. Bu anlayışa göre mum, ızdırap çeken insandır. İçindeki fitil insanın canına, yani maddesel yanına tekabül eder. İnsanın bu fitilin yanmasıyla ızdırap çekmesi en iyi şekilde göz yaşıyla sembolize edilir. Böyle bir anlayış içinde kelimenin *girye* olması gerekmektedir.

P 27a, b. 822 (krş. Ma 24a, Mb 30b, Ü 27a):

O farḳuñ bir ḳılın farḳ eylese yād
Ḳıla cismüm ḳılı biñ dürlü feryād

biñ : hem (P).

yād : bād (P, Ma, Mb).

İlk anda *biñ* yerine *hem* mümkün gibi görünmekte ise de doğru değildir. Zira şair birinci mısradaki *bir* ile *biñ* kelimesi arasındaki tezattan yararlanarak okuyucuyu etkilemek istemektedir. Kelimenin doğrusu divan edebiyatının estetik kuralları gereğince *biñ*dir. *Yād* yerine *bād* okunmasına gelince bu eski yazıdaki harf benzerliği dolayısiyle yapılmış bir hatadır. Müstensihler Herhâlde iki nokta yerine bir nokta koymuşlardır.

P 27a, b. 823 (krş. Ma 24a, Mb 30b, Ü 27a):

Tenüm müyı miyān-ı müra döndi
Öter iñler ḳurı ṭanbūra döndi

müra : yāre (P).

Yine divan edebiyatının estetik zevki ve anlayışı bakımından P nüshasındaki varyantı doğru kabul edemeyiz. Zira şair bu beyitte *m* ile *n* harflerinin tekrarlanmasından meydana gelen bir ritim yaratmaktadır. Müstensih bu durumu gözden kaçırdığı gibi, beyitteki imaj sisteminin bütününü de yakalayamamıştır. Zira incelik kavramı, "saç, kıl, karıncanın beli" gibi nesnelere atıflar yapılarak dile getirilir. Sevgilinin beli de incelik bakımından *kıl gibidir, karıncanın beli gibidir.* Şair burada *mūr* kelimesiyle çok uzak da olsa bize bu benzetmeyi hatırlatmaktadır. Fakat asıl söylemek istediği şey, vücudundaki her bir kılın, tanburun öten, inleyen, kuru tellerine benzediğidir. Bu tellerin en önemli vasfı inceliğinin yanı sıra kuruluğudur. Şair böyle bir vasfı sevgilisinin beli için kullanmaz. Zira sevgilide her şey mükemmelliğin sembolüdür. İşte şair *mūr* kelimesini kullanmakla

bize, bu kelimenin ilgili olduğu bütün benzetmeleri içine alan imaj sistemini zımnen vermekte, fakat bunların yalnız bir tanesini beyitte kendisiyle ilgili olarak kullanmakta, böylece beyti tek anlamlı beyit olmaktan çıkararak bir ikinci çağrışımla zenginleştirmektedir. Esasen müstensih de bu çağrışımın etkisiyle *mūr* yerine *yār* kelimesini kullanmıştır.

P 28a, b. 858 (krş. Ma 25b, Mb 32a, Ü 28b):

Yeri göz gibi miḥrāb içre dā'im
Geçer her dem firişte gibi ṣā'im

göz : gün (P).

Yine divan edebiyatının estetik anlayışına göre bu varyantlardan doğrusu gözdür. Zira *mihrāb* şekil bakımından kaşa benzer. Yeri dâima kaşın içinde olan ise *gün* "güneş", değil gözdür. Ayrıca göz ikinci mısrada *firişteye* "melek" benzetilmektedir. Onun gibi yemeden, içmeden durduğu söylenmektedir. Melek nurdan yaratılmıştır. Maddesi olmadığı için yemeğe de ihtiyacı yoktur. Aynı şekilde göz de ışığın yani nurun kaynağıdır, saydamdır. Bu anlayışın çerçevesi içinde kelimenin göz olması gerekmektedir. Bu yanlışlığın, divanî yazıda kelime sonundaki *z* harfi ile *n* harfinin yazılışlarının birbirine benzemesinden doğduğunu söyleyebiliriz.

P 30a, b. 915 (krş. Ma 28a, Mb 34a, Ü 30a):

Gelür her gün ser ü pāyı bürehne
Yanınca nice rüsvā-yı bürehne

her gün : dā'im (P).

Her gün muhteva ile daha uygun düşmektedir. Zira *dā'im* kelimesi kullanılırsa, Mecnûn'un her gün gelip gelmediği belirsizleşir ve sadece Leylâ'nın bulunduğu yere her gelişinde Mecnûn'un dâima başının ve ayağının çıplak olduğu belirtilmiş olur. Halbuki söylenmek istenen "Mecnûn'un başı ve ayağı çıplak olarak her gün Leylâ'nın bulunduğu yere geldiğidir". *Dā'im* doğru gibi görünmesine rağmen metinde söylenmek isteneni değiştirmektedir.

P 30b, b. 934 (krş. Ma 28b, Mb 34b, Ü 30b):

Ki ala ṣolmadan ḫōryād elinden
Teni al olmadan her yād elinden

ki ala : ki alı (P).

ḫōryād : ḫōyrād (P).

P'deki varyant, yine eski edebiyatımızın geleneği açısından yanlıştır. Zira şair bu beyitte *almak* fiili ile *al* "kırmızı" kelimesi arasında bir cinas sanatı yapmaktadır. Eğer birinci mısradaki *ala* kelimesini *alı* şeklinde okursak, birinci ve ikinci mısralardaki bu kelimelerin mânâsı aynı olur ve beytin bütününün mânâsı da estetik değeri de kaybolur. *Horyad*ın *hoyrad* şekline girmesi herhalde metatez olayıyla açıklanmalıdır.

P 33b, b. 1038 (krş. Ma 33a, Mb 38b, Ü 34a):

İşitdi çün bu pendi ḫaste Mecnūn

Sözi kevşer aḳıtdı gözi Ceyḥūn

çün bu pendi : bu sözi çün (P).

Muhteva göz önüne alınacak olursa *pend* "nasihat, öğüt" kelimesinin daha doğru olduğu anlaşılır. Çünkü daha önceki beyitlerde Mecnûn'un babası ona öğüt vermektedir. Ayrıca *çün bu pendi* vezin bakımından da tercihe şayandır.

P 35b, b. 1095 (krş. Ma 35b, Mb 40a, Ü 35b):

Kitāb-ı ḥüsn ü fihrist-i letāfet

Çerāġ-efrūz-i miṣbāḥ-i feṣāḥat

feṣāḥat : ṣabāḥat (P, Mb).

Divan edebiyatının estetik anlayışına göre, P'deki varyant yanlıştır. Çünkü divan edebiyatında sevgilinin yüzü kitaba benzer. Yüzdeki siyahlar yani kaş, ben ve ince tüyler siyah mürekkeple yazılmış yazılar ve işaretlerdir. İki yanak da parlak iki sahifedir. Bu klâsik benzetmeyi bu beyitte görüyoruz. İkinci mısraı birinci mısra ile bütünleştirmek için ikinci mısrada şairin yine yazı ve kitapla ilgili bir kelime kullanması gerekir. Bu da ancak *feṣāḥat* "fasih, düzgün bir şekilde ifade etme" kelimesidir. P'deki *ṣabāḥat* "güzellik" kelimesi beyitteki anlam bütünlüğünü tamamen kaybettirecektir. Bu durumda beyti şöyle anlamalıyız: "Leylâ fesahat lâmbasını aydınlatan yani beliğ ve ince ifadeleriyle çevresini aydınlatan bir güzellik kitabı ve letafet fihristidir." Burada *fihrist* "önsöz, kitabın başlangıcı" anlamındadır. Böylece bu beyitte bir kitapta bulunan önemli üç unsur ifade edilmiştir. Kitabın konusu güzellik, başlangıcı letafet, ifadesi fasih bir ifadedir. Bu unsurların Leylâ'daki paralellerini kurarsak, Leylâ güzeldir, lâtif ve zarîf olmada en başta gelir ve çok güzel konuşur. Şair böylece kitap ve Leylâ arasında

ortak yönler bulur. Bütün bu ilişkilerin kurulması ancak *feṣāḥat* kelimesiyle mümkün olduğundan, bu kelimeyi doğru varyant olarak kabul etmeliyiz.

P 44b, b. 1382 (krş. Ma 47a, Mb 50a, Ü 44b):

Ġazelde nakşını taʿrīf iderdi

Muvaşşaḥ nağmeler taṣnīf iderdi

nakşını : leylāyı (P).

İlk bakışta iki varyant da mümkün görünüyor. Fakat bir önceki beyitte Leylâ zikredilmiştir. Bu durumda "Mecnûn, gazel içinde Leylâ'nın nakşını (güzelliğini) anlatırdı" ifadesi daha doğrudur. Ayrıca *nakış*, gazelin bestelendiği özel bir musikî şeklidir. Şair beyitte bir taraftan da *nakş*ın musikîdeki bu mânâsına işaret etmekte, daha doğrusu beyitte kullandığı diğer musikî terimlerinin yardımıyla kelimenin bu mânâsını da okuyucunun aklına getirmektedir. Okuyucu yine beytin esas mânâsının yanı sıra ikinci bir çağrışımla başka imajlara da sürüklenmektedir. Teknik adıyla söylersek şair, *nakış* kelimesi ve diğer musikî ile ilgili kelimelerle (muvaşşah, tasnif, nağme, gazel) ilgili olarak ihâm-ı tenasüp sanatı yapmaktadır.

P 48a, b. 1485 (krş. Ma 51b, Mb 54a, Ü 48a):

Çü dil-ber göndere ol armağanı

ʿİveż ḳılsa yaraşur ana cānı

ḳılsa: ḳılsam (P, Mb).

Daha önceki beyitler hep üçüncü şahıstan söz ettiğine göre doğru varyant *ḳılsa*dır.

Bu kategoride P nüshasının hep yanlış varyantlara sahip olduğunu görüyoruz. Yukarıda verilen örneklerden yalnız üçünde Mb nüshasıyla, birisinde de Ü nüshası ile yanlış olan aynı varyantı paylaşmıştır. Bu durumda bu yanlış varyantların bütününü, müstensihimizin bilgisine bağlamamıza imkân yoktur. Bu yanlışların hiç olmazsa bazılarının onun istinsah ettiği nüshayla ilgili olduğunu göz önünde tutmamız gerekmektedir.

5. Biri diğerinin yerine geçtiğinde açıkça yanlış anlamlar ortaya çıkan veya vezin ve kâfiye bozuklukları, estetik kuralları ihlâl, gramer hataları gibi durumlar yaratan varyantlar.

Bu kategoriye giren varyantları ele aldığımız bu bölümde, P nüshasının diğer nüshalarla olan ilişkisini ve farklılığını daha iyi göstermek için abes olan nüsha farklarını da belirtmeyi uygun gördük. Zira bir nüshanın bir ifadeyi öteki nüshalarla aynen paylaşması tabii bir durumdur. Biri diğerine tercih edilebilir varyantlarda öteki nüshalardan bir veya bir kaçıyla birleşmesi ise birinci duruma nazaran daha dikkat çekici bir durum olur. Çünkü diğer nüshalardan bazılarıyla uyuşması bazılarıyla da uyuşmaması eldeki nüshanın yanlış varyantlarda ve özellikle abes nüsha farklarında öteki nüshalardan biri veya birkaçıyla aynılık göstermesidir. Zira iki ayrı nüshanın aynı yanlışa sahip olması bu iki nüshanın müstensihinin de tesadüfen aynı yanlışı yapmış olması demek olmaz. Bu çok büyük bir tesadüf olur. Böyle durumlar, aynı yanlışlarda birleşen nüshaların ortak kaynakları olduğuna işaret eder. Bu yüzden bu bölümde *varyant* yerine *nüsha farkları*ndan söz edeceğiz.

Portland nüshasında çoğu zaman yalnız kendisinde bulunan yanlış nüsha farkları bulunur. Fakat zaman zaman Mb başta olmak üzere diğer nüshalardan biri veya ikisiyle de yanlış nüsha farklarını paylaşır. Çok nadir olarak, yanlış nüsha farklarının Ma, Mb, Ü nüshalarında yer aldığını ve P nüshasının doğru ifadeyi ihtiva ettiğini görürüz.

Portland nüshasında sadece vezin ve kâfiyeyi bozdukları için yanlış kabul edilmesi gereken nüsha farkları vardır. Aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi:

P 20b, b. 610 (krş. Ma 16a, Mb 24b, Ü 21a):

İçüp fürḳat şarābın nūş ber nūş

Yürür avāre Mecnūn mest ü medhūş

āvāre Mecnūn : Mecnûn āvāre (P).

P'deki okunuş vezni bozmaktadır.

P 27b, b. 839 (krş. Ma 25a, Mb 31a, Ü 27b):

Anı bildi devāsuz rence düşmiş

Anı bilmez ki bāḳī gence düşmiş

rence : derde (P).

derde/gence kâfiye olamayacağından, doğruluğu söz konusu olmaz.

P 36b, b. 1125 (krş. Ma 36b, Mb 41a, Ü 36b):

Gönül teng ü mekān teng ü dehān teng

Belādan gözine mülk-i cihān teng

mekān teng ü dehān teng : dehān teng ü mekān teng (P, Ma, Mb).

P 37b, b. 1156 (Ma 38a, Mb 42b, Ü 37b):

Ol ikki bülbül-i mestüñ fiġānı

Ara yirde oda yaḳdı cihānı

ol ikki bülbül-i mestüñ fiġānı : ol ikki mestlerüñ bülbül fiġānı (P).

Müstensihin beyti okuyup Farsça terkîbi kendiliğinden Türkçeye çevirerek yazmış olması muhtemeldir. Ayrıca mest bir buçuk hece olması dolayısıyla vezin P'de bozulmuştur.

P 45a, b. 1401 (krş. Ma 48a, Mb 51a, Ü 45a):

Getürüp bu diyāra ben ġarībi

İdersin ṭatlu dilden dil-firībi

İkinci mısra P'de şöyledir: "Dilüñden şād idersin dil-i ġarībi." Hem kâfiye hem veznin bulunmadığı bu mısraı doğru kabul etmek imkânsızdır.

P 47b, b. 1466 (krş. Ma 51b, Mb 53b, Ü 47b):

Sipāh-ı Nevfel içinde yelerdi

Gürūh-i Leylīye nuṣret dilerdi

dilerdi : iderdi (P).

iderdi/yelerdi kâfiye olamayacağı için beyte bir mânâ verse dahi yanlış kabul edilmelidir.

P 48a, b. 1475 (krş. Ma 51a, Mb 53b, Ü 47b):

Eger aṣḥābı ḳuvvet bulsa deste

Düşerdi dest ü pādan zār u ḫaste

Birinci mısra P'de şöyledir: "Eger ḳuvvet bulursa aṣḥāb deste." Ancak mısraın böyle okunuşu vezni bozduğu için doğruluğu söz konusu olamaz.

Bu şekilde vezin ve kâfiyede meydana gelen aksaklıklardan ötürü yanlış sayılan nüsha farklarına P nüshasında çok sık rastlanmaktadır. Burada bu yazının çerçevesi içinde ancak yukarıdaki örneklerle yetinmek zorundayız.

Şimdi menşeleri ne olursa olsun P nüshasında bulunan diğer yanlışları kendi içinde sınıflandırarak görelim:

1. Müstensih çoğu zaman beyitlerdeki kelime ve ifade gruplarının yerlerini değiştirerek mânâyı veya sentaksı bozmakta ve hata yapmaktadır.

P 17a, b. 511 (krş. Ma 11b, Mb 19a, Ü 17b):

Virür almaġiçün ervāḥ-ı aḥbāb
Müje tiyġına zehr-i ḳahrdan āb

zehr-i ḳahrdan : ḳahr-ı zehrden (P).

P 18b, b. 563 (krş. Ma 13b, Mb 21a, Ü 18b):

Meger ol kūh kim Necd idi nāmı
Ol idi ḳavm-ı Leylīnüñ maḳāmı

P'de ilk mısra şöyledir: "Meger ki ol kūh Necd idi namı." Vezin ve sentaks bakımından yanlıştır.

P 24a, gazel: 2 (krş. Ma 20b, Mb 27a, Ü 24a):

Eger selāmını benden keseydi vaṣl-ı nigār
Gelürdi bād-ı ṣabāyile merḥabā-yi ümīd

İkinci mısra P'de şöyledir: "Gelürdi merḥabāyile bād-ı ṣabā-yı ümīd." Bu son okunuşta mısraın vezni bozulmaktadır. Ayrıca divan edebiyatında *bad-ı saba* "sabah rüzgârı" sevgiliden haber getiren haberci ve postacı olarak telakki edildiğine göre öteki nüshalardaki okunuşun doğruluğunu kabul etmek ve P nüshasının müstensihinin bu hatayı kelimelerin yerlerini değiştirmekle yaptığını düşünmek yerinde olur. Ancak, bu hatanın müstensihin istinsah ettiği nüshada da bulunabileceğini göz önünde bulundurmalıyız.

P 25a, b. 742 (krş. Ma 21b, Mb 27b, Ü 25a):

Ḳanı bir ejdehā-yı āteşīn-dem
Baña sem virse ben ol semden ölsem

ejdehā-yı āteşīn-dem : āteş-i pür-ejdehā-dem (P).

P nüshasındaki kelimelerin yer değiştirmesiyle meydana gelmiş olan ifade divan edebiyatının imaj dünyasına ters düşen modern bir imajdır.

Gelenek *ejdehā*yı "büyük yılan, canavar" taşıdığı zehir veya nefesinden saçılan ateşle insanları öldürmesi dolayısiyle ele alır. Esasen P'deki gibi Mecnûn ölmek için "ejdeha nefesli bir ateş" düşünseydi ikinci mısrada zehirden bahsetmemesi gerekirdi. Ateşin hassası zehirleme değil yakmadır. Beytin "ejdeha nefesli" ateş etrafında değil de, zehir taşıyan ve ateş saçan bir *ejdehā* etrafında döndüğü ikinci mısradaki bu ifadeyle açıklık kazandığından P nüshasındaki ifadenin, kelimelerin yerlerini dalgınlıkla değiştirmekten meydana geldiğini düşünebiliriz.

P 26a, b. 784 (krş. Ma 23a, Mb 29b, Ü 26a):

Degül ʿışḳ ol ki cismānī ʿarażdur
Şebāb ehline şehvānī marażdur

ʿışḳ ol ki: ol ʿışḳ ki (P).

P nüshasındaki yazılış, mısraın veznini bozmaktadır. Bu yüzden P'deki şekli doğru kabul edemeyiz.

Ayrıca *ki* Mb nüshasında atlanmıştır. Ma'da ise *ol* yerinde اولمک şeklinde hiçbir mânâ vermeyen bir şekil bulunmaktadır.

ʿarażdur: marażdur (P). Müstensihin ikinci mısradaki *marażdur* kelimesini dalgınlıkla tekrar ettiği anlaşılıyor.

P 27a, b. 813 (krş. Ma 24a, Mb 30b, Ü 27a):

Didi yā Rabb bu bende ḥalḳa der-gūş
Gelüp ḳapuña ṭutdum ḥalḳasın uş

bu bende ḥalḳa der-gūş "bu kulağı halkalı köle": bu ḥalḳa bende bergūş (P).

P nüshasındaki bu ifadeye hiçbir mânâ verilemiyor. Kelimelerin yerlerinin değişmesiyle meydana gelmiş bir hatadır.

der-gūş : ber-gūş (Mb).

ḳapuña : ḳapuya (Ma, Ü) Bunun *ḳapuña* şekli doğrudur. Zira ilk mısrada Allah'a hitap edilmektedir. İkinci mısrada ona paralel olarak "senin kapına" şeklinin bulunması gramer bakımından gereklidir.

Müstensih, ifadelerin gramer biçimlerini değişik bir şekle sokarak mânâyı bozmaktadır:

P 25b, b. 754 (krş. Ma 22a, Mb 28b, Ü 25b):

Elif ḳaddüm ġamuñdan döndi lāya

Daḥi lā dimedüm ben bu belāya

dimedüm : dimeyem (P).

ġamuñdan : ġamuñsuz (Ma, Ü).

P ile Ma ve Ü nüshalarındaki varyantlar değişik gramer şekilleri yüzünden mânâyı bozmaktadırlar, dolayısiyle doğru kabul edilemezler.

P 27b, b. 832 (krş. Ma 24b, Mb 31a, Ü 27b):

Beni ʿışḳumdan irgür ol maḳāma

Yitem ben ḳala ʿışḳum bi's-selāme

beni ʿışḳumdan : benim ʿışḳumda (P).

P nüshasındaki okunuş beytin cümle yapısını ve mânâsını bozduğu için hem gramer, hem anlam bilgisi bakımından yanlıştır.

P 29b, b. 900 (krş. Ma 27b, Mb 33a, Ü 29b):

Peder bu ḳavli güş itdi çü derden

Kesüp ümmīdi āh itdi cigerden

P'deki ilk mısra şöyledir: "Peder bu ḳavle çün güş itdi derden." Bu okunuşun Türkçe sentaks bakımından yanlış olduğu açıktır.

P 34a, b. 1055 (krş. Ma 33b, Mb 38b, Ü 34b):

Yirinden māhīnüñ tā peyker-i māh

Kim ola olmaya bu ġamdan āgāh

İkinci mısra P'de şöyledir: "Kim olmaya bu ġamdan ola āgāh." Bu şekliyle mısraya bir anlam verebilmek için mânâyı zorlamamız gerekiyor. Gramer bakımından öteki nüshalardaki ifade doğrudur. P nüshasının müstensihi dalgınlıkla *ola* kelimesinin yerini değiştirmiş olmalıdır.

P 34b, b. 1060 (krş. Ma 34a, Mb 39a, Ü 34b):

Gerekmez ḫōş-dil olam ben belā-keş

Ne ḫōş ol kim belādan ola dil ḫōş

olam : olmak (P).

ol kim: olam (P).

dil ḫōş : dil-keş (P).

Olam yerine *olmak* kullanılırsa, beytin cümle yapısı bozulacaktır. *Ol kim* yerine *olam* kullanıldığında aynı mânâda *ol-* fiili iki defa tekrarlanmış olacaktır. Bu yüzden P nüshasındaki bu değişik gramer şekillerinin dalgınlıkla yazıldığını düşünmek yerinde olur. *Dil-keş*in ise kâfiye bakımından ve anlam bakımından yanlış olduğu açıktır.

P 34b, b. 1064 (krş. Ma 34a, Mb 39a, Ü 34b) :

Bu berki şevḳ odı raḫşende eyler
Gören anı ṣanur kim ḫande eyler

bu berki şevḳ odı : bu berk ü şevḳ odı (P).

Beyti bu şekilde okursak, beytin cümle yapısı ve mânâsı bozulur.

P 47b, b. 1464 (krş. Ma 51b, Mb 53b, Ü 47b):

Dil-āzār olmamaġa dil-berine
Dil uzadurdı kendü leşkerine

olmamaġa : olmaġa (P).

dil-berine : ol dilberine (P).

kendü : kendi (P).

leşkerine : ʿaskerine (P).

Kelimeyi *olmamaġa* yerine *olmaġa* şeklinde okursak beyit ters bir anlam kazanacaktır. Diğer iki varyanttan ilki telâffuz ve imlâya, ikincisi ise birinci kategorideki varyant türüne aittir.

2. Müstensih beyitlerdeki bazı kelimeleri atlamıştır.

P 20b, gazel: 1 (krş. Ma 15b, Mb 24a, Ü 20b):

Iraġ idüp beni sen serv-i nev-bahāra raḳīb

nev-bahār : nev-bahārdan (Ü), bahāra (P).

nev atlanmıştır (P).

P 38a, b. 1170 (krş. Ma 38b, Mb 43a, Ü 38b):

Meger sünbül ser-i nāfe açardı
Cihāne perçemi ḫōş-bū saçardı

bū unutulmuştur (P).

P 38a, b. 1182 (krş. Ma 39a, Mb 43a, Ü 38b):

Hevāda tāc u ṭavk ile ḥamāme
Semā' eyler zihī ṣāḥib-kerāme

kerāme atlanmıştır (P).

P 48a, b. 1486 (krş. Ma 51b, Mb 54a, Ü 48a):

Çün ata dōst desti 'āşıḳa ṭaş
Ne cānı var ki andan ḳaçura baş

desti atlanmıştır (P).

3. Ancak müstensihin yaptığı hataların sayıca en fazla olanları, bir beyitte veya beyitlerde geçen kelime ya da ifade gruplarının beyitteki başka bir kelime veya kelime grubunun yerinde tekrarlanmasıdır. Bu tip yanlışların P nüshasındaki sayıları hepsini burada gösteremeyecek kadar fazladır. Biz burada birkaç örnek vermekle yetineceğiz:

P 24b, b. 722 (krş. Ma 20b, Mb 27b, Ü 24b):

Ṭıraş olmış cihāndan nāmı ḥarfi
Ġam-ı cāndan boşalmış ḳalbi ẓarfı

ẓarfı : ḥarfi (P). Birinci mısradaki *ḥarfi, ẓarfı* yerine aynen tekrarlanmıştır.

P 26a, b. 781 (krş. Ma 23a, Mb 29b, Ü 26a):

Bu resme nāle idüp yire düşdi
Görenler raḥm idüp üstine üşdi

üşdi : düşdi (P).

P32b, b. 996 (krş. Ma 31a, Mb 36b):

Raḳībe ṭa'ne yāre cān atarsın
Rücūm-ı ḳahrile şeyṭān yaḳarsın

yaḳarsın: atarsın (P ve Ma).

Divan edebiyatında *ḳahr* kelimesinin bulunduğu yerde yakmak eylemi söz konusudur. İslam dininde de Allah'ın kahrı insanı cehennemde yakar.

Bu durumda hem mânâ ve sentaks hem de divan edebiyatının estetik anlayışı bakımından *yaḳarsın* doğrudur. P ve Ma'daki *atarsın* ilk mısradaki kelimenin dalgınlıkla tekrar edilmesi sonucu yazılmıştır.

P 34a, b. 1040 (krş. Ma 33a, Mb 38a, Ü 34a):

'Arab sādātınuñ ser-defterisin
Riyāset efserinüñ gevherisin

efserinüñ : gevherinüñ (P).

P 47b, b. 1467 (krş. Ma 51b, Mb 53b, Ü 47b):

O cānibden atılsa tīr-i perrān
Aña demren olurdı bulsa dermān

demren : dermān (P).

4. Bazen de bir önceki beyitte bulunan kelime ve kelime gruplarının bir sonraki beyitte aynen tekrarlandığı veya beyitler arasında kelimelerin yer değiştirdiği görülür.

P 20a, b. 594 ve 595 (krş. Ma 15a, Mb 22b, Ü 20a):

Ruḫ-ı Leylī çün 'arż itdi çerāġın
Dil-i Mecnūn eritdi baġrı yaġın
Ruḫ-ı Leylī yile virmiş ḥicābı
Dil-i Mecnūn oda yakmış kebābı

P'de bu beyitler şöyledir:

Ruḫ-ı Leylī çü 'arż itmiş kemālin
Dil-i Mecnūn oda yaḳmış kebābın
Ruḫ-ı Leylī yile virmiş ḥicābın
Dil-i Mecnūn eritmiş baġrı yağın

Görüldüğü gibi bu iki beytin ikinci mısraları P'de yer değiştirmiştir. Bu yüzden de P'deki beyitlerde kâfiye yoktur. Ayrıca ilk beyitteki *çerāġın*, *kemālin* şeklinde değiştirilmiştir. Bu yüzden beytin P'deki şekli divan edebiyatının imaj sistemine de uygun düşmemektedir.

P 34b, b. 1069 (krş. Ma 34a, Mb 39a, Ü 34b):

Bu ṭurfe ḳahḳaha çün irdi kebke

Cibillī ḳahḳahasın virdi kebke

çün irdi kebke : itdi bu işe (P).

Müstensih dalgınlıkla bir üstteki beytin ilk mısraına ait olan ifadeleri bu beytin ilk mısraında tekrarlamıştır. Beytin birinci mısraının hemen üstünde bulunan beytin birinci mısraı şöyledir: "Ḳarınca ḳahḳaha *itdi bu işe.*"

P nüshasında ayrıca sık sık yerleri değiştirilmiş ya da tamamen atlanmış bir veya birden fazla beyte de rastlanmaktadır. Daha az olmakla beraber bazı başlıkların da yazılması unutulmuştur.

5. Ancak yukarıda gösterilen hataların yanı sıra müstensih bazen beyitte bulunan bir kelimenin veya kelime gruplarının zihninde yarattığı çağrışımdan ötürü metne müdâhele ederek, biri diğerinin yerine geçmesi mânâ bakımından imkânsız olan kelime veya kelime gruplarını metne almıştır.

P 18a, (krş. Ma 12b, Mb 20a, Ü 18a):

O göz kim kör olmışdur ḳażādan

Ne ḥāṣıl añа kühl-i ṭūṭīyādan

ḳażādan : ʿamādan (P).

Müstensih kör kelimesinin yarattığı çağrışımla bu hatayı yapmıştır.

P 21a, b. 622 (krş. Ma 16b, Mb 25a, Ü 21a):

Bu ḥāli güş idüp maḥremlerinden

Yüregi ṭasalandı ġamlarından

ṭasalandı : tazelendi (P).

Türkçede eski gamlar hatırlanarak yeniden tazelenir ama yürek bu gamlarla hiçbir zaman tazelenmez. Yürek gamdan ötürü ancak tasalanır. Müstensih bu iki anlamı karıştırarak metne müdâhele etmiştir.

P 28b, b. 868 (krş. Ma 26a, Mb 32a, Ü 28b):

Arayup seyr iderken saġ u solı

Soñ ucı kūh-i Necde irdi yolı

kūh-i Necde : rāh-ı Necde (P).

Beyitteki *yol* kelimesi *rāh* "yol" kelimesine çağrışım yaptırmıştır. Bu varyantın doğru olmadığı açıktır. Zira biz Necd'in bir dağ olduğunu biliyoruz.

P 32a, b. 986 (krş. Ma 31a, Mb 36b):

Didi ey nāre düşmiş nūr-ı dīde
Cefādan gül gibi dāmen dirīde

nūr-ı dīde : dil ü dīde (P).

dirīde : bürīde (P).

P'deki varyantların yanlış olduğu açıkça görülmektedir. Zira hitap geleneğinde *nur-ı dīde* "göz nuru" tabiri bugün bile *gözümüñ nūru* şeklinde kullanılmaktadır. *Dirīde* "parçalanmış" kelimesi ise divan edebiyatında *gül ve dāmen* "etek" ile ilgili tasavvurun çerçevesinde kullanılan bir kelimedir. *Bürīde* "kesilmiş" kelimesinin bu tasavvurla bir ilgisi yoktur, öyleyse yanlıştır.

P 38a, b. 1178 (krş. Ma 38b, Mb 43a, Ü 38a):

Çün açdı yāsemen sīmā-yi sīmīn
Göge döndürdi zerrīn tācı nesrīn

açdı : aşdı (P).

çün : çü (Ma).

P'deki varyantın doğru olmadığı açıktır.

P 38b, b. 1186 (krş. Ma 39a, Mb 43b, Ü 38b):

İşidüp bu ḫiṭābı itmeyen cūş
Ne gūşı var añuñ cānında ne hūş

cūş : gūş (P).

İlk bakışta müstensihin ikinci mısradaki *gūşı* kelimesinin tesiriyle *cūş* yerine *gūş* yazdığı düşünülebilirse de ilk mısradaki *işidüp* fiilinin, mekanik olarak *gūş it-* "dinlenmek" fiiline çağrışım yaptırmış olması da mümkündür.

P 45a, b. 1402 (krş. Ma 48a, Mb 51a, Ü 45a):

Çoġ idi 'ahde sūsenden zebānuñ
Niçün ġonce gibi ṭutduñ dehānuñ

'ahde sūsenden : 'ahd-i sūsenden (P).

P'deki şekliyle beytin hiçbir mânâsı olmadığı açıktır. Zira divan edebiyatında *sūsen*in yaprakları şekil bakımından kılıca ve dile benzetilir. Nitekim beyitte *sūsen*in, *zebān* "lisan, dil" kelimesiyle beraber kullanılması okuyucuya konuşma uzvu olan *dil*e çağrışım yaptırır, bir taraftan da kılıç mazmunu gizlice kendini hissettirir. Böylece şair, "söz verme zamanı *sūsen* gibi olan keskin ve sivri dilin ile bol bol konuştun, fakat sonradan niçin açılmamış gül (gonca) gibi ağzını sımsıkı kapadın" diye sormaktadır. Bu durumda görülüyor ki "susen çiçeğinin ahdi" şeklindeki bir terkîbi kullanmak hiçbir mânâ vermeyecektir.

P 46a, b. 1415 (krş. Ma 49a, Mb 51b, Ü 46a):

Çuḳalı āhenīn ü ḳalbi sengīn

Ṣanur gören tenin yüz başlu tinnīn

tinnīn "büyük yılan, ejder" : miskīn (P).

Mânâ bakımından P'deki varyantın yanlış olduğu açıktır.

Biri diğerinin yerine konması, gerek mânâ gerekse sentaks bakımından imkânsız olan bu tip yanlış varyant ve nüsha farklarının pek çoğu, müstensihin istinsah ettiği nüshadaki yazıyı doğru okuyamamasından ileri gelmiştir. P nüshasındaki bu yazı ile ilgili özelliği daha iyi ortaya koyabilmek için aşağıda yazılı yanlış okuma ve yorumlama ile ilgili bu hatalardan bazılarını vereceğiz:

P 18b, b. 558 (krş. Ma 13b, Mb 21a, Ü 18b):

Cihāne fitne seyli yāre meftūn

Esīr-i zülf-i Leylī a'nī Mecnūn

meftūn : Mecnūn (P).

Kâfiye dolayısiyle kelimenin *meftūn* olması gerekmektedir. *Mecnūn* dalgınlıkla yapılmış bir tekrardır.

fitne seyli : fitnesiyle (P).

yāre : yār (P).

Müstensihin yazıyı iyi okuyamadığı ve kendine göre yorumladığı anlaşılıyor. Zira *fitne seyli* ve *fitnesiyle* kelimelerinin yazılışları birbirine çok benzer:

P 19b, b. 575 (krş. Ma 14b, Mb 22a, Ü 19b):

Ki düşsem ġarḳ olup ben iştiyāḳa
Döner añup köşekin def'ī nāḳa

İlk mısra P'de şöyledir: "Ki düşse ġarḳ oluban iştiyāḳa." Esasen *oluban* kelimesinden dolayı vezinde bir imâle bulunduğundan *olup ben* şeklinde okumak daha doğru olur. Fakat eski yazıdaki bu iki kelimenin yazılışı birbirine çok yakındır. Bu yazılış benzerliği dolayısiyle müstensihin *-up ben* terkîbini *-uban* zarf-fiili ile karıştırdığı anlaşılıyor. Ayrıca bu beyitte müstensihin mânâyı takip etmediğine de şahit oluyoruz. Zira bir önceki beyit şöyledir:

Ṭurup Mecnūn yirinden mest ü medhūş
Bu resme nevḥa eylerdi ḳılup cūş

Demek ki bu beyti takip eden beyit Mecnûn'un ağzından söylenmeli dolayısiyle *düşse* kelimesi de *düşsem* olmalıydı.

P 24a, b. 716 (krş. Ma 20a, Mb 27a, Ü 24a):

Düşüp saḥrāya mest ü lā'übālī
Ġazel oḳur añar yārı ġazāli

yārı : yār (P), yana (Mb).

añar : öger (P).

yārı görüldüğü gibi *yār* şeklinde P'de. Herhâlde istinsah olunan nüshada sondaki *i* sesi sadece "esre" ile belirtilmişti. Müstensih gördüğü şekli olduğu gibi kopya etmiştir.

añar اکار - اکار kelimesinin *öger* okunmasına gelince: Bu okunuş da yine yazı benzerliğine dayanmaktadır. Zira *öger* hem اوکر hem اکر şeklinde yazılabilir. Nitekim Ma ve Mb nüshalarında kelime اکر şeklindedir. Hatta Ma'da hareketlenmiştir de. Müstensih gördüğü bu şekli yorumlamış ve *öger* yazmıştır.

P 26a, b. 769 (krş. Ma 22, Mb 29a, Ü 26a):

Delürdüp ben ġarīb-i bī- nevāyı
Nihān itdi 'adūsı yeñi ayı

delürdüp : delürüp (P), delürden (Ü).

Beytin mânâsı ve sentaksı bakımından kelimenin *delürdüp* olması gerekir. Ü nüshasındaki *delürden* de ayrı bir varyant olarak kabul edilebilir. Ancak *delürüp* beyte hiçbir şekilde uymamaktadır. Müstensih delürdüp دلردب ile delürüp دلروب arasındaki yazı benzerliği dolayısiyle *d* harfini *ü* okumuş olabilir.

yeñi : gibi (P).

Bu hata da yine bu iki kelimenin yazılış benzerliğinden doğmuştur. Zira beytin bütün mânâsı "yeni ay" ifadesi üzerine kurulmuştur. Geleneğe göre, yeni ayın belirdiği günlerde delilerin delilikleri son haddine varır. Beyitten anlıyoruz ki düşmanları Mecnûn'a "yeni ay"ı yani Leylâ'yı bir göstermiş sonra saklamışlardır. Esasen tabiattaki görünüşe uyan bir anlam paralelliği de görülüyor beyitte. Zira yeni ay, yani hilâl gökyüzünde hilâl şeklinde kısa bir süre kalır. Görülüyor ki bu kelimelerin *delürüp* ve *gibi* olmalarına imkân yoktur.

P 34b, b. 1067 (krş. Ma 34a, Mb 39a, Ü 34b):

Şu keklik gibi kim ḳaṣd itdi ḳane
Ki bir mūrı ṭutup ṣoḳdı dehāne

keklik : gönlek (P).

Her iki kelimenin yazılışı birbirine çok benzer hatta bazen aynı şekilde de yazılabilirler: ککلک (keklik), ککلک/کوکلک (gönlek). Hatalı okunuşun bu benzerlikten ileri geldiği açıktır.

P 37a, b. 1148 (krş. Ma 37b, Mb 42a, Ü 37b):

Sözi fikri ḥarīrinden alurdı
Delüksüz dürriken dürler delerdi

alurdı : ögerdi (P).

alurdı (آلوردی veya آلردی) ve *ögerdi* (اوکردی veya اکردی) yazılış benzerliği dolayısiyle kolayca birbiriyle karıştırılabilir. Bu beyitte *ögerdi* beytin mânâsına uymadığına göre müstensihin bu iki yazılışı karıştırdığı anlaşılıyor.

delerdi : dökerdi (Ma, Ü).

Bu defa aynı yazı karışıklığı Ma ve Ü nüshalarında görülüyor: *delerdi* (دلردی) ve *dökerdi* (دوکردی veya دکردی) gibi.

P 42a, b. 1309 (krş. Ma 44a, Mb 47b, Ü 42a):

Neşīd oḳur o ḫōş-āvāz-ı pür cūş

Olurlar güş idenler mest ü medhūş

neşīd: ġazel (Ma), nefīs (P).

Ma nüshasındaki fark bir nüsha farkı olarak kabul edilmelidir. Zira *neşīd* ve *ġazel* yakın anlamlı birbirinin yerine geçebilen kelimelerdir. P'deki *nefīs* ise anlam bakımından beyte uymamaktadır. Bu yanlışlık, her iki kelimenin yazılışlarının birbirine karıştırılmasından doğmuş olabilir: نشید , نفیس.

ḫōş āvāz-ı pür cūş : ḫōş āvāz u pür cūş (Ma), ḫōş āvāz-ı pür hūş (P).

P'deki şeklin yanlışlığı, "akıl dolu tatlı seda" gibi bir anlam vermesinden belli olduğu gibi, müstensihin yanlışlıkla ikinci mısradaki *-hūş* hecesini tekrar ettiği görülmektedir.

P 46a, b. 1416 (krş. Ma 49a, Mb 51b, Ü 46a):

Görinür farḳı üzre berḳ-ı miġfer

Ser-i kūh üzre gūyā şems-i ḫāver

farḳı : fevḳı (P).

Yine *farḳı* (فرقی) ile *fevḳı* (فوقی) arasındaki yazılış benzerliğinden doğmuş bir hatadır.

P 47a, b. 1445 (krş. Ma 50a, Mb 52b, Ü 46b):

Ḳanatlu ḳuş gibi oḳ tīz-reftār

Açar ḳan içmege yākūti minḳār

tīz : tiyġ (P).

ḳanatlu : ḳanadlu (Mb), ḳanadlar (P).

P'deki kanadlar herhalde sondaki *vav* harfinin *r* harfiyle kolayca karıştırılmış olmasından doğmuş olmalıdır: قندلو,قندلر.

Fakat eski yazıdaki yazılış benzerliklerinin doğurduğu hatalardan bazıları öyle hatalardır ki bunlara eski yazının ancak özel bir çeşidiyle yazılmış bir nüshadan istinsah edilen bir eserde rastlanabilir. İşte P nüshasında yazı benzerliklerinden doğan bazı hatalar, bizde P nüshasının, divanî veya divanî kırmasıyla yazılmış bir nüshadan istinsah edildiği düşüncesini uyandırıyor. Bu konuda hiçbir zaman kesin bir bilgi edinemezsek de, şüphe uyandıran delillerin oldukça kuvvetli olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu

tip hataların sadece P nüshasında bulunması da, bu hataların, müstensihin istinsah ettiği nüshayı okurken yaptığı benzersiz hatalar olduğunu göstermektedir. Yani bu benzersizlik durumu, bu hataların her nüshada bulunacak yazı benzerliği hatalarından farklı hatalar olduklarına bir delildir.

P 16a, b. 465 (krş. Ma 9b, Mb 17b, Ü 16a):

Didi pīr ata kim ben ḫaste vü zār

Senüñ ġavġañ ile rüsvā-yi bāzār

pīr : bil (P).

pīr yerine geçen *bil*, bilmek fiilinden emir sigası gibi düşünülebilirse de mânâ bakımından kelimenin *pīr* olması gerekmektedir. *bil* divanî yazıda *pīr*in yazılışına benzer:



Bu karışıklık, müstensihin *pīr* kelimesini yazı dolayısiyle okuyamamasından ileri gelebilir. Bu örnek, bu durumda müstensihin istinsah ettiği nüshanın divanî yazıyla yazıldığına kuvvetli bir delildir. Mesela pīr ata: pīrāne (Mb) nüshasında görülen bu hata da yazılış benzerliğinden doğmuştur. Ama bu benzetme eski yazıda her an yapılabilir.

P 16b, b. 484 (krş. Ma 10b, Mb 18a, Ü 16b):

Ki iy nūr-ı dū dīde ḳo bu kārı

ʿArab ṭaʿnile ṭab vir bize ʿārı

kārı : ḥāli (P).

Kelimenin doğrusu *kārı*dır. Çünkü ancak bu takdirde kâfiye meydana gelebilir. Bu durum yine müstensihin divanî yazıyı iyi okuyamamasından ileri gelmiş olabilir. Divanî yazıda *elif*, tepeden *r* harfi ile birleşir ve bu suretle ortaya çıkan şekil *lâm* harfine benzer:



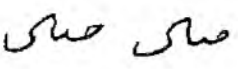
P 16a, b. 475 (krş. Ma 10a, Mb 18a, Ü 16a):

Bu bed baḫtum bilürem āḫır olmaz

Senüñ müjdeñ ḫayāli ẓāhir olmaz

ḫayāli : ḫayālüñ.

Mânâ ve sentaks bakımından kelime *ḫayāli* olmalıdır. Müstensihin divanî yazıyı iyi okuyamadığı düşünülebilir. Zira divanîde sondaki *kef* ile *ye* harfi birbirine benzer yazılır. Bu benzerlik müstensihi yanıltmış olabilir:



bed-baḫtum : baḫtum (Mb, Ü), bilürem : bilürem kim (Mb, Ü).

Bu okunuşlardan Mb ve Ü'dekilerin yanlışlığı ortadadır.

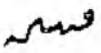
P 18b, b. 555 (krş. Ma 13a, Mb 21a, Ü 18a):

Ṣafā dīvānına sulṭān-ı aʿẓam

Belā fenninde bürhān-ı müsellem

belā fenninde : belā vü fitneye (P).

Bu okunuş da büyük bir ihtimalle divanî yazıdan ötürüdür. *Fenninde* kelimesi yazılırken sonda *d* harfi ile *e* (h) birleşir ve sonuncusu aşağıya doğru kıvrılır, bu durum da kelimenin *fitneye* şeklinde okunmasına sebep teşkil etmiş olabilir:



P 19b, b. 573 (krş. Ma 14a, Mb 22a, Ü 19b):

Düşüp ḳalurdı ol şūrīde vü süst

Dönerdi nāḳa añup köşekin çüst

añup: dögüp veya döküp (P).

P nüshasındaki *dögüp* veya *döküp* okuyabileceğimiz bu şekil beyitte hiçbir anlam vermemektedir. Bu durum P nüshasında *añup* kelimesinin istinsah edilirken yanlış okunduğunu göstermektedir. Herhalde istinsah edilen nüshadaki divanî yazıdan ötürü müstensih *elif* harfini *d* harfi gibi görmüş ve gördüğünü kopya etmiş olmalıdır:



Aynı şekilde süst: mest (P) olarak yazılmıştır. Kâfiye dolayısiyle bu kelimenin *süst* okunacağı açıktır. Bu da yine yazı benzerliğinden doğan bir hata olmalıdır. Ama bu benzerlik normal yazıda da mümkün olabilir.

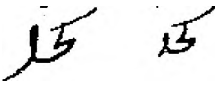
İkinci mısradaki *köşekin*, *köçekin* (P, Mb, Ü) şeklindedir. (Mb nüshasında beyitlerin bir kısmında bu kelime *köçek*, bir kısmında *köşek* yazılmıştır. Metinlerde bu kelimenin iki türlü yazılışına on dördüncü yüzyıldan itibaren on yedinci hatta on sekizinci yüzyıla kadar rastlamak mümkündür).[14]

P 20, b. 609 (krş. Ma 16a, Mb 24b, Ü 21a):

Diyār-ı yārı Mecnūndan yudılar
Geçidsüz suyı köprisüz ḳodılar

geçidsüz suyı: geçesüz suyı (harekeli olarak) (P), geçid suyını (Ü).

geçesüz suyı terkîbindeki *geçe*, "geçit" anlamına gelmiyor. Bu durumda beytin anlamına en uygun olan ifade *geçidsüz suyı* ifadesidir. Bunun *geçesüz suyı* şeklinde yazılmış olması yine müstensihin istinsah ettiği nüshadaki divanî yazıyı iyi okuyamamış olmasından ileri gelmektedir. Burada *dal* harfi *elif* harfi gibi yazılmış olmalı ki müstensih *d* harfi yerine *e* şeklinde *geçe* olarak okumuş ve kendisine de kelimenin mânâsı müphem gelmiş olmalı ki sadece o kelimeyi, bir mânâlandırma denemesi olarak, harekelemiştir:

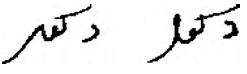


P 22a, b. 659 (krş. Ma 18a, Mb 25a, Ü 22b):

Senüñle gerçi ḫōşdur cān ḳarışmaḳ
Düñür olmaḳ arada ḳan ḳarışmaḳ

düñür : degül (P) olmaḳ : olup (Ma).

Yine müstensih istinsah ettiği nüshanın divanî yazısını okuyamadığı için kelimeyi *degül* okumuş olmalı, zira divanîde *lam* harfi *re* harfi ile karışabilir:



P 30b, b. 942 (krş. Ma 29a, Mb 34b, Ü 31a):

Ki ol toz ʿāşıḳuñ tāc-ı seridür
Serin açmayan añа serserīdür

serin : seri (P), açmayan: açmayanı (P).

añа : bil (P).

14 Bkz. Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü 1953.

Müstensih muhtemelen *serin* ve *açmayan*daki *nun* harfini divanî yazıda, bu harfe benzer yazılan *ye* harfine benzetmiş olmalıdır:



P 31a, b. 958 (krş. Ma 29b, Mb 35a, Ü 31a):

Ḳararmış reng-i rūyi baḫtı gibi

Perīşān ḥāli māl u raḫtı gibi

reng-i rūyi : reng-i būyi (P).

ḥāli māl u : ḫānumānı (P).

Divanî yazıda *re* harfi *vav* ile birleştirilerek yazıldığı için müstensih *re*'yi *be* gibi okumuş olabilir. İkinci fark, *dal* ile *lâm* harfinin *nun* harfi şeklinde görüldüğü anlaşılıyor. Bu karışıklık divanî yazıda olabileceği gibi normal yazıda da olabilir:



P 36a, b. 1100 (krş. Ma 36a, Mb 40b, Ü 36a):

Ṭabīb-i derd-i Mecnūn a'nī Leylī

Cemāli ilde meşhūr oldı ḫaylī

ilde : dilde (P).

Mânâ bakımından *dilde* kelimesinin yanlış olduğu açıktır. Bu yanlışlık divanî yazıda *elif* harfinin *dal* harfi gibi yazılmış olmasından ileri gelebilir.

P 43a, b. 1349 (krş. Ma 45b, Mb 49a, Ü 43b):

Daḫi baḫtum kilimin görmedüm aġ

Egerçi yundı ḳat ḳat nitekim zāġ

ḳat ḳat : biñ biñ (P).

Divanî yazıda bu iki kelimenin yazılışı birbirine karıştırılabilir:



Doğrusu *ḳat ḳat* olmalı zira kilim katlanarak yıkanır.

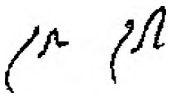
P 43b, b. 1351 (krş. Ma 45b, Mb 49a, Ü 43b):

Budur ḫavfum ki aʿdāya uyasın

Yarım yolda beni tenhā ḳoyasın

yarım : bu dem (P).

Aynı şekilde divanî yazıda bu iki kelimenin yazılışı birbirine karıştırılmış olabilir:



Şimdiye kadar yaptığımız 800 kadar beytin karşılaştırılması sonucunda Portland nüshası hakkında şunları söyleyebiliriz:

1. Bu nüsha Sokullu Mehmed Paşa'nın ölüm tarihi olan 987 (1579) yılında veya ondan hemen sonraki yıllarda istinsah edilmiş olmalıdır.

2. Tarihinin oldukça eski olması ve yedi minyatür ihtiva etmesi bakımından oldukça önemli bir nüshadır.

3. Bu nüsha büyük bir ihtimalle divanî yazıyla yazılmış bir nüshadan istinsah edilmiştir.

4. Bu nüsha Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin metni yayınlanırken tarihinin eskiliği dolayısiyle tercih edilmesi gereken bir nüshadır. Buna rağmen içinde pek çok hata bulunması dolayısiyle de yayınlayanın çok dikkatli olması gerekmektedir. Ancak buradaki yazının çerçevesini çok aşacağından üzerinde teferruatlı olarak durmadığımız diğer bir özelliği daha vardır. Bu da bu nüshanın öteki nüshalarda bulunmayan doğru ifadeleri, çok nâdir de olsa, ihtiva etmesidir. İşte bu özelliği bakımından, metni yayınlayacak olan araştırıcıya oldukça yardımcı olabilir:

P 45b, b. 1409 (krş. Ma 48a, Mb 51a, Ü 45b):

Menem bimār u bī-tīmār u rencūr

Susuz cān virmege aḳar sudan dūr

bīmār : bī-yār (Ma, Mb, Ü), aḳar : aḳreb (Ma, Mb, Ü).

5. Öteki nüshalarla ilişkisi bakımından da ele alındığı zaman P nüshasının en çok Mb nüshasıyla yakın ilişkisi olduğu görülür:

P 39a, b. 1203 (krş. Ma 39b, Mb 44a, Ü 39a):

Boyı nāz ögrede gülşende serve

Ṣalınmaḳ göstere kebk ü tezerve

kebk ü (P, Mb) : serv ü (Ma), serv (Ü).

P 39a, b. 1209 (krş. Ma 40a, Mb 44a, Ü 39a):

Bulup ṣāyed nesim-i gül-sitānı

Ala yār-ı ġarībinden nişānı

gül-sitānı (P, Mb) : dil-sitānı (Ma, Ü).

P 39b, b. 1219 (krş. Ma 40b, Mb 44b, Ü 39b):

Nesīm-i būyı ol eṭrāfa ṭoldı

Diyār-ı Çīne döndi nāfe ṭoldı

ṭoldı (P, Mb) : düşdi (Ma, Ü).

P 41b, b. 1292 (krş. Ma 43b, Mb 47a, Ü 41b):

Yürür Mecnūn da ḥayrān deşte düşmiş

Ḳara baḫtı gibi ser-geşte düşmiş

deşte (P, Mb) : teşne (Ma, Ü).

P 45b, b. 1405 (krş. Ma 48a, Mb 51a, Ü 45b):

Dükendi ṭāḳatum ḳaldum ʿamelden

Meded irgürmez iseñ düşdüm elden

ḳaldum (Mb, P) : ḳaldı (ü), ḳalmadı (Ma).

P 46a, b. 1417 (krş. Ma 49a, Mb 51b, Ü 46a):

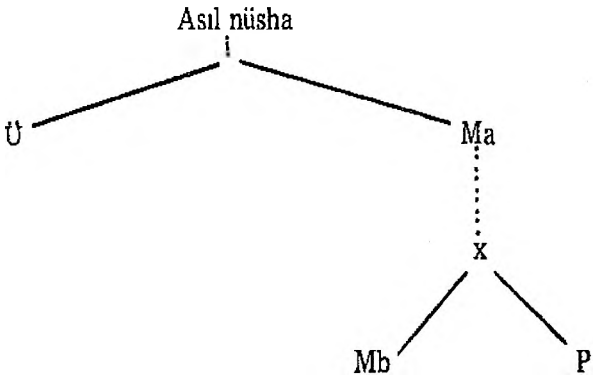
Omuzda tiyġı güyā mār-ı Ḍaḥḥāk

Ecelden ġayri yoḳ zehrine tiryāk

zehrine (P, Mb) : defʿine (Ma, Ü).

Yaptığımız karşılaştırma boyunca yanlış ve doğrularda P nüshasının kırk yedi kere Mb nüshasıyla aynı varyantlara sahip olması sonucu bu ilişkilerde P, Mb karşısında Ma, Ü durumu ortaya çıkmıştır. Yani aynı varyantları P, Mb ile paylaşırken karşıt varyantları Ma ile Ü paylaşmışlardır. Buna rağmen yine karşılaştırmalar boyunca P nüshasının özellikle yanlış nüsha farkları durumunda diğer üç nüshadan ayrıldığı da görülmüştür.

Bu durumda elli kere de P karşısında Ma, Mb, Ü durumu tespit edilmiştir. Nadir de olsa yanlışlarda P'nin Ma ile on iki kere ve Ü ile de on kere beraberliğine rastlanmıştır. Bu durumda sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: P nüshasının yakın ilişkisi olduğu nüsha Mb nüshasıdır, Ü nüshası ile olan ilişkisi ise en uzak olanıdır. İleride bütün nüshaların karşılaştırılmasıyla kesin şeceresi tespit edilinceye kadar, bu verilerin ışığı altında *Leylâ ve Mecnûn*'un eldeki dört nüshasının birbiriyle olan ilişkisi şu şekilde belirtilebilir:



EK

Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin diğer nüshaları

Şimdiye kadar, Portland Art Museum'da bulunan nüsha dışında, Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîsinin yedi nüshası olduğunu bilmekteyiz. Bu nüshalar şunlardır:[15]

1. İstanbul, Üniversite Kütüphanesi, TY 800 (Ü).[16]

Kahverengi, beyzî şemseli, meşin ciltli, şirâzeli ve mıkleplidir. Üzeri yeşil bezle kaplanmıştır. 129x100 (122x59) mm. ebadında, 121+4 varak, iki sütûn, on yedi satırdır. Yaprakları kalın, âharlı, saman sarısı renginde ve telkârilidir (filigranlı). İnce *tâlik* bir yazıyla yazılmıştır. Her sahifede metin, ince kırmızı çizgili çerçeve içine alınmıştır. Kitabın başında bu çerçeve iki çizgiden oluşmuş olup, bu çizgilerin arası sarı yaldızla doldurulmuştur. 1a ve ondan önceki ortasından kesilmiş ve 1a'ya yapıştırılmış bulunan varakta Refîkî'ninkiler dahil olmak üzere bazı beyitler vardır. 1b'de altta iki mühür ve iki temellük kaydı vardır. Metin 121b'de bitiyor. Ondan sonraki varaklarda Farsça ve Türkçe beyitler bulunmaktadır. Bu nüsha, "evāḫir-i Ẕi'l-ka'de 968"de (2-12 Ağustos 1561) istinsah edilmiştir. Müstensihin adı yoktur.

İlk beyit : Çün ismu'llâh ola 'ünvân-ı defter
Gerek kim tā ebed olmaya ebter

Son beyit: Toḳuzyüz beşde bu naẓm-ı cevāhir
Bi-ḥamdi'llāhi Ḥamdī oldı āḫır

2. İstanbul, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî No. 1164 (Mb).[17]

Kahverengi, beyzî şemseli, mıklepli, şirâzeli, meşin ciltli olup, cilt yaldızlı zencireklidir. 207x130 (137x73) mm. ebadında, 138 varak, iki sütûn, on beş satırdır. Bazıları kalın bazıları ince olan varakları âharlı, beyaz ile krem rengi arasında olup telkârileri taç ve çapadır. 2b'ye kadar sütûnlar iki çizgili olup ortası yaldızla doldurulmuştur. İlk başlık da yaldızla yazılmıştır. 2b'den sonraki başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Yazı nesihtir. Hikâye 1b'de هذا كتاب ليلى و مجنون başlığı ile başlıyor. İlk sahifede üstte

15 Bkz. Tuman 1961, 38 vd.

16 Bu nüsha hakkında daha fazla bilgi için bkz. Alpay Tekin 1960, 33.

17 Bu nüsha hakkındaki bilgilerin bir kısmı için bkz. Alpay Tekin 1960, 34.

eserin adı ve yazarı, eserin telif tarihi (905), şairin ölüm tarihi (909) kaydedilmiştir. Sahifenin ortasında "Ḳāle Yūnus ḳaddese sırrahu" ibaresi ve onu takiben soldan sağ tarafa aşağıya doğru yanlamasına yazılmış Türkçe bir beyit bulunmaktadır. 1a'da divanî ve divanî kırmasıyla yazılmış bazı beyitler bulunmaktadır. Son iki beyit Lâmiî Çelebi'nindir. Aşağıda sol tarafta Millet Kütüphanesi'nin mühürü görülmektedir.

Metin 138a'da bitiyor, burada müstensihin ketebe kaydı vardır. Bu kayda göre, müstensih Muḥammed b. Dervîş'tir. Eseri, 1019 yılında "evāhir-i Rebī'ü'l-āḫir cum'a"sında (15 Temmuz 1610) bitirmiştir.

138b'de Arapça bazı notlar, Farsça şiirler ve bir Türkçe baş ağrısı ilacı terkîbi yazılmıştır.

İlk beyit: Çün ismu'llāh ola 'ünvān-ı defter
Gerek kim tā ebed olmaya ebter

Son beyit: Toḳuz yüz bişde bu naẓm-ı cevāhir
Bi-ḥamdi'llāhi Ḥamdī oldı āḫir

3. İstanbul, Millet Ktp., Ali Emîrî, No. 1165 (Ma).[18]

Sırtı bez, üzeri ebrû kâğıt kaplı, mukavva ciltli, şirâzeli, mıklepsizdir. Baştan 18 sahife, sondan 8 beyit noksandır. 212x152 (150x90) mm. ebadında, 148 varak, iki sütûn üzerine on üç satırdır. Kalın sarı samanlı bir kâğıda yazılmıştır. Çok az âharlıdır. Varaklarda yer yer rutubet lekeleri vardır. Telkârîsi çapadır. Yazısı hareketli nesih olup imlâsı, bu nüshanın oldukça eski bir nüshadan istinsah edildiğini göstermektedir. Her sahifede kırmızı çerçeve bulunmaktadır. Başlıklar da kırmızı mürekkeple yazılmıştır.

İlk beyit : Diyār-ı Kūfe'den tā ḥadd-i Baġdād
İl oḳıdı düğüne itdi bünyād

Son beyit: İlāhī cümle 'āşıḳlar ḥaḳıyçün
Muḥabbet ehli ṣādıḳlar ḥaḳıyçün

4.Süleymaniye, Ayasofya Ktp. 3901/2.

Açık kahverengi, şemseli, meşin ciltli ve mikleplidir. Mikleplerde de şemse vardır. 315 varak, 175x115 (110x50) mm. ebadında, iki sütûn, on yedi satırdır. Bu ciltte bulunan iki mesnevînin de serlevhaları lâcivert zemin

18 Bu nüsha hakkındaki bilgi için bkz. Alpay Tekin 1960, 35.

üzerine kırmızı, çağla yeşili, eflâtun renkler ve yaldızlı bitki desenleri ile süslenmiştir. Çerçeveler iki ince mavi çizgiden oluşup, bu çizgilerin arası yaldızla doldurulmuştur. Başlıklar yaldızla yazılmıştır. Kâğıt âharlı ve abâdidir. Yazı taliktir.

Bu ciltte Hamdullah Hamdî'nin iki eseri bulunmaktadır. 1b-192b varakları arasında *Yûsuf ve Züleyhâ* yer almıştır. Bu mesnevînin müstensihi Mustafa bin Muhammed Selmân'dır. İstinsah tarihi kaydedilmemiştir. Eserin telif tarihi 192b'de 897 olarak belirtilmiştir. 194b-315b varakları arasında *Leylâ ve Mecnûn* bulunmaktadır. Bu eser ise, Mustafa bin Ömer el-Brûsavî eş-şehîr be-Kopuzcı Mustafa tarafından 936 yılının Şaban ayında (31 Mart - 29 Nisan 1530) istinsah edilmiştir. Dış yapısına bakılırsa, her iki eser, adı geçen iki müstensihin metinlerinden bir başkası tarafından istinsah edilmiş gibi görünüyor. Bunun için bu nüshanın ayrıca incelenmesi gerekir.

5. Bibliothèque Nationale, A. F. 334.[19]

Blochet, bu nüshanın nestalik bir yazıyla yazıldığını, 103 varak olduğunu, on yedinci yüzyılda istinsah edildiğini bildirmektedir.

6. Bibliothèque Nationale, Suppl. 391.[20]

Blochet, bu nüshanın da nestalik bir yazıyla yazıldığını, 116 varak olduğunu ve on altıncı yüzyılda istinsah edildiğini bildirmektedir.

7. British Library, Or. 1163.[21]

179 varak olup, iki sütûn üzerine yazılmıştır. Yazı nesihtir. Rieu, imlâda bütün vokallerin belirtildiğine dayanarak, yazmanın muhtemelen on yedinci yüzyılda yazıldığını söylüyor. Yazmada Hamdullah Hamdî'nin iki eseri yer almaktadır: 1a-47b *Mevlîd-i Cismânî ve Mevrîd-i Cânî*, 48a-179b *Leylâ ve Mecnûn*.

Hem Rieu hem de Blochet, Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'u, Nizâmî'nin (öl. 1214) aynı adlı eserini takliden yazdığını belirtmekteler.[22]

19 Blochet 1932-1933, I: 141.

20 Blochet 1932-1933, I: 339-340.

21 Rieu 1888, 170-171.

22 Blochet 1932-1933, I: 141 ve 340; Rieu 1888, 170-171.

Edwin Binney III ise onun *Leylâ ve Mecnûn*'u Câmî'den (öl. 1492) adapte ettiğini söyler ve Şâhidî (15. yüzyıl), Bihiştî (15. yüzyıl), Fuzûlî'nin (öl. 963/1555) de aynı adlı eserlerini Câmî'den adapte ederek yazdıklarını ilâve eder.[23]

Fakat bu yazarlar Hamdullah Hamdî'nin eserini baştan sona okumuş olsalardı vardıkları bu sonucun peşin bir hüküm olduğunu kendileri de göreceklerdi. Zira Hamdullah Hamdî, eserinin bazı bölümlerine başlarken hikâyenin o bölümünü hangi rivâyetten faydalanarak yazdığını belirtir. Bazen Arap ve İran rivâyetine göre yazdığını söyleyerek isim vermez. Bazen de hangi şairin eserinden faydalandığını açıklar. Şimdi şairin bu konudaki ifadelerini topluca görelim:

8a, b. 214:	Didi efsāneye viren niẓāmı
	Bu tertīb üzre naẓm itdi kelāmı
15a, b. 440:	Didi rāvī-i ḳıṣṣa hātifī gūy
	Söze incü düzen sözi idem mūy
19a, b. 570:	Rivāyet olunur kim Ḳays-ı Mecnūn
	Ziyāde ġālib olsa şevḳ-i cünūn
28a, b. 845:	Zebān-ı hātif-i ġayb-ı ḥikāyet
	Bu vechile beyān eyler rivāyet
50a, b. 1547:	Suḫan gencin ṣatan gencīnesinden
	Söze dür düzdi dürc-i sīnesinden
53b, b. 1688:	Kitāb-ı Hātifīden bu ḥikāyet
	Bu uslūb üzre olundı rivāyet
54a, b. 1708:	Söze incü düzen ṣarrāf-ı māhir
	Bu tertīb üzre naẓm itdi cevāhir
64a, b. 2058:	Ḥikāyet-gūy-i Baġdād rivāyet
	Dilinden aḳıdup ṣaṭṭ-ı ḥikāyet
66a, b. 2115:	Didi bu ḳıṣṣayı inşā iden merd
	Ki ol fihrist-i ġam sermāye-i derd
73a, b. 2340:	Suḫan-gūy-i faṣīḥ-i Parsī-zād
	'Arab ḫālin bu resme eyledi yād

23 Binney 1979, 9. E. Binney'in burada yaptığı genellemenin gerçekle hiçbir ilgisi olmadığını burada belirtelim.

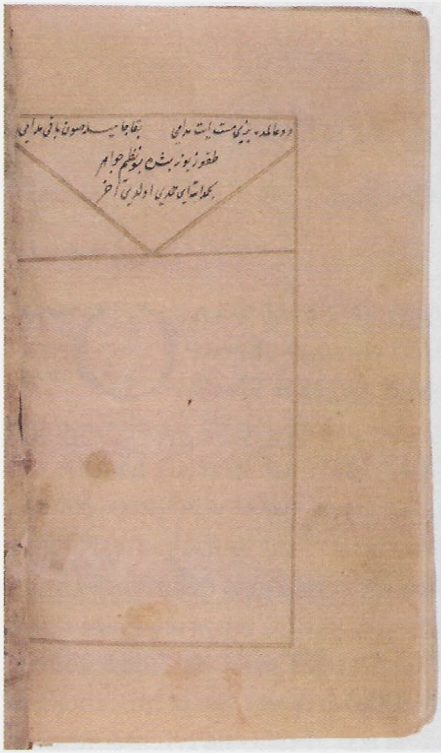
Yukarıdaki beyitlerden sadece ikisinde Nizâmî'ye telmih vardır. Bunlardan 214 no'lu beyitte geçen *niẓāmī* kelimesi Nizâmî olmayıp, yükleme hâli eki almış *niẓām* "düzen" kelimesidir. Fakat *Nizâmî*'ye de işaret etmektedir. 1547 no'lu beyitte ise Nizâmî'nin hamsesine *Penc Genc* adı verildiğine bir telmih vardır. Nizâmî'ye yapılan bu telmihlerin dışında, Hamdullah Hamdî'nin özellikle Câmî'nin yeğeni olup, Farsça bir *Leylâ ve Mecnûn* yazmış olan Hâtifî'ye (öl. 927/1520) 1688 no'lu beyitte açıkça işaret ettiği ve onun eserinden faydalandığını belirttiği görülür. Bu beytin dışında 440 ve 845 nolu beyitlerde de yine Hâtifî'ye telmih vardır. Buna mukabil Câmî'yi zikreden veya ona telmih yapan hiçbir beyte eserde rastlanmaz. Bu ifadelerden anlaşılıyor ki, Hamdullah Hamdî kendisinden önce ve kendi zamanına kadar yazılmış bütün *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîleri ile bu konuda Arap ve İran edebiyatlarındaki çeşitli rivâyetleri tetkik etmiştir. Eser, bu tetkikin bütününden alınan ilhamla yazılmıştır.

Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'u teferruatta tamamen orijinal olup, on beşinci yüzyılın ikinci yarısındaki Anadolu'nun gelenek ve âdetlerini, inançlarını, günlük hayatını da bütün canlılığı ile anlatmaktadır. Eser, on beşinci yüzyıl Türkçesinin deyimleri, atasözleri, Türkçeye mahsus cinaslı ifadeleriyle dolup taşan bir eser olup, o yüzyıldaki Anadolu'nun sanat anlayışı ve zevkini temsil eden bir eserdir. Ne Nizâmî'nin girift imajlar ve çağrışımlarla dolu zor anlaşılır üslûbu ne de Câmî'nin kendine mahsus üslûbu ile yazılmış *Leylâ ve Mecnûn*'ları ile mukayese edilemez. Tabii ki *Leylâ ve Mecnûn* gibi klâsik bir konuda orijinal olmanın sınırları dâima münakaşaya açıktır. Ancak Hamdullah Hamdî'nin bu eserinin sırf kopya ve taklit olduğunu iddia etmek de münakaşası yapılmayacak kadar yanlış bir peşin hükümdür.

Şimdiye kadar sayılan bu yedi nüsha, mevcudiyetinden haberimiz olan *Leylâ ve Mecnûn* nüshalarıdır.[24] Bunlar arasında Millet Ktp. A. E. No. 1164'teki, Bibliothèque Nationale A. F. 334'teki ve British Library Or. 1163'teki nüshalar nispeten muahhar olup on yedinci yüzyılda istinsah edilmişlerdir. Diğer dört nüshadan Bibliothèque Nationale Suppl. 391'dekinin on altıncı yüzyılda istinsah edildiği tahmin edilmektedir. Millet Ktp., A. E. No. 1165'teki ise baştan ve sondan eksik olduğu için telkârisine bakılarak (çapa) on altıncı yüzyılın ikinci yarısında istinsah edildiği söylenebilir. Ancak bu nüshanın imlâsı (mesela sondaki –i/-ı seslerinin dâima

24 Fakat bizim gözümüzden kaçmış başka *Leylâ ve Mecnûn* nüshaları da bulunabilir. Bu eksikliği dolduracak meslektaşıma şimdiden teşekkür ederim.

bir esre ile gösterilmesi, metnin harekeli olması, arkaik kelime ve gramer şekillerinin bulunması gibi) bize bazı ipuçları vermekte, oldukça eski bir nüshadan istinsah edildiği fikrini uyandırmaktadır. Bu yüzden eserin tenkitli metni yapılırken bu nüsha seçilmesi gereken nüshalar arasında bulunmalıdır. İstinsah tarihleri kesinlikle bilinen iki diğer nüshadan Üniversite Ktp., TY 800'deki 968 (1561) tarihinde, orijinalinden altmış üç yıl sonra, Ayasofya Ktp. 3901'deki ise 936 (1530) yılında, orijinalinden otuz bir yıl sonra yazılmıştır. Bu durumda şimdilik Paris ve Londra'daki nüshalar yakından tetkik edilinceye kadar Portland nüshasıyla beraber eskilik bakımından dört nüshanın diğerlerine nazaran önem kazandığı söylenebilir.



Leylâ ve Mecnûn, 122b



Leylâ ve Mecnûn, 1b

Portland Art Museum, Edwin Binney III Koleksiyonu

TİMUR DEVRİNE AİT İKİ TÜRKÇE ŞİİR*

(1979-80)

On dördüncü yüzyılın sonları ile on beşinci yüzyılın ilk yarısında yaşamış musikîşinas, hattat ve şair Abdülkâdir b. Gaybî el-Hâfız el-Merâgî, sırasıyla Azerbaycan ve Irak'ta hükümet süren Celâyirlerden sultan Hüseyin Celâyirî (1374-1382) ve sultan Ahmed Celâyirî'nin (1382-1410) önceleri Tebriz'de, daha sonra Bağdat'taki sarayında saray musikîşinası olarak bulunmuştur. Timur'un (öl. 1405) Azerbaycan ve Irak'ı fethetmesinden sonra ise, önce onun sarayına, onun ölümünden sonra sırasıyla Halîl Sultan'ın (1405-1409) ve Şâhruh'un (1407-1447) sarayına intisap etmiştir.[1] Hattat olup nesih ve nestalik yazılarında üstad idi. Hem Farsça hem Türkçe şiirler yazmıştır. Fakat Merâgî asıl şöhretini klâsik İslam musikîsinin en büyük üstadlarından biri olarak kazanmıştır. İyi ud çalardı; sesi fevkalâde güzeldi. Bütün bunlara ilâveten, Yakın Doğu musikî nazariyâtına dair geniş bilgiye sahip olup, hem tasnifler yapardı hem de musikîye ait eserler yazardı.[2] Fakat Merâgî, ana dili Azerî Türkçesi olmasına rağmen, bazı Türkçe şiirleri dışında, eserlerini Farsça yazmıştır. Onun bilinen ve zamanımıza kadar gelebilmiş eserleri arasında en önemli olanlarından birisi *Mekâsidü'l-elhân*'dır.[3] Bu eserin

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Harvard Ukrainian Studies* 3-4/2 (1979-1980): 850-867.

1 Abdülkâdir Merâgî'nin hayatı hakkında bilgi için bkz. Farmer 1950; Merâgî 1344: "Mukaddime", 17-39.

2 Farmer 1950, 84; Merâgî 1344: "Mukaddime", 15; Farmer 1962, 242.

3 Merâgî'nin en önemli eserlerinden birisi *Câmiü'l-elhân*'dır. Farmer, bu eserin bilinen iki nüshası olduğunu söyler: (a) Bodleian Ktp. Marsh, No. 282, (b) Nuruosmaniye Ktp. No.

bilinen üç nüshasından Kütüphane-i Âsitâne-i Meşhed'de bulunanı, nor-

3644. Bu her iki nüsha da yazarın kendi el yazısıyla yazılmıştır (daha fazla bilgi için bkz. Farmer 1950, 83-84; Farmer 1962, 242-243; Merâgî 1344: "Mukaddime", 29-30. Bu bilgilere ilâveten biz *Câmiü'l-elhân*'ın Nuruosmaniye Ktp.'de No. 3645'te bir nüshasının daha bulunduğunu belirtelim.

Merâgî'nin ikinci önemli eseri *Mekâsidü'l-elhân*'dır. Takî Bînîş, *Mekâsidü'l-elhân*'da, ("Mukaddime", s. 30), H. G. Farmer'dan naklen bu eserin Bodleian'da, İstanbul'da Rauf Yekta'nın kütüphanesinde ve Hollanda'da Leiden Ktp.'de olmak üzere üç nüshası olduğunu söyler (Ayıca bkz Farmer 1950, 84. Ancak burada Farmer, *Mekâsidü'l-elhân*'ın Bodleian, Ouseley No. 385'te bir nüshası olduğunu zikreder, bir de Ouseley No. 264'te *Mekâsidü'l-elhân* olması çok muhtemel olan yine bir başka nüsha daha bulunduğundan bahseder. Bu numara Bînîş tarafından 261 olarak verilmektedir, bkz. Merâgî 1344: "Mukaddime", 30. Fakat daha sonra Bînîş, Bodleian'da *Mekâsidü'l-elhân*'ın No. 1843'te 21 Şevvâl 821 (22 Kasım 1418) ve No. 1844'te Muharrem 1077 (4 Temmuz - 3 Ağustos 1666) tarihli olmak üzere bir değil iki nüshası bulunduğunu söyler. Bu sonuncu nüsha, Ramazan 842 (15 Şubat - 17 Mart 1439) tarihli bir başka nüshadan istinsah edilmiştir. Bînîş, Kitâbhâne-i Âsitâne-i Meşhed'de *Mekâsidü'l-elhân*'ın üçüncü ve en eski nüshasının bulunduğunu, bu nüshanın Ramazan 821 (2 Ekim - 1 Kasım 1418) tarihinde bizzat Merâgî tarafından yazıldığını bildirir. Bu nüsha hakkında bilgi için bkz. Merâgî 1344: "Mukaddime", 30, 35-39. Tahran'da yayınlanan *Mekâsidü'l-elhân*'ın esas alındığı nüsha bu nüshadır. Ancak yukarıda Farmer'ın ve yine ondan naklen Bînîş'in, *Mekâsidü'l-elhân* nüshaları hakkında verdikleri bilgilere dönerek bazı düzeltmeler yapmak zorunluğu vardır. Zira Rauf Yekta'nın kütüphanesinde bulunduğu söylenen nüsha *Mekâsidü'l-elhân* değil, Merâgî'nin *Zübdetü'l-edvâr* adlı eseridir. Bkz. Yekta 1331 (b), 460: not 2.

Merâgî'nin diğer bir eseri *Şerhü'l-edvâr* adını taşımaktadır. Bu eserin bir nüshası Nuruosmaniye Ktp.'de No. 3651'de bulunmaktadır (bkz. Farmer 1950, 84; Farmer 1962, 243; Merâgî 1344: "Mukaddime", 30-31. Fakat Bînîş, bu eserin aslında *Şerh-i Kitâbü'l-edvâr* adını taşıdığını ve eserin Abdülmümin b. Safîeddin Urmevî'ye ait olduğunu söyler.

Farmer, Merâgî'ye izâfe edilen Türkçe musikîye dair bir diğer eserin Leiden'de Or. 1175'te bulunduğunu bildirmektedir (bkz. Farmer 1950, 84; Farmer 1962, 243). Bînîş ise yine Farmer'dan naklen Urmevî'nin *Kitâbü'l-edvâr* adlı eserinin, Merâgî tarafından yapılmış Türkçe çevirisinin Leiden, Or. 1175'te bulunduğunu söyler (bkz. Merâgî 1344: "Mukaddime", 31). Biz bu hususta Farmer'in *İslâm Ansiklopedisi* ve Oriens'teki ifadelerine katılmaktayız (Farmer 1950 ve Farmer 1962). Zira mikrofilminden incelediğimiz Leiden'deki bu nüshanın başında Urmevî'nin bu eserini, Merâgi'nin Türkçeye çevirmiş olduğu bildirilmekte ise de, çevirinin dili Osmanlıcadır. Bu yüzden eserin, Doğu Türkçesiyle karışık bir Azerî Türkçesiyle yazdığını bildiğimiz Merâgî'ye ait olabileceği çok şüphelidir. Belki de Osmanlı sahasından birisi, Merâgî'nin yaptığı bu çeviriyi Osmanlıcaya nakletmiş ve kendi adını zikretmemiştir.

Son olarak hem Farmer, hem Bînîş, Merâgî'nin bugün elde mevcut olmayan bir eserini daha zikrederler. Bkz. Farmer 1950, 84; Farmer 1962, 243; Merâgî 1344: "Mukaddime", 30.

Biz bu listeye Merâgî'nin yukarıda da zikredilen bir eserini daha ilâve etmek istiyoruz. O da, eskiden Rauf Yekta'nın kütüphanesinde bulunan ve onun ölümünden sonra bugün nerede olduğu meçhul olan *Zübdetü'l-edvâr* adlı eserdir. Bkz. Yekta 1331 (b), 460.

malleştirilerek, Takî Bînîş tarafından Tahran'da basılmıştır.[4]

Mekâsidü'l-elhân Farsça yazılmış olmakla beraber, sonunda, bazı Türkçe şiirler göze çarpmaktadır. Mesela bunlardan birisi, 140. sahifedeki *tuyuğ*'dur:

sorma menden kim ne[5] bolmış yā ne-dur
k'āteş-i 'ışḳung cānumda yanadur
bardı dil bilmen ki ḫansı yañа-dur
'ömr keçdi yine ḫacan[6] yana-dur

Merâgî, *Mekâsidü'l-elhân*'ın ketebe kaydını yazdıktan sonra, esere altı sahifelik bir ilâve daha yapmıştır. Bu ilâvede bestelediği Farsça ve Türkçe şiirler yer almaktadır. İşte bizi burada asıl ilgilendiren iki Türkçe şiir, bu bölümde 143. ve 144. sahifelerde bulunmaktadır. Bu şiirlerden 143. sahifede bulunanı,

صورت در پردهٔ نوی برین ابیات ترکی

başlığını, hemen bu Türkçe şiiri takip eden 144. sahifedeki şiir ise,

ضعیف نبشتهٔ فرستاد این غزل را امیر اعظم اعدل امیر شاه ملك خلد دولة از خوارزم بدین

başlığını taşımaktadır. Merâgî, nevâ perdesinde bestelenmiş olan yedi beyitlik ilk gazelin kime ait olduğunu belirtmemektedir; ama ikinci gazelin Emîr Şâh Melik tarafından kendisine hitâben yazıldığını ve Harezm'den gönderildiğini hemen başlıkta bildirmektedir. Ancak bu iki şiirin muhtevasını, dil ve üslûbunu incelediğimiz zaman bunların aslında aynı kişiye ait olmaları gerektiği, yani birinci şiirin de Emîr Şâh Melik tarafından yazıldığı neticesine varıyoruz.

İlk bakışta ilki yedi, ikincisi altı beyitlik gazel tarzında kâfiyelenmiş olan bu iki şiirin aynı kâfiyeli, aynı redifli '*bizni unutma*' ve aynı vezinli '*mef'ūlü mefā'ilü mefā'ilü fe'ūlün*' olması, birbirine nazîre iki şiir karşısında kaldığımızı da akla getirebilir.[7] Ancak şiirlerin muhtevalarını yakından

4 Merâgî 1344.

5 Neşirde نوبولمش şeklinde okunmuştur.

6 Bu iki kelimenin okunuşundan pek emin değilim. Metnin aslını görmek yardımcı olabilir.

7 İlk şiirde kâfiyeler ilk beyitte *ṣafā, likā*, ondan sonraki beyitlerin ikinci mısralarında olmak üzere *mesā, gedā, cüdā, ḳażā, rūḥ-fezā, devā*'dır. İkinci şiirin kâfiyeleri de şöyledir: *ṣafā, ṣenā, ṣabā, cüdā, ravā, 'aṭā*. İkinci şiirde dikkat çeken nokta, matla durumunda olan ilk beytin mısralarının kendi aralarında kâfiyelenmemiş olması ve beyit sayısının sadece altı olmasıdır. Zira gazel tarzındaki şiirler genellikle beş, yedi, dokuz ve daha fazla beyitlerden meydana gelirler. Bu gazelin matla beytini Merâgî eserine almamış olabilir mi? İlk beytin mısralarının kendi

incelediğimiz zaman bu imkânın ortadan kalktığını görüyoruz. Muhtevayı incelemeden önce, yine bu konuyla ilgili olarak şiirlerin ortak redifi üzerinde biraz durmak gerekiyor. Bize göre '*bizni unutma*' ifadesi Timur devri edebiyatında bir nazîre geleneğinin zorunluluğundan doğmamıştır. Tıpkı her devirde bazı belli sözlerin ve ifadelerin o devrin modasına ve zevkine uygun bulunması ve yaygın bir şekilde kullanılması gibi bu ifadenin de bir moda ve zevk zorunluluğundan doğmuş olabileceğini düşünmemize yol açan bir sebep vardır: Farsça şiirlerinin yanı sıra bazı Türkçe şiirleri de bulunan Timur ve Şâhruh devri şairlerinden Kâsimü'l-Envâr'ın (1356-1433/4) yarı Türkçe yarı Farsça mülemma bir şiirinde '*Çelebi bizni unutma*' ifadesi en azından bu ifadenin bir tek kişi, yani sadece Emîr Şâh Melik tarafından kullanılmadığını göstermektedir. Bu durumda iki şairin birbirine nazîre olarak yazdığı iki şiir karşısında olmadığımızı düşünmemizde bizi haklı çıkaracak bir sebebimiz olduğunu kabul edebiliriz.[8]

Aynı şekilde her iki şiirin muhtevasına bakıldığı zaman bunların aynı kalemden çıkmış oldukları ve sanki uzakta birisinin, iki ayrı dostuna özlemini ve sevgisini dile getiren birer mektup gönderdiği izlenimi okuyucuda uyanmaktadır. İlk okuyuşta bazı hitaplar, ilk yedi beyitlik şiirin, sanki devrin sultanına, yani Şâhruh'a sunulduğunu hemen düşündürmektedir. Mesela bu şiirde şair dostuna *ey cān-ı cihān, şehā* şeklinde hitap etmekte, onun cömertliğinden bahsetmekte ve derdinin devasını kendisine bağışlamasını, yani kendini çok üzen ayrılık acısına bir çare bulmasını ondan istemekte, ve şair kendisini *gedā* şeklinde zikretmektedir. Bütün bu ifadeler kalıplaşmış birer mazmun olarak eski şiirlerde sevgili için kullanılabilir. Bu yüzden şair burada geleneğe uyarak, sevgilisini bir hükümdar, kendini de onun karşısında bir *gedā* yani "dilenci" olarak tasavvur edebilirse de şiirin birkaç yerinde dostunun ömrünün uzun olmasını dilemesi yukarıdaki ifadeleri, sevgiliye değil, bir hükümdara bağlamamıza yol açıyor. Çünkü eski şiir geleneğinde şairler böyle bir dileği daha çok hükümdarlar için dile getirirler. Ayrıca şiirin *ger çarḫ u felek ḳıldı cüdā bizni unutma* mısraı ve *ger saldı cüdā bizni ḳażā* ifadeleri, bu iki kişinin ayrılmalarının sebebini alın yazısına ve feleğe yüklemektedir. Emîr Şâh Melik'in Şâhruh'a yazdığı çok muhtemel olan bu şiirde, ayrılığın sorumluluğunu hükümdara

aralarında kâfiyelenmemiş olması bu ihtimali kuvvetlendiriyor. Ayrıca bu durum, ikinci şiirin, ilk şiirin bir devamı olabileceği ihtimalini akla getiriyorsa da muhtevadaki farklar bu imkânı ortadan kaldırıyor (aş. bkz.).

8 Browne 1956, 3: 479.

yüklemesi imkânsızdır ve sorumluluğun kazaya veya feleğe yüklenmesi hükümdardan çekinmesinin tabii bir sonucudur. Oysa Merâgî'ye yazılan ikinci şiirde *hem ol kişi kim ḳıldı cüdā bizni unutma* mısraı ise ayrılık sebebini, Merâgî'nin ve şairin bildiği belli bir kişinin üzerinde toplamaktadır ki bu ifade de çelişkili görünmesine rağmen, ilk şiirdeki ifade kadar tarihî olaylara uygun düşmektedir. Zira Şâhruh'un emriyle Emîr Şâh Melik 815 (1412-13) yılında Herat'tan Harezm'e vali olarak gönderilmiştir.[9]

Altı beyitlik ikinci şiirde ise yine özlemlerini ve ayrılık acısını dile getiren şairin hitap ettiği kişi bu sefer *hem-dem-i sulṭān-i cihān*, yani "Cihan sultanının arkadaşı", "Cihan sultanının yanında bulunup ona refakat eden kimse", olarak vasıflandırılmaktadır. İlk şiirde hitap edilen kişi açıkça sultanın kendisi olduğu halde bu şiirde hitap edilen kimsenin, bu sultanın arkadaşı olduğunu görüyoruz. Böylece bu iki şiirin kesinlikle biri diğerinin devamı olmadığı da ortaya çıkmış oluyor.[10]

İkinci şiirde ayrıca Merâgî'ye *baḥr -i hüner ve kān-i ṣafā*, "hüner denizi ve mutluluk madeni", şeklinde hitap ediliyor. Buna ilâve olarak Merâgî'nin şiir yazdığını, hâfız olduğunu *"inşâ ḳıluban medḥ u ṣenā... ḳur'ān ḳıluban ḫatm..."* ifadelerinden hemen anlıyoruz. Şairin kendisinin Harezm'de, Merâgî'nin ise Horasan'da bulunduğunu da şu beyit göstermektedir (II/3):

gülzār-i ḫorāsānda ḳılurungda temāşā
ḫ'ārezm sıngar isse ṣabā bizni unutma

Bütün bu ifadeler bu şiirleri yazanın mecazî bir üslûptan çok realist bir üslûp kullandığını göstermektedir. Zira şiirde anlatılan Merâgî, tarihî kaynaklardakiyle aynıdır. Şu halde birinci şiirde *şehā* şeklinde hitap edilen kişi de sevgili değil hükümdarın kendisidir ve özlem dolu ayrılık acısının bir ifadesi olan iki şiirden birisinin hükümdara, diğerinin hükümdarın arkadaşına yazıldığı da açıkça anlaşılmaktadır. Bütün bunlara ilâve olarak, Şâhruh'un en güvendiği emîrlerden biri olan Şâh Melik'in sadece Merâgî'ye özlem dolu bir şiir gönderdiğini ve Şâhruh'u ihmal etmiş olacağını düşünmek imkânsızdır. Şâh Melik, Merâgî'ye gönderdiği bu mektup mahiyetindeki gazelden Şâhruh'un hemen haberdar olacağını elbette biliyordu; böyle bir durumda hükümdarın kendisine kırılacağından kesinlikle emin olması gerekirdi.

9 Şâh Melik'in Şâhruh'la ilişkisi aşağıda daha ayrıntılı ele alınacaktır.

10 Bkz. not 7.

İşte muhtevaya dayanılarak yapılan bütün bu akıl yürütmeler ve iki şiirin üslûp ve ifadesindeki farklar ve birleşen noktalar ilk yedi beyitlik şiirin de Şâh Melik tarafından yazılarak Şâhruh'a sunulduğu kanısını kuvvetlendiriyor. Böylece sultana yani Şâhruh'a çok yakın bir sanatkârın, yani Merâgî'nin de dostu Şâh Melik'in Şâhruh için yazdığı bu şiiri bestelemiş olması kadar tabii bir şey olamayacağı da açıkça anlaşılıyor.

Şiirler

I. صورت در پردهٔ نوی برین ابیات ترکی

1 ey cān-i cihān baḥri ṣafā bizni unutma
v'ey māh-cebīn mihr-liḳā bizni unutma

2 ḥaḳ-dın dileyür cān u gönül 'ömrüng uzaḳı
virdüm budurur[11] ṣubḥ u mesā bizni unutma

3 ol dem ki yüzüng birse şehā ḥüsn zekātı
ger[12] bolmaya[13] ḥāżır bu gedā bizni unutma

4 ayrılmadı cānum ḳılıç ile işikünggdin[14]
ger çarḫ u felek ḳıldı cudā bizni unutma

5 bardur ger muñdın bu ḳadar bizge[15] tevaḳḳu'
ger saldı cudā bizni ḳażā bizni unutma

6 biz 'ömrüñ içün[16] dilerüz ez ḥaḳḳ be-du
'āhā sen 'iyş ḳıla vü rūḥ-fezā bizni unutma[17]

7 hecrüng ḳıla-dur her nefesi sīnemi mecrūḥ
birgil bu cerāḥat-ġa devā bizni unutma

---

11 بودورور

12 کو

13 بوملیا

14 ایشیکونکدین

15 بیرکا
5a mısraında vezin bozuktur.

16 عمر و کی چون

17 اونوتما ötekiler hep اونوتمه.

II امیر اعظم اعدل امیر شله ملك خلد دوله از خوارزم بدین ضعیف نبشته فرستاد این غزل را[18]

1 ey hem-dem-i sulṭān-i cihān bizni unutma
baḫr-i hüner u kān-i ṣafā bizni unutma

2 şol ṭab'-ı laṭīfüñg kim irür[19] genc-i ma'ānī
inşā ḳıluban medḥ u ṣenā bizni unutma

3 gül-zār-i ḫorāsānda ḳılıruñgda temāşā
ḫ ᵛārezm sıngar[20] isse ṣabā bizni unutma

4 ḳılġay[21] yine[22] biz devlet-i didār müyesser
hem ol kişi kim ḳıldı cudā bizni unutma

5 ḳur'ān ḳıluban ḫatm[23] du'ālar oḳuyurda
ḥācāt bolur ḥālde revā bizni unutma

6 sulṭān-ı cihān ḥażretidedür geh u bī-gāh
çün tengri[24] ḳılar luṭf u 'aṭā bizni unutma
فراموش نه شرط دوستانست

Metinlerin Dil Bakımından Yorumu

İmlâ :

Ünlüler

A) Gerek kelime köklerinde ve gerekse eklerdeki bütün ünlüler tam olarak gösterilmiştir. Yalnız *sen* (I/6b) ve *ayrılmadı* (I/4a) kelimelerinde ünlüler (ا-ی) yazılmamıştır.

Eski Uygurcanın bir imlâ geleneği olan ünlülerin bu 'tam yazılması' usûlü, Karahanlılarla gelişen Doğu Türkçesi imlâsının esasını teşkil ettiği hâlde, Batı'da, Oğuz yazı dilinde (Eski Anadolu Türkçesi) ancak dar bir coğrafî bölgede, kısa bir süre için kullanılmıştır (Karışık şiveli Anadolu metinleriyle, doğu Anadolu'daki eserlerde: on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar ve mesela *Kadı Burhâneddin Dîvânı* vb.).

18 Merâgî 1344, 143, 144.
19 ایدور
20 سنیکار
21 قیلغای
22 بینه
23 خستم
24 تنکوی

B) *e* sesinin kelime sonunda genellikle (ا) ile ifade edilmesi Eski Anadolu Türkçesi imlâ geleneğine aykırıdır (*ile* ايلا, *dile* - ديلا I/2a, 4a).

Ayrıca redifin son unsuru *unutma* bir yerde (I/6b) اونوتما şeklinde yazıldığı halde, diğer yerlerde hep اونوتمه şeklinde ve kökü Doğu Türkçesine ait olduğu halde *birse*'nin بيرسه biçiminde (I/3a) yazılışı Batı Türkçesi etkisine işaret ediyor olmalıdır.

Ünsüzler

Ünsüz yazılışında *ñ* (*n͡g*) dışında dikkate değer bir özellik yoktur. Kelimenin bünyesinde ك ile (كوكول I/2a, *muñdın* موكدين I/5a) yazılmış. Yalın hâl ve çıkma hâlindeki iyelik 2. şahıs teklikte ise نك iledir (*'ömrün͡g* عمرونك I/2a, *laṭīfün͡g* لطيفونك II/2a, *yüzün͡g* يوزونك I/3a, *hercün͡g* هجرونك I/7a, *işikün͡gdin* ايشيكونكدين *I/4a*).

ك veya نك'nin kullanılışı hem Doğu'da hem Batı'da belli bir tutarlılık göstermediği için bu husus, herhâlde sağlam bir ölçü olarak kullanılamaz.

Sesbilgisi:

Önsesteki bazı ünsüzlerin durumu dikkate değer: *bolur* (II/5b), *bolmaya* (I/3b), *bardur* (I/5a), *birse* (I/3a) ve *birgil* (I/7b) kelimelerindeki *b-* ile *muñdın* (I/5a)'daki *m-*, metnimizin Doğu menşeli olduğuna işaret ediyorsa da *dileyür* (I/2a) ve *dilerüz* (I/6a)'deki *d-* açıkça Batı'ya yani Oğuzcaya işaret tir! Ayrıca, yalnız Eski Anadolu Türkçesinde görülen iyelik 1. ve 2. şahıslardaki yardımcı ünlünün yuvarlaklaşması olayına ait şu örneklerin bulunması Batı Türkçesinden gelen etkiyi açıkça gösteriyor: *cānum* (I/4a), *işikün͡gdin* (I/4a), *hecrün͡g* (I/7a), *laṭīfün͡g* (II/2a).

Şekilbilgisi:

Yükleme hâli hep *-ni* (*bizni* I/Ia vb.);[25] Batı: *-i*

Verme h. hep *-ge* (*bizge* I/5a, *cerāḥatġa* I/7b); Batı: *-a*

Çıkma h. hep *-din* (*ḥaḳ-dın* I/2a, *işikün͡gdin* I/4a, *muñdın* I/5a);

Geniş zaman: *dilerüz* (I/6a) açıkça Batı'dan alınma. Batı: *-dan*.[26] Doğu'da *tiler-miz* beklenirdi.

25 Yalnız bir yerde -i: *sinemi*. Bu da vezin gereği, zira *sinem-ni* vezni bozardı.

26 Pek az da olsa Anadolu Türkçesinde çıkma hali için *-da* yanında *-dın* da kullanılmıştır,

Birleşik fiiller: *ḳıla-dur* (I/7a) da Batı'nın malı; Doğu'da *ḳılıp tur(ur)* beklenirdi.

Metnimizde sık sık kullanılan *-uban* zarf-fiil şekli, Eski Anadolu Türkçesinin en dikkat çekici özelliklerindendir: *ḳıluban* II/9b, 5a.

Geniş zamanın isim-fiil oluşu: *ḳılırung̃da* (II/3a), *okuyurda* (II/5a); Eski Anadolu Türkçesinde bunun yerine *-duḳ + ta* beklenirdi.

İyelik eki 3. şahıstan sonra ve hemen çekim ekinin önünde zamirsel *–n-*'nin bulunmayışı da Doğu Türkçesinin özelliklerindendir: *ḥażret-i-de* (II/6a).

Kelime farkları:

uzaḳ "uzunluk" anlamında Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde görülmez: *ʿömrüng̃ uzaḳı* (I/2a). *sıngar* kelimesi de yalnız Doğu Türkçesine aittir (II/3b: *ḫʷārezm sıngar*).

Şâh Melik'in Kimliği

Bu şiirleri okuyan, kendiliğinden şiirleri yazanın kimliği hakkında bazı sorular sormak zorunluluğunu duyuyor. Mesela, "Şâh Melik kimdi?", "Şâhruh ve Abdülkâdir Merâgî ile ilişkisi nasıl bir ilişkiydi?", "Bu ilişkiler hangi şartlar altında doğmuştu?", "Bu şiirler ne zaman yazılmıştı?" gibi sorular ilk akla gelenlerdir.

İşte bu sorulara cevap verebilmek için önce Şâh Melik'in kim olduğuna bir göz atalım, sonra onun Merâgî ile olan ilişkisinin mahiyetini araştıralım.

Emîr Şâh Melik'in babasının adı[27] *Ravzatu's-safâ*'da bir yerde Melik Giyâseddin Barlâs[28] olarak zikredilir. Fakat ne babasının kişiliği, ne de Şâh

fakat bunlar sayı bakımından *-dan* yanında pek az olduğu gibi zamanla da azalıp sadece belli ve kalıplaşmış deyimlerde kalmışlardır; mesela bunlardan biri bugünkü 'üstün körü'dür. Burada eski *–din* ekinin kalıplaştığını görüyoruz: *üst-tin-kör-ü*!

27 Bu adla Şâh Melik'in babasından sadece *Ravzatu's-safâ*'nın bir tek yerinde bahsedilir (bkz. Mîr Hând 1960, VI: 153: شاه ملك پسر ملك غيا ث الدين برلاس). Hâlbuki yine *Ravza*'da (VI: 691) Şâh Melik, "Emîr Giyâseddin" olarak zikredilmektedir. Abdurrazzâk Semerkandî ise onun adını "Emîr Giyâseddin Şâh Melik" olarak vermektedir (bkz. Semerkandî 1946, II: 306: I. cüz). *Mücmel-i Fasîhî*'de "Emîr-i aʿẓam Giyâṣe'd-dünyā ve'd-dīn Şāh-Melik" şeklinde zikredilmektedir (bkz. Fasîh Hâfî 1961, III: 259). Bu yüzden Giyâseddin kelimesinin onun unvanı mı, kendi adı mı, yoksa babasının adı mı olduğu pek kesinlikle belli olmuyor. Zeki Velidi Togan ise Şâh Melik'in "Bilgüvüt uruğundan" olduğunu söylüyor, ancak hiçbir kaynak gösterilmediği ve başvurduğum kaynaklarda da böyle bir bilgi bulunmadığı için, doğruluğu hakkında bir şey söyleyecek durumda değilim; bkz. Togan 1950 (a), 250.

28 Yazıcızâde Ali, Reşîdeddin'den naklen Moğol kabilelerini sayarken on altı tane Moğol

Melik'in hayatının ilk yılları ve eğitimi hakkında başka hiçbir bilgi verilmez. Tarihî kaynaklarda dağınık olarak verilen bilgileri yan yana getirerek Şâh Melik hakkında biz ancak şunları söyleyebiliriz: Şâh Melik, Timur'un büyük emîrlerinden birisidir. Timur onu çok genç yaşta eğitmeye başlamış ve yavaş yavaş emîrliğe yükseltmiştir.[29] *Ravzatu's-safâ*'dan onun Hint ve Mısır seferleri sırasında *tümen*[30] kumandanı olduğunu öğreniyoruz:

"حکم فرمود که امیر شاه ملك و شیخ محمد تیمور با تومانات خود برسر انجماعت..."

"امرا تومان امیر شاه ملك وعلی سلطان"

"در امرا تومان امیر سونجك و امیر شاه ملك..."[31]

Yine *Ravzatu's-safâ* ve *Matlau's-sadeyn*'de Şâh Melik'ten bahsedilirken *emîr* ünvanının yanı sıra *noyān* ünvanı da kullanılmaktadır.[32] Mesela, Abdurrazzâk Semerkandî ondan şöyle bahseder:

---

boyu arasında Barlas boyunu da zikreder. Ancak kelime nüshalarda *birlas* şeklinde harekelenmiştir (bkz. *Oġuz-nāme*, Nr. 1823, vr. 4b). Ayrıca Vladimirtsov 1944, 138: not 37'de bu kabileyi Barulas kabilesi olarak zikrediyor, Barthold 1962, 8-9 ve 9'daki not 7.

29 Semerkandî 1946, II: 306-307: I. Cüz. Timur'un kendisinin de Barlas kabilesinden olduğu bilinmektedir. Bkz. *Oğuz-nāme* 1823, vr. 4b'de derkenar olarak bir başka el tarafından düşülmüş kayıtta şu bilgi bulunmaktadır: "ammā timūr beg barlās boyındandur. Şöyle ki timūr bin tarağāy bin... barlās". Ayrıca bkz. Barthold 1962, 13-14. Barthold, Timur'un Barlas kabilesinden olanları etrafında topladığını, Barlas kabilesinden olan emirlerin Timur'un kardeşi kabul edildiğini yazıyor (Barthold 1962, 14, 16 ve 38). Belki de Barlas kabilesine mensup olması, Şâh Melik'e çok genç yaşta Timur'un dikkatini çekme imkânını vermiştir.

30 Tümen (تومان تمن تمان تومن), 'on bin kişiden oluşan bir askeri birlik', ayrıca 'coğrafi-idarî bölge' anlamına da gelir. Türkçenin en eski belgelerinden başlamak üzere her devirde her yerde kullanılmış bir kelime olup ilk devirlerdeki anlamı kesin bir şekilde 'on bin' olmaktan çok 'sayısız, çok, sonsuz'dur. Ayrıca bkz. Doerfer 1965, 632-642. Cûveynî'deki (13. yüzyıl) şu kayıt önemlidir: ده هزار امیر تومان

31 Mîr Hând 1960, VI: 285, 294-295, 311, 369.

32 Moğolcada *noyan* 'Lord, prince, chief, superior, commandant, seigneur' anlamlarına geliyor. Bu kelime bazan de bir prensin veya yüksek rütbeli bir asilzadenin oğluna verilen bir unvan olarak kullanılıyor. Bkz. Lessing 1973. Fakat Z. V. Togan, İlhanlılarla ilgili şu Arapça kaydı veriyor: النویان امیر تومان تومان و هوامیرعشرة الاف (bkz. Togan 1931, 35: str. 16-17). Bu durumda onbin kişinin kumandanı olan tümen kumandanı ile noyan aynı anlama gelmektedir. Biz buradan tümen kumandanlarına *noyan* ünvanının da verildiği neticesine varabiliriz. Esasen Barthold, İran kaynaklarında askeri liderlere emîr dendiğini, fakat zaman zaman bu kelime yerine Türkçe beg ve Moğolca noyan kullanıldığını bildiriyor (bkz. Barthold 1962, 10), tümen kumandanı olan Şâh Melik'e bu rütbede emîr dendiğine göre, *noyan*'ı emîr'in müteradifi olarak düşünmek yerinde olur. Nitekim Abdurrazzâk Semerkandî, emîr ve noyan ünvanlarını Şâh Melik için bir arada kullanıyor, bkz. Semerkandî 1946, II: 88: cüz 1.

امیر اعظم نویان اعدل اکرم امیر غیاث الدین شاه ملك.[33]

Bu durumda kendisinin Barlas kabilesine mensup olması ve noyan ünvanıyla çağrılması bir arada düşünülünce, Şâh Melik'in aslen Moğol olduğu kanısı kuvvetleniyor.[34]

Şâh Melik Timur'un hemen hemen bütün seferlerine katılmıştır. Nizâmüddin Şâmî, 793 (1390-91) tarihindeki Timur'un Deşt-i Kıpçak seferinde, Şâh Melik'in çok gayret gösterdiğini, bu yüzden Timur'un ona *mühr-i ḫāṣṣ*'ı ve *pervāne mührü*'nü teslim ettiğini yazar ve şöyle devam eder: "akrabalarını lûtuf ve iltifatiyle müşerref kılmakla beraber, kendisine vezaret elbisesini giydirdi."[35] Deşt-i Kıpçak seferinin yanı sıra Şâh Melik sırasıyla Timur'un şu seferlerine katılmıştır: Irak ve Azerbaycan seferlerinde, Tekrik Kalesi'nin 1393'te alınmasında,[36] Hindistan seferinde, Delhi ve Kişver'in zaptında,[37] 1401 yılındaki Hama, Hums, Baalbek, Dımışk ve Mısır seferlerinde,[38] aynı yıldaki Bağdat'ın ikinci defa alınışında,[39] Anadolu seferinde, 1402'deki Ankara Savaşı'nda, Ayasulug, İzmir ve civarının fethinde,[40] Anadolu'dan dönüşte Gürcü ve Ermeni seferlerinde[41] ve nihayet Timur'un son seferi olan Çin seferine çıkmak üzere Otrar'da bulunmuştur.[42]

Timur'un 1405 yılındaki ölümünden sonra meydana gelen siyasî karışıklıklarda önemli rol oynayan kişilerin arasında Şâh Melik de yer almıştır. Timur'un ölümünden sonra Otrar'dan geri dönüş sırasında Şâh Melik, Uluğ Bey ile beraber ve onun atabegi olarak görülmektedir.[43] Bu andan itibaren Şâh Melik, 1411 yılına kadar Uluğ Bey'in atabegi olarak kalmıştır. Timur'un ölümünü izleyen yıllardaki Halîl Sultan ve Şâhruh arasındaki siyasî güç elde etme kavgalarında, Şâh Melik, Şâhruh'un tarafında

33 Mîr Hând 1960, VI: 298; Semerkandî 1946, II: 88: cüz 1.

34 Nitekim Barthold, Barlasları Türkleşmiş Moğollar olarak gösterir, bkz. Barthold 1962, 9.

35 Şâmî 1949, 149-150.

36 Şâmî 1949, 173; *Zübdetü't-tevârih*, Nr. 919, vr. 881b-882a.

37 Şâmî 1949, 209, 210, 217, 219, 225, 229, 230, 237, 240, 248; Mîr Hând 1960, VI: 273, 284-285, 288, 294-295, 300-301, 310-312, 314.

38 Şâmî 1949, 280-282; Mîr Hând 1960, VI: 364, 367, 369, 373.

39 Şâmî 1949, 287; Mîr Hând 1960, VI: 386-388.

40 Şâmî 1949, 299, 304, 321; Mîr Hând 1960, VI: 408, 413, 425, 429, 434.

41 Şâmî 1949, 335, 339; Mîr Hând 1960, VI: 450, 451, 453.

42 Barthold 1962, 54; Fasîh Hâfî 1961, III: 152; Mîr Hând 1960, VI: 485, 487.

43 Mîr Hând 1960, VI: 490-497; *Zübdetü't-tevârih*, Nr. 919, vr. 830b, 831b; Yezdî 1888, II: 679-680; Barthold 1962, 54.

yer alarak, bütün gücün Şâhruh'ta toplanması için savaşmış ve Şâhruh'un en önemli kumandanlarından olmuştur.[44] Şimdi Timur'un ölümünden (1405), Semerkand'ın Halîl Sultan'dan geri alınmasına kadar (1409) yapılan mücalede Şâh Melik'in nasıl bir rol oynadığına kısaca temas edelim: 1406'da Emîr Seyyid Hoca'nın isyanı bastırıldıktan sonra Şâhruh, Uluğ Bey'e Horasan valiliğini verdi. Fakat aslında Uluğ Bey'in *atabegi* olan Şâh Melik, Horasan'ı idare etmekle görevlendiriliyordu.[45] 9 Zilkade 809 (18 Nisan 1407)'da Mîrânşâh'ın oğlu Mîrzâ Ömer'in isyanından ve bu isyanın bastırılmasından sonra, Mîrzâ Ömer'e verilmiş olan Mâzenderan Vilâyeti de Uluğ Bey'e tevdi edilmiş oldu.[46] Böylece Emîr Şâh Melik daha 809'da (1407) Horasan ve Mâzenderan'daki hakiki siyasî güç oldu.

Halîl Sultan'ın, kendisine isyan eden Emîr Hudâydâd tarafından 30 Mart 1409'da esir alınması ve topraklarının işgal edilmesi üzerine,[47] Şâhruh, Şehr-i Sebz'de bulunan başsız kalmış Halîl Sultan'ın ordusunu kolayca sindirerek Semerkand'a doğru yürüdü. Hudâydâd bu haberi alınca, Halîl Sultan'ı da alarak Fergana'ya kaçtı. Semerkand'ın ileri gelenleri Şâhruh ile savaşmak istemediler ve Şâhruh da 13 Mayıs 1409'da beraberinde Uluğ Bey ve Şâh Melik olduğu halde Semerkand'a girdi.[48] Bu yılın sonunda Herat'a dönerken 24 Aralık 1409'da yine Uluğ Bey'i Şâh Melik'in denetimi altında Semerkand valisi tayin etti.[49] Bu andan itibaren, Şâh Melik bütün gücüyle isyan eden Hudâydâd ve ona yardım eden Moğolların kuvvetleriyle savaştı. Hudâydâd ile oğlu Abdullâh'ın öldürülmesiyle[50] neticelenen bu seferler sonunda Halîl Sultan'ın Otrar'da Şâhruh ile 812 (1409/1410) yılında buluşmasını temin etti.[51] Şâhruh'un bu yılda Halîl Sultan'ı Rey hakimi olarak tayin etmesinden sonra, Maveraünnehir'de gerçekten barış temin edilmiş

44 Yezdî 1888, II: 696-712; Semerkandî 1946, II: Cüz I: 77-78, 84-85, 86-88; Devletşâh (t.y.), 397; Barthold 1962, 56-70.

45 Fasîh Hâfî 1961, III: 170; Barthold 1962, 69.

46 Barthold 1962, 69; Semerkandî 1946, II: cüz I: 51-52. Barthold, Hâfız Ebrû'nun 9 Zilkade yerine 9 Zilhicce tarihini verdiğini söyler.

47 Barthold 1962, 73; Fasîh Hâfî 1961, III: 188. Burada bu olayın tarihi 16 Zilkade 811 H. olarak veriliyor.

48 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 77-78; Barthold 1962, 74.

49 Barthold 1962, 77; Semerkandî 1946, II: cüz 1: 77-78; Mîr Hând 1960, VI: 593.

50 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 84-85; Mîr Hând 1960, VI: 590-592.

51 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 86-87; Mîr Hând 1960, VI: 592; Fasîh Hâfî 1961, III: 193.

ve bu sahanın idaresi hakikatte 812 (1409 – 1410) tarihinden itibaren Uluğ Bey'in atabegi olarak Şâh Melik'e verilmiş oldu.[52]

Şâh Melik'in bu kadar yükselmesi, rakiplerinin, özellikle Muhammed Cihângîr'in atabegi olarak Hisar'da bulunan Emîr Şeyh Nûreddin'in kıskançlığını celbetti. Emîr Şeyh Nûreddin, 1410 yılının ilkbaharında Uluğ Bey ve Şâh Melik'in üzerine yürüdü.[53] Uluğ Bey'in Şeyh Nûreddin isyanını bastırmakla hiç uğraşmadığını ve bu görevi tamamen Şâh Melik'in yüklendiğini görüyoruz. Yalnız bu olayı duyan Şâhruh, Herat'tan Semerkand'a iki defa sefer yapmak zorunluluğunu duymuştur. İlk defa 20 Haziran 1410'dan önce Maveraünnehir'e gelerek 12 Temmuz'da Kızıl Rabat'ta Şeyh Nûreddin kuvvetlerini mağlup etmiş ve 23 Temmuz 1410'da Semerkand'ın idaresini yeniden Şâh Melik'e tevdi ederek Herat'a dönmüştür. Emîr Şeyh Nûreddin ile ona yardım eden Moğollarla savaşı 11 Ocak 1411'den itibaren Emîr Şâh Melik yürütmüştür. Bu savaşları Barthold, Abdurrazzâk Semerkandî ve Mîr Hând bütün tafsilâtiyle anlatmışlardır.[54]

Emîr Şeyh Nûreddin'in öldürülmesiyle son bulan bu seferlerin sonunda, Şâhruh ikinci defa Rebiyülevvel 814'te (1411 yazında) Semerkand'a doğru yola çıkmıştır. Uluğ Bey'in habercisi onu yolda karşılayarak, Şâh Melik'in başarısını müjdelemiş; fakat bu arada Uluğ Bey'in Şâh Melik'ten şikâyetçi olduğunu da haber vermiştir.[55] Şâhruh hemen Semerkand'a Emîr Seyyid Ali Tarhân'ı göndermiş ve bu meselenin iç yüzünü araştırmıştır. Seyyid Ali Tarhân geri döndüğünde Şâh Melik'in çok iyi bir idareci olduğunu, Uluğ Bey'i mükemmel bir idareci olarak yetiştirdiğini, fakat onun bu arada verdiği faydalı ama zaman zaman sert öğütlerinden Uluğ Bey'in hoşlanmadığını ve gururunun rencide olduğunu bildirmiştir.[56] Önceden bu haberleri alarak Cemaziyelevvel 814'te (1411 sonbaharında) Semerkand'a gelen Şâhruh, Şâh Melik'in hile ile Emîr Şeyh Nûreddin'i öldürmesini bahane

52 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 87-88; Devletşâh (t.y.), 397; Fasîh Hâfî 1961, III: 195. *Matla'* ve *Mücmel-i Fasîhî*, 812 H. tarihini verdiği halde Devletşâh 811 H. tarihini vermektedir. Mîr Hând 1960, VI: 592-593.

53 Barthold 1962, 77; Fasîh Hâfî 1961, III: 199.

54 Barthold 1962, 77-80; Semerkandî 1946, II: cüz 1: 102-104, 117-124; Mîr Hând 1960, VI: 596-598, 600-604. Abdürrazzâk ve Mîr Hând bu savaşların 813-814 H. yılları arasında vuku bulduğunu bildirmektedirler. Ayrıca bkz. *Zübdetü't-tevârih*, Nr. 919, vr. 978b-980b; Fasîh Hâfî 1961, III: 200-201.

55 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 119-120; Mîr Hând 1960, VI: 605; Fasîh Hâfî 1961, III: 205.

56 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 120; Barthold 1962, 81-82; Fasîh Hâfî 1961, III: 205.

etmiş ve Herat'a dönüşünde Kasım 1411 tarihinde onu da beraberinde götürmüştür.[57]

Barthold'a göre, Emîr Şeyh Nûreddin'in isyanının bastırılmasından sonra, Maveraünnehir'de artık Şâhruh'a karşı çıkacak son askerî güç de ortadan kalkmış ve dolayısiyle, büyük emîr Şâh Melik'e Maveraünnehir'de ihtiyaç kalmamıştı. Bu çok güçlü emîri artık oradan uzaklaştırmak gerekiyordu.[58] Aslında bu sırada hemen çözülmesi gereken meseleler, Timur'un ölümünden sonra Özbeklerin eline geçmiş olan Harezm'de belirmişti.[59] Şâh Melik 1413 yılının başlarında bir orduyla Harezm'e gönderildi. Altın Ordu'daki karışıklıklar yüzünden orada çok az bir direnme ile karşılaştı. Aynı yılın Nisan ayında Herat'a döndü. Kısa bir süre sonra Harezm valisi tayin edildi ve 1426 tarihinde vuku bulan ölümüne kadar bu görevde kaldı.[60]

Onun ölümüne çok üzülen Şâhruh, oğlu Emîr İbrâhîm Sultan'ı Harezm valisi olarak tayin etmiş ve bu ölüm olayı için Mevlânâ Şehâbeddin Abdurrahmân'dan bir tarih düşürmesini istemiştir. *Matlau's-sadeyn*'de tamamı verilen bu şiirin son beytinin ilk mısraı Şâh Melik'in ölüm tarihini [829] ihtiva etmektedir.[61] *Matlau's-sadeyn*'de onun Meşhed'e getirilerek orada defnedildiği kayıtlıdır.

Harezm'deki valiliği sırasında Şâh Melik sık sık oradan ayrılarak Şâhruh'un çeşitli seferlerine katılmıştır.[62] Uluğ Bey ile olan ilişkisi de dâima dostluk ve nezaket çerçevesi içinde kalmıştır. Mesela evâil-i Rebîü'l-âhir 820 (Mayıs 1417) tarihinde Uluğ Bey Herat'ta bulunduğu sırada Şâh Melik ve Muhammed Cihângîr'in şerefine büyük bir ziyâfet vermiş ve bu ziyâfet için Şâh Melik Harezm'den Herat'a gelmiştir.[63] 1418 tarihinde Uluğ Bey'in Harezm'e, Şâh Melik'e yardım için gönderdiği kuvvetlerin Semerkand'a

57 Barthold 1962, 82; Semerkandî 1946, II: cüz 1: 124; Mîr Hând 1960, VI: 605; *Zübdetü't-tevârih*, Nr. 919, vr. 980b; Fasîh Hâfî 1961, III: 207.

58 Barthold 1962, 81.

59 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 136-138.

60 Barthold 1962, 87; Semerkandî 1946, II: cüz 1: 139. Burada Şâh Melik'in Herat'a dönüş tarihi, 816 H. başı olarak gösterilir. Fasîh Hâfî 1961, III: 211 ve Mîr Hând 1960, VI: 609'da ise bu tarih 815 H. olarak verilmektedir.

61 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 307-308. Bu şiir aynıyla Hândmîr'in *Habîbü's-siyer*'inde de verilmektedir. *Habîbü's-siyer*'de Şâh Melik'in, Meşhed'de İmâm-i Büzürgvâr ebî'l-Hasan Alibin Mûsâ er-Rizâ'nın merkadi civarında gömülü olduğu bildirilir; Mîr Hând 1960, VI: 691.

62 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 143, 173, 291; Mîr Hând 1960, VI: 650-652, 654, 657, 660-661.

63 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 201.

döndüğü kaynaklarda kayıtlıdır.[64] 1419 tarihinde Uluğ Bey Buhara'ya geldiği vakit Şâh Melik nökerlerini hediyeler ile birlikte onu karşılamak için göndermiştir.[65]

Abdurrazzâk Semerkandî, Şâh Melik'in Harezm'e barış getirdiğini, Deşt-i Kıpçak ve Özbek vilâyetindeki başkaldıranları mağlup ederek onları kendi itaati altına aldığını söyler. Ayrıca Şâh Melik'in pek çok *ribat*, *mescid* ve *medrese* inşâ ettirdiğini ve bunlara zengin vakıflar bağlandığını anlatır.[66] Aynı şekilde *Ravzatu's-safâ*'dan Şâh Melik'in Herat'ta bir bağ yaptırdığını ve bir ribatı olduğunu öğreniyoruz.[67]

Togan da Harezm'de vali olarak bulunduğu sırada Şâh Melik (1414-1426) ve oğlu İbrâhîm'in (1426-30) Ürgenç şehrini ihya ettiklerini ve "bu ülkenin kültür sahasında yükselmesine" hizmet ettiklerini bildirmekte; Hüseyin b. Hasan el- Hârezmî'nin (öl. 840) *Cevâhirü'l-esrâr* adlı üç ciltlik *Mesnevî* şerhini Şâh Melik nâmına yazdığını söylemektedir.[68] Bütün bu bilgiler Şâh Melik'in sadece bir asker olmadığını, kültür faaliyetlerine de değer veren aydın bir kişi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Şimdi Emîr Şâh Melik ile Abdülkâdir Merâgî'nin ilk defa nerede ve ne zaman karşılaşmış olabileceklerini ve bu karşılaşmanın bir dostluğa dönüşmesini gerektirecek kadar bir zaman içinde aynı yerde beraber bulunup bulunmadıklarını araştıralım.

Merâgî'ye yazılan şiir, Harezm'den, Şâh Melik'in oraya 815 (1412-13) yılında vali olmasından sonra gönderildiğine göre, şiirlerin yazılış tarihi kesinlikle bu yıldan sonraki bir tarihtir ve Merâgî ile Şâh Melik'in dostluğu, şüphesiz yukarıda zikredilen tarihten çok önce başlamış olmalıdır.

Merâgî, Timur'un Irak ve Azerbaycan seferi sırasında, Bağdat'ta sultan Ahmed Celâyirî'nin (1382-1410) sarayında bulunmaktaydı. Timur 1393 yılında Bağdat'ı alınca, Merâgî'yi, Bağdat'ta bulunan diğer âlim ve

64 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 215; Mîr Hând 1960, VI: 667.

65 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 221; Mîr Hând 1960, VI: 669.

66 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 307.

67 Mîr Hând 1960, VI: 715, 812.

68 Togan 1949, 522. Z. V. Togan, *Cevâhirü'l-esrâr*'dan başka Hüseyin bin Hasan el-Hârezmî'nin, *Mekârimü'l-ahlâk* adlı bir eseri daha olduğunu bildirir. Bu iki eserin de asıllarını göremediğim için *Cevâhirü'l-esrâr*'ın hakikaten Şâh Melik'e ithaf edilip edilmediğini tespit etmem mümkün olmadı. Ayrıca imkânsızlıklar yüzünden *Mekârimü'l-ahlâk*'ın da Şâh Melik ile bir ilgisi olup olmadığını tespit edemedim.

sanatkârlarla birlikte Semerkand'a göndermişti.[69] Merâgî, 1393-97 arasında Semerkand'da Timur'un saray musikîşinası olarak bulunmuştur. Bu dört yıllık süre içinde onun, Şâh Melik ile karşılaşmış olması mümkündür. Zira Ali Yezdî, Emîrzâde İskender'in 1397 yılındaki düğününde Merâgî'nin ve Timur'un bütün emîr ve noyanlarının bulunduğunu söyler.[70] Bu ifadeden, hiç olmazsa bu yıllarda Semerkand'da yapılan *toy* ve düğünlerde bu iki kişinin birbirleriyle karşılaştıkları ve birbirlerini tanıdıkları hükmüne varabiliriz.

Merâgî'nin ikinci defa Semerkand'a getirilmesi[71] Timur'un 19 Haziran 1401 tarihinde Bağdat'ı tekrar sultan Ahmed Celâyirî'den geri almasından sonra olmuştur.[72] 1401 tarihinden itibaren Timur'un ölümüne kadar (1405) A. Merâgî'nin Semerkand'da kaldığını biliyoruz. Zira Ali Yezdî, Timur'un son seferi olan Çin seferine çıkmadan az önce 1405'te yapılan Uluğ Bey, kardeşi İbrâhîm Sultan, Îcîl b. Emîrzâde Mîrânşâh ve Ömer Şeyh oğullarından Emîrzâde Ahmed ve Baykara'nın düğünlerini Merâgî'nin güzel sesiyle şarkılar söyleyerek, ud, kopuz çalarak şenlendirdiğini; bu düğünde Timur'un bütün emîr ve noyanlarının da hazır bulunduklarını söyler.[73] Eğer Merâgî ile Şâh Melik'in karşılaşması, Merâgî'nin 1393-97 yılları arasında Semerkand'da bulunduğu ilk dönemde vuku bulmamışsa bile, onun 1401-1405 yılları arasında Semerkand'daki ikinci ikameti esnasında mutlaka ger-

69 Farmer 1950, 83; Fasîh Hâfî 1961, III: 136; Şâmî 1949, 169-173. Burada Merâgî'den hiç söz edilmez; Mîr Hând 1960, VI: 219; Merâgî 1344: "Mukaddime", 23.

70 Yezdî 1888, II: 5.

71 Merâgî 1344: "Mukaddime", 24, 25-26 ve Farmer 1950, 83. Merâgî'nin 800-802 (1397-1400) yılları arasında sıla hasreti yüzünden Tebriz'e gittiğini, orada bir süre Mîrânşâh'ın yanında kaldığını, fakat bu yıllarda Mîrânşâh'ın idaresinden şikâyetler belirince, onun etrafındaki âlimler ve sanatkârları Timur'un suçlu bularak katlettirdiğini, işte bu tarihten az önce felaketi sezen Merâgî'nin derviş kıyafetinde Tebriz'den kaçarak, eski hamisi sultan Ahmed Celâyirî'nin yanına Bağdat'a gittiğini yazarlar. Ayrıca bkz. Yezdî 1888, II: 205-206, 213-214; Fasîh Hâfî 1961, III: 143; Devletşâh (t.y.), 369-370; Barthold 1962, 34-35. Ancak bu zikredilen kaynakların hiçbirisinde Merâgî'nin derviş kıyafetine girerek kaçtığı ve katliamdan kurtulduğu hakkında hiçbir bilgi yoktur. Farmer, bu bilgiyi Hândmîr'in Habîbü's-siyer'ine (Mîr Hând 1960 III: 3, 212) dayanarak vermektedir.

72 Merâgî 1344: "Mukaddime", 26; Farmer 1950, 83; Fasîh Hâfî 1961, III: 145. Burada Bağdat'ın ikinci defa alınışından bahsedilirse de ne Merâgî ne de diğer âlim ve sanatkârlar zikredilir. Şâmî 1949, 286-289. Şâmî de Bağdat alındığı zaman sadece âlimler, sâlihler ve şeyhlerin öldürülmediğini söyler. Ayrıca bkz. Yezdî 1888, II: "Bağdat'ın fethi", 354-369, 368-369; Mîr Hând 1960, VI: 387. Bu son iki kaynakta da Şâmî'nin verdiği bilgiden daha fazla bilgi yoktur. Farmer ve Bînîş'in izahları Hândmîr'in Habîbü's-siyer'ine dayanmaktadır.

73 Yezdî 1888, II: 601, 614, 622; ayrıca bkz. Fasîh Hâfî 1961, III: 151.

çekleşmiş olmalıdır. Ancak bu karşılaşmanın Timur hayatta iken dostluğa dönüştüğünü düşünmek biraz sakıncalı olur. Zira bu yıllarda Merâgî hep Semerkand'da kaldığı hâlde, Şâh Melik sık sık Timur'la birlikte seferlere çıkmıştır. Bu yüzden Merâgî ile onun karşılaşmaları herhâlde seferlerden Semerkand'a dönüş sıralarında ve zaman zaman olmuştur.

Timur'un ölümünden sonra Merâgî'nin bir süre yine Semerkand'da ve Halîl Sultan'ın (1405-409) sarayında kaldığı bilinmektedir.[74] Bu durumda Şâhruh'un hizmetinde ve Uluğ Bey'in atabegi olarak Halîl Sultan'a karşı savaşan Şâh Melik ile Semerkand'da kalan Merâgî'nin Timur'un ölümünü izleyen yıllarda birbirlerini görmedikleri anlaşılıyor. Onların tekrar buluşmaları herhâlde Halîl Sultan'ın 812 (1409-10) yılında Şâhruh ile anlaşıp, Rey hâkimi olarak Rey'e gitmesi ve aynı yıl Uluğ Bey'in Şâh Melik'in denetimi altında Semerkand valisi tayin edilmesi sırasında olmalıdır.[75] Fakat bu buluşma da çok sürmemiştir. Çünkü tarihî kaynaklar, Merâgî'nin Uluğ Bey'in değil de Şâhruh'un sarayında bulunduğunu bildirdiklerinden, biz Şâhruh Semerkand'da asâyişi temin edip, Uluğ Bey ve Şâh Melik'i orada bırakarak Herat'a döndüğü sırada Merâgî'yi de beraberinde götürdüğünü kolayca tahmin edebiliriz. Zira, Devletşâh, Şâhruh'un sarayını süsleyen dört sanatkârdan birisinin Merâgî olduğunu bildirmektedir. Ayrıca Şâhruh'un sarayında Abdülkâdir-i Ûdî'nin, Şeyh Âzerî'yi, Selmân-ı Sâvecî'nin (öl. 1378) birkaç kasîdesiyle imtihan ettiğini söyler.[76] Buna ilâveten sultan Ahmed Celâyirî'nin 813 (1410-11) yılında Kara Yûsuf tarafından öldürüldüğünü Herat'ta öğrenen Merâgî'nin bu habere çok üzüldüğü, ve onun ölümü için tarih düşürdüğü *Mücmel-i Fasîhî*'de bildirilmektedir.[77] Bütün bu ifadeler, Halîl Sultan'ın Semerkand'dan ayrılmasından sonra (1410), Merâgî'nin kesinlikle Şâhruh'un sarayında ve onun nedimleri arasında bulunduğunu göstermektedir.

Biz, 812-814 (1409-12) yılları arasında Şâh Melik'in Semerkand'da olduğunu ve 814 (1411-12) yılında Semerkand'a gelen Şâhruh ile birlikte Herat'a gittiğini ve 815 (1412-13) yılında Harezm'e vali tayin edilinceye kadar Şâhruh'un yanında Herat'ta kaldığını biliyoruz. İşte uzun bir ayrılık devresinden sonra Merâgî ile Şâh Melik'in Herat'ta bir yıl beraber olduklarını

74 Farmer 1950, 83; Merâgî 1344: "Mukaddime", 26.

75 Semerkandî 1946, II: cüz 1: 86-88; Mîr Hând 1960, VI: 590-593. Ayrıca bu makalede bkz. not 51, 52.

76 Devletşâh (t.y.), 379, 448-449.

77 Fasîh Hâfî 1961, III: 202.

kesinlikle söyleyebiliriz. Tanışlıklığın dostluğa dönüşmesi bu bir yıl içinde gerçekleşmiş olmalıdır. Ancak bu bir yıldan sonra, birisi hep Herat'ta[78] diğeri de çoğu zaman Harezm'de yaşayacak olan bu iki önemli tarihî sîmanın, dostluklarını bir yıl sonraki ayrılık yıllarında mektuplarla ve Şâh Melik'in çeşitli vesilelerle Herat'a gelmeleri sırasındaki[79] buluşmalarla devam ettirmiş olduklarını yukarıdaki şiirlerden anlamaktayız.

Şâh Melik'in bu iki gazelini ortaya koymakla, şiir yazdığını, Türk edebiyatı ve kültürüyle ilgilendiğini bildiğimiz Timur'un iki kumandanına, Arslan Hoca Tarhân ve Emîr Seyfeddin Barlâs'a, bir üçüncüsünü, yani Emîr Şâh Melik'i de ilâve etmiş oluyoruz.[80] Fakat Emîr Şâh Melik'in bu şiirlerdeki diliyle, *Atabetü'l-Hakâyık*'ın sonuna eklenmiş olan Emîr Seyfeddin ile Arslan Hoca Tarhân'ın şiirlerindeki[81] dil özelliklerini karşılaştırdığımızda açık ve seçik olarak, Emîr Şâh Melik'in dilinin Oğuzca ile karışık bir Doğu Türkçesi olduğu görülüyor.[82] Bu oldukça şaşırtıcı bir durumdur. Çocukluğunun ve gençliğinin, Doğu Türkçesi konuşulan bölgelerde geçtiğini kuvvetle tahmin ettiğimiz Şâh Melik'in tıpkı diğer iki emîr gibi katıksız bir Doğu Türkçesiyle yazması gerekirdi. Bu durumda akla gelen kuvvetli ihtimallerden biri, Azerbaycan'da Merâga'da yetiştiğini bildiğimiz Merâgî'nin bu şiirleri Oğuzcalaştırmış olmasıdır. Fakat bu hâliyle bu mesele, çözülmek üzere dil tarihçilerinin ilgisini beklemektedir.

Harvard University

78 Farmer'a göre, Merâgî, Herat'ta çıkan veba salgınında 1435 yılında, Muîneddin Muhammed İsfizârî'ye dayanan Bînîş'e göre ise 1434'te ölmüştür. (Farmer 1950, 83; Merâgî 1344: "Mukaddime", 21). Farmer, onun sadece 1421 yılında Herat'tan kısa bir süre için ayrıldığını; musikîye dair yazdığı bir eserini II. Murad'a (1421-1451) sunmak için Bursa'ya gittiğini yazar (bkz. Farmer 1950, 83).

79 Bkz. not 63. 1417 yılında Şâh Melik Uluğ Bey'in ziyafeti için Herat'a gelmiştir.

80 Arat 1951, 15-19; Togan 1949, 522.

81 Arat 1951, 79-81.

82 Bkz. bu makalede şiirlerin dil özelliklerinin işlendiği bölüm.

BEŞ TRABZON MASALI VE BİR TAHLİL DENEMESİ

(1981 [1983])

Aşağıda metinleri tespit edilmiş ve en küçük birimlerine ayrılmış olarak şemaları verilmiş olan masalları anneannem Emine Bölükbaşı'dan dinledim. Emine Bölükbaşı Trabzon'da yetişmiş, orada evlenmiş ve hayatının büyük bir kısmını orada geçirmiştir. Yaşlılık döneminde kızlarıyla birlikte Ankara'da hayatını sürdürmüştür. 1958 yılında Aydın'a bizi ziyarete geldiği sırada kendisinden dinlediğim pek çok masaldan ancak on tanesini tespit edebildim. Bu yılda anneannem altmış beş yaşlarındaydı. Çevresinde ve aile içinde usta bir masalcı olarak tanınıyordu.

Bu masalları tespit ettiğim sırada ben yirmi yaşında ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün ikinci sınıfında öğrenci idim. Masalların metinlerini, anneannemin ağzından duyduğum şekliyle tespit etmeye çalıştım. Kulağımın bana tanıdığı imkân nispetinde bu prensibe bağlı kaldım. Bu masal metinleri böylece, fonetik ve morfolojik özellikleri mümkün olduğu kadar muhafaza edilerek, fakat özel işaret kullanmaksızın aşağıda yayınlanmıştır. Ayrıca bu masallar üzerinde yapılacak inceleme ve çalışmalarda kolaylık olsun diye onları en

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies 5 1981 [1983]: 99-130.*

küçük birimlerine indirerek bir şema halinde tespit ettikten sonra *AaTh* ve *TTV*'deki masal tipi numaralarını belirttim.[1] Bunun yanı sıra *TTV*'nin yayınlandığı 1953 ile 1970 yılları arasındaki devrenin masal derlemelerini bir tarafa bırakarak 1970'ten bu yana yayınlanmış belli başlı masal derleme ve incelemelerinde bulduğum bu masalların varyantlarını gösterdim. 1953-1970 yılları arasındaki çalışmaları bir tarafa bırakmamın sebebi bu makalenin sınırlarını zorlamamak isteği olduğu kadar P. N. Boratav'ın 1969 yılında yayınlanan *Az Gittik Uz Gittik* adlı masal derlemesinin sonunda bu yılları da içine alan notlar bölümünün bulunmasıdır.

I. Masal: *Elmas Dal*

1. Bir annenin iki kızından küçüğü, bahçede oynarken bir elmas parçası bulur. Bunu toprağa sokar. Bu elmasdan bir fidan büyür.

2. Padişâhın oğlu, annesinden komşularının küçük kızını kendisine istemelerini rica eder.

3. Kız saraya gelin giderken, bahçeye diktiği elmas dalı beraberinde götürmek için ikinci bir araba ister. Elmas dalı bu arabaya koyar, padişâhın bahçesine getirir ve diker.

4. Kız, bu ağaca "silkin canım, silkin" dediğinde bu ağaç, dallarından pırıl pırıl elmaslar döker. Evlendiğinin ertesi günü kız ile bahçeye inen şehzâde bu durumu görünce karısını daha çok sever.

5. Bir gün ablası kardeşini ziyarete gelir. Kız, ablasından saçını tarayıp örmesini rica eder. Abla saçı örerken, kızın başına sihirli bir toplu iğne sokar. Kız bir güvercin olup uçar.

6. Küçük kıza çok benzeyen abla onun yerini alır.

7. Bir gün şehzâde abla ile birlikte elmas dalı görmeye gittiğinde, dal ablaya beddua eder ve elmas yerine at fışkıları döker. Bu hale şaşıran şehzâdeye abla, ağaç bize darıldı şeklinde bir izahatte bulunur.

8. Bir gün şehzâde bahçedeki bütün dalların kuruduğunu görür, bahçıvandan sebebini sorar. Bahçıvan, her gün bir kuşun gelip onunla konuştuğunu, giderken de "konduğum dallar kurusun" dediğini, gerçekten de kuşun konduğu dalların kuruduğunu anlatır.

1 Kısaltmalar: AaTh: *The Types of the Folktale. Anti Aarne's Verzeichnis der Maerchentypen* (Thompson 1961). TTV: *Typen Türkischer Volksmaerchen* (Eberhard ve Boratav 1953).

9. Bu izah üzerine şehzâde bahçedeki bütün dalların sakızlanmasını emreder. Kuş, bu yüzden konduğu daldan uçamaz ve yakalanır.

10. Şehzâde, kuşu severken, sihirli iğneyi bulup çıkarınca küçük kız eski haline döner. Olanı anlatır. Kızın ablası cezalandırılır.

Masal tipi: AaTh 408 (*The Three Oranges*), 450, 452B. TTV 89, 167 III, IV (*Nar Tanesi*), 168 III (*Geyik Kardeş*), 290 V.

AaTh 408[2] ve TTV 89'da anlatılan masal tiplerinde kızın kuş haline dönüştürülmesi, bu kuşun sarayın bahçesine gelmesi, yakalanması dışında *Elmas Dal* ile ilgili bir benzerlik bulunmamaktadır. Zira bu tiplerde konuşan, mücevher saçan veya kızınca at fışkıları döken ağaç motifi bulunmamaktadır. Fakat AaTh 452 B ile TTV 89 III'te sekiz ile on beşinci motifler arasında yer alan masallar *Elmas Dal*'la büyük bir benzerlik göstermektedir.

Aynı şekilde son yıllarda yayınlanan TTV 89. masal tipinin varyantlarından bazılarında *Elmas Dal* masalının bir kısmı yer almaktadır. Adı *Limon Kız*,[3] *Portakal Perileri*,[4] *Nar Tanesi*[5] şeklinde verilen bu masallarda masalın kahramanı olan kızın padişâh oğlu ile buluşmasını anlatan uzun bir giriş vardır ve bu masallar *Elmas Dal*'da bulunmayan çok değişik motifleri ihtiva etmektedirler. Durumu daha iyi açıklayabilmek için önce *Limon Kız* ve *Portakal Perileri*'nin motiflerini sıralayalım:

1. Bir ihtiyar kadının bedduasıyla genç şehzâde Portakal Perilerine veya Limon Kıza âşık olur.

2. Onları bulmakta ona bir dev ve kardeşleri veya bir ihtiyar kadın yardım eder.

2 Bu masal tipinin Çin'deki bir varyantı için bkz. Eberhard 1951, XI: 79 vd. S. Thompson, bu masalın kaynağı olarak İtalya'yı göstermektedir (bkz. Thompson 1977, 94). Thompson bu görüşünü, masalın varyantlarına Avrupa'nın güney ve güneydoğu bölgelerinde daha çok rastlandığını söylemekle desteklemektedir ki bize bu oldukça yetersiz bir kanıt olarak görünmektedir. Çünkü Yakın Doğu'da sadece Türkiye'de bu masalın söylendiğini zikretmekte, İran ve Orta Asya'daki varyantlarından hiç söz etmemektedir. Sadece Türkiye'de değil bütün Yakın Doğu'da bu masalın çok yaygın olduğunu ve ayrıca Hindistan'da da bilindiğini göz önüne alırsak, tarihî öncelik bize masalın kaynağının İtalya olamayacağını açıkça kanıtlar. Ayrıca masalın Hint kaynaklı olup Yakın Doğu'ya ulaştığını, Yakın Doğu'nun dağıtım merkezi olduğunu, bütün dünyaya yayıldığını Eberhard'ın yukarıdaki makalesinden anlıyoruz.

3 Tezel 1971, II: 131-145.

4 Yamaç ve Martinof 1957, 110-118. Bu eser 1970 yılından önce yayınlanmış olmasına rağmen, bu masal *Az Gittik Uz Gittik*'te (Boratav 1969) bulunmadığı ve hakkında bilgi verilmediği için, bu makalede yukarıdaki eserden istifade edilmiştir.

5 Seyidoğlu 1975, 252-257, 258-261.

3. Şehzâde ilk iki portakal veya limonu susuz bir yerde keserek içlerinden çıkan kızların ölümüne sebep olur.

4. Üçüncü portakal veya limonu bir su kenarında keser. İçinden çıkan kız çıplak olduğundan onu orada bırakıp yakındaki bir şehre elbise almaya gider.

5. Su almaya gelen bir zenci hizmetçi kız ağaçtaki güzel kızı görür. Onun yanına çıkar. Başına batırdığı bir iğne ile veya saçından bir altın tarak çıkarmakla kız kuş olup uçar.

6. Şehzâde zenci kızla evlenir.

7. Bir kuş hergün sarayın bahçesine gelir, bahçıvan ile konuşur, sonra "konduğum her ağaç kurusun" diyerek uçar. Gerçekten kuşun konduğu dallar kurur.

8. Şehzâde ağaçların neden kuruduğunu bahçıvandan öğrenince dallara tutkal veya zift sürülmesini emreder.

9. Yakalanan kuşu zenci kız öldürtür. Öldürülen kuşun tüylerinden bir tanesi iki tahta arasında sıkışıp kalır. Sarayda hizmet eden kadınlardan birisi bu tüyü alıp evine getirir. Bu tüyden güzel bir kız meydana gelir veya öldürülen kuşun bahçeye dökülen bir damla kanından bir servi ağacı peyda olur. Zenci kız bundan bir taht yaptırır. Ağacın kıymıklarını yaşlı bir hizmetçi kadın evine getirir. Bu kıymıklardan güzel bir kız doğar.

10. İhtiyar kadın bu kızı yakalar, hikâyesini öğrenir. Şehzâdeyi eve davet eder ve Portakal Perisiyle onu tekrar buluşturur. Veya içinde kızın yüzüğü bulunan çorbayı şehzâdeye götürerek onları yeniden birleştirir.

Görülüyor ki bu masal tipinde altıncı ve dokuzuncu motifler *Elmas Dal* masalının bir kısmını ihtiva etmektedir. Yani bu, kızın kuşa dönüşmesi ve padişâhın bahçesine gelmesi, konduğu dalların kuruması, dallara tutkal veya zift sürülmesi sonucunda yakalanması motiflerini ihtiva etmektedir. Fakat bu arada sevinçliyken elmas, kızdığında at fışkıları döken, konuşan elmas ağaç motifi ise tamamen kaybolmuştur.[6] Aslında *Limon Kız* ve benzeri adları taşıyan masal tipinin daha başka varyantları vardır ki bu varyantlarda kızın kuşa dönüşmesi motifine hiç rastlanmamaktadır. Mesela:

6 Bu motif için bkz. Thompson 1932, I: D 950, D 1610.2 (*Speaking Tree*), F 811.2.2 (*Tree with Leaves of Jewels*). Bu sonuncu motif, yani mücevher yapraklı ağaç, Hint masallarında ve Japon mitolojisinde bulunmaktadır. Bu motifin yukarıda, makalede zikredilen masal tiplerinden sadece *Elmas Dal*'da bulunması dikkat çekicidir.

Üç Karpuz Güzeli, Üç Turunçlar, Üç Narlar,[7] *Üç Nar*[8] gibi. Bu masalların *Elmas Dal* ile hiçbir ilgisi olmadığı halde, *Limon Kız* masal tipinin varyantlarıdırlar. Bu durum *Elmas Dal*'ın *Limon Kız* masal tipine sonradan karıştığını, aslında müstakil bir masal tipi olduğunu düşündürmektedir. Kendisine yapılan bir kötülüğü kuş olarak haber verme ve adaleti gerçekleştirme eylemine dayanan bu masalın Afrika'da anlatılan benzerleri de bizi bu düşünceye sürüklemektedir. Zira orada da bütün ağırlık bu tem üzerinde toplanmış olup, masallar son derece sade ve zincirleme olaylardan arınmıştır.[9] Ayrıca bizim bu düşüncemize destek olan bir başka masal tipi daha vardır: TTV 167 (*Nar Tanesi*), 168'de (*Geyik Kardeş*) konuları anlatılan masal tiplerinin de *Elmas Dal* ile hiçbir ilişkileri olmadığı hâlde,[10] bu tiplerin varyantlarında yine büyülü iğne ile kuş olan kız, bu kuşun sarayın bahçesinde bahçıvanla konuşması, konduğu dalların kuruması, yakalanması gibi motifler yer almaktadır. Yine konuşan elmas ağaç motifi tamamen bir kenara itilmiştir.[11] Aslında *Nar Tanesi* masal tipi kıskanç üvey anne - üvey kız ilişkisini anlatmakta, bir bakıma yine bir haksızlığı dile getirmektedir. *Geyik Kardeş* de aynı şekilde kıskançlık ve tamah yüzünden bir başkasına kötülük etme eylemine dayanmaktadır. Belki de bu tema benzerliği dolayısiyle hem *Limon Kız*, hem *Nar Tanesi* ve onun değişik bir kolu olan *Geyik Kardeş* masal tiplerini anlatan masalcılar, *Elmas Dal*'ın haksızlığa uğrayan kahramanı kızın kuş oluşunu ve kuş olarak geri gelişini benimsemiş, değişik bir motif olarak bu masalların bünyelerine almışlardır. Bu görüşü şöyle açıklayabiliriz: Ağaç + kadın veya kız + ağacı bekleyen ve çeşitli görünüm ve görünüm tarzlarında (dev, yılan vb. dost veya düşman olarak) ortaya çıkan tabiatüstü güç motifleri ve onların etrafında onlarla ilgili diğer motiflerin meydana getirdiği masal motif grubu, aslında belli bir tip masalı meydana getirir.[12] Bu tipte genellikle insanın tabii ihtiyaçları ve sosyal ilişkileri dile getirilir. Bu tip masallarda

7 Seyidoğlu 1975, 50-52 ve 291-303.

8 Günay 1975, 139-142, 425-430.

9 Bynum 1978, 106-108 (Let the Big Drum Roll)

10 Bu masal tiplerinin konusu ve diğer varyantları teferruatlı bir şekilde TTV 167 ve 168'de verilmiştir. Ayrıca *Geyik Kardeş*'in *Elmas Dal* ile ilgisi olmayan varyantları için bkz. Sakaoğlu 1973, 473-475: *Hani ya Bacımın Ayağı*; Günay 1975, 93-94, 335-337: *Bacı Bacı Can Bacı*; Tezel 1971, II: 45-48: *Alabalık*.

11 *Elmas Dal*'daki motifleri ihtiva eden *İki Nar Tanesi* masalı için bkz. Seyidoğlu 1975, 44-46, 252-257 ve 258-261.

12 Bynum 1978, 57 vd., özellikle s. 98-104.

ağacı kızdan, kızı da ağaçtan ayırmak imkânsızdır. Ağacın yanında, altında veya üstünde başlayan masalda bu çevre bütün tabiatüstü olayların meydana geldiği bir sahnedir ve ağaç hem bahşedici, koruyucu hem de kahramanı yok edici güçlerin yani iki zıt güç prensibinin sembolü olarak masalda yerini alır. Masalcılar, ağaç ve kız motiflerini ve onları çevreleyen diğer motif ve anlamları, masalı anlatırken kendilerine özgü anlatış biçimleri içine istedikleri gibi yerleştirirler. Şimdi durum böyle olunca, *Limon Kız, Geyik Kardeş, Nar Tanesi* masal tiplerine bakılacak olursa bu masallarda ağaç zaten esas yerinde bulunmaktadır. *Limon Kız* şehzâdeyi beklerken saklanmak için ağacın tepesine çıkar, zenci kız onu orada görür ve değişik biçimlerde ağaçtan ve şehzâdeden uzaklaştırır. Aynı şekilde *Geyik Kardeş*'te şehzâde ve şehzâdenin adamları kızı ağaçta görür, onu oradan indiremezler. Ağacı keserler. Fakat ağaç geyiğin yalamasıyla esrarengiz bir şekilde yeniden eski halini alır. Kızı nihayet bir hile ile ağaçtan indirirler. Yine *Nar Tanesi*'nde büyü ile ölmüş gibi gösterilen Nar Tanesi'nin tabutu bir ağaç üstünde, şehzâdenin onu görmesini bekler. Şu halde masalcıların, *elmas dalı*, yani yeni bir ağacı bu masallara katma ihtiyaçları yoktur. Bu masallarda ağaç zaten vardır. Olmayan motif, kıza yapılan kötülükler arasında onu kuş haline dönüştürme motifidir. Bu yüzden o motifi ona bağlı diğer motiflerle bu masalların içine yerleştirir ve *elmas dalı* yani bu masalın diğer ana motifini bir kenara iterler.

İşte bizim burada metnini verdiğimiz *Elmas Dal*, bu masal tipinin bütün olarak korunduğu bir masal olması bakımından önemli bir masaldır.

II. Masal: *Gümüş Parmak Kız*

1. Hint padişâhı kıyafet değiştirerek seyahate çıkar. Bir köyde bir köylünün evinde misafir kalır. Köylünün kızıyla evlenir. Ayrılırken kıza bir elmas dal ile bir kolbağı verir. "Eğer kızım olursa bu elmas dalı tak. Oğlum olursa bu kol bağını koluna bağla gelip beni bulsun" der.

2. Kızın bir oğlu olur. Çocuk büyüyünce babasını aramak üzere seyahate çıkar. Annesi koluna kol bağını takar.

3. Yolda pastırma yüklü bir çocukla arkadaş olur. Padişâhın oğlu bu çocuğa kim olduğunu ve nereye gittiğini söyler.

4. Pastırmayı yiyince çok susarlar. Bir kuyuya rastlarlar. Önce pastırmacı çocuğun beline ip bağlayıp suya indirirler. Ondan sonra çocuğun beline ip bağlarlar. Ancak pastırmacı çocuk onun ipini yukarı çekmez.

"Senin yerine geçersem, elbiselerini benimle değiştirirsen ve bu sırrı kimseye söylemeyeceğine dair yemin edersen ipi çekerim" der. Çocuk bu şartı kabul etmek zorunda kalır.

5. Nihayet Hint padişâhının ülkesine gelirler. Padişâh sahte pastırmacı çocuğu kendi oğlu zannettiği çocuktan daha fazla sever. Sahte şehzâde çocuğu kıskanır ve yok etmek ister. Babasına Rus kralının kızıyla evlenmek istediğini ve bu kızı kendisine ancak arkadaşının getirebileceğini söyler.

6. Yolda bir yılan öldürerek, zümrütüanka kuşunun yavrularını kurtarır. Zümrütüanka kuşu minnettarlığının nişânesi olarak kanadından *iki tüy* verir, sıkıldığında bu tüyleri birbirine vurmasını söyler.

7. Yine yolda deniz kenarında kumsalda arkası üstü düşmüş bir balığı yüzüstü çevirerek kurtarır. Balık minnettarlığının nişânesi olarak ona *iki pul*unu verir. Bunaldığı zaman bu pulları birbirine vurmasını söyler.

8. Çocuk Rusya'ya gider. Kraldan kızını ister. Kral kızının bazı istekleri vardır. Bunların yerine getirilmesi şart koşulur. Birinci istek: Filân dağdaki çeşmenin tepesinde bir ağaç var. O ağaçtan iki elma, o çeşmeden bir desti süt getirecek.

9. Geceleyin bir şeyhin ona verdiği *iki çubuk* sayesinde dağ alçala alçala sarayın önüne kadar gelir. Çocuk da iki elmayı ve bir desti sütü elde eder. Ertesi günü sultan hanım lokma lokma kesilmiş bir köpek yavrusunun üstüne bu sütten döker ve elmadan koklatır. Köpek yavrusu dirilince çocuğun bu işi başardığını kabul eder.

10. İkinci istek: Sultan hanımın yedi yaşındayken denizde kaybettiği yüzüğünün bulunmasıdır. Çocuk büyük balığın pullarını birbirine vurur. Büyük balık, bu yüzüğü bulan ihtiyar balığa padişâhlığım verme bahasına yüzüğü çocuğa getirir.

11. Üçüncü istek: Filân dağın tepesinde bir kuyu var. O kuyuda bir Arap elindeki defi çalıyor. Karşısındaki kafeste ise bir kuş oynuyor. Çocuk o kuşu getirecek.

12. Zümrütüanka kuşunun yardımı ile ve şeyhin verdiği çubukların, kuyuyu yükselte yükselte çocuğa getirmesi sayesinde çocuk kuşu kafesiyle getirir. Sultan hanım kuşa bir tokat vurur, kuş sultan hanım gibi bir kız olur.

13. Çocuk iki kızı, iki elmayı ve bir desti sütü alarak geri döner. İki kız sahte şehzâdeyle evlenmeyi kabul etmezler ve kendilerini getiren delikanlıyla evlenmek istediklerini söylerler.

14. Sahte şehzâdenin adamları çocuğu lokma lokma keserler ve bir yere gömerler. İki kız, çocuğun mezarını bulur, onu oradan çıkarıp yanlarındaki süt ve elma ile yeniden diriltirler.

15. Bu sefer sahte şehzâde çocuğun asılmasını ister. Asılırken ceketi çıkarılan çocuğun kolunda, babası kolbağını görür. Oğlunu tanır. Çocuk "ölmeyince, yitmeyince, bir daha bu dünyaya gelmeyince söylemeyeceğine" dair ettiği yemini bozulduğundan gerçeği anlatır. Pastırmacı çocuk cezalandırılır. Şehzâde getirdiği iki kızla evlenir.

Masal Tipi: AaTh 531 *Ferdinand the True and Ferdinand the False* ve 551 *The Sons on a Quest for a Wonderful Remedy for their Father.* TTV 81 *Yardımsever At*, 207 III *Fildişi*, 248 *Kötü Baba.*

AaTh 531'de gösterilen varyantlar içinde *Gümüş Parmak Kız* masalının motiflerine benzer motifler bulunmaktadır. Bunların belli başlıları şunlardır: 1. Babasını aramaya çıkan oğul 2. Yolda kimlik değiştirme 3. Kıskanç arkadaşın teklifiyle tehlikeli seyahate çıkma 4. Balıktan ve kuştan pul ve tüy alma 5. Bir prensesi getirme. Ancak prensesin, bizim masalımızdaki gibi kıskanç ve sahte şehzâde için mi yoksa padişâhın kendisi için mi getirildiği kesinlikle anlaşılmıyor. Bunun dışında kalan tanınma aracı kolbağı, sihirli hayat bahşeden elma ve süt, bir tokat vurulan kuşun kıza dönüşmesi, alçala alçala sarayın önüne gelen dağ, yükselerek kahramanın ayağına ulaşan kuyu, lokma lokma kesilerek öldürülmek ve sonra dirilmek, verilen sözü sonuna kadar tutmak gibi motifler ne AaTh 531 ve 551 ne de TTV 81, 207 III ve 248'de bulunmaktadır. Esasen TTV 81 ve 207 III ve bunlarla akraba olan 76 numaralı tiplerle bizim masalımızın ilgisi sadece kahramana güç vazifeler yükleme, kahramanın bu vazifeleri yerine getirmek üzere yola çıkması, hayvanlardan -bir attan veya tilkiden- yardım görmesi sonucunda güzel prensesi getirmesi, fakat gelen kızın padişâhla evlenmek istememesi gibi masalın ana unsurları bakımındandır. Bu tip masallar, bir nesneyi bulup getirmek veya bir işi yapmakla yükümlü olma ve bu nesneyi arama veya işi yapmak üzere yola çıkmadan ibaret olan iki eylem üzerine kurulmuşlardır.

Teması bu iki eylem üzerine kurulmuş aynı aileden diyebileceğimiz pek çok masal tipi bulunmaktadır. Ayrıca değiştirme, ilâve etme ve eksik anlatma sonucu bu tiplerin de sayısız varyantları türemiştir. Son zamanlarda yayınlanan masal derlemelerinde bu ailenin tiplerine ve varyantlarına sık sık rastlanmaktadır. Bunlar arasında görebildiklerimizi, bir fikir

vermesi için sıralayalım: *Kırk Kardeş, Avcıoğlu, Altın Bülbül, Sihirli Tavşan, Keloğlan Yemende*,[13] *Avcı Mehmedin Oğlu*,[14] *Avcı Mehmet, Şemşırak Taşları, Cinpulat*,[15] *Bengiboz, Beyböyrek, Ahmet Şâh, Sırma Saç*,[16] *Dünya Güzeli*[17] masal tiplerindeki kahramanlar, arayışa çıkma nedenleri, kahramana yardım eden hayvanlar, üstün güçlere sahip insanlar, varlıklar, sihirli nesneler, masalların bitişleri birbirinden o kadar farklıdır ki ilk bakışta bu masalların arasındaki benzerlik fark edilmez. Ama bu farklı motifleri bir tarafa bırakıp da masalların ana yapısına bakılınca aralarındaki akrabalığı yakalamamak mümkün değildir. Şöyle ki bu tip masalların ana yapısını şu şekilde formüllendirebiliriz: 1. Kahraman çeşitli sebeplerle – çoğunlukla kıskançlık veya bir hastaya ilaç bulma sebebiyle kendisinden istenilenleri bulmak üzere yola çıkar. 2. Kendisine bu arayışta hayvanlar, insanüstü güce sahip varlıklar veya insanlar yardım ederler. 3. Aradığı şeye ulaştığında kendisinden bazı şartları yerine getirmesi istenir. Bu ikinci kademede istenilenler için genellikle tabiatüstü varlıklarla ve insan gücünü aşan zorluklarla çatışır. Bu arada yine hayvanlardan ve insanüstü varlıklardan veya tabiatüstü güce sahip insanlardan ya da alelâde bir ihtiyardan (erkek veya kadın) yardım alır. 4. Sonunda elde ettiği kızı (dünya güzeli, değişik memleketlerin sultan hanımları, dev kızı, peri, vb.) padişâh veya kendisi dışında bir başkasına getirir. 5. Bu kız kendisi için getirildiği şahsı beğenmez, masalın kahramanıyla evlenir. Bazan de kim için getirilmiş ise o şahıs ile evlenir.[18]

Bizim masalımız *Gümüş Parmak Kız* ana yapısı itibariyle bu masallarla akrabadır, yani aynı aileye mensuptur. Ancak öteki masallarda vazife verme ve bu vazifeyi gerçekleştirme eylemi ile ortaya konan insan idealinin yani "güçlü, imkânsızı gerçekleştiren insan"ın *Gümüş Parmak Kız*'da

13 Tezel 1971, I: 3-29, 108-115, 166-203; II:104-123, 261-264.

14 Günay 1975, 144-146 ve 433-436.

15 Sakaoğlu 1973, 114-115 ve 367-372, 157-159 ve 507-516, 153-160 ve 517-522, 160-162 ve 523-528.

16 Seyidoğlu 1975, 35-37, 53, 55, 191-201, 304-307, 316-318.

17 Boratav 1969, 80-91: not 14; 374.

18 Bazı masal tipleri de vardır ki bu aileye mensup olduklarında tereddüte düşülür. Zira bu masal tipleri eksik söyleme, değiştirme ve başka aileden masal tipleriyle karıştırılma sonucu tanınmayacak şekilde değişmişlerdir. Mesela fizikî bakımdan güçlü kuvvetli fakat aptal kimselerle alay eden masal ailesine mensup *Onüç* (Sakaoğlu 1973, 461-466) aynı zamanda yukarıdaki masal tipleriyle de ilgilidir. Yine *Çini Maçin Padişahı* (Günay 1975, 517-520) ve *Balık Kız* (Sakaoğlu 1973, 119-120 ve 383-389) ve bunun varyantları başka masal tipi motifleriyle karışmış, fakat bu masal tipleriyle akrabalığı olan masallardır.

değişik bir renge boyandığı görülür. Bu masalda kahraman, kendisini kıskanan ve kendisine kötülük yapan kişinin isteklerine ve ihtiraslarına karşı müstağnidir. Ayrıca verdiği söze rağmen her an kendi kimliğini açıklama hakkını kendinde bulabilecek ve yeminini bozmakta kendini mazur görebilecek durumdadır. Çünkü kendi kimliğini saklamak hususunda söz verdiğinde, kendisini ölüme sürükleyebilecek duruma düşürme hakkını bu kıskanç arkadaşına vermemişti. Bu yüzden bu tehlikeli seyahate çıkmakta ne ahlâk bakımından bir mecburiyeti vardır, ne de fizikî bir zorunlulukla karşı karşıyadır. Oysa öteki masallarda çoğunlukla padişâh kendisine bir şey getirmek üzere kahramanı görevlendirir veya bir dev, bir ejderha kahramandan bir şey ister. Her iki durumda da kahramanın hayır demesi, ölümüyle son bulur. Halbuki bu masalda kahraman kendisine oynanan bu oyunu anlayınca asıl padişâh oğlunun kendisi olduğunu açıklamak ve tehlikeli yolculuktan kurtulmak imkânına sahiptir. Buna rağmen kendisine kötülük yapan birisini mutlu kılmak için yola çıkar.

Kahraman son derece sabırlıdır. Hayvanlara karşı iyidir. Bir kutsallık vasfına sahiptir. İhtiyar adamın verdiği *iki çubuk* ona bu kutsallığı kazandırır. Dağ da, kuyu da onun ayağına kadar gelir. Getirdiği nesneler hayat bahşedici olmak nedeniyle bütün canlı varlıklar için yararlı nesnelerdir. Ayrıca masalda ölür ve yeniden dirilir. Böylece verdiği yemin bozulur, gerçeği söyleme hakkına sahip olur. Fakat buna rağmen o yine susmakta ısrar eder. Ancak tesadüf, yani babasının kolbağını görmesi kahramanı kurtarır.

İşte masalın bu noktası çok dikkat çekicidir: Sırrını ifşa etmekte hiçbir engel olmadığı halde ve asılmaya gittiği sırada dahi susmakta ısrar etmesi bizi, ister istemez bu kahramanı Budistlerin *bodhisattva* ideali ile birleştirmeye sevkediyor. Budistlere göre bütün canlı varlıklar, işledikleri amellerin iyiliğine veya kötülüğüne göre öldükten sonra iyi veya kötü bir başka varlık şeklinde yeniden dünyaya gelirler. Sonsuza doğru uzanan bu yeniden doğum-ölüm zinciri, işlenen amellerin sıfıra inmesiyle bir yerde son bulur, bu durum, yeniden madde haline gelmeme, yeni bir biçim kazanmama durumudur ki buna *nirvāṇa* denir. *Nirvāṇa*'ya ulaşan varlık yani Buddha, sonsuz sayıda canlı varlığın geride ızdıraplar içerisinde kaldığını görünce bunlara yardımcı olmak, bunların ızdıraplarını hafifletip *nirvāṇa*'ya biraz daha yaklaşmalarını sağlamak için münasip bir varlık kılığına girerek, yeniden bu dünyada canlı varlıklar arasında dolaşmaya başlar. İşte bütün canlı varlıklara yardımcı olmayı, yalnız kendileri için ebedî mutluluk olan *nirvāṇa*'da (hiçlikte) kalmaya tercih eden bu 'varlıklara' *bodhisattva*

adı verilir. Bunların bir mühim vasfı da 'insan isteklerinden ve hırslarından müstağni olup canlı varlıklara acımadır.' Tabii, kahramanın *bodhisattva* kişiliği masalın içindeki teferruatta saklıdır. Gerçekle hayalin beraberce dokunduğu masalın müphemiyet örtüsü altında saklanmıştır. Bunun için de bu kişiliği çıplak gözle yakalamak hemen hemen imkânsızdır. Üstelik masalda kahramanın, bir *bodhisattva* gibi hareket ettiğini düşünmemize engel olacak bir husus da bulunmaktadır: Bodhisattvalar, bütün insanlığa yararlı olacak şeyleri kendi istekleriyle aramaya çıkarlar. Oysa bu masalda kahraman, prensesin isteği üzerine ölüyü dirilten elmayı ve sütü bulmak üzere yola çıkar. Fakat unutmamalıdır ki bu masal Budist kültür dairesinin dışında anlatılmıştır. Masalın bu denli değişik olması, onun İslam kültürü ve Yakın Doğu masal geleneği içinde geliştirilmiş olması sonucudur. Hatta böyle bir değişmenin meydana gelmesini tabii karşılamamız gerekir. Bu ve buna benzer değişmelerin nasıl ve hangi şartlar altında meydana geldiği ise ayrı bir araştırma konusudur. Belki de bu tip değişmelerin vuku bulduğu eserlerde dilin "üslûp" özellikleri dikkatli bir şekilde incelenirse, ciddi ipuçları bulunabilir.

Son olarak burada, iyiyi ve kötüyü temsil eden iki gencin macerası olması bakımından, masalımızın, Budistlerin *Kalyanamkara-Papamkara* hikâyesini hatırlattığını belirtelim.[19]

İşte eski tarihî çizgisini ve insan idealini devam ettirmesi *Gümüş Parmak Kız*'ı öteki benzeri masal tiplerinden tamamen farklı kılmaktadır. Ayrıca bu durum, bu masal tipi tarihinin çok gerilere gittiğine bir delil olmaktadır.

S. Thompson, 531 numaralı masal tipinin çok eski olup, Eski Mısır'da milât öncesinde söylenen *İki Kardeş* adlı masala götürülebileceğini, fakat kendisinin derlediklerinin çok gerilere uzanmayıp yeni varyantlar olduklarını, milâttan sonra on ikinci yüzyılda derlenmiş olabileceklerini, bu masal tipinin henüz tamamiyle incelenmemiş olmasına rağmen, Avrupa'ya Doğu'dan, muhtemelen Hindistan'dan gelmiş olabileceğini belirtmektedir.[20] Bu son görüşünde S. Thompson'un haklı olduğunu *Gümüş Parmak Kız* ortaya koymaktadır. Ancak bu gelişin, doğrudan doğruya Hindistan'dan değil de Orta Asya ve İran üzerinden olmasının çok daha muhtemel olduğunu burada belirtelim.

19 Hikâyenin Türkçe neşri için bkz. Orkun 1940. Fransızca neşri için bkz. Hamilton 1971.

20 Thompson 1977, 62-63. Burada S. Thompson masalın asıl kaynağını hem Mısır'a hem de Hindistan'a bağlayarak okuyucuyu tereddüte düşürmektedir.

Gümüş Parmak Kız'ın aynı aileden pek çok masal tipiyle akrabalığı olmasına rağmen, şimdiye kadar sadece bir tek varyantına rastlanmıştır. O da Bilge Seyidoğlu'nun yayınladığı *Sırma Saç* masalıdır.[21]

III. Masal: *Dilâlim Çengi*

1. Üç kız kardeş, padişâhın geceleri ışık yakılmaması hususundaki yasağını dinlemez, ışıklarını yakarak çalışmalarına devam ederler.

2. O yoldan lalası ile geçen padişâhın dikkatini ışıklar çeker, evin önüne gelir ve içerdeki konuşmaları dinler.

3. Büyük kız "Padişâh beni alsa, halı dokur, bütün sarayı halı ile döşerim", ortanca kız "Ben de peşkir dokurum, gelen bütün misafirlerin dizlerini hep peşkirle doldururum, sonra toplayıp hepsini ceviz kabuğuna sığdırırım", küçük kız "Ben hiçbir iş yapmam, sırma saçlı kızla altın perçemli oğlan doğururum" der.

4. Ertesi günü padişâh büyük kızı kilim tezgâhlarına, ortanca kızı peşkir tezgâhlarına gönderir, küçük kızı da sarayda bırakır.

5. Kızın doğum vaktinde onu kıskanan ablaları, ihtiyar ebe kadınla anlaşırlar, doğan sırma saçlı kızla, altın perçemli oğlan yerine iki köpek yavrusu koyarlar. İhtiyar ebe kadın çocukları bir yeşil sandığa koyarak denize bırakır. Çocukların annesini padişâh ceza olsun diye üç yol ağzında yarı beline kadar toprağa gömdürür, gelen geçenlerin kadının yüzüne tükürmelerini, ona taş atmalarını emreder.

6. Yaşlı bir adam denizden bu sandığı çıkarır, çocukları bulur, karısıyla beraber bu çocuklar 15-16 yaşlarına gelinceye kadar bakarlar.

7. Bir gün sokaktaki çocukların oğlana "piç" demeleri üzerine iki çocuk hakikati öğrenip yola çıkarlar. Nineleri onlara içi su dolu bir ibrik verir "İbrikteki su bitinceye kadar, bu ibriğin suyunu dökerek arkanıza hiç bakmadan gidin" der. Çocuklar ninelerinin nasihatini tutarlar. İbrikteki su bitince arkalarına bakarlar, büyük bir ev görürler, o evde yerleşirler.

8. Bu ev padişâhın sarayının karşısındadır. İki kız kardeş çocukların kimliğini anlamak için ihtiyar kadını sarayın karşısındaki eve gönderirler.

9. İhtiyar kadın "bu ıssız evde canın sıkılıyordur, filân dağın dibinde bir dev vardır, bahçesinde bir *selvi, selvinin* üstünde de dünyanın kuşu vardır, onu getirt de eğlen" diye akıl verir.

21 Thompson 1977, 53 ve 304-307.

10. Kız, kardeşinden bu ağacı getirmesini ister.

11. Çocuk, yolda, ihtiyar ninesinin kendisine verdiği *iki kanadı* birbirine vurur. Ninesi çıkar gelir.

12. Ninenin çocuğa verdiği *sırmalı ceket* ve devin memelerinden emme nasihati sayesinde dev çocuğu kendisine oğul edinir. Devin diğer yedi oğlu selviyi kökleyip çocuğa verirler. Ayrılırken dev anası, ona *bir çift tüy* verir.

13. İhtiyar cadı kadın, selvi ağacının geldiğini görünce, bu sefer kıza "filân dağın tepesindeki *Yengi çalıp kendi oynayan, kendi çalıp yengi oynayan kızı* kardeşin getirsin, o zaman daha iyi eğlenirsin" der.

14. Çocuk yine yola çıkar, söylenen dağın tepesine gelir, bakar ki her tarafta taştan adamlar var. Oradaki evin içinde dolaşan kıza *"Dilâlim Çengi"* diye seslenir. Kız ona taş deyince atın ayakları taş olur. İkinci seslenişte at, üçüncü seslenişte çocuğun ayakları taş olur.

15. Çocuğun aklına dev anasının verdiği *tüyler* gelir. Onları birbirine vurur. Devin sayesinde çocuk ve at canlanırlar. *Dilâlim Çengi* evini kapatır, bir ceviz kabuğuna girer, oğlanın cebine yerleşir.

16. Eve gelirler. Evde bir şenlik başlar. Eve tekrar gelen kocakarıyı *Dilâlim Çengi* bir helâ süpürgesi yapar.

17. Padişâh bu gençleri yemeğe çağırır. Yemekler zehirlidir. *Dilâlim Çengi* önce yemeklerden kediye verir. Kedi ölür.

18. Bu gençler padişâhı yemeğe davet ederler. Kaybolan bir gümüş çatal padişâhın üzerinden çıkar. Padişâh buna çok şaşar.

19. Padişâh bu defa yine çocukları yemeğe davet eder. Bu sefer *Dilâlim Çengi* kedi istemez, yemeğe başlar. Padişâh bunun sebebini sorar. *Dilâlim Çengi* bu defa ona olanların hepsini hikâye eder. Gerçek ortaya çıkınca suçlular cezalandırılır. Çocukların annesini de gömüldüğü yerden çıkarırlar.

Masal Tipi: AaTh 707 *The Three Golden Sons,* TTV 239 *Güzel* ve bununla ilgili olan 223 *Menekşe Rengindeki Elbise,* 306 III *Bir Sultan Hanımın Sabrı.*

Bu masalın da TTV'nin yayınlanmasından sonraki masal toplama ve araştırmaları faaliyetlerinin neticesinde yeni yeni varyantları ortaya çıkmıştır. Şimdi burada bu varyantlardan görebildiklerimizi gösterelim: *Can-kuşu Çor-kuşu,*[22] *Güneş Kızı,*[23] *Dilârem Çengi, Gülenber Hanım, Gül*

22 Boratav 1969, 129-141.

23 Tezel 1971, II: 49-68.

Sinân,[24] *Zülfü Mavi, Güllükân*,[25] *Üç Kızın Masalı*.[26] Bu masallarda kahramana yardım edenler, kahramanın aramaya gittiği olağanüstü veya sihirli nesneler varyantlarda oldukça farklılık gösterirler. Bu belli başlı farklılıkları şöyle sıralayabiliriz:

a. Çocukların babası padişâh değil, avcıbaşıdır, bir çiftçidir. Üç kızkardeş padişâhla değil üç şehzâde ile evlenirler, veya iki abla padişâhın ekmekçisi ve kasabı ile evlenirler.

b. Büyük kız halı yerine çadır, ortanca kız peşkir yerine sofra dokur veya yumurta kabuğunda yemek pişirir. Küçük kızın doğurduğu çocukların ikisi de altın perçemlidirler, altın üretirler veya kız sırma saçlı, inci dişlidir.

c. Çocukları uzaklaştırma, doğar doğmaz vuku bulmaz. Çocuklar üvey annelerinin korkusundan evi terk ederler.

ç. Aranılan nesneler her masalda değişiktir: kendi çalar kendi söyler *hint yaprakları*, Dilârem Çengi'nin veya Gül Sinân'ın *gül ve bülbül*ü, Gülenber Hanımın *çekmece*si, *Güllükân çiçeği* gibi.

d. İkinci aranılan sihirbaz güzel kızın da adı her masalda değişiktir: *Peri Kızı*, Güvercin kılığında *Güneş kızı*, *Yakası Çalar Kendi Oynar, Dilârem Çengi, Gül Sinân, Gülenber Hanım*, her bir teli bir saz çalan *Zülfü Mavi, Güllükân, Çan-kuşu* gibi.

e. Çocuğa yardım edenler: Üç dev, Hızır, İhtiyar bir adam, bir derviş, bir kuş gibi çok değişik varlıklardır.

f. Bazı varyantlarda çocuk tamamen taş kesilir. Kız kardeşi onu kurtarır.[27]

g. Bir varyantta getirilen sihirbaz kız masalın sonunda kaybolur.[28]

Ancak bu farklılıklara rağmen masalın ana yapısı bütün varyantlarda ortaktır. Yani kıskançlık yüzünden iftiraya uğrayarak cezalandırılan anne, çocukları ve anneyi ortadan kaldırmak için kız kardeşin kandırılması sonucunda erkek kahramana güç vazife yükleme, olağanüstü nesnelerin aranması, büyük güçlükler, taş olma tehlikesi, nihayet getirilen olağanüstü güce sahip güzel kız sayesinde hakikatin ortaya çıkması şeklindeki bu ana yapı görebildiğimiz bütün varyantlarda, bir tanesi hariç kalmak şartiyle, aynıdır.

24 Seyidoğlu 1975, 39-41, 216-231.

25 Günay 1975, 107-110, 172-175, 361-365, 480-491.

26 Barlas 1975, 71-75.

27 Boratav 1969, 138-139: *Çan-kuşu Çor-kuşu*.

28 Seyidoğlu 1975, 216-220. Bu masal tipinin varyantlarındaki diğer farklılıklar için ayrıca bkz. Eberhard-Boratav, TTV, No. 239.

Yalnız *Gülenber Hanım* masalı ötekilerden oldukça farklıdır.[29] Çocukların üvey anne yüzünden evi terk etmeleri, üvey annenin kötülük etmek için, onları devamlı takip etmesi, bu masal tipinin üvey anne – üvey çocuk ilişkisini anlatan bir başka masal tipiyle karışmış olduğunu göstermektedir.

Çok yaygın olan bu masal tipi,[30] insanın imkânsız olanı elde etme özlemini dile getirmektedir. Yalnız bu özlem burada dolaylı olarak ifade edilmiştir. Zira masalın asıl söylemek istediği, insan ilişkilerinde görülen bir zıt görünümün tespitidir: Kötülük en sonunda ortaya çıkar. Kötünün yarattığı bir durum, olay ve olgu kendisine zıt olan bir durumu, olayı veya olguyu doğurur. Nitekim bu masalda iftiraya uğrayan anneyi, ancak oğlunun ve kızının ortaya çıkması kurtarabilir. Bu yüzden onları ortadan kaldırmak gerekmektedir. Böylece oğul kahramana, yapılması çok zor olan bir vazife yüklenir. Ancak onun getirdiği *Dilâlim Çengi*, tersine iki ablanın ve ihtiyar ebe kadının ölümüne sebep olur. nitekim bu masalda imkânsız bir durumu yine imkânsız bir durum ile açıklayan bir motif grubu da bulunmaktadır: 1. İmkânsız durum: Bir kadının köpek yavruları doğurması. 2. İmkânsız durum: Bir padişâhın, gittiği bir ziyafette hırsızlık yapması. Bu ikinci imkânsız durum, *Dilâlim Çengi* tarafından yaratılarak, birinci imkânsız durumun olamayacağı ortaya konuyor. Bu yüzden bu masalda bu iki motifin yer alması, masalın bütünlüğü bakımından büyük bir önem taşımaktadır.

Bu öldürücü oyunun hedefini değiştiren *Dilâlim Çengi*'yi getirmekle kahraman imkânsız ve güç bir iş başarmıştır. Bu yüzden olağanüstü bir kahramandır. İnsanın, olağanüstü olma, hep başarılı olma, hiç yenilmeme özlemini dile getirmektedir. Bu durumda kahraman ya tanrısal bir güce sahiptir, yahut da tanrısal güçlerin yardım ettiği seçilmiş bir insandır. Bizim masalımızda bu ikinci tipi görüyoruz.

IV. Masal: *Kerhaneci Yusuf*

1. Bir padişâhın bir kızı vardır. Altın sarayda oturur.

2. Bu kız, *Kerhaneci Yusuf*'a güzelliğini duyarak âşık olur. Derdinden hastalanır, zayıflar. Babası bunun sebebini kızın dadısından öğrenir.

29 Seyidoğlu 1975, 221-223.

30 Bu masal tipinin geniş yayılım sahası ve tarihî gelişimi için bkz. Thompson 1977, 121-122.

3. Kızına iyi olması için ne istediğini sorar. O da sarıya boyanmış bir hamam yaptırmasını babasından ister. Bu hamama gelenler başlarından geçen bir olayı anlatma karşılığında bedava yıkanacaklardır.

4. Bir gün bir keloğlan hamama gelir Keloğlanın hikâyesi şöyledir: Bir kaya üzerinde uyumakta iken taş sallanır, altından kırk at çıkar, su içerek geri dönerler. Keloğlan sonuncu atın kuyruğuna yapışır, yerin altına iner. Orada hazırlanmakta olan yemeklere el uzatınca, bu yemeklerin *Kerhaneci Yusuf* için hazırlandığını söyleyerek başına bir kepçe vururlar.

5. Kız, hamamı keloğlana hediye eder. Keloğlanın elbiselerini giyer, o taşın bulunduğu yere gider, aynı şekilde yerin altına iner. *Kerhaneci Yusuf*'u bulur. Bir süre beraber yaşarlar. *Kerhaneci Yusuf* kıza bir tokat vurup onu elma vb. haline getirerek perilerden saklar.

6. Kız hâmile kalır. Dokuz ay sonra çocuğun doğmasına yakın *Kerhaneci Yusuf* onu annesinin evine gönderir.

7. Çocuğu dünyaya getiren ebe, bir güvercinin geceleyin pencereye konup kız ile konuştuğunu görür. Durumu evin hanımına haber verir.

8. Bu haber üzerine önce bir gece abla, bir gece de anne lohusanın yanında nöbet tutarlar ve kuşun konuşmasını duyarlar.

9. Evin bütün pencerelerine zift sürerler. O gece gelen kuş uçamaz. Eski insan şeklini alır.

10. Periler kara bir bulut gibi *Kerhaneci Yusuf*'un peşinden gelirler. Fakat bir *topal karga* onları intikam almaktan vazgeçirir, hepsi geri dönerler. *Kerhaneci Yusuf* padişâhın kızıyla toy düğün edip evlenir.

Masal Tipi: AaTh 425, 425 A, 425 D *Vanished Husband Learned of by Keeping in (Bath-House)*, 425 E *Enchanted Husband Sings Lullaby*, 432 *Bird Lover Disenchanted*, TTV 93 *Güvercin Adam* ve bu tip ile yakın ilgisi olan 90, 92, 95, 98, 102, 103, 104, 105.

Yukarıda TTV'de tip numaraları verilen masalların oluşturduğu masal ailesi aslında üç ana gruba ayrılabilir: Birinci gruptaki tipler ve varyantlarında masal kahramanı kız, periler tarafından tutulmuş bir adamla evlenir. Bu yüzden bu delikanlı gündüzleri *köpek*, *maymun*, *yılan*, *at*, *sıçan*, *kedi* gibi hayvan kılıklarında dolaşır. Ya da *kurukafa*, *peynir tulumu* gibi acayip şekiller alır. Geceleri bunlar eski insan şekillerine dönerler. Bazen de masalın erkek kahramanı insan görünümünü kaybetmemiştir. Ama ya deli, ya da velidir veya vücudunda bir yerde, mesela kulağından anahtarla

açılarak girilen hârikulâde dünyaya sahip bir kimsedir. Yani masalın erkek kahramanı hârikulâdeliği bulunan, olağanüstü bir insandır. Masalın kız kahramanı herhangi bir yasağa riâyet etmemek yüzünden kocasını kaybeder, ayağına demir çarık giyerek eline demir asa alarak memleket memleket dolaştıktan ve binbir güçlükten sonra kocasını bulur, ya da kocasını tutan peri kızına iyilik etmekle kocasını yeniden elde eder.

İkinci gruptaki masal tipi ve varyantlarında birinci gruptaki masalların motifleri aynen muhafaza edilmiştir. Ancak bu daha da genişletilmiş olup, masalın asıl ağırlık noktası, Boratav'ın da dediği gibi "sihirli kaçış"ta toplanmıştır.[31] Bu tipte kız kocasını bulduktan sonra kocanın dev annesinden ve devler dünyasından şekil değiştirme yoluyla kaçarlar ve kurtulurlar.

Üçüncü grubun bilinen en eski tipi *Cupid and Psyche* adlı masaldır.[32] Fakat ilk bakışta bu masaldaki birçok motifler onu birinci ve ikinci gruba aitmiş gibi gösterirler. İleride bu masalı üçüncü gruba dâhil etmemizin sebebi açıklanacaktır.

Bu gruptaki masal tipi ve varyantlarında masalın kahramanı kız, periler tarafından büyülenmiş olan delikanlıya güzelliğini duyarak âşık olur, ya da onu kuş olarak sever. Bu grupta herhangi bir yasak ve bu yasağı bozmak olmadığı gibi, âşık olduğu kimseyi ya da güvercini arama bir ceza sonucu değildir. Sihirli kaçış yerine ise bir bebeğin dünyaya gelişi ve çeşitli yollarla büyünün bozulması söz konusudur. Görülüyor ki yukarıdaki iki grupta bulunan masal tipleri ve varyantları ile bu gruptakilerin benzerliği şu iki noktada toplanmıştır:

1. Erkek kahraman periler tarafından tutulmuştur. Büyülüdür.

2. İnsan şeklini muhafaza edemeyip başka bir varlığın şeklini almıştır.

Bu grubu öteki iki gruptan ayıran farklılıklar ise şu noktalarda toplanmıştır:

a. Erkek kahraman herhangi bir hayvana veya şekle değil, muhakkak bir kuş şekline dönüşür.

b. Masalın kız kahramanı için bir yasak, yasağı bozma, bu yüzden cezalanma yoktur.

c. Bu iki kahramanın beraberliğinden bir çocuk dünyaya gelir.

31 TTV, tip 98, *At Adam.*

32 Pater 1920, I: 55-91: *The Golden Book.*

Bu ayrılıklar bu gruptaki masal tiplerini ve varyantlarını yukarıdaki ilk iki grupta bulunanlardan tamamen ayırır ve farklı kılar. Bu masalda erkek kahraman havaya, gökyüzüne mensuptur, dikey hareketlerde bulunur. Yani hareketleri gökyüzüne çıkış ve yeryüzüne, yerin altına iniş şeklindedir. Gökyüzüne çıktığında üretici olmayan hareketi iniş durumunda üreticidir. Kız kahraman ise çocuk doğurması ve hamam yaptırması dolayısiyle doğurganlık ve su kavramlarını kendinde birleştirir. Masalda bu iki kahramanın beraberliğini mümkün kılmak için bazı şartların yerine getirilmesi lâzımdır. Bu şartların taşıyıcısı da, aracı olmaktan başka bir özelliği olmayan Keloğlandır. Nitekim Keloğlan görevini yerine getirir getirmez masalda kaybolur. Masal bu açık özellikleri dolayısiyle "yaratılış"ı anlatan bir masaldır. Tevrât'ta, *Kalevala Destanı*'nda anlatılan yaratılış hikâyeleriyle Hesiod'un Theogony'deki yaratılış miti ve bu masal tipi arasındaki benzerlikler bugün ortaya konulmuştur.[33] Ayrıca türlerin ilk yaratılışını anlatan masallarla da bu masal tipinin ilişkisi olduğu gibi bugünkü Batı dünyasında anlatılan bazı evliliğe ait fıkralarda da çok değişmiş bir şekilde bu masal tipinin yaratılışa ait üç motifini bulmak mümkündür.[34] Bu üç aslî motifi Bynum şöyle formüllendirmektedir: 1. Gökyüzüne, havaya mensup olan, aşağı ve yukarı hareket halinde bulunan, erkek karakter: *Kararsızlık*. 2. Toprak, su ile ilişkisi olan, kadın karakter: *Doğurganlık*. 3. *Gerekli şartlar*.[35]

TTV'de bulunan 93 numaralı masalın yanı sıra 1970 yılından bu yana yayınlanmış olan masal derleme ve inceleme ile ilgili eserlerde de bu tipin varyantlarına rastlanmaktadır. Bu varyantların belli başlıları şunlardır: *Bahtiyar'la Hoptiyar*,[36] *Eşek Kafası*.[37] Ancak bu masal, *Kerhaneci Yusuf* masal tipinin saf bir varyantı olmayıp bu masal ailesinin birinci ve ikinci grubuyla karışmıştır. Nitekim Boratav, TTV'deki 98 numaralı tipi, hem bu masal hem de *Çember Tiyar* (2. grup) masal tipinin karşılığı olarak göstermiştir.[38] Mesela prensesin kuşla değil eşek kafası ile evli olması ve sırrını açıkladığı için kocasının ortadan kaybolması, bu masal ailesinin

33 Bu konu ve bu masal tipi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bynum 1978, 277-290: "Up, Up Down, All Around.

34 Bynum 1978, 285-286.

35 Bynum 1978, 279 ve 284.

36 Tezel 1971, I: 213-239.

37 Boratav 1969, 176-185.

38 Boratav 1969, 378-379.

birinci grubuna ait motiflerdir. Masalın ikinci yarısı *Kerhaneci Yusuf* masalına benziyorsa da bir çocuğun doğması motifi masalda bulunmamaktadır. *Fatmacuk, Gülmez Sultan.*[39] Bu son masal da, bu masal ailesinin birinci koluyla ilgili motifleri ve başka masal tiplerinden motifleri ihtiva eden bir hülâsa şeklindedir. *Hasan Çelebi, Hüsnü Yusuf, Yüzük Kaçıran Kuş,*[40] *Ahmet Ağa.*[41] Bu son masal da, *Kerhaneci Yusuf* masal tipinin saf bir varyantı değildir. Çünkü masaldaki bazı motifler, bu masal ailesinin birinci ve ikinci grubuna ait motiflerdir. Mesela padişâhın kızının bir yılan ile evlenmesi, kızın, yılanın sırrını ifşa etmesi ve kocasını kaybetmesi ile yılanın annesi olan Arap'tan sihirli sözler vasıtasıyla kaçış tamamen birinci ve ikinci grubun motifleri arasındadır. Ancak masalın ikinci yarısı *Kerhaneci Yusuf* masalına benziyorsa da bir çocuğun doğması motifi yine masalda yer almamıştır. Açıkça anlaşılıyor ki *Ahmet Ağa* masalı, bu masal ailesine mensup tiplerin bir karışımıdır. Nitekim *Ahmet Ağa* masalının bir başka varyantı olan *Sır Saklamayan Padişâh Kızı*[42] masalında yılanın güvercine dönüşmesi motifi yoktur. Bunun yerine yılanın kaybolduğu söylenir. Ayrıca güvercin veya kuş ve onunla birlikte bununla motiflerin teşkil ettiği motif grubu bu masalda değişiktir. Kuş (güvercin) – kız – su (hamam) – vasıta kişi, yer altı – kız- lokanta (yemek) – bir dudağı yerde bir dudağı gökte Arap – sihirli kaçış grubu yer almıştır. Bu da masalı, sosyal ilişkileri ve bilhassa aile ilişkisini anlatan masallara yani ağaç ve onun etrafında kümelenmiş diğer motifleri ihtiva eden masal grubuna yaklaştırıyor.[43] Masalın *yaratılışa* ait bir masal olmadığına en iyi delil ise çocuğun yani "yeni bir hayatın" masalda yer almamasıdır. Aynı şekilde *Sıçan Çocuk*[44] masalında da güvercin ve su motifleri masalın içinde yalnız kalmıştır. Masal daha çok *sihirli kaçışın* ön planda olduğu bu masal ailesinin ikinci grubundaki masal tiplerinin özelliklerini taşımaktadır. *Leylek I, Leylek II, Topal Leylek*[45] masalları da başka masal tiplerinden ve bilhassa *yasağı bozma* motifi bakımından bu masal ailesinin birinci grubuna mensup masal tiplerinden motifleri de ihtiva etmelerine rağmen, bunları

39 Barlas 1975, 7-11, 47-48.

40 Seyidoğlu 1975, 32-33, 174-179.

41 Günay 1975, 127-128, 399-402.

42 Sakaoğlu 1973, 398-405.

43 Bu hususta bkz. baştaki *Elmas Dal masalı.*

44 Günay 1975, 136-137, 418-420.

45 Seyidoğlu 1975, 30-31, 159-173.

Kerhaneci Yusuf tipinin varyantları kabul etmek gerekir. Çünkü su motifi bulunmamasına rağmen, bu masal tipinin ana motif grubu bu üç masalda da yer almaktadır.

Yukarda adı geçen bu tipin varyantlarındaki motifler, bizim metnini verdiğimiz *Kerhaneci Yusuf* masalının motiflerinden farklıdır. Bu farklı motifler TTV 93'teki varyantlarda da bulunmamaktadır. Aşağıda *Kerhaneci Yusuf*'ta ve TTV 93'te bulunmayan motifler gösterilmiştir:

1. Kahramanın ismi Hüsnü Yusuf ya da Hasan Çelebi'dir. Kahraman padişâh veya bey oğludur.

2. Kuş, prensesin ziynet eşyasını değil bohçasını, altın makas ve iğnesini, inci kutusunu, işlediği çevresini kaçırır.

3. Hamam yerine konak veya kahve yaptırılır.

4. Kuşun nerede olduğunu bir baba - oğul, ya da Fatmacuk adlı fakir bir kız anlatır. Veya odun taşıyan topal bir kuş kızı, aradığı kuşun yanına götürür.

5. Kuşun saklı olduğu yer bir kule, mağara veya bir büyük konaktır.

6. Kuşun bulunduğu bu gizli yere gitmek için vasıtalar ise üstünde balta ve kepçe taşıyan eşek, omzunda odun taşıyan topal bir kuş, kendi kendine dolup boşalan bakır kaplarla yüklü katırlar, kuşun kendisi, sırtı birbirine yapışık iki adam ve su taşıyan kırk katırdır.

7. Kahramanı büyülemiş olan peri padişâhının kızıdır, bir devdir veya kuşlar padişâhının kızıdır.

8. Kuşun tekrar eski haline dönmesi için kiremitten dağ gibi büyük bir ocak yapılır. Kuşun gömleği bu ocakta yakılır. Kuşlar bu ocağın üstüne üşüşürler ve yanarlar. Veya pencerelere kara sakız sürülür. Kuşu yakalarlar. Annesi bir bal tuluğunu oğluymuş gibi bıçaklar, kuşlar akan kanı kahramanın kanı zannederek dönerler. Ya da padişâh askeriyle devi öldürüp oğlunu kurtarır. Bir başka varyantta ise evin en üst katında camdan bir oda yapılır. Ortadaki mangalda kuşun tüyleri yakılır. Onu öldürmeye gelen kuşlar camlara çarpınca vazgeçip dönerler. Bir başkasında ise etrafı dikenlerle çevrili bir büyük kafesin içine giren kızla oğlanı öldürmeye gelen kuşlar, dikenli tellere çarparak ölürler. Ya da bir gün içinde dokunan ve dikilen bir hırkayı ikindi namazından önce Eyüp Sultan'daki kırmızı gagalı ve ayaklı güvercinin üstüne atmakla, kahramanın büyüsünü açarlar.

Bu masal tipinin yapısı ve anlamı hakkındaki çalışmaların yanı sıra tarihî ve coğrafî yayılımı üzerine de incelemeler bulunmaktadır. S. Thompson bu masalın yazıya geçmiş bir şeklinin milâttan sonra ikinci yüzylda tespit edildiğini söyler. Apuleius tarafından yazıya geçirilmiş olan bu masalın adı *Cupid and Psyche*'dir. Bu masal daha sonraları *The Golden Ass* masalının içine alınmıştır. Masalın en iyi İngilizce çevirisi ise Walter Pater tarafından *Marius the Epicurean* adıyla yapılmıştır.[46] Ancak S. Thompson'un verdiği izahattan bu masalı daha ziyade yukarıda bahsettiğimiz masal ailesinin birinci grubundaki masal tipleri ve varyantları ile birleştirdiği anlaşılmaktadır.[47] Gerçekte bu masal, bu masal ailesinin bütün kollarıyla ilgili kompleks bir masal olup yaratılışa ait bir masaldır. Masalın erkek kahramanı Cupid bir kuş olmamakla birlikte kanatları olan ve dikey hareketlerde bulunan biridir. Annesi tanrıça Venüs'tür. Kendisi de tanrılardan biridir. İnsan neslinden olan *Psyche* bu tanrı ile evlenir ve ondan bir çocuğu olur. Bu görünümü ile masal, *Kerhaneci Yusuf* masalına daha çok yaklaşmaktadır. Çünkü bizim masalımızın insan neslinden gelen kız kahramanı da olağanüstü bir kişiliği olan Kerhaneci Yusuf ile evlenmiştir. K. Yusuf, kuşa dönüşmesi dolayısiyle gökyüzüne ait bir varlıktır. Çok uzak olmakla beraber aşk tanrısı *Cupid* ile bir akrabalığı vardır. Bunu, masal kahramanı kızın K. Yusuf'u aramaya çıkmadan önce sarı boyalı hamam yaptırması ve sarılar giymesiyle de kanıtlayabiliriz. Bu masaldaki *sarı renk* hiçbir şekilde tesadüfî değildir. Nitekim *Psyche* de aşk tanrısı *Cupid* ile evlendiği gün, yüzü *sarı* tül ile örtülüdür.[48] Tanrılarla evlendirilen genç kızların *sarılar* giymeleri veya üstlerinde *sarı renk*te bir nesne bulundurmaları geleneği çok eski ve yaygındır. Eski Yunan'da olduğu kadar Hindistan'da da son zamanlar kadar bu çeşitten geleneklere rastlanmaktadır. Mesela Hindistan'da hiç oğlan çocuğu olmayan ailede kız çocuğunu tanrıya adama, onu tanrıyla evlendirme geleneği vardır. Bu şekilde evlendirilen kızlara *basivi* adı verilir ve bu kızlar mukaddes addedilir. Yaşadıkları sürece hiç evlenmezler. Bu türden bir evlenme töreninde kızların başından *sarı renk*te pirinç serpilir. Kız, elinde beş hurma, beş hindistan cevizi vb. ile birlikte *sarı* boya veren safran cinsinden bir bitki taşır.[49] Bütün

46 Thompson 1977, 97-98, bkz. not 46.

47 Thompson 1977, 98. Burada gösterilen 425 numaralı tip, doğrudan doğruya birinci gruptaki masal tipleri arasında yer alır. *Kerhaneci Yusuf* ile ilgisi yoktur.

48 Bkz. Pater 1920, I: 64.

49 Somadeva Bhatta 1968, I: 254-256.

bunlara ilâve olarak Budist rahiplerin kutsal elbiselerinin *sarı renk*te olduğunu da belirtmeliyiz.

Şimdi bu verilerin ışığı altında *sarı renk* elbiseler giyen masalımızdaki prensesin alelâde bir insanla evlenmediğini, en azından tanrısal özellikleri olan birisiyle, yani Kerhaneci Yusuf ile kutsal bir evlilik yaptığını anlamaktayız. Ayrıca yine yukarıdaki veriler bize bu masalın ve masal grubunun mitolojik bir kaynağa dayandığını düşündürmektedir. Nitekim "The Girl in the Rosebush: A Turkish Tale and its Roots in Ancient Ritual" adlı makalede[50] *Gülilah* adlı Anadolu masalının kaynağı, "eski esâtirî âyinlere" götürülmektedir. Ayrıca S. Thompson bu masal tipinin varyantlarının daha çok Avrupa'da bulunduğunu, Yakın Doğu'da ise birkaç varyantına tesadüf edildiğini belirtmektedir ki elimizde bulunan sadece Türkiye'den toplanmış varyantlar bu fikrin doğru olmadığını göstermektedir.[51]

V. Masal: *Kirazoğlu Padişâhının Oğlu*

1. Bir padişâh lalasından Kirazoğlu padişâhının oğlunun yüzüğünü ister. Kırk gün içinde getirmezse lalayı öldürecektir.

2. Lalanın üç kızından ilk ikisi babalarının aradığı yüzüğü bulmak için yola çıkarlarsa da başaramadan geri dönerler.

3. Lalanın en küçük kızı, babasından bir at, bir kat erkek elbisesi, konuşan bir küçük fino köpeği ve bir çift silâh ister, babası kızının istediklerini temin eder.

4. Yolda babası kızının cesaretini imtihan eder, kız bu imtihanı başarır.

5. Kız Kirazoğlu padişâhının memleketine ulaşır. Atını sarayın bahçıvanına bir avuç altın karşılığında teslim eder. Sarayda misafir olur ve şehzâdeyle arkadaşlık etmeye başlar. Şehzâde misafirin kız olduğundan şüphe eder.

6. Bu şüphesini annesine söyleyen şehzâdeye annesi "bu kız ise, inciye mercana düşkün olur. Onu inci mercan bahçesine götür. Kız ise mücevher toplamaya başlar, erkekse silâh tarafına gider" der.

7. Konuşmayı fino köpeği kıza haber verir. Şehzâde kızı inci mercan bahçesine götürdüğünde, kız hiç ilgilenmez, silâh tarafına gider. Fino köpeğinin kuyruğu ile işaret ettiği en iyi silâhı seçer.

50 Bkz. Merkelbach 1978.

51 Bu masalın yayılımı ve üzerindeki çalışmalar için ayrıca bkz. Thompson 1977, 97-102.

8. Şehzâdenin şüphesi devam eder. Bu defa annesi "kırlarda gezerken, beraber işeyin. Oğlansa senin gibi attırır" der.

9. Fino köpeği bu konuşmayı da kıza haber verir ve ufak bir kalem kesip kullanması için kıza verir. Şehzâde yine durumu anlayamaz.

10. Hâlâ şüphelenen oğluna bu sefer anne "ikinizin yatağını aynı odaya serelim, başınızın altına birer gül demeti koyalım. Eğer kızsa demeti solar" der.

11. Fino köpeği bu konuşmayı duyar, kıza "odanın kapısını aralık bıraktır" der. Sabaha karşı kızın ayakucundan atlar ve kızın gül demetini değiştirir.

12. Annesi şehzâdeye misafirini denize götürmesini, soyunurlarken misafiri tetkik etmesini söyler.

13. Fino köpeği kıza "şehzâde sana bakarken elbisenin düğmelerini çöz, soyunurken düğmeleri ilikle. Şehzâde denize girdikten sonra soyun. Ben o sırada denizin öte yanından kuyruğumla denize vurur, fırtına çıkartırım" der. Nitekim fırtına yüzünden şehzâde kızın yardımıyla denizden zorlukla çıkar. Giyinip eve gelirler.

14. Annesi şehzâdeye misafirini hamama götürmesini söyler.

15. Fino ben hamam işine karışamam diyince, kız düğmelerini açmak ve yeniden iliklemek suretiyle hamamda çok yavaş soyunur. Şehzâde o sırada soyunup yüzüğünü de çıkarır, kızdan evvel hamama girer.

16. Kız hemen giyinip, üç parça kâğıt üzerine "yaz geldim güz gidiyorum", "oğlan geldim kız gidiyorum", "Kirazoğlu Padişâhının oğlunun yüzüğünü aldım gidiyorum" diye yazar ve köpeği ile birlikte kaçar, atını alır, memleketine gider.

17. Şehzâde durumu anlayınca bir cadı kocakarı bulur. Ona bir avuç altın vererek bu kızı kendisine getirmesini ister.

18. Cadı kadın küpüne binip, kamçısını vurup doğruca kızın evinin damına iner. Gece ayrısı olunca herkesin üzerine ölü toprağı serper. Kızı alıp küpüne koyar ve şehzâdeye getirir.

19. Kız gözlerini açınca kendini şehzâdenin yanında bulur. Şehzâde de onu seyretmektedir. İkisi anlaşırlar ve evlenirler.

Masal Tipi: AaTh 884 *The Forsaken Fiancee*, TTV 374 *Kız Çocukları Oğlan Çocuklarından Daha Akıllıdır.*[52]

52 AaTh 884'te başkasıyla nişanlanan, erkek kıyafetinde nişanlısının hizmetine giren ve sonunda nişanlısını tekrar kazanan kızın masalı ile bizim masalımız arasındaki ilgi uzak-

İmtihan ve onun beraberinde getirdiği diğer motifler bu masal tipinin ana yapısını teşkil eder. Konuşan köpek motifi bunlardan biridir. Çünkü konuşan köpek kızın imtihanı ile ilgili öteki motiflerle yakın eylem ilişkileri içindedir. Bu yüzden masalın asıl bütünlüğü bu iki motif grubunun beraber bulunduğu masallarda muhafaza edilmiştir. Köpek motifinin bulunmadığı masallarda masalcının herhangi bir sebep yüzünden masalı eksik bıraktığını rahatça düşünebiliriz. Kızın erkek kılığına girmesi motifi de masalın yapısıyla ilgili, önemli bir motiftir. Çünkü imtihan ancak bu motifin masalda bulunmasıyla gerçekleşebilir, yani biri diğerinin gerekli şartı olmaktadır. Bu üç motif bulunmaksızın bu masalı bütün olarak düşünmek *imkânsızdır.* Fakat kız kahramanın erkek kıyafetine girmesi, diğer masal tiplerinde de yer almaktadır. Mesela kendisine yapılan kötülüğü meydana çıkarmak için erkek kılığına giren *Helvacı Güzeli* masal tipi,[53] başkasıyla evlenmek üzere olan veya kaybettiği sevgilisini tekrar kazanmak için *derviş, acemoğlanı, çoban* şeklinde erkek kılığına giren kız motifini ihtiva eden masal tipi[54] bunlar arasında yer almaktadır. Bu iki tipte de masal kahramanı kıza yerine getirmesi gerekli bir vazife yüklenmez. Yanında kendisine yardımcı, hârikulâdeliği olan bir hayvan bulunmaz ve bu masallarda kızın herhangi bir şekilde imtihan edilmesi durumu yoktur. Bizim masalımızın tipine en yakın olan üçüncü bir masal tipi[55] (*Ağlayan Narla Gülen Ayva*) daha vardır. Bu tipte masal kahramanı kız bir vazifeyle görevlendirilir, yanında kendisine yardım eden konuşan atı vardır. Fakat bu masal tipinde yarış ve *imtihan* motifi yerine sadece *arama*

tır. Nitekim S. Thompson bu masalı sadık kadınları anlatan masal tipleri arasında zikretmektedir (Thompson 1977, 109-110). Erkeklerin mi yoksa kadınların mı üstün olduklarına dair yapıldığı belirtilen imtihan ve kızın erkek kılığına girmesi bizim masalımızın tipi ile bu masal tipinin beraber oldukları hususturu. Fakat ileride de görüleceği gibi erkek kıyafetine bürünme motifi birbirinden tamamen farklı tiplerde de yer almaktadır. AaTh 884 büyük bir ihtimalle ileride gruplandırdığımız masal tiplerinden ikincisine aittir. P. N. Boratav'ın, bu tipi neden bizim masalımızın tipine karşılık olarak gösterdiği anlaşılamadığı gibi AaTh 884'te neden TTV 374'e atıf yapıldığı da anlaşılamamaktadır. Belki de masalın aslını okumak gerekecektir. (Boratav 1969, 379: "Notlar, Açıklamalar").
Ayrıca S. Thompson, *The Folktale*'de (Thompson 1977, 109-110) bu tip masalların kaynağının yazılı edebiyat olduğunu, bunlara folklor sahasında nadiren tesadüf edildiğini ve bu yüzden masal sayılmalarının çok zor olacağını belirtmektedir.

53 *Helvacı Güzeli*: Günay 1975, 123-125, 391-395; Sakaoğlu1973, 168-171, 556-562; *Kız Padişah*: Günay 1975, 84-86, 315-319; *Hain Vezir*: Seyidoğlu 1975, 65, 379-385.

54 *Hint Padişahının Kızı*: Günay 1975, 78-79, 306-308; *Acemoğlu*: Seyidoğlu 1975, 60-61, 348-350; *Altın Kozalaklı Gümüş Selvi:* Tezel 1971, I: 280-285.

55 *Askere Giden Kız: Sakaoğlu 1973,* 115, 373-379; *Ağlayan Narla Gülen Ayva*: Sakaoğlu 1973, 121-122, 390-397; Tezel 1971, I: 248-256.

motifi bulunmaktadır. Bu *arama* motifi ise bu tip masalın temasıyla yakından ilgilidir. Zira bu masal tipinde olağanüstüyü, imkânsızı gerçekleştiren kız kahraman anlatılmaktadır. Nitekim bu tipte kız, masalın sonunda bir sihirli beddua ile oğlan olur. Bu kız bir bakıma imkânsızı gerçekleştiren, yenilgi bilmez *erkek kahramanın* bir başka görünümüdür. Masalın atmosferi ise temasına uygun olarak dramatiktir. Yani masal kahramanı en büyük insan değeri olan hayatını kaybetmekle karşı karşıyadır. Halbuki *Kirazoğlu Padişâhının Oğlunun Yüzüğü* masal tipinde ise akıllı ve zeki bir kızın erkeklerden daha başarılı olabileceği teması işlenmektedir. *İmtihan* motifi ile yaratılan durumlar dramatik olmaktan çok uzaktır, hatta komiktir. Masalın kahramanı olan kız hiçbir şekilde ölüm tehlikesi ile karşı karşıya değildir. Olsa olsa kız olduğu anlaşılınca kendisi için utandırıcı bir durum hasıl olacaktır. İşte bu yüzden imtihan motifi dışında diğer ana motifleri birbirine uyan bu iki masal tipi arasında bir benzerlik kurmak ya da aynılık görmek mümkün değildir. Bunun için TTV 374'ün varyant kısmında aynı tip olarak düşünülmesine rağmen, biz bu ikisini iki ayrı tip olarak kabul ediyoruz. Bu iki tipten aldığı motiflerle iki tipin karışmış olduğu masallar bizi şaşırtmamalıdır.

Son yıllarda yayınlanan masal araştırma ve derlemelerinde bu masal tipinin varyantlarına rastlanmaktadır. Bunlardan görebildiklerimiz şunlardır: *Yedi Kancık Babası*,[56] *İki Kardeş*,[57] *Altı Kız Babası*.[58] *Kirazoğlu Padişâhının Oğlunun Yüzüğü* masalındaki kız kahramanın, bulmakla vazifeli olduğu yüzük, babanın üç köprü üzerinde kızını denemesi, denize girme imtihanı, elbiselerin düğmelerini çözme ve yeniden ilikleme motifleri gördüğümüz varyantlarda bulunmamaktadır. Yukarıda gösterilen varyantlarda bulunan değişik motifleri ise şöyle sıralayabiliriz:

1. Babanın altı kızı vardır. Altı oğul sahibi bir adam onunla alay eder. Altı kız sahibi adamla, altı oğul sahibi kardeşi alay eder. Bir diğerinde çocukların sayısı yedidir.

2. En küçük kız ile adamın bir oğlu, bey oğlunun cebinden altın elmayı almaya giderler. En küçük oğlan ile en küçük kız başka memlekete para kazanmaya giderler, kim daha çok para kazanırsa yarışı o kazanmış olacaktır.

56 Seyidoğlu 1975, 66-67, 392-397.

57 Günay 1975, 71-72, 295.

58 Boratav 1969, 194-203 ve 379: "Notlar, Açıklamalar."

3. Oğlan bir köprüden geçemez, arkada kalır. Kız atının gözünü bağlar köprüden geçer. Oğlan bir yol başında kızdan ayrılır. Üçüncü varyantta ise kızdan ayrılan oğlan bir gölün başında kurbağa tutarak eğlenir.

4. Erkek kıyafetine giren kız Ali adını alır. Yanında köpeği yoktur. Erkek kıyafetine giren kız kendisine Ali adını koyar. Yanında köpeği vardır. Erkek kıyafetine bürünen kızın adı Ali Sağdıç'tır. Köpeği ve denizi ikiye ayırıp yol açan mayayı bir ihtiyar kadından alır.

5. Kız bir bey sarayına varır. Kız köyde beyin evinde kalır. Kız padişâh hizmetine girer.

6. Beyoğlunun veya padişâh oğlunun şüphelenmesi üzerine imtihan başlar. Bir varyantta sadece havuza girme imtihanı vardır. Öteki iki varyanttaki imtihanlar, sıraları değişik olmak üzere şöyledir: a. Kızın yatağına gül koyarlar, solarsa kızdır. Bir varyant hemen hemen bizim masalımızdaki gibidir. Ötekinde kız yatağa hiç yatmaz, sabaha kadar sigara içerek oturur. b. Bey oğlu, kızı kuyumcu çarşısına götürür. Kız ise ilgilenecektir. Bu sırada bey oğlu, Ali Sağdıç'ın dişini kırar, kız hiç belli etmez, yerine bir inci takar. Kız elmas ve inciyle hiç ilgilenmez, bıçakçı çarşısına gider. Öteki varyantta bey oğlu, konağın inci mercan hazinesini gösterir. Kız ilgi göstermez. Bey oğlu, zorla ona bir avuç dolusu inci, bir avuç dolusu mercan verir. c. Yalnız bir varyantta kız bey oğlu, ile güreşe tutuşur. Köpek ona iki serçe ölüsü getirir. d. Yalnız bir varyantta bizim masalımızdaki gibi işeme yarışı vardır. e. Yalnız bir varyantta bizim masalımızdaki gibi hamama gitme motifi vardır.

7. Kız hamamda beyoğlundan altın elmayı çalar ve kaçar. Kızın yazdığı pusulada adresi vardır. Kız ve köpek hazineden bir miktar daha inci ve mercan çalarak kaçarlar. Yazılan name değişiktir. Üçüncü varyantta ise kız memleketine dönmek ister, padişâh da hizmeti karşılığında ona bir heybe altın, bir at, bir seyis, bir torba yiyecek verir.

8. Bey oğlu cadı karıya iki kumru verir, kızın adresine gönderir. Kadın kıza, gülmesi karşılığında güvercinleri hediye eder. Böylece kızı inci dişinden tanır. Bey oğlu kızı ihtiyar bir kadın vasıtasıyla bulur. Kadın bir cümleye bir avuç altın vererek kızı inci dişinden tanır ve bey oğluna ister.

9. Kumrular, kızı padişâh oğluna taşırlar. Kız bey oğlu ile evlenir. İhtiyar kadının teklifi ile kız evlenmeyi kabul eder. Zifaf gecesi yanma bir dolu pekmez tulumu ve bir kılıç alır. Zira bey oğlunun ondan intikam alacağını anlamıştır. Bey oğlu kız zannederek pekmez tulumunu bıçaklar. Kızın

kanından içiyorum diye pekmez içer. Bu kadar tatlı kanı olan kızı öldürdüğüne pişman olur. Kız saklandığı dolaptan çıkar, evlenirler.[59]

MASALLAR

I. *Elmas Dal*

Bir varmiş bir yokmuş vaktiylen bir annenin iki gızı varmiş. Güccük gız mektebe gidermiş. Bir padişahin ōlina da gız aramişlar aramişlar istedikleri gibi bulamamişlar. Güccük gız daha güccükken bahçede oynarken bir elmas parçasi bulmiş toprā sokmiş. Ondan bir fidan çikmiş padişahin ōli bir gün annesine demiş ki şu bizim gomşida bir gız var oni bana git bak da iste. Padişahın hanimi da yanina bir kadin daha almiş gitmiş kapidan içeri girmişler. Kıza sormişlar gızım annen nerede? Gız söylemiş ki gitti biri iki yapmaya, ablan nerde demişler ona ablamı da gitti çirkini güzel yapmaya. Sen ne yapıyorsun demişler ona ak istine gara döküyrüm demiş. İstinde pişen nedir demişler. Başi aşā başı yukarı demiş. Dönmiş gitmiş bunlar gız ayā bile kalkmamiş hiç. Ōli sormiş ki anne gittiniz mi? Ben o gızdan bişe annamadım. Ōli sormiş ki niye bişe annamadın? Annesi demiş ki Gittih, ayā kakmadi. Ōli demiş selām verdiniz mi? Yok demiş annesi. Onunçün ayā kakmadi. Annesini sorduk söyledi biri iki yapmaya gitti. Şehzade demiş ki annesi ebeymiş. Sorduk ki ablan nerde. Ablam da gitti çirkini güzel yapmaya. Şehzade demiş ki ablasi yüz ācı imiş, gitmiş gelin ovarmaya. Gine annesi demiş ki sorduk ki sen ne yapıyorsun ben de ak istine gara dökiyrim. O da yazı yazayrmiş. Sorduk ki istinde pişen nedir? Dedi ki başi aşā, başi yukari şehzade demiş ki fasulyaymiş. Şehzade demiş ki git sabah o gızı bana iste. Sabā olmiş annesi gitmiş gızı annesinden istemiş. Annesi de gızı vermiş. Altı ay sōra buni gelin yapmişler. Padişahin evine getirecekler. Gız demiş ki benim bahçede elmas dalım var ben iki araba isterim. İki dane boş araba gelmiş. Gız gitmiş bahçeye: Elmas dalım incinmeden seni ben alayım arabaya koyayım padişahın evine gidelim. Almış elmas dalını gitmişler padişahın evine. Birine de kendi binmiş yukarı çıkmadan elmas dalı almışlar gidip padişahın bahçesine dikmişler. Ondan sōra yukarı çıkmış o gece geştikten sonra sabah olmiş şehzadeye demiş ki benim bir elmas dalım var bahçede hadi bakalım nasıl oldi. İkisi beraber elmas dalin yanina bahçeye gitmişler. Gız demiş ki: Elmas dalim! Āç ses vermiş: Buyur sultanım. Gız gine demiş ki: Seni kim

59 Öteki farklı varyantlar için bkz. TTV 374.

dikti? – O güzel ellerin. – Sana kim bakti? – O güzel gözlerin – Silkin canim silkin! demiş. Āç silkinmiş pırıl pırıl elmaslar tökilmiş. Padişahin öli bir severken beş sevmiş elmaslari toplamişler eve gelmişler. Aradan bir hafta on gün geçmiş. Ablasi demiş annesine ki güccük gız gardeşimi göresledim. Gideceğim görmeye. Annesi de git demiş. Ablasi gitmiş gitmiş ki gız gardeşi yikanmiş havlulara sarinmiş oturuyor. Hoş geldin abla demiş, kakmiş istini giymiş. Abla demiş şu saçimi tarar da örer misin demiş, oturmiş ablasinin önine. Başini taramiş, taramiş, taramiş öreceği vakitte bunin başina bir topli iğne sokmiş bu bir güvercin olmiş pencereden uçmiş gitmiş. Ablasi de tipki kendine benzermiş. Ablasi bunin yerinde galmiş, şehzade de hiç farketmemiş. Aradan bir hafta on gün geçmiş, padişah öli demiş ki hani bizim bir elmas dalimiz vardi hadi bakalim oni. Almiş garisini enmiş bahçeye. Ablasi demiş ki: Elmas dalin. Dal demiş ki, Kapansin āzin. – Seni kim tikti? – Kirilsin ellerin. – Seni kim bakti? – Çiksin göslerin. – Silkin canim silkin! demiş. Afedersin – at fişkileri dökilmiş. Padişah öli ki buna ne oldi acaba? Hanim da demiş ki: Birden darildi da onunçün böyle yapti. Gelmişler gene eve. Yine aradan bi hafta on gün geçmiş padişah öli bir gün fidanliğina gitmiş, bakmiş ki fidanlarin dallari hep gurimiş. Çārmiş bahçivançi babayi ihtiyar gelmiş demiş ki: Bu dalar niye guridi demiş? Bahçivançi baba demiş ki Şehzadem buraya bi güğercin dadandi her sabah geliyor beni sesliyor: Bahçivançi baba, bahçivançi baba diye. Ben de ona efendim diyorum. Bey öli ne yapiyor? Ben de ona uyiyor diyorum. Uyusin uyansin güllere boyansin. Gahbe gız gardeşim ne yapiyor? Ben uyiyor dıyrim gene: Uyusin uyansin al ganlare boyansin. Gondūm daller gurisin diyip pır uçip gidiyor. Buni eşiden şehzade bahçivançi babaya diyor ki: Gel senlen beraber bu dallari hep sakizliyalim guş gondū vakitte ayaklari yapişir sen de oni dutar bana getirirsin. Pekiy diyor bahçivançi dede. Sabah oliy guş gine geliy pır pır, pır pır, gonacak gonamaz. Nihayet gondi. Ayaklari yapişti. Bahçivançi dede gitti oni usullen dutti. Çok güzel bir güğercin. Aldi gitti oni şehzadeye. Şehzade aldi eline, severken okşarken başini elin bişē deydi eline bir ufacik bişē. Guşin başinde yara var dedi. Dirnaginnan beraber yaranin gabuni alayim derken bir topli iğne başinden çikardi. Bu sefer guş silendi oldi garisi. Bakti ki gendi garisi. Bir gari da aşāda var. Sordi ki bu neyin nesi, bu nasil iş? Sorince giz da başine geleni annatti: Ablam geldi. Başimi tara dedim. Tararken başima bir sihirli iğne sokti. Guş oldim, uçtim. Sen de dallari ziftledin, beni dutturdun. Bu sefer çārdi aşādaki garisini dedi garisine ki: Gırk

gatir mi istersin gırk satır mi? O da söyledi ki gırk satir sevdīnin boynina olsun, gırk gatir isterim ki anneme gideyim. Gırk gatirin guyrūne buni bāladiler, bir gamçi vurdiler her bir lokmasī bir dāda galdi. Bahçeye endiler, elmas dal yine eski heybetini buldi. Onlar erdi muradina biz çiktik kerevetine. Onlare mesel, bizlere sālik.

II. *Gümüş Parmak Kız*

Bir varimiş bir yogimiş. Padişahin biri köylere seyahate çıkmiş. Bir köylinin evine misafir olmiş. O gece yatmiş. Köyli bilmiy ya padişah oldīni. Sabahleyin köyli içeri girmiş, beyim rahat uyuyabildin mi demiş. Demiş ki uyudum. Çok eyi evin var ama bacasi ēri. Köyli de demiş uh, sen benim gızimi nerde gördün? Demiş ki senin gızın var mi? Köyli yō demiş. Bi gece dā yatmiş orda padişah gene sabahleyin köyli odasina girmiş rahat ettiniz mi, nasilsiniz demiş. Eyyim demiş baba senin evin çok ēy ama biraz bacasi ēri demiş. Köyli uh, benim gızimi nerde gördün demiş. Padişah gördüm demiş. Allahin emrile gızi istemiş babasindan almiş. Bi gece dā padişah misafir olmiş. Sabahleyin gakmiş demiş gıza ki ben Hint padişahiyim. Çıkartmiş gıza bi elmas dalla bi golbā vermiş. Eğer gızim olursa bu elmaslari dak gögsüne, gelir beni bulur. Ōlum olursa bu golbāni dak gelir beni bulur. Allasmarladık demiş çıkmiş gitmiş. Gızin bi ōli olmiş. Gız bu çocū seve seve böyitmiş. Bi gün sokakta çocuklar oynarken bu çocuk da gelirmiş çarşidan. Çocuklar aşık oyuni oynaymişlar. Çocuk da böyle bakmiş, çocuklar döğişmişler. Bu da çocuklarin sözini dōriltmiş, vurani sōlemiş. Bu çocue demişler ki hasiktir ordan bubasi belli olmiyan piç. Bu çocuk āliya āliya eve gelmiş sormiş benim bubam anne ne oldi o da ōlum senin buban Hint padişahidir. Bu köye geldi. Bizim evde misafir oldi demiş. Beni gördi Allahin emrile istedi bubamdan aldi demiş. Sabāsi gün gakti bana bi elmas dalla bi golbāni verdi. Dedi ki ōlum olursa bu golbāni dak, gelir beni bulur. Gızım da olursa bu elmas dali dak dedi gitti. Eh demiş öyleyse anacım ben bubama gidecēm demiş. Kadincāz sabahtan gakmiş, yikamiş deyişmiş golbāni içerden bālamiş. Bu çocuk yola revan olmiş gidiy. Giderken giderken bakmiş ki gendi gibi bi çocuk da arkasi pastirma yükli o da gidiy. Bunnar arkadeş olmişler. Hem gitmişler, bunnar yolda hallaşmişler. Çocuk ben bi padişah ōliyim, bubama gidiyrim. Öteki çocuk ben de pastirmalari satmā gidiyrim demiş yol uzun yürümelen bitmiy. Padişahın ölinin ol azī bittikten sōra başlamişler pastirmadan yeme gitmişler gitmişler, yollarda su yok. Hararetten āzlari ha bōle

birbirine yapişmiş. Bi guyi bulmişlar. Guyinin pakraci yok, ipi yok. Ne yapalım da bu guyidan nasil su içelim söylemişler. Demişler ki bi denemizin beline ip bāliyalim inelim içelim içelim çekelim yokariya. Sōra ebirimizin beline bāliyalim o da içsin içsin oni da çekelim yokariya gidelim yola. Pekiy demişler birbirlerine. Pastirmici demiş ki iptida ben inim suya. Pastirmicinin beline bālamişlar, inmiş guyiya, içmiş içmiş sudan, ganmiş. Çek beni yokariya demiş. Çekmiş padişah ōli. Bu sefer padişah ōlinin beline bālamişler o da enmiş içmiş içmiş, çek beni yokariya demiş. Çekmem seni yokari demiş. Niye çekmessin beni yokari demiş. Sen şehzadelīni bana verirsen, benim yerime pastirmaci olursan, kimseye söylemessen, yemin edersen, oyle olur yoksa almam seni dişariya demiş. Çocuk guyinin dibinde yemin etmiş. Ölmeyince, yitmeyince bi dā bu dünyaya gelmeyince ben senin sirrini kimseye demem. O vakitte çekiy, çocū çikartiy dişariya. Urbalarini degişiyler. Bunnar yola revan olup gidiyler, gidiyler, gidiyler. İki saatlik yol galiy bubasinin memleketine. Bu çocuk, pastirmaci ōli müjdeci yollay, ōlun geliy diye. Padişah gakip iniy pinek daşina. Padişah bunnari garşilay, aliy bakay ki iki dane geldi. Ōlina diy ki bu kim. Baba yolda arkadaş olduk diy. Pekiy diy. Bunnari misafir ediy. Aradan bi zaman geçiy. Padişah sahte ōlinden başka ebir çocū da çok seviy. Bakiy pastirmaci ōli ki bubam ebür çocū da çok seviy. Bu sefer ne yapsam da ben bu ōlani gaybetsem diye düşiniy. Bubasina haber gönderiy ki bubacīm ben evlenecēm. Bubasi da pekiy kimi istiy diye soray. Haber gönderiy ki ben Urus kıralinin gızını istiyrim. Oriya da giden gelmezmiş. Zaten padişah söyliy ki yolliyalim bi adam, istetīm. Ōlan diy ki hayir oni bana arkadaşim getirir. Çārirler çocū, bole bi işimiz var sen gider getirir misin. Getiririm diy. Çocuk hazir oliy gidiy. Yola bu sefer motorla gidilecek biniy motora gidiy gidiy, yoruliy. Çekiy motorini gıyiya çikay dişariya bi parça istirahat ediym diy. Bi ācin dipinden böyle arkasi isti istirahat ediy. Meğer o ācin tepesinde zümrüdü anka guşinin yavrilari varimiş. Bi de bakmiş ki bi yilan āca sarildi çikay yokariya. Guş yavriciklarinin civiltisindan oturilmay. Hemen belinden piçā çekmiş bu yilani parça parça etmiş gine yatmiş. Bi de zümrüdü anka guşi gelmiş bakmiş ki bi insan yatiy. İstemiş ki oni gugunnan öldirsin. Çocukleri seslenmişler. O bizi gurtardi. Yilan geliydi bizi yemeye. Gendi dillerince annatmişler. O vakitta zümrüdü anka guşi ganadindan iki dane goparmiş. Sen benim yavrilarimi gurtardin demiş çocua vermiş. Zümrüdü anka guşi her sene o āçta yavri yaparmiş gelir bakarmiş ki yok. O yilan her sene yavrilarini yermiş. Çocue demiş ki her ne vakit bunalirsan ganatlarimi

birbirine vur, ben gelir sana yetişirim. Guş çikmiş yavrilarinin yanina. Çocuk biraz dā yatmiş orda. Gakmiş sandalina girmiş, gitmiş gitmiş gene bunalmiş bi yaliya çikmiş. Biraz burada istirahat edeyim demiş. Bi de bakmiş ki bi böyük balik arka isti düşmiş. Dönip de suya gidemiy. Çapalay, çapalay duriy. Dutmiş bu balū yüz isti çevirmiş. Çevirdī gibi baluk goymiş denize gitmiş. Tekrar gelmiş yaliya demiş ki Dile benden ne dilersen. Demiş ki çocuk sen bi baluk ben bir insan. Ben senden ne istiyim ne diliyim. Baluk demiş ki al iki dane pulumdan sakla bunaldīn vakitte vur birbirine ben gelir sana yetişirim. Pekiy demiş çocuk. Gine sandalina girmiş, gitmiş Rusyaya dahil olmiş. Sandalini bi yere teslim etmiş geldim Allahin emrīlen gızini almiya. Kıral da demiş ki yaziklar olsun bu delikanni da ölecek demiş. Kıral demiş ki buyursun gelsin, ama benim gızimin bilmeceleri var, yapabilirse alir gidē, yapamassa ölür demiş. Gelmiş çocuk gitmiş saraya, çikartmişlar gızin yanina çocū. Demiş ona ki geldin ama benim işlerimi sen görebilecek misin? Çocuk söyle bakayim demiş. Demiş ki kıralin gızi felan dān depesinde bi çöşme var. O çöşmenin istinde bir elma āci var. O elmadan iki dane bana getirirsen, o çöşmeden bana bi desti süt getirirsen o vakitta demiş, seni alirim demiş. Olan odasina gelmiş, otirmiş, düşünmiş. Sabaha gadar uyumammış, alamiş. Gece bi şeyh gelmiş odasina. Üzülme demiş olum, iki dane çubuk vermiş ona. Yarın sabah galkarsın, namazini gılarsın. Herkes uyiy derinnen gider sokak gapisini açarsin bu iki çubuk vermiş bi de bi desti vermiş. Bu iki çubu yere vurursun. Vurdun gibi o da alçaklana alçaklana gapinin yanina gelir. Testiyi gorsun çeşmenin ardina. Çikar ā çtan iki elma goparirsin enersin demiş açtan destin domiş, oni da alirsin. Da arkana bakmadan gapiyi örtersin demiş. Bu çoccuk sabah aptestini almiş, herkes uyiy derinnen beraber namazini gılmiş. Şeyh tarif etti gibi çubu destiyi almiş gapiyi açmiş, çubu yere vurmiş. Bakmiş ki istinden aşāya bi dā geldi. Bi çeşme süt akay. Destiyi çöşmenin āzina çekmiş āçtan iki dane elma goparmiş. Enmiş desti doldi, destiyi de almiş, gapidan içeri gürmiş. Gapiyi kitlemiş arkadan da kiyametleri goparmiş ki elmami niye aldin, sütümi niye aldin. Sevinerek odasina gelmiş. Gāvaltidan sōra dōricak sultanin huzurina gitmiş. Bi desti süt iki elma vermiş ona. Sultan da yanindakilere emir etmiş ki köpek yavrisi getirin demiş. Getirmişler. Sultan buni lokma lokma kesin demiş. Köpek yavrisini lokma lokma kesmişler. Hadi bakayim demiş her parçasinin etini yerine düzin demiş. Düzmişler. Getirīn sütten hep istini ekin demiş. Getirmişler o kesiklerin üzerine hep o sütten azicik azicik tökmişler. Alin şu

elmadan da koklandirin demiş. Koklandirmişler. Köpek yavrisi cannanmiş, gakmiş ayā. Demiş ki sultan ben yedi yaşindaydim denize gittim yikanmaya barmāmda altın yüzümi gaybettim, oni bana bulir getirirse o vakitta demiş gız gene. Çocuk pekiy demiş. Enmiş deniz kıyısina. O böyük balūn iki pulini birbirine vurmiş. O böyük baluk gelmiş, ne istiysin demiş. Senden demiş kıralin gızi yedi yaşindayken gelmiş bu denizde yikanmiş yüzü gaybolmiş, o yüzü senden istiyrim. Pekiy demiş. Ben balukların padişahiym demiş. Toplaym baluklari sorayım demiş. Toplamiş balukları sormiş, hepisi biz görmedik demişler. Sōra demişler ki şu daşin dibinde bi ihtiyar baluk vardır. Ona soralim bakalim ki o gördi mi. Gitmiş sormişler. Demiş ben buldum. Gitmiş böyük baluk istemiş. Demiş böyük balua ki bana padişahlīni verirsen yüzü ben de veririm. Verdi padişahlüni aldi yüzü, getürdü, çocuge teslim etti. Çocuk ta aldi yüzü gitti kıralin gızina verdi. Kıralin gızi söyledi ki felān dān depesinde bi guyu var. Guyunun dibinde bi arap otiriy, elinde bi def, garşisinde bi gafes, gafes içinde bi guş arap defi çaliyō, guş içinde oyniyo. Oni bana getirirsen, o vakitta demiş gene gene, çocuk pekiy demiş. Gelmiş çocuk odasina gene ālay, düşüniy. Gene o şeyh gelmiş, ōlum düşünme bi goyun kestir, bi tulum şarap al, sıkarsin yarin sabah gapiya, zümrüdü anka guşinin ganatlarini çarparsin, guş gelir bu çubuklari da al eline. Bi tulum şarabi bi tarafina, bi goyun eti bi tarafina al. Çık istine, o seni alır gider, pekiy demiş ona. Sabah oldi. Gapiya çıkti. Zümrüdü anka guşinin ganatlarini birbirine vurdi, guş geldi. Guşin istine çıkti. Bi goyun eti bi tarafina, bi tulum şarabi bi tarafina aldi. Guş dedi ona ki ben *ka* dedikçe şarap ver, *gi* dedikçe bi parça et kes goy āzima. Onnar havalandiler, havalandiler *ka* dedikçe şarap dökiy *gi* dedikçe et sokay āzine. Böle böle yükseklendiler. Guş sordi ki garayi göriy misin? Çocuk dedi ki Görmiyorum. Başladi guş baş aşā süzülmeye. Süzüldi, süzüldi o dān depesine endi. Dedi ben seni purda peklerim. Hadi ne işin var ise gör. Çocuk bakti ki esseh āzi açik bi guyi, guyinin dibinde bi arap otiriy. Elinde bi def çaliy. Garşisinde de bi guş gafesin içinde ordan oriye sıçrayip duriy. Bu çocuk çubuklari yere vurdi. Guyi ardindan yere dōri yükseklendi bi insan boyi galdi. Çocuk arabin yanina endi. Arap buni görince yīcem ben buni dedi. İçinden çocua dedi ki acık otur ben şindi gelirim dedi. Bi gapi açti gitti. Çocuk ta gafesi gaptī gibi guyinin istine çikti. Dōri guşin yanina goşti. Arap arkadan bar bar bārdi. Guşimi ver sen git, guşimi ver git. Çocuk o sözleri işitmedi. Guşun istine bindi. Havalandilar ēyce yüksek. Guş sordi ki garayi göriy misin? İstinden

aşā dōri süzildi, sarayin gapisina endi ordan bana alasmarladik dedi gitti guş. Çocuk aldi gafesi dōri sultanin yanina getirdi. Sultan guşi gafesten çikardi. Bi şamar vurdi. O da onun gibin bi gız oldi. Bunnar şimdi iki dane oldi. Padişaha haber gitti. O gelen çocuk sultanin işlerini hep yapti bildi. Yirmibir pare top atildi memleketin içinde gaktilar iki sultan bi de çocuk üç bunnari padişah hazirladi. Kiralin gızi elmasini aldi, eşyasini aldi, sütini aldi. Bu çocuk bunnari aldi, motorina gōdi, aldi gitti ebir padişahin memleketine. Şindi gıralin gızina söylediler ki biz seni getirene vermiyecūk, padişahin ōlina verecūk. Gız dedi ki hayir bizi getirenü alacūk, hem de ikimiz bi herifi, emēmizi çekenü, isterük. Bigün, beşgün, ongün gıralin gızi razi olmayince getüren çocua düşman oldi. Nasil yapsam da ben buni gaybetsem. Bi gece adamlarine tembih etti. Bu ōlani lokma lokma kesin istinnen başinnan gidin gömün. Kesmişler lokma lokma. Gitmişler gömmişler. Aradan iki gün geçmiş, gıralin gızi bakmiş ki bu çocuk hiç bi yerde görünmiy demiş gümüş barmak gızina ki hadi yarin sabah erkenden ariyalim. İki gız bi olmişler, sabah erken bahçelere çikmişler. Aramişler, taramişler, bi yerde bi taze mezar görmişler. Başlamişler bu mezari ellerinnen açmiya. Açmişler ki ōlan orda lokma lokma yatiy, toplamişler bu çocūn parçalarini getirmişler odalarine. Birer birer oturmişler eti etine, yeri yerine getirmişler. O sütten ekmişler. Getirmiş elmadan goklatmişler. Çocuk cannanmiş, gene eskisi gibi olmiş. Bi de padişahin ōli bakmiş ki gene ōlan bahçede geziy. Ne yapiym de ben buni gaybediym diye düşünmiş. Bubasina söyletmiş. Ben buni lokma lokma kestirdim, gomdurdim, bu gene cannandi, gakti. Buba, buni astiralim. Pekiy diy ōlinin keyfi olsun diye. Haydi diy. Tellāl bārtiyler, yedi yaşindan yetmiş yaşina gadar toplaniyler. Bi meydanda darāci dikiliy. Çocū aliy gidiyler, asmā. Padişah pinek daşina enmiş. Çocü geçiriyler. Çocuk istindeki ceketi çikartti. O zamana kadar urbasini soyunmamiş bu çocuk. Aliy gidiyler asmaya. Padişah bakayken bakmiş ki golinda bi bā var. Getirūn şuni yanima demiş. Getirmişler çocū padişahin yanina. Padişah bakmiş ki gendi gıza verdigü gol bā. Sormiş bu ne? Bu benim gol bām. Sen misin benim ōlum, bu mi? Çocuk başina gelenneri annatmiş. Yeminim varidi diyemedim. Şimdi beni kestirdi lokma lokma etti. Tekrar dünyeye geldim, cannandim. Yeminim bozildi. Baştan aşā hekāye etmiş bubasina bir bir sōlemiş. Bubasi emretmiş handi gakalim ebirini asin demiş. Pastirmaciyi almiş gitmişler asmişler. İki gızi ōlina nikāh etmiş. Güzelce oni evlendirmiş toy dūn etmiş. Onnar ermiş muradina biz çiktik tahtina.

III. *Dilālim Çengi*

Bir varimiş bir yokimiş üç dane kiz gardeş varimiş. Akşamdan çalişirlermiş sabahtan satar geçinirlermiş. Bir gün padişah tallali bağirtmiş. Bu gece işik yanmiyacak hiç bir yerde. Bunlar demişler ki ē biz çalişmazsak sabā aç galirik. Büyük giz keten dokir, ortanca giz masur sarar, en güççükleri de ocān başinde otirirmiş demişler ki eski bir yorgan, bir güççük pencereleri varimiş oriya bir yorgancuk asmişler, gece bunner çalişmişler. Padişah ta gene o gece seyahate çikmiş sözim dutildi mi diye lalasinnen beraber dolaşmişler, dolaşmişler. Yorganda da bir delik varmiş oradan işik vurmiş, içerde de gonuşukler varmiş. Demiş lala bu gapiyi nişanle, hem de dinne. Gapiye nişan vurmişler. Lalasi dinnemiş bakmiş ki ne gonişiyler içerde. Böyük giz demiş ki padişah beni alsa hali tokirim bütün sarayini halilan döşedirim demiş. Bu lala dinliy. Ortanca gız da demiş ki ben de peşkir tokirim ne kadar misafir gelse dizlerini hep doldururum toplasa hepsini bir ceviz gabūni doldururum. Güççük giz da demiş ki padişah beni alsa ben hiç bir iş yapamam sirma saçli gizla altin perçemli olan doğururum demiş buni bu kadar lala dinnemiş. Padişaha söylemiş. Bunner dolaşmişler gitmişler saraya sabah olmiş padişah lalasina bir adam gatmiş. Dōri oriya göndermiş, gapiyi çalmişler tak tak. Giz demiş kim o, padişah seni istiy demiş, gizin ödü gopmiş, padişah beni ne yapacak acaba demiş. Ferracesini giymiş adamlarlan gitmiş saraya. Padişah ona sormiş ki ne söyledin akşam demiş, bişē demedim sōra tekrar etmiş padişah... dedī lakirdiyi demiş, padişah demiş ki alin buni kilim tezgahlarinin arasine atin, tokisin kilim demiş. Sōra yollamiş ortanca giz gardeşi çagirtmiş ona da sormiş akşam ne söyledin demiş o da iptida gorkmiş sōra ne söyledini annatmiş oni de yollatmiş peşkir tokinan yere yollamiş güççük gizi da aldirmiş. Ona da sormiş o da gorkisindan iptida inkar etmiş sōra dōrisini söylemiş dedim ki padişah beni alsa padişaha bi çif çocuk doğururum altın perçemli ōlanla sirma saçli giz. Hadi buni da atin banyoya yikayin temizleyin demiş o gece gizi almiş goynina yatmiş. O geceden gebe galmiş. Dokuz ay dokuz gün dolmiş. Giz başlamiş sançilamā. Padişah sabahtan giderken tenbih etmiş ki giz olursa al bayrak ōlan olursa yeşil bayrak çekin. Şimdi bu giz sançilaniy diyelim. O iki giz gardeş mahalleden bir ebe bulmişler. Gizi çikartmişler bir tavansiz evin direkleri istine ardina bir galbur dutmişler. Cenaballah bir çift çocuk vermiş ōlan altın perçemli, giz sirma saçli iki çocuk heman bunnari almiş, gizlemişler. Lohusayi almişler aşā yatirmişler. Gapida affedersiniz iki dane köpek yavrisi varimiş

onnari gundaklamiş getirmişler lohusanin goynine goymişler. Gapiye de iki dane kirli paçavra tikmişler bayrak diye. Padişah bakin gapide ne var. Demişler iki dane koti bez asili. Gidin bakin ne oldi. Adamlari göndermiş gelmiş sormişler. İki giz gardeş demişler ki ne olacak iki dane köpek yavrisi oldi. Adamcāz bi dürli söyliyemiy padişaha. Padişah demiş söyle niye söylemiysin. Padişahim kesdirirsin gafami demiş. Yok söyle bakayim ne oldi demiş. Bana söylediler ki iki dane köpek yavrisi oldi. O nasil söz demiş. Kadinler bu yandan çocukleri bir yeşil sandığa goymişler, o gocagariyle yollamiş denize attirmişler. Padişahin olanlerden haberi yok. Eve gelmiş üç yol āzinde bir guyi açtirmiş lohuseyi yan beline gader oriya gömdürmiş. O orden lanetleme olmiş giden gelen daş atecek yüzine tükürecek . . . O orda dura dursun, bu yanda deniz sandigi aldi gitti. Bir fakir gocaman enmiş yaliye ki odun toplasin da alsin gitsin evcēzine. Bakmiş ki bir yeşil sandik denizde çalkane çalkane geliy. Ēlmiş sandī bakmiş ki iki dane nur gibi çocukler. Herif almiş bu sandikleri eve gitmiş. Garisi sormiş ki gocaman getürdün şey nedür demiş ki gari, iki dane çocuk buldum nur topi gibi. Gari demiş ki nasil bakacūz onnari. Olsun demiş bir inēmiz biz yemezük onnara yedürürüz. Bakmişler. Çocuklar 15-16 yaşlerine gader büyümişler. Bir gün çocuk sabahtan gelirken mahalle çocukları aşık oynaymiş. Bu da seyretmiş. Oynayan çocuklar döğüşmişler. Sen vurdun, ben vurdum. Bu da dōrisini söylemiş hangisini vurduysa. Cizurluk eden çocuk bu çocugi anasi babisi belli olmiyan piç ne garişīsin bu işe demiş. Çocūn fenasina gitmiş. Çocuk āliyarak gelmiş ihtiyar anasina. Ana dōri söyle sen benim anam dīl misin demiş, gocagariyi sikiştirmiş. Gocagari oğul demiş baban bir sandik buldi denizde, sennen gardeşin çiktiniz içinden demiş. Ōli demiş anacīm biz sabahdan giz gardeşimnen çikar gideriz demiş, bize bi parça azik yap demiş. İhtiyar ana bunnarin yīcēni hazir etmiş. Sabahdan kakmişler, ihtiyar nenesi bir ibrik su vermiş ōlinin eline oğul demiş bu ibrik suyi bizim gapinin dibinden tök demiş dökmeye hiç arkana bakmiyarak git ne vakit ki su bitinceye gader hiç, git demiş o da almiş giz gardeşini, anasinnan görişmiş. Ordan başlamiş tökmeye ağir ağir gitmişler az gitmişler güz gitmişler dere tepe düz gitmişler su bitmiş. Dönmiş geri bakmiş ki gosgocaman bir ev, gapisinin istinde bir anahtar girmişler içeriye. O gece yatmişler. Sabahleyin kakmiş olan Fatma demiş ben gidiyim guş vurayim gardaşim demiş sen de yika pahla yiyelim demiş. Ōlan dişardan giz içerden o av getirmiş kiz yikamiş pahlamiş. Bi gaç gün geçmiş. Bi gaç günden sōra bi gün padişah demiş ki bizim evin yaninda

bir ev yapildi ne vakit yapildi hiç görmedim. Bi çocuk var canim pek seviy o cocū demiş. O iki gari biribirine bakmişler. Sabahdan o gocagariyi getirtmişler demişler ki bizim evin yaninda bir ev yapildi padişah diyiy ki bu çocū canim pek sevdi git bak bakalim ki neyin nesidir. Gocagari gitmiş tak tak gapiyi çalmiş gız gelmiş gapiyi açmiş buyur demiş bu gocagariyi almiş içeri gocagari bi oriye bakmiş bi buriye ki gızım demiş çok ēy çok has ama işsiz bir ev, canin sikilmay mi demiş ne yapām ninecīm. Demiş ki felan dān dibinde bir div var bahçesinde bir selvi āci var demiş istinde dünyanin guşi var civil civil öter oni getir de onunla eylen demiş. Oni gardaşim bana nasıl getirir. Akşam isti başini çatar yatarsin gelir gardaşin der ki ne oldun, dersin ki gardaşim canim sikiliy. Derse ki ne yapayim gardaşim, dersin ki filan dān dibinde bir div varmış onin baçesinde selvi āci varmiş oni bana getirirsen canim sikilmaz diye Fatmaya tembih ediy. Oraya da giden gelmezmiş. Gardaşina böyle diyince Fatma, gardaşi pekiy gider sana oni getirim demiş. Sabah olmiş gardaşinin yīcēni hazir etmiş, hemencesine goymiş boynina dakmiş çocuk yola revan olmiş. Bu büyüten ihtiyar nene bu çocuktan ayrilirken bi çif kanat vermiş, bunaldīn zaman bunnari birbirine vur, ben gelirim demiş. Çocuk yürümiş yürümiş, bunalmiş. Oni büyütan nenenin sözi aklina gelmiş hemen kanadi birbirine vurmiş. Bir de bakti ki nenesi geldi. Nereye gidiysin oğul demiş ona demiş ki nenecīm Fatmanin cani sikildi felan dān dibinde bir div varmiş, baçesinde selvi varmiş oni almaya gidiyim. Ah oğul oriya giden gelmez demiş oriya giden gelmez. Memelerinnen ateş toplay, al şu sirmali ceketi al da demiş gapiya gittīn gibi bakaysin ki memelerinnen ateş süpüriy hemen ceketi verirsin al anacım bunnan süpür dersin demiş memelerinden emersin onin çocū olursun demiş. Gitmiş bu çocuk devin gapisina. Essehten div anasi memelerinnen ateş toplay tandir süpiriy. Heman gendi anacugunun dedī gibi sirmali ceketi vermiş senin memelerine yazuk dēl mi demiş memelerinden emmiş. Div ona demiş ki ah ōl sen benim memelerimden emmeseydin ben seni şimdi yerdim demiş. Kakmiş div ona demiş ki benim yedi dane ōlum var. Şimdi seni parçalarlar gel seni gizliyim çocū kakmiş gizlemiş. Gendi ōllari gelmiş demişler ki burasi insan gokay ana demişler. Demiş insan bulsam ben yerim, bişē yok demiş. Çocuklar yalan deme bura insan gokay demişler. O vakitle demiş: Bak sizi öldiririm siz yedi gardaşsiniz bi dane de oldi sekiz gardaş oldiniz, sakin tokunmīcāniz, bunar otirip gonişiyler demişler ki niçin sen buriye geldin. Benim demiş bir gız gardaşim var cani sikiliymiş, oni almiye geldim. Pekiy demişler.

Anasi demiş ki yarin sabah selviyi çikartir bu çocūn baçesine tikersiniz. Pekiy demişler. Ertesi sabah yapmişler, ayrilirken div ona da bir çif tüy vermiş. Ōlum başin dara gelirse birbirine vur ben gelirim demiş. Bu gız āca bakay yürē hoş oliy. Gene bu yandan padişah eski iki garisi gene o gocagariyi yollamişler oriye gocagari gelmiş gapiyi çalmiş gız açmiş gapiyi. İçeri girmiş bakmiş āça demiş ki gızım çok eyi hoş ama bi dān depesinde bi gız var yengi çalay gendi oynay, gendi çalay yengi oynay gardaşin oni sana getirsin gızım demiş. Demiş nasil oni gardaşima diyim, demiş ki başini çat yat, gardaşin akşam olinca sorar sana ne oldin diye. İşte felan dān depesinde bi gız varimiş, adi Dilālim Çengi imiş, oni bana getirirsen daha canim sikilmaz. Pekiy demiş çocuk. Sabahtan kakmiş ata binmiş gitmiş, dōri o dān depesine, çikmiş bakmiş ki hep daştan adamlar atin istinde atlar daş olmiş. O da gitmiş onnarin yanina bakmiş ki evin içinde bi gız dolaşiy demiş ona ki Dilālim Çengi Gız demiş ki daş, atin ayakları olmiş daş. Gene bi dā seslenmiş Dilālim Çengi gız gene daş demiş at olmiş ardinda çocūn daş. Gene çocuk Dilāli gız gene daş demiş çocūn bacaklari da olmiş daş. Çocuk düşinmiş ki bi dā dilalim çengi dersem ben de burada daş olup galacām. Div anasinin verdī tüyler aklina gelmiş çikartmiş onnari birbirine vurmiş. Bi de bakmiş ki div ana gelir ama güğ gürliyerekten şimşek çakaraktan. Div anadan herkes korkarimiş. Bakmiş ki ōlinin ayaklarina gadar daş olmiş. Bi kere dilalim çengiye bi bārmiş seni hınzır kafir seni hadi bi göğüm sicak su yap gel bu çocūn ayaklarindan aşā yika cani gelsin. Haman gız bir göğüm sicak su gaynatmiş getürmüş çocūn bacaklarindan aşa yikamiş, bacaklarinin cani gelmiş at da cannanmiş. Handi bakayim ateşini felan topla, gapini bacani gapa bi ceviz gabūna gir gel benim bu ōlumun cebine gir. Haman gız gapiyi bacayi kitlemiş, ateşini gapamiş bir ceviz gabūna girmiş gelmiş bu ōlanın cebine girmiş. Ondan ōlan gelmiş evine çikartmiş bi şamar vurmiş bi genç gız olmiş başlamiş sölemeye gülmeye yengi çalay elleri oynay, elleri çalay yengi oynay, bi gıyamet evin içinde bi şakirtidir gidiy. O yandan yine gocagariyi göndermişler. Gapiyi tak tak çalmiş. Fatma kakmiş ki gapiyi açsin. Dilālim Çengi oni birakmamiş dur demiş ben açacām. Açmiş gapiyi bakmiş ki bi gocagari. Bi tokat urmiş ona, gocagariya olmiş helā süpürgesi. Gitmiş gōmiş oni helāya. Fatma demiş hanimabla kimidi demiş fakir. Dilālim Çengi eve geldikten sonra ev dayanmiş döşenmiş. Allah tarafindan her şeyleri tamam olmiş. Padişā hergün bu çocū çikay gapisindan göriy pek seviy. Demiş padişā garilarina ki yemek yapin bunnari davet edelim. Yemek yapmişlar sofralar

gurilmiş. Bunnari davet etmişler. Otirmişler sofraya. Dilālim Çengi tembih etmiş sakin ben el uzatmadan siz el uzatmayin demiş. Onnar da pekiy demişler. Otirmişler sofra başina. Dilālim Çengi söylemiş ki padişahim sā olsun bi kedi getirin bu yemeklerden yesin sōra biz yiyelim. Padişā emretmiş. Bi kedi gelmiş, kediye yemeklerden yedirmişler. Kedi iki defa dolaşmiş ölmiş. Padişahim demiş bu yemeklerde hepisinde agu var demiş. Yemekler hep aşā tökilmiş, kablar kalaya gitmiş padişah bar bar bārmiş. Sizi asarim sizi keserim. Bu ne nane yemeğidi. Bu arada Dilālim Çengi padişahin evini halkınnan davet etmiş. Masalar kurilmiş yemekler yenmiş. Gümiş çatallar, gümiş kaşiklar, tabaklar... Yemişler, içmişler. Leğen, ibrik gelmiş Dilālim Çengi su tökmiş onlar ellerini yikamişlar. Dilālim Çengi gelmiş masa başina ayip olmasin ama çatallarimi saycām. Saymiş ki bi dane eksik. Hepinizi arīcām demiş. Padişah demiş ki ara. Dilālim Çengi hepisini aramiş sira gelmiş padişaha. Padişahim seni de arīcām demiş. Ara demiş. Padişahi aramiş. Çatal padişahtan çikmiş. Padişah şaşa galmiş. Söylemiş, gülmişler. Şaka yaptim demiş. O gece orda bi güzel vakit geçirmişler. Kakmiş evlerine gitmişler. Padişah tekrar tekrar tembih etmiş, sizi öldürürüm, asarim, keserim. Temiz yemek yapin ben o çocukları davet edecēm demiş. Padişah o çocuklan beraber cirit oyununa gitmiş. Çocuk oni geçmiş. Üç gün sōra. Bunnari padişah tekrar davet etmiş, o lānetleme kadinan başina gül takiyler, ekmek veriyler, aciyip geçiyler. Bu ikinci davet. Gene masalar, siniler gurilmiş, gelmişler, otirmişler. Hiç kedi aramadan bismillah deyip yemē başlamişler. Padişah geline sormiş, geçen sefer kedi istedin, bu sefer istemedin. Bu neyin nesidir, buni bana annat demiş. Ah padişahim sana çok şeyler annatacām demiş. Annat gızım bakalim demiş. Padişahim demiş bu senin ōlun, ben senin gelinin, bu gız da senin gızın. Dur şimdi ben sana annatirim demiş. Gakmiş evine gitmiş. Aptesaneye gōdīgi süpürgeyi almiş padişahin yanina gelmiş süpürgeye bi tokat vurmiş süpürge bi köti gocakari olmiş. Söyle gocagari bakalim sen ne yaptin bu çocuklere söyle demiş. Gocagari kekeliyerek başlamiş söylemiye. Lohusayi nasil tavan arasina çikarttiklerini ardina galbur dutup iki dane çocuk dōrdūni, onnari bi yeşil sandıa goyip denize attini, iki köpek yavrisini kondak edip lānetlenmiş kadinin goynina goydīni, iki paçavrayi bayrak diye astīni hep söylemiş. O vakitte padişah iki dane gendi garisini bi de o gocagariyi çārmiş garşisina gırk gatir mi istersiniz, gırk satir mi? Demişler ki gırk satır sevdigūnün boynuna olsun gırk gatır isterük ki giderük memleketimize. Bunnari gırk gatırın guyrūna astiriy bi gamçi vuriy,

gatirlara. Bu üç kadinin her bir lokmasi bi daş başinda galiy. Ondan sōra Dilālim Çengi gocasini gönderiy lanetleme olan kadini getirttiriy, yikatiy, tirnāni kesiy, yatā yatiriy. Ondan sōra padişah gırk gün gırk gece dūn ediy Dilālim Çengiyi ōlina aliy.

IV. *Kerhaneci Yusuf*

Bir varmiş bir yokmiş. Bir padişahin bi tanecik gızi varmiş. Onu altın gafes yaptirmiş, altın gafes içinde guş gibi bakar imiş. Her gün dadisi ona kemik ilī silkelermiş. Yidügi kemik ilīymiş, yedirirmiş elinnen, dönermiş. Bi gün dadinin işi varmiş ili gemiklerinnen getirmiş, gızim bu gün benim işim var yapamadim sen gemikleri silkele ilikleri ye gız da yemiş galdırmiş gemikleri sovurmiş sokā, gafesin camlari gırilmiş, içeriye gün dōmiş. Gün doğunca gız çārmiş dadisini, dadi demiş bu ne, güneş sultanım demiş. Böyle demiş haçan böyle bişē vardurkeni burda niye saklaysınız. Eh söylemişler padişaha ki sultan sikindi, istedi. Eh demiş endirin altın köşkünde otursun gideni geleni seyretsin demiş. Endiriyler, köşkünde oturuyor, gideni geleni seyrediy. Günlerden bi gün çocuklerden bidanesi gül satay gül verelim istinden sultan seslenmiş çocuk o güller nereye benziyor, çocuk da hanım demiş bu güller Kerhane Yusufun yanaklarina benziyor demiş geçmiş öyle.

Gene günlerde bi gün çubuk satiliy, çubuk verelim, çubuk verelim. Sultan sesleniy ay çocuk o çubuklar neye benziy. Çocuk ta çubuklar Kerhane Yusufun boyuna benziy diy. Gız düşiniy boy çubuk yanaklar gül gibi nasil adam acaba bu.

Günlerde bi gün yazi galemi satiliy. Sultan soruyor ay çocuk bu galemler nereye benziy. Çocuk gene söylüyor bu galemler Kerhane Yusufun barmaklarına benziy. Gız böyle bir gün düşüniy iki gün düşüniy üç gün düşüniy hasta oliy girīr yatā yatiy. Zayiflayiy bir tel iyne oliy. Padişah bi gün çārir dadisini diyor ki benim bi çocūm niye böyle hasta oldi. Dadi diy ki padişahim nasil söyliyim bilmem ki diy kestirirsin gafami yoh diy padişah. Dadi diy ki padişahım senin gızin Kerhane Yusufa aşik oldi. Padişah höst diy. Dadi sinaması golay diy. Bir semiz tavuk keserük bi zayif tavuk keserük ikisini haşlarum önüne getürürüm sen de dinle bak ne söyliy. Kesiyler bi zayıf tavuk bi semiz tavuk getiriyler yatānin önine. Padişah oda gapisinin arkasina gizleniy. Gız bakay tavuklara başlay konuşmaya.

Ey semiz tavuk semiz tavuk diy

Vaktında ben senin gibiydim

Döniy zayif tavuğa

Ey zayif tavuk zayif tavuk

Kerhane Yusufun derdinden

Şimdi ben oldum senin gibi

Babası işitti kulännan sakalini çevirdi āzina goydi hiç görünmeden oradan çekildi gitti. Bi hafta sonna gızini çārtti yanina gızim neye böyle hasta oldun ne istersen ben sana yaparım. Gızi da dedi babacīm bana bir hemmam yaptir hemmam sari boya olacak gurnasi çöşmesi sari olacak suyi bile sari akacak çekmecem sari olacak elbisem sari ben gidiym hammamci olup oturacām. Pekiy demiş padişah bi hammam yaptirmiş. Hammamın boyasi sari gurnasi sari suyi sari ustasi sari çekmece sari gelen müjteriden de para almay bi beyit başina geçmiş bi iş bir hekāye söyliy girip yikanip çıkıp gidiy. Bakay ki hiç birinin içinde Kerhane Yusufun ismi geçmiyor.

Günlerden bi gün bi keloğlan gelmiş hanım nōlur girīm içerde iki tas sıcak su ha bu gafacūma su dökīm de çikayim demiş param yok nāpayim demiş. Gız ulan demiş hiç me bir mesele geçmedi gafana demiş yok hanim bişē bilmiyrim ben demiş gene yalvarmış. Yalvardıktan sōna dur dur hanım bir gün benim başıma bi iş geçti demiş ne geçti ulan demiş. Bi gün bi daşin üstinde oturiydim. Bi de baktim ki daş başladi sallanmaya sallandi sallandi ardindan gırk dane at çıkti demiş ē ē demiş padişahin gızi gittiler su içtiler geldiler o daşin ardina girerken gırkıncinin guyrūna asildim ben de o daşdan içeri girdim. Baktim ki gazanlarla pilavlar yemekler neler neler benüm de garuncūm aç demiş aldum ordan bi gaşuk da pilā-vın gıyicūndan yemek istedim gafama vurdu bi kepçe demiş Kerhane Yusuf yemeden sen mi yīcēsin demiş ona vuran çektim elimi geriye herkes yedikten sona bana da bi parçacık verdiler ben de yedim demiş uy kelōlan kelōlan oni bidā sōle bana demiş. Kelōlana bidā sōletmiş kelōlan bu hemmamı bu urbalarımı ben sana veriym sen urbalarini bana ver beni al git o daşin üstine oturttur. Kelōlan diy ki aman hanim bennen alayetme ne olursun giriym içeri yikaniym. Gız tekrarlay yoh diy şaka diyl bu lakırdı. Hadi diy deyişelim deyişiyler urbalarını giyiy kelin urbalarını kel buni aliy gidiy daşin üstine oturttiriy. Otiriy daşin istinde otiriy otiriy bi de bakiy ki daş başladi sallanmaya. Bakay ardindan gırk dane at gidip su içiyler geliyler. O daşin ardina 39u giriy bu da gırkıncinin guyrūna yapişiy giriy

içeriye bakay ki yemekler insanlar Kerhane Yusufu evlendirmişler gızlarini vermişler onun dūni. Bi hafta ongün sōna bunnar çıkaylar gelin gezdirmesine hep birden toplaniyler gelini alip gezmeye gidiyler bu usūlan Kerhane Yusufa yanaşiy başindan kelin gabını çıkartiy olmuş bi güzel gız saçlari arkasina tökülmiş başina geleni Kerhane Yusufa bir bir annatmiş Kerhane Yusuf ta demiş ki ne yapayim seni ben de bi ananin oliyim, anam var abilam var evim var yirmi senedir bunar beni sahiplendiler anacūm ālamadan gözleri kör oldi yirmi senedur gapumiz açilmamiştir boyuna gadar sirgan bürimiş duriy. Gız diy ona ki ne yaparsan yap ben senden ayrilmam. Neyse bunnar böyle söylemişler gülmişler bi de bakmiş Kerhane Yusuf ki geliyler gıza vurmiş bi şamar bi surecik yapmiş gomiş gulānin arkasina gene sabāsi gün gelini almiş periler gezmī gitmişler gene çikartmiş gulānin arkasindan surecē vurmiş bi şamar etmiş bi gız. Gülmişler söylemişler yimişler bakmişler ki geliyler bu sefer vurmiş bi şamar oni bi elma goymiş cebine boyle boyle dokuz ay idare etmişler dokuz aydan sonra doğum zamani gelmiş demiş Kerhane Yusuf ben seni şimdi nāpayim hadi seni yolliyam anneme demiş git demiş gapinin dibinde otur āla ikisinden biri seni alır içeri vermiş buna bi piçak hadi git demiş önüne bi gapi gelir boyuna kadar sirgan vardır bu piçaklan biç gapinin dibine otur de ki Kerhane Yusufun başi için olsun yolcuyum yolda galdım alın bu gece misafir edin. Gız gitmiş bakmiş ki bi gapi boyuna kadar sirgan bürimiş piçaklan biçmiş oturmiş gapinin dibine yolcuyum yolda galdım Kerhane Yusufun başi için alın beni içeri. Gocagari demiş git yirmi yıllık derdimi depreştirme benim nerden bu orta yere çikti demiş gocagari gız demiş ki anne etme gidip alayim oni içeri gene ihtiyar oni almamiş gene kız yalvarmiş en sonunda gitmiş gapiyi açmış bi fakiri içeri almiş goymiş ahira getürmiş ardina vermiş bir eski hasir parçasi üstine vermiş bir eski kilim parçasi, gece yarisi bu gızi sanci vuriyi bu gız başlay aglayip sizlamay yukardakiler uyaniyler gocagari diyi ki gaak gız, gız gaakıp iniy ahira ne oldun diy ona sançılanirim diy gebe miydin diy evet diy gedey bi köyli ebesi buliy alıp geliy goyiy bu gızin yanina kendi çikay üste hay huy derken Allah oni gurtariy bir erkek çocugi dünyaya geliy ebe buni saray peştambalina aliy kuçagina otiriy bi de bakay ki ebe daha horozlar ötmeden bişē oliy pır pır usūlan dinliy bakay ki ne olacak bi ses:

Padişah gızi padişah gızi
lohusa gakdi dogrildi
lebbey sultanım dedi

neyler hop yavrim dedi
uyiy hop yavrim dedi
ardinda ne eski hasir dedi
istinde ne eski keçe
başinda ne taş
kimdir sana yoldaş
eben sultanim dedi
guş dedi ki eyvah dedi
benim annem duysa
seni altın köşküme çikarsa
gabaca yataktan ardina serse
hop yavrimi altın beşiğime
goysa ninni diyi sallasa
padişah gızi diy
lebbey sultanım diy
vakit mi diy

pır diy geçip gidiy.

Ebe bunnari dinledi hiç sesini çikarmadi sabah oldi ebe yukari çikti gitti ihtiyarin yanina hanim dedi senin oglin sā dedi. İhtiyar dedi ki sus yirmi yıllık derdimi depreştirme ihtiyar ebe dedi ki bu gece ben böyle böyle gonuşuk dinledim ister inanın ister inanmayın. Kerhane Yusufun hemşiresi dedi ki ben bu gece ener hastanin yaninda yatip dinlerim. Gakti güzel hastaya çorba pişirdi aldi gitti yedirdi yarindasi gecede kendi endi hastanin yaninda yatti uyumadi dinledi. Yari gece olince bi guş geldi başladilar gonuşmaya ebenin yaninda goniştiği gibi gene padişah gızinnan başladi gonuşmaga:

Padişah gızi padişah gızi
lohusa gakdi dogrildi
lebbey sultanım dedi
neyler hop yavrim dedi
uyiy hop yavrim dedi
ardinda ne eski hasir dedi

istinde ne eski keçe
başinda ne taş
kimdir sana yoldaş
ablan sultanım dedi
guş dedi ki eyvah dedi
benim annem duysa
seni altın köşküme çikarsa
gabaca yataktan ardina serse
hop yavrimi altın beşiğime
goysa ninni diyi sallasa
padişah gızi diy
lebbey sultanim diy
vakit mi diy
vakit sultanım diy

Sabahlayın gız gakay sevine sevine ana ana gurbanlar olayim benim gardaşum sā ihtiyar diy ki gız git başımdan dertlerimi depreştirdiniz benum diy gız bu sözleri hep annesine anlatiy. Gadıncāz diy ki bu gece de ben eniyim yarindasi gece ihtiyar iniy hastanin yanina uyumuyor dinliy yari gece oldigi gibi guş gine geliy gene gonuştuğu gibi sultanla gonuşiy sabaleyin ihtiyar gakay lohusaya sariliy oh yavrim sen bizim gelinizsin ne bilelim biz sedye getitti buni hemmama gönderdi kitçāz yundi yikandi geldi. Aldi buni altın köşke sikandiler gabaca yataklari yorganlari istine altina serdiler. Hop yavriyi altın beşiğine goydiler. İhtiyar otirdi beşiği sallamaya. Yarindasi gece oldi Kerhane Yusuf o gızin penceresine geldi sesledi sesledi bakti ki ses yok çikti köşke sesledi onlarin da hiç biri yatmamiş uyumamiş oni pekliyler geldi gondi bir demire gonişmaga başladi iytiyar nene gulānnan hepisini dinnedi yürecigü kani oldi sabahleyin gakti geline yalvardi gel bu pencerenin demirlerini hep ziftliyelim biz buni tutalim gelin de söyledi ki nenecügüm bizi periler öldirir öldirirse öldirsin dedi. Gakmişler ne gadar demir varsa hepisini ziftlemişler ihtiyar gelinine tenbih etmiş gızım gonuşursunuz gonuşursunuz vakit degil dersin horozlar öter o da beni adem olur aluruk oni içeri gakmişler gelin gaynana pencereleri hep ziftlemişler akşam olmiş oturmişler peklemişler bir de bakmişler ki Kerhane Yusuf geldi gonacak gonacak gonamaz bi şē etmiş kör topur tonmuş

gonduğu gibi de yapişmiş. Gonişmişler gonişmişler en son sormiş ki: Padişah gızi vakit mi vakit değil. Tekrar bi daha gonişmişler sormiş tekrar vakit mi vakit değil demiş gız bi daha gonişirken horozlar gıkgırigü diyerekten ötmişler üttüğü gibi bu beni adem olmiş buni içeri almişler eyi mi ettiniz şimdi gelirler bizim tiftiğimizi göğe atarlar annesi demiş ki ölum ben seni görīm de beni ne yaparsa yapsinlar demiş. Bir zaman sōna bakmişler ki garşiden bir siyeh bulut yerlen göğ bir geliy. Eh demiş işte geliyler annesi demiş ki gelsinler ne yapayim Kerhane Yusufun tarafından ki topal garga çikmiş perilerin gerşisina, yalvarmiş yakarmiş bunun bi kör annecigü var sizi pirakup gidenin peşine niye düşiysiniz. Bi tanesi demiş ki esseh söyliyor bu garga yarisi de demiş ki gidup tiftigini göğe atacuguk demiş gene bu garga yalvarmiş yalvarmiş bunlara gul gurban olmiş bunlarin hepisini geri çevirmiş bakmişlar ki oldugi gibi o bulut geri döndi geri garga gelmiş bunlarin yanina gördiniz mi ben onlara yalvardim yakardim geri çevirdim şöyle dedim böyle dedim. Onlar da ölinceye gadar senin yiyeceğin yemin burada önine çuvallan yemi tökmişler. Gocagari ihtiyar gadun sevinmiş sevinmiş tekrar gakmiş gelinle oglini nikāh etmiş toy dügün etmiş onlar ermiş muradina biz çikalum tahtina.

V. *Kirazoğlu Padişâhının Oğlu*

Bir varimiş bir yogimiş bir padişah lalasini çıgırtmiş demiş ki lala ben senden kirazogli padişahının oglinin yüzügünü isterim getiriysen getirirsin sana gırk gün müsade getirmessen başini cellât ettireceğim demiş. Lala da gelmiş evine lalanın altın sandalyesi varmış oturmiş düşiniy gelmiş böyük gızi bubacüm ne düşiniysin demiş ki ah gızım ben düşinmīm de kim düşinsin padişahımız kiraz padişahının yüzügünü istiy gırk gün müsade verdi bana getirirsem ne alā getirmezsem başım cellât edecek demiş ki bubacüm ben de bildim ki elmas küpemin teki yitti ben gider oni getiririn. Eh hadi bakalım gızım demiş. Bana sen bi kat erkek elbisesi bir at ben gider getiririn. Erkek elbisesini giymiş atın istine binmiş yola revan olmiş bubasi da arkadan hemen elini yüzini garalamiş yolda köpri varimiş gitmiş köprinin altına girmiş bakmiş ki gızi gāşidan geliy gızın gāşisina arap olmiş çıkmiş gız gorkmiş ay anacıgım demiş geri dönmiş ondan evvel geriye dönmiş elini yüzini yikamiş sandalyesinde otirmiş bakmiş ki gızi geliy gızım niye döndin demiş ah bubacıgım demiş köprinin altından bi arap çıktı az galdi beni yiydi gorkdum demiş onun içün döndim geri. Bu sefer ortanca gızi gelmiş baba altın sandalyeden gakmış gümüş sandalyede

otirmiş gızi sormiş ki bubacıgım senin sıkıntın nedür demiş ki gızım yapamiyacak oldugun şeyi ne sorarsın dimiş ki buba yaparım eh yaparsan bizim padişahımız kirazogli padişahının yüzügünü istiy onun içündür merakım. Gız demiş ki bana bir at bi kat erkek elbisesi alır gelirim sōna demiş hazır demiş istediklerin gızım gız değişmiş ata binmiş yola revan olmiş bubası heman arkasından gine elini yüzüni garalamiş hemancak gitmiş köprinin ardına girmiş bakmiş gızi geliy köpriye dogri o gızinin da önine arap gibi çıkmış gız oy bubacugum demiş dönmiş bubası ondan evvela gelmiş elini yüzini yıkamiş oturmiş. Bakmiş ki gızı geliy gızım niye döndin demiş bubacīm köprinin altindan bir arap çıktı az galdı beni yedi demiş bu sefer baba gakmiş gümiş sandaliyeden bakır sandaliyeye otirmiş düşüniy gelmiş en küçük gızi bubacīm ne düşünüyorsun demiş demiş ki gızim ablalarının yaptığı gibi sen de yapacak dil misin demiş yalvarmiş küçük gız söyle bakam derdün nedür. Demiş ki padişahımız gırk gün müsade verdi kirazogli padişahinin yüzügünü istiy getirmezsem başimi cellat edecek. Gız demiş ki bubacīm düşünme ben oni sana getiririm. Bana bi gonuşan küçücük fino, bi çift silah bi at bi kat erkek urbasi hemencek at hazır elbise hazır bi gonuşan fino bulmuşlar. Bir çif pıçak gız yola çıkmiş bubası gene hazırlanmiş arab olmuş köprinin altina girmiş gızının önine çıkmış gız haman davranmış silaha silahı görünce arab gaçmiş bu köpriler üç daneymiş gitmiş ikinci köpride gızın önine çıkmiş gız heman silaha davranmış gene gaçmiş bu sefer üçünci köprinin ardına girmiş orda da gene gızının önine çıkmış gene gız silaha davranmiş ordan gene gaçmiş gız üçünci köpriyi de geçmiş. Bubası arkadan dedi ki Allah selamet versin döndi evine geldi oturdi pekliy şimdi gızinin yolini . . .

Gız gitti gitti kirazogli padişahının bahçivanina kadar gitti çıkartti bi avuç altın verdi şu atımı her ne vakit istersem bana verirsin dedi. Bahçıvan da pekiy dedi. Şehzadeye de haber yolladılar ki misafir geldi o da buyursun gelsin diye haber gönderdi gızi aldi gittiler saraya. Bir gün iki gün bu padişahin ōli gızin yüzine baktikçe başka dürli oliy. Gidiy annesine diy ki ah annecīm buraya gelen misafir gızdir. Ah ōlum diy kız bu kadar yola gelebilir mi gene ōli söyliyor ki

gulaginda mençüş yeri
golinde bilezik yeri
barmaginda yüzük yeri
itin de köpēn gızi

yakti yandirdi beni

Fino da gapilerda puf puf geriy. Bişē anyō gibin bu sözleri dinliy hanimina birbir söyliy hanım senin içün böyle söyliyler hanımı ses etmiyor.

Padişahın hanimi oglina söyliy ki de arkadaşina hadi arkadaş biraz gezelim bizim inci mercan bahçemiz vardır. Sana göstereyim gız isa inciyi mercanı gördügü gibi başlar toplamaya erkeg isa silah tarafina gider. Bunnari fino duyay hep gelip hanimina haber veriy. Hanım sakin bakma inciye mercana ben sana kuyrugumin ardinda bir kelep incīle bir kelep mercan yaparım. Sen yalaniz bana dikket eyle ben hangi silaha kuyrugimi vurissem sen oni dut buni sevdim de. Pekiy diy hanim buna geliy şehzade arkadaş diy bi gaç gün oldi siz geleli ben sizi hiç bi yere getürüp gezdiremedim. Hadi bizim bi başe var inci mercan var içinde silah var hadi gezelim gakıp gidiyler bahçeyi geziyorlar gız inciye mercana hiç bakmay dikket ediy fino hangi silaha vuruyorsa bu silah güzel diy. Padişah ogli diy ki ben sana verdim begendinisa al. Dolaşiyler geliyler eve fino da beraber. Padişahın hanimi oglina soriy ki nasıl buldun arkadaşin ne yapti bahçede. Diy ki annecim gitti de en iy silahi dutti ben sana demedim mi ki buralara gız gelemez gene ōlan diy ki ah annecim annecim diy

gulaginda mençüş yeri
golinde bilezik yeri
barmaginda yüzük yeri
itin de köpēn gızi
yakti yandirdi beni

Gine aradan bikaç gün geçiy ōlan gidip gelip annesi yaninda aglay söyliyō annesi bi gün diy ona ki oglim çikip geziysiniz bayirlarda kirlarda söyle ki arkadaş benim çişim geldi senin gelmedi mi. Ōlan ise senin gibi attirir belli olur. Gelip buni hanumina haber veriy. Bi ufacuk da galem kesiy getiriy sana böyle bi teklifte bulunacaklar göriym seni diy gız pekiy diy. Alip cebine galemi goyiy. Sabah oliy, yemekten sōna gezmeye çikaylar. Gezdiler gezdiler dedi padişah ōli ki arkadaş benim su dökmem geldi senin gelmedi mi o da söyliy ki benim de geldi hadi bi su dökelim. Onunkinden gızinki daha fazla attiriy. Gene döniyler dolaşiyler eve geliyler. Soray annesi ki ōlum nāptiniz. Annecīm benden fazla attirdi. Gördin mi ōlum ben sana demiymim ki bu oglandir. Gene aradan bikaç gün geçiy gene ōlan geliy annesine gene başlay sizlanmaya. Annesi bu sefer diy ki ōlum diy bu gece sizin yatānizi bi odaya seriym başlarinizin ardina birer

demet gül koyayim ki sabāleyin ben bakarim gız isa sarir solar erkegisa solmaz. Söyle ki bu gece bi odada yatacūguk arkadaş gine fino bunnarı duyuyō gelip hanımına söyliyō. Diyor ki hanım oda gapisini aralik piraktir çünki ben senin ayak ucunda yatacām sabā garşi ben senin gülini deştiririm gız da pekiy diy geliy şehzade arkadaş bu gece ikimiz bi odada yatacūguk annem öyle söyledi pekiy diy gız olsun diy ama diy gız oda gapisi aralik duracak benim finom ayak ucunda yatacak pekiy diy şehzade gapi aralik dursun akşam oliy şehzadenin annesi iki yatak seriy başlarinin ardina da birer demet gül goyiy. Gızin bundan haberi yok. Geceliklerini giymişler yatmişler. Fino da haniminin ayak ucundan girmiş yatānin içine arkasini çevirmiş hanimina fino guryūnu haniminin iki bacā arasina goymiş uyumiş padişah ōli uyumamiş epī bi zaman geçmiş usūlan padişah ōli elini yorganin ardindan elini sokmiş gızi muayene edecek gız midir erkek midir. Finonun guyrū eline vurinca hemen çekmiş elini yatāna çekilmiş öyle uyimiş galmiş sabā gadar. Fino sabah namazindan evvel gakmiş haniminin başinin ardindan gül demetini almiş gitmiş batçeye atmiş tekrar temiz gül kesmiş demet etmiş haniminin başinin ardina goymiş gene girmiş yerine uyimiş sabah olmiş annesi çayi hazir etmiş gākin çocukler diye seslenmiş gākmiş gitmişler çaye çayden gākmişler istlerini giymişler batçeye çikmişler. Orden şehzadeyi çārmişler gel ōlim azicik demiş yastikleri galdirmiş gel bak ōlim demiş bak oninki seninkinden daha taze duriy gız olsa böyle durmazdi demiş ōlan bişē dememiş. Aradan yine bigaç gün geçmiş gene ōlan gidip gelip annesine sizlaniy:

gulaginda mençüş yeri
golinde bilezik yeri
barmaginda yüzük yeri
itin de köpēn gızi
yakti yandirdi beni

Bu sefer şehzadenin annesi diy ki ōlum al oni denize git gız ise meydana çikar diy buni fino duyay gelip hanimina haber veriy yarin diy hanim denize gedeceksiniz o sana bakayken soyun bakmazken dümelerini ilikle diy öyle öyle o soyunsun atlasun denize pekiy diy gız geliy şehzade arkadaş diy bugün denize gidelim hava pek sicak diy. Pekiy diy gız. Gittiler bunner şindicek deniz kenarina şehzade bakayken gız soyiniy bakmazken iliklerini ilikliy. Öyle öyle şehzade soyindi gız da giyinmiş fino diy hanima ki hanim ben şimdi gider denize öte taraftan guyrūmu sokar

bi çalkalarim denizi diy firtina olur giz da soyiniy fino gidiy öteki baştan denize kuyrūnu sokup denizi bi çalkalay bi firtina bi firtina az galdi ki şehzade bogula şehzade aman arkadaş elimden dut beni dişariya al boguluyorum. Şehzadeyi zorla dişari aliyorlar toplanip eve geliyorlar. Annesi soriy ki nāptiniz ōlum diy ki olmadi annecīm furtuna çikti yikanamadik ē ōlum iki gün sōra hemmama al git oni gız ise meydana çikar diy gene buni fino hanimina söyliy diyō ki hanim ben hemmama garişamam düşerim külhana da yanarim diy buni sen becer diy şehzade sabāleyin geliy sen geleli hiç hemmame gitmedik hadi bi hemmame gidelim diy pekiy diy gız. Gākdi hemmame gittiler şimdi padişah ōli bakarken gıy soyiniy bakmazken iliklerini ilikliy öyle öyle padişah ōli soyiniy gız da soyunmamiş oliy padişah ōli barmāndan yüzū çikartiy bōçasina goyiy gız buni göriy çocuk diy ki ben soyundum sen niye soyunmadin gız diy ki sen git ben de geliyrim. Şehzade içeriye gider gitmez hemen gız istini giyniy cebinden çikartiy üç parça kahat birine yaziy ki: *yaz geldim güz gidiyrim* ebirine yazay ki *ōlan geldim gız gidiyrim* üçüncüsine yazay ki: *kirazogli padişahinin yüzūni aldim gidiyrim*. Girey hemmanin ara gapilarina yapiştiriy dişariya çikay hadi fino diy aliy finosini dogri bahçivane. Bahçivane gene çikartiy bi avuç altin veriy aliy atini binip yolina revan oluyō.

Gelgelelim şehzade ustanin birine diyō ki dişarda bi arkadaşim var, bakin niye gelmedi gidiy bakay geliy diy ki beyim kimse yok dişarda şehzade açik daha duriy yollay ustayi o da gidiy geliy ki beyim kimse yok dişarda diy. Kendisi galkay giyiy lalinleri gidiy bakmaya ara gapiyi açay gözine kātlar ilişiy. Diyi ki şunnar nedir ustalara verin bakayim, kapilardan koparip koparip padişah ōlinin eline veriyler. Padişah ōli okiyō ki:

yaz geldim güz gidiyrim
ōlan geldim gız gidiyrim
kirazogli padişahinin yüzūni aldim gidiyrim.

Buni okudigi gibi düşüp bayiliy başi yariliy. Buni ustalar galdiriyler elini yüzini yikaylar bi arabaya goyaylar dogri saraya. Annesi göriy akli başindan çikay gadinin. Şehzade diy ki gördün mü annem ben sana demedim mi gaçti. Annesi de diy ki üzülme ōlum getirtmesi onin kolaydir. Öyle yatsın. Gelgelelim gız yüzūgi aldi gitti. Bubasina verdi. Bubasi da padişaha teslim etti. Gurtildi idamdan. Gız oraya gideli gırk gün olmiş hiç uyku uyimamiş annesinnen bubasinin iki yatānin arasina buna bir yatak yapmişler soyunmiş tökinmiş geceliklen yatā girmiş. O orda uyisin. Gelelim

şehzadeye: Şehzade bi cazi gocagari buliy bi avuç altın veriy diy ona ki falan padişahin lalasinin küççük gızini bana alup geleceksin. Cazi pekiy diy. Cazi o gece gündizden yolanmiş caziliğini dakinmiş akşamdan küpün istine binmiş bi kamçi vurmiş uçmiş gitmiş. Doğri kizin evinin damina inmiş yari gece olincaya kadar orda otirmiş herkes uyidikten sōra hepsinin istine ölü toprā ekmiş gızi almiş küpün içine gomiş bi gamçi vurmiş uçmiş doğrı padişahin sarayina gızi küpten çikartmiş padişahin ōli yataktan çıkmiş oni onun yatāna yatirmiş pirakmiş gitmiş. Padişānen ōli sedirin istinde otiriy gız uyir. Uykusinin arasinda söyliy böyle anne, anne baba, baba padişahin ōlinin şaki bülbüllerinin sesi ötiyō bi demiş iki demiş padişahin ōli demiş ki annen de ana, baban da sana gurban, padişahin ōli de sana gurban demiş bu ses gızin kulāna girmiş bi gözlerini açmiş bakmiş ki padişanin ōli otiriy başinin ucinda. Gız oni görince ellerinnen yüzini gapamiş padişā ōli söylemiş ki nasil gaçar misin pak ben seni nasil getüttürdüm. Ondan sōra bu gızi nikāh etmişler gırk gün gırk gece toy dügün yapmişler eglenmişler.

MEVLÂNÂ, YUNUS EMRE VE AHMED-İ DÂÎ'DEKİ MUSİKÎ ÂLETLERİ İLE İLGİLİ SEMBOLLER ÜZERİNE DÜŞÜNCELER*

(1983)

On altıncı yüzyıl sonu ile on beşinci yüzyıl başında yaşayan divan edebiyatı şairlerinden Germiyanlı Ahmed-i Dâî'ye (öl. 1421 yılından sonra) *Çeng-nâme* adlı mesnevîsini yazması için bir ilham kaynağı olan eser, İran şairi Sadî'nin (öl. 1292) aynı adlı eseridir. Ahmed-i Dâî, bunu kendi eserinin "Sebeb-i naẓm-i kitāb" adlı bölümünde açıkça bildirmektedir.

Meger pīr-i tarīḳat Şeyḫ Saʿdī
Ki ḥikmet gencinüñ ol idi naḳdi
Baḳuban çenge ol ʿibret gözinden
ʿİbret eylemiş maʿnī yüzinden
Ki yitmiş beyt olaydı artuḳ eksük
Buyurmış Pārsīce ḫūb u nāzük
...
Benüm çün ülfetümdür Pārsīyle

* Makalenin ilk baskısı için bkz. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 7 (1983): 435-451.

Getürdüm Türkîye Ḥaḳḳ yarısiyle

...

Ḳamusın naẓm idüp ḳıldum ziyāde

Ki tā ferzin ola uşbu piyāde[1]

Ne yazık ki, yapılan bütün araştırmalara rağmen, Sadî'nin eserleri arasında böyle bir çeng-nâmeye rastlanmamıştır. Bu eser hakkında, sadece *Devletşâh Tezkiresi*'nde şu bilgi bulunmaktadır:

مولانا ابو اسحق. مثنوی در جواب شیخ سعدی گفته که شیخ در مناظره و سؤال و جواب جنکی و ادوات چنک گفته. او در باب چنگالی گفته است.[2]

Bu ifadeden anlaşılıyor ki Ebû İshak, *Kenzü'l-İştihâ*[3] adlı yemeklerden bahseden eserini yazarken Sadî'nin *Çeng-nâme*'sini örnek olarak almış; Sadî çengin nasıl yapıldığını münâzara şeklinde anlatmışsa, o da Şiraz'da hükümet süren İskender b. Ömer Şeyh Mîrzâ'ya (1409-1415) sunduğu bu eserinde yemeklerin nelerden ve nasıl yapıldığını nükteli ve zarif bir biçimde anlatmıştır. Yine Nizâmüddin Mahmûd Kârî de *Kenzü'l-İştihâ*'nın etkisiyle yazdığı *Dîvân-ı Elbîse* adlı eserinde kumaşların ve elbiselerin nelerden ve nasıl yapıldığını anlatmıştır.[4] Bütün bunlardan anlaşılıyor ki Sadî gerçekten *Çeng-nâme* adlı bir eser yazmıştır. Bu eser, dış şekli (münâzara) ve kompozisyon yani, bir şeyin nelerden meydana geldiğini anlatması bakımından İran'da oldukça yankı bırakmış; bu tarzda birtakım eserlerin meydana gelmesine yol açmıştır. Onun bu etkisi Türk edebiyatında da önemli bir rol oynamış ve Ahmed-i Dâî'ye aynı konuda ve adda bir eser yazmak düşüncesini aşılamıştır. Nitekim *Kenzü'l-İştihâ* ile Ahmed-i Dâî'nin eserinde bazı anlatış benzerlikleri bulunmaktadır. Bu, her ikisinin de esinlendiği *Çeng-nâme*'nin hiç olmazsa üslûbu ve onun olayları nasıl ele aldığı hakkında bir parça bilgi verebilir. Mesela bir tatlıyı meydana getiren unsurlar *Kenzü'l-İştihâ*'da birer birer birinci şahısta konuşturulmakta ve böylece her birinin macerası, nerelerden ve ne şekilde koparılıp getirildikleri birer birer anlatılmaktadır.[5] *Çeng-nâme*'de de çengin

1 Ahmed-i Dâî 1973, beyit 297 vd.

2 Devletşâh (t.y.), 409.

3 *Kenzü'l-İştihâ*. Mîrzâ Habîb-i İsfahânî tarafından düzeltilerek bir lügatçe ile birlikte, 1303 yılında İstanbul'da taşbasması olarak basılmıştır. Ayrıca bkz. Browne 1956, III: 346-347. Bu eserin yazma nüshası için bkz. Ateş 1968, I: 319-322.

4 Bu eser de yine Habîb-i İsfahânî tarafından 1303 yılında İstanbul'da taşbasması olarak basılmıştır. Ayrıca bkz. Browne 1956, III: 351-352; Ateş 1968, 379-382.

5 Devletşâh (t.y.), 410-411 (*Kenzü'l-İştihâ*'dan alınmış bir parça).

nasıl ve nelerden yapıldığı anlatılırken unsurların her biri birinci şahısta nereden ve nasıl getirildiklerini terennüm ederler; mesela ağaç şöyle der:

Ḥüseynî perdeden âheng idüp sāz
Ağaç hem perdeden keşf eyledi rāz
Eyitdi ben dahı bir serv-i āzād
İdüm bāġ-ı İrem'de ḫurrem ü şād[6]

Buna göre her iki eserin de soru-cevap şeklinde yazıldığı ve aynı mahiyette tasvirleri ihtiva ettikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca Ahmed-i Dâî, Âhû'nun hikâyesinde onun etlerinden avcıların ne gibi yemekler yaptıklarını, ipek tellerin hikâyesinde de ipek tellerinden yapılan kumaş türlerini uzun uzun anlatmıştır. *Ceng-nâme*'de bulunan bu bölümlerin *Kenzü'l-İştihâ* ve *Dîvân-ı Elbîse* deki konulara yakınlığı da dikkat çekicidir. İşte bu anlatış özellikleri, aynı kaynaktan, yani Sadî'nin *Çeng-nâme*'sinden geliyor olmalıdır. Belki de *Kenzü'l-İştihâ* ve *Dîvân-ı Elbîse,* Sadî'nin eserinde bulunan ilgili bölümlerden esinlenerek yazılmışlardır. Yani, bu şairler sadece dış şekli, yani kompozisyonu değil, konularını da Sadî'den almış olabilirler. Fakat bu eser hakkında burada söylenenlerin yetersiz olduğu da muhakkaktır. Ancak Sadî'nin *Çeng-nâme*'sinin ileride ele geçmesiyle durum aydınlanabilir ve adı geçen eserler arasında iyi bir karşılaştırma yapmak mümkün olabilir.

Türk edebiyatında da Ahmed-i Dâî'den önce münâzara tarzında (sorulu cevaplı) ve bir musiki âletinin nelerden yapıldığını anlatan diğer bir şiir de Sadî ile hemen hemen çağdaş olan Yunus Emre (öl. 1320) tarafından yazılmıştır. Yunus Emre'nin Sadî'nin şiirlerini okuduğunu, hatta bir şiirini Türkçeye çevirdiğini biliyoruz.[7] Büyük bir ihtimalle Yunus, Sadî 'nin *Çeng-nâme*'sini görmüş olmalıdır. Eğer görmemişse, bir nesnenin nelerden yapıldığını münâzara biçiminde yani sorulu cevaplı bir tarzda ve manzum olarak anlatmanın İran-Türk edebiyatında ve gerçekte Yakın Doğu'da yaygın bir gelenek olduğunu, bu geleneği Sadî kadar Yunus Emre'nin de takip ettiğini düşünebiliriz. Fakat her iki eserin de musikî âleti hakkında olması Yunus'un bu eseri okumuş olduğu düşüncesini bizde kuvvetlendiriyor. Bugün Sadî'nin eseri elimizde olmadığı için Yunus'un şiirindeki insan ve varlık anlayışı ile, Sadî'nin yetmiş beyitlik şiirindeki düşünce sistemi arasında

6 Ahmed-i Dâî 1973, b. 1055-1056.

7 Gölpınarlı 1961, 96-98.

ne gibi bir benzerlik olduğunu bilmemize imkân yoktur. Ancak Sadî'nin şiirinden alman ilhamla yazıldığını kesinlikle bildiğimiz Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'si ile Yunus'un şiiri arasında insan tasavvuru bakımından ortak noktalar mevcuttur. Yunus Emre'nin söz konusu şiiri şudur:

İy kopızıla çeşte aslun nedür ne işde
Sana suâl soraram aydıvir bana uşde
Aydur ki aslum ağaç koyın kirişi bir kaç
Gel işretüm dinle geç aklı koma beleşde
Aydurlar bana haram ben ogrılık degülem
Çünki aslum mısmıldur ne varımış kirişde
Bana kiriş didiler ışka giriş didiler
Benüm adum ışk virdi ben durmazam kolmaşda
Şâdılıgıla geldüm işbu âleme doldum
Mürvetlere düzüldüm kodılar işbu düşde
Agaç deri dirildi kirişile bir oldı
Işk denizine taldı behâne yok bu işde
Mevlânâ sohbetinde sazıla işret oldı
Ârif ma'nîye taldı çün biledür ferişte
...
Yunus imdi sübhânı vasfeylegil gönülde
Ayru degül ârifden bu kopızıla çeşte[8]

Her şeyden önce, şiir, soru-cevap şeklindedir. Böylece şekil bakımından hem Sadî'nin hem Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'lerine, hem de on beşinci yüzyıl Çağatay şairi Ahmedî'nin *Sâzlar Münâzarası*'na benzer.[9] Şiirin ikinci ve altıncı beyitlerinde kopuz ile çeştenin yapısı anlatılır. Bu arada şiirde kopuz ve çeştenin bir tek çalgıymış gibi görünmekte olduğu belirtilmelidir. Çünkü şiirde hep birinci teklik şahıs kullanılmış, iki musikî âleti söz konusu olduğu halde, birinci çokluk şahısa yer verilmemiş, şair, onlara yönelttiği sorularda da, 'siz' yerine 'sen' zamirini kullanmıştır. Bu ifade ile Yunus Emre, her iki musikî âletinin birbirine çok benzediğini, daha doğrusu onların aynı mahiyette olduklarını söylemek ister.[10] Sonra

8 Yunus Emre 1965, 121-122: CLI.

9 Alpay Tekin 1972.

10 Çeşte ya da şeşte aslında kopuzun altı tellisidir. Bkz. Gazimihal 1961. Gazimihal'in bura-

Yunus, 'ben' zamirini kullanarak, bu musikî âletinin nelerden yapılmış olduğunu anlatmaya başlar; onun, kiriş (ipek teller), deri ve ağacın birleşiminden meydana geldiğini söyler.[11] Sadî'nin ve Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'lerinde de bu motif, yani ayrı ayrı unsurlar olan ağaç, deri ve kirişin birleşmesinden meydana gelmiş bir bütün olma, çengin özelliği olarak ele alınır. Beşinci beyitte bu dünyaya gelip, düş içerisine salınıverildiğini söyleyen musikî âleti, şiirin çeşitli yerlerinde sevgiyi terennüm ettiğini, günah ve haram ile hiçbir ilgisi olmadığını söyleyerek sevgi ve kutsallıkla olan ilişkisini önemle belirtir. En önemlisi de "ayru degül ârifden bu kopuzıla çeşte" sözleriyle ârif, 'bâtınî bilgi sahibi, fizik ötesi bilgiyi bilen, Tanrı'yı bilen', ile Yunus'un şiirinden dinî âyin sırasında çalındığı açıkça anlaşılan bu iki musikî âletinin aynîliğine işaret edilir. Her ikisinin de sırlı bilgilerle donatıldığı ve sevgiyi terennüm ettikleri, bu yüzden de birbirlerinin dilinden anladıkları söylenmek istenir.

Bu şiirin de bütününde, görüldüğü gibi, musikî âleti ile insan arasında bir bağ kurulmuş ve insan duyguları musikî âletine yüklenmiştir. Aynı şekilde hem *Sâzlar Münâzarası*'nda hem *Çeng-nâme*'de bir ya da daha çok musikî âleti ile insan ya da insanlar arasında bir bağ görülmüştür. Ne var ki üç eserde de, iki şey arasında kurulan bu bağ, özce değişik esaslara dayanmaktadır. *Sâzlar Münâzarası*'nda yedi musikî âleti ile yedi değişik sosyal sınıfı temsil eden tipler, *Çeng-nâme*'de çeng ile hakikate henüz ulaşmamış fakat onu arayan insan, kopuz ve çeşte ile ârif eşdeş yapıldığından Yunus'un şiirinde Tanrı bilgisine sahip ârif dile gelmiştir. Ancak Yunus'un insanı ârif ile Ahmed-i Dâî'nin ele aldığı insan, sevgiyle dolup taşan, aynı gayeye yönelik insanlar olmaları bakımından ortak bir niteliğe sahiptirler.

İşte Ahmed-i Dâî'nin kendisinden esinlendiği bilinen Sadî (öl. 1292) ile hemen hemen aynı sıralarda yaşamış olan Yunus Emre (öl. 1320) de onun gibi musikî âletinin yapısından (kiriş, deri, ağaç) söz etmektedir. Ayrıca musikî âleti ile belli bir insan ve onun duyguları arasında bir bağ kurmaktadır. Bu bağın temelinde ise Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'sindeki çeng ve insan arasında kurulan bağda olduğu gibi sevgi bulunmaktadır. Eseri elde

da, şiirin bütününden ayrılarak Yunus'un iki mısraını yorumladığı görülüyor.

11 Yunus Emre'nin bu şiiri, Türk halk edebiyatını çok etkilemiş ve bir musikî âletinin yapısını şu ya da bu şekilde söz konusu eden diğer şiirlerin yazılmasına sebep olmuştur. Mesela daha sonraki devirlerden Pîr Sultan Abdâl (16. yüzyıl sonları) ve Dertlî'nin (1772-1845) bazı şiirlerinde bu yankıyı bulmak mümkündür. Bkz. Boratav ve Fıratlı 1943, 79-80, 111-112. Âşık Veysel'in 'Sazıma' adlı şiiri de bu tür şiirlerin bu yüzyıldaki devamıdır. Bkz. Aslanoğlu 1965, 27-28. Ayrıca bkz. Başgöz 1981.

bulunmadığı için bu en son düşünceyi, insan ve musikî âleti ilişkisini, Sadî'nin, eserinde işleyip işlemediği bilinemez. Bu yüzden çengin yapısından bahsetme konusunda kesinlikle söylendiği gibi, Ahmed-i Dâî'nin bu düşünceyi de Sadî'den aldığı şimdilik ileri sürülemezse de Yunus Emre'nin bu şiirinin onun ilham kaynaklarından biri olduğu kuvvetle tahmin edilebilir.

Ahmed-i Dâî'ye, çeng ile insan arasında böyle bir bağıntı kurma düşüncesini aşılayan diğer bir şiir de Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin başında bulunan ney ile ilgili on sekiz beyittir. Mevlânâ da, bu on sekiz beyitte kamışlıktan koparıldığı için inleyen ve ayrılıklardan şikâyet eden ney ile sufîlerin insan-ı kâmil nazariyesini dile getirir. Bu insan, bu dünyaya ilâhî bir kaynaktan gönderildiğini bilir; aslına, Tanrı'ya dönme isteğiyle dolup taşar; bu yüzden ızdırap çeker ve bu mutsuzluğu ile mutlu olur. Nihayet maddesinden tamamen kurtularak Tanrı'da yok olur. Bu on sekiz beyit *Çeng-nâme* ile karşılaştırılacak olursa aralarındaki büyük benzerlik ortaya çıkar.[12] *Mesnevî*'deki ilk iki beyit, neyin aslından ayrıldığı için feryat ettiğini anlatır: "Dinle bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadımdan erkek, kadın... herkes ağlayıp inledi!" *Çeng-nâme*'de de çengin her bir parçası kendi aslını hatırlayarak ağlar. Çengin çanağı servi ağacını, çanağın üzerindeki deri, âhuyu, perdeleri de atı anarak, bir daha dönemeyecekleri bu eski durumları için inlerler. Nasıl neyin feryatlarıyla herkes ağlıyorsa, çengin nâle ve feryatlarıyla da insanlar ağlamaktadır:

Gehī feryād u geh zārī ḳılur ol
Velī 'ışḳ ehline yarı ḳılur ol
Dükeli ḫurrem ol derd ile iñler
İñiler her kişi kim anı diñler
Gehī 'aḳlı gider ögi dirilür
Diri ölür velī ölü dirilür
'Aceb dārūdur ol kim gidirür hūş
Cigerde od yaḳar kim ḳan ider cūş
Gönülde ḳor bıraġur cāna ḳor köz
Ne işitdi ḳulaḳ gördi ne ḫod göz
...

12 Burada *Mesnevî*'nin başındaki bu on sekiz beyit Türkçe çevirisinden izlenmiştir. Bkz. Mevlânâ 1966, I: 1-2. Bunun değişik bir yorumu için bkz. Ateş 1953, 37-50.

ʿAceb pervānedür yanar yaḳılur
Gehī feryād ider geh nāle ḳılur
Anuñ derdini kim maʿlūm ider ol
Eger ṭaş ise göñlin mūm ider ol
...
İşitdiler çü derdüm mācerāsın
Odumdan yaḳdılar ʿışḳum çırāsın
Benüm derdüm ki sığmaz vaṣfa şerḥe
Bağırlar baş idüpdür sīne şerḥa
Beni kim cān ḳulaġı birle diñler
Eger mermer ola derdümden iñler[13]

"Ben her cemiyette ağladım, inledim. Fena hallilerle de eş oldum, iyi hallilerle de!" diyen ney, her toplulukta inlemektedir. İyi kötü herkese arkadaş olmuştur. Çünkü tasavvufta her şey Tanrı'nın yokluk aynasında bir tecellisinden ibaret olduğuna göre, iyi ve kötü diye bir şey yoktur. Her görünüş Tanrı'nın bir başka tecellisidir. Çeng de her türlü toplulukta, her türlü insanla dosttur. Bu, *Çeng-nâme*'de şöyle dile gelir:

Selātin ṣoḥbetinüñ hem-demi ben
Ḫavātīn perdesinüñ maḥremi ben
Ḳamu begler baña iʿzāz ideler
Beni ḫalvetlerde hem-rāz iderler
...
Benümle vecdi der pīr-i münācat
Benümle ẕevḳ ider rind ü ḫarābāt
Ḥerīfüm soḥbetümde rind ü evbaş
Mürīdüm ḫalvetümde mest ü kallāş
Yürürem ilden ile fāş u meşhūr
Giceler mest ü bengī ṣubḥ u maḫmūr
Şarāb u şemʿ ü şāhid ḳanda kim var
Benem ser-ḫalḳa ol meclisde iy yār[14]

13 Ahmed-i Dâî 1973, b. 637-652, 884-889.

14 Ahmed-i Dâî 1973, b. 784-785, 814-817.

"Benim esrarım feryadımdan uzak değildir, ancak (her) gözde, kulakta o nur yok" diyen Mevlânâ'nın, tasavvufî bir görüşü aksettirdiğini görüyoruz. Çünkü tasavvufta *Tanrı*'yı bilmek, onu bulmak ilimle, ibadetle olmaz. Bu hakikate ermek ancak, gönlünde Tanrı aşkı olanlara yani, istisnâî, seçilmiş insanlara nasip olabilir. Çeng de ney gibi, kendi sırrının yaptığı işle (görünüşle) aynı olduğunu söyler ve "ancak benimle hem-nefes olan, yani beni çalan ve benimle şarkı söyleyen, hâlimi anlayabilir" diyerek, çengi, çenge dost olanların anlayacağını belirtir:

Benüm ḥālümde ṣūret tercümāndur
Beyān itmek ne ḥācet kim ʿayāndur
Velī çün kim sorarsın bīnde birin
Diyeyim dīnle anı çüst ü şīrīn

...

Bilür ḥālümden ol kim hem-nefesdür
Ḥerīf olanlara bir ḥarf besdür.[15]

Ney aşk ateşiyle yanmaktadır: "Aşk ateşidir ki neyin içine düşmüştür, aşk coşkunluğudur ki şarabın içine düşmüştür." "Ney dosttan ayrılan kişinin arkadaşı, haldaşıdır. Onun perdeleri perdelerimizi yırttı." Çeng de tıpkı ney gibi aşk ateşiyle yanıp yakılmaktadır. O da sevgiliden ayrılanların sırdaşı ve arkadaşıdır:

Benem ʿışḳ āleti çeng-i ciger-sūz
Maḥabbet mecmerinde ʿūd-i ter-sūz
Yaşum ṣaḥrāları deryā ḳılupdur
Odum deryāları ṣaḥrā ḳılupdur

...

Müzeyyen ʿışḳ ehli dirnegümden
Maḥabbet nüsḫa almış örnegümden
Şular kim ʿışḳa teslīm itdi varın
Ḳomışdur ʿışḳ elinde iḫtiyārın
Çekerler cevrile her dem cefāsın
Velī benden bulur ẕevḳ ü ṣefāsın

15 Ahmed-i Dâî 1973, b. 769-770, 893.

Olaruñ derdine dermān iden ben
Yürek yaḳup cigerler ḳan iden ben[16]

Ney hem ızdırap verir hem de ızdırabı dindirir:

"Ney gibi hem bir zehir, hem bir tiryâk, ney gibi hem bir hemdem hem bir müştak kim gördü?" İşte tıpkı ney gibi çeng de hem ızdırap verir hem de dertlere deva olur:

Kimüñ başında sevdā ʿilleti var
Ṭabībem eylerem derdine tīmār
Ḳaçan kim sāzumuñ sūzı belürür
Delüler uslanur uslu delürür
Ḳopar her kūşeden biñ āh u efġān
Taʿaccübden ḳalur hep dañ u ḥayrān[17]

Aslından ayrılan ney, yine aslına dönme isteğiyle yanar: "Aslından uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar." Çeng de aynı kavuşma arzusuyla yanmaktadır. Kendisini vatanından ayrı düşmüş garip bir kişiye benzetir:

Kişi kim ayrılur gendü ilinden
Gidermez ẕikrini dāyim dilinden
İñilerüz dökerüz ḳanlu yaşlar
Ururuz ṭaşa başlar başa ṭaşlar
...
Bu ġurbet kim cigerler ḫūn idüpdür
Niçe leylīleri mecnūn idüpdür
...
Ġarībüz hep cüdā düşdük vaṭandan
Vaṭandan ayru belkim cān u tenden
Ġarīb olanlaruñ göñli sınuḳdur
İçi göynüklünüñ taşı yanuḳdur
Ġarībüñ göñli tar olur hemīşe
İşi āh ile zār olur hemīşe[18]

Mesnevî'deki on sekiz beytin sonuncusunda, Mevlânâ sözü kısa kesmek gerektiğini, çünkü câhillerin, bilgin ve olgun kimselerin sözlerini

16 Ahmed-i Dâî 1973, b. 872-873, 818-824.

17 Ahmed-i Dâî 1973, b. 858-860.

18 Ahmed-i Dâî 1973, b. 1329-1348.

anlamadığını söyler: "Ham pişkinin hâlinden anlamaz. Öyleyse söz kısa kesilmelidir vesselâm!" *Çeng-nâme*'nin sonunda aynı düşünceyi dile getiren şu beyitler bulunur:

Velī ol kim mubaṣṣır cevheridür
Bilür ṣāḥib-naẓar maʿnī eridür
Temīz eyler ʿayārı ġıll u ġışdan
Seçer aḳ altunı ḫāliṣ gümişden
Çü maʿnī ehlisin çok söz uzatma
Naẓar maʿnīye ḳıl çoḳ söz gözetme
...
Gözedür gerçi ʿaybın bī-hünerler
Velī maʿlūm ider ṣāḥib-naẓarlar
Ḳayırmaz bī-hünerler ṭaʿnesinden
Nider ol bī-hüner bārī nesinden[19]

Hatta Ahmed-i Dâî *Mesnevî*'den o kadar etkilenmiştir ki, onun *Çeng-nâme*'sinde *Mesnevî*'deki bazı beyitlere benzer söyleyişlere rastlanır. Mesela *Çeng-nâme*'deki

Ḳaçan kim ġamzesinden cānı gözler
Okın atar velī yayın gizler[20]

beyti, *Mesnevî*'deki şu ifadeye çok yakındır: "Fırlayıp giden oka bak, yay gizli. Canlar meydanda da canların canı görünmüyor."[21]

Hele daha sonra sözü edilecek olan *Mesnevî*'deki ihtiyar çalgıcının hikâyesinde bulunan mevsimlerin tasvirleri ve mevsimler hakkındaki düşünceler de *Çeng-nâme* ile büyük bir uygunluk göstermektedir. Ancak bütün bu türden benzerlikler aynı zamanda geleneksel olduğundan ve hepsini burada göstermek konunun sınırlarını aşacağından, bunlara sadece değinilerek, her iki eserin getirdiği düşünceler üzerinde duruldu.

Buraya kadar yapılan karşılaştırma, Ahmed-i Dâî'nin *Mesnevî*'den, özellikle onun ilk on sekiz beytinden ne kadar etkilendiğini gösterir. Ahmed-i Dâî'nin çeng ile temsil ettiği insan ile Mevlânâ'nın ney ile dile getirdiği

19 Ahmed-i Dâî 1973, b. 1385-1386, 1388, 1394-1395.

20 Ahmed-i Dâî 1973, b. 479.

21 Mevlânâ 1966, II: 99.

İnsan-ı kâmil tasavvuru arasında birbirine benzer ortak noktalar vardır. Bir kere kendi aslını, yani hakikati arayan insanın yapısının temelinde, neyin temsil ettiği insanda olduğu gibi ızdırap yatmaktadır. Çeng de ney gibi aslından uzak düşmüş; bu dünyada aslına dönmek isteğiyle ve özlemle dolu olarak, o topluluktan bu topluluğa gitmekte, her türlü insanla birlikte ağlayıp inlemektedir. Yine hem neyin hem çengin yapısında sevgi bulunmaktadır. Bu sevgi onların asıllarına duydukları sevgidir. Bu yüzden her ikisi de bu dünyada ebedî bir aranış içindedirler. Bu aranış onları mutsuz kılar. Ancak Ahmed-i Dâî, insanın ebedî aranışının sonsuza uzandığını söyler. Oysa Mevlânâ'nın istediği insanın aranışı Tanrı'da son bulur. Onun aranışının sonucunda benliğinin yok olması gerekmektedir. Bu yüzden Mevlânâ şöyle demektedir: "Bu neyin sesi ateşdir, hava değil; kimde bu ateş yoksa yok olsun!"[22]

Bu beyit, tasavvufun İnsan-ı kâmil anlayışıyle tam bir uygunluk göstermektedir. Hırslarından, duygularından kısaca maddesinden, içinde taşıdığı aşk (yani ateş) vâsıtasıyla sıyrılan insan, tekrar Tanrı'ya dönmektedir, yani ebedî hayata kavuşmaktadır. Bu ateşe sahip olmayansa yok olmaktadır, ölümlüdür. Şu halde yok olsun. Bir bakıma bu on sekiz beyitte, mutasavvıfların *devr* nazariyesinin bir hikâyesini bulmaktayız. Mevlânâ'da önemli olan, insanın nefsinin, yani yapısındaki isteme ve tutku yönünün bilincine vararak onu susturabilmesi, geldiği kaynağa tekrar dönebilmesi ve bu kaynağa dönünceye kadar ızdırap çekmesi, nihayet kaynağında yok olmasıdır. İşte Mevlânâ böyle bir insanı istediğini söyler. Tıpkı Yunus'un tutku ve isteklerinden sıyrılarak bunların ötesinde, özündeki en değerli yanın sevme yeteneği olduğunu fark eden ve hayatı boyunca sevgiyi gerçekleştiren insanı istemesi gibi. Yunus'un insanı ârif, diğer insanlardan farklı olarak tutkuların, hoşlanmaların, iyinin ve kötünün ötesinde kendi varlığının ve tabiatın sırrını bilir. Bu bilgiyle insanlar arasında yaşamaya devam eder ve onun şiirinde Mevlânâ'daki gibi bu insanın kendi benliğini yok etmesinden söz edilemez.

Görülüyor ki Ahmed-i Dâî, Mevlânâ'dan, aslından uzaklaştırılmış ve bu yüzden ızdırap çekmekte olan insan imajını, Yunus'dan ve yine Mevlânâ'dan temelinde sevgi yatan insan imajını almıştır. Ancak *Çeng-nâme*'nin

22 Mevlânâ 1966, I: 1. Buradaki "yok olsun" sözüyle Mevlânâ, ben bu ateşi duymayan insanı tanımıyorum, bence o yok olmuş bir insandır, dediği gibi, tasavvufî anlamda, Tanrı'da yok olsun ki benim istediğim bir insan haline gelsin demektedir. Bu son açıklama için bkz. Mevlânâ 1966, I: 323, açıklama 1, b. 9. Fakat diğer bir değişik görüş için bkz. Ateş 1953.

bütününe bakılınca; onun, bu insan tasavvurunu, İslamiyet'in ikili (nefs - ruh) insan anlayışından yararlanarak, insan kavramının temeline yerleştirdiği anlaşılır. Bir ilâhî kaynaktan koparak bu dünyaya gelmiş olan çelişik, iki yönlü (nefs - ruh) insanlar, yapılarındaki bu ikilik gereğince zıt uçlara sürüklenerek bu dünyada yaşarlar. Yani çeng gibi baze aslını hatırlayıp inler; bazen de meclislerde coşar eğlenirler. Yapılarının temelinde mutlaka sevgi vardır. Fakat varlığındaki nefs yönünün ağır bastığı kişiler, istekleri ve tutkuları elinde esir oldukları için, asıllarını hatırlamaktan ve varlıklarındaki sırrı anlamaktan genellikle yoksun olurlar. Bu yüzden de ancak kendi eksikliklerinin ve geldikleri esas vatanlarının farkına varan ya da hisseden insanlar, ilâhî menşeli çengi anlarlar ve onun gibi asıllarına dönme arzusuyla yaşarlar.[23]

Ayrıca Ahmed-i Dâî, bazı bakımlardan, Yunus'un bahsettiği insan anlayışından, âriften de ilham almıştır. Mesela *Mesnevî*'de şu ifade vardır: "Ney her mecliste, her çeşitten topluluğun sohbetine katılır. Herkes onu kendisine dost sanır; fakat hiç kimse onun sırlarının ne olduğunu araştırmaz. Oysa, o ancak 'sinesi iştiyakla parça parça olmuş' insana sırlarını söyleyebilir. Çünkü neyi ancak o anlar. *Çeng-nâme*'de ise çengi anlayan âriftir:

Sözinüñ maʿnisin ʿārifler añlar
Velī ḥayrān ḳalur nā-dān u ṭañlar[24]

Beni hem-rāz idinmez illā ʿārif
Kim olmışdur benüm sırruma vāḳıf[25]

Anuñ kim vecdi yoḳ ʿārif degüldür
Benüm derdümden ol vāḳıf degüldür[26]

İşte bu ifadeleriyle Ahmed-i Dâî, Yunus'a yaklaşarak, çengin dilinden ve hâlinden ancak âriflerin anlayacağını söyler. Fakat Yunus'un ârifi ile Mevlânâ'nın insan ideali arasında esaslı büyük bir fark yoktur. Varlığın temelinde sevgiyi esas alan bu hümanist görüş, her ikisini de daha çok Horasan erenlerinin, yani tasavvufun doğu mektebinin görüşlerine bağlamaktadır.[27]

23 Burckhardt 1959, 19-21.

24 Ahmed-i Dâî 1973, b. 628.

25 Ahmed-i Dâî 1973, b. 857.

26 Ahmed-i Dâî 1973, b. 890.

27 Ülken 1934, II: 123, 196-201.

Ancak Yunus'un bu şiirinde ârif, Mevlânâ'nın insan ideali gibi varlığını Tanrı varlığında yok etmiş değildir. Esasen biz, şiirin dinî anlamından ve bizatihi ârif kelimesinden ve şiirdeki sevgi kavramından hareket ederek, ârifin vahdetin yani ilâhî birliğin sırrına ermiş ve bu sırrın baştan başa aşk olduğunu anlamış bir kimse olduğunu anlıyoruz. Yunus'un şiirinde, kendisinin ilâhî bir kaynaktan geldiğini bilen ârif ile ilâhî âhengin ifade vasıtası olan musikî âleti kopuz ve çeşte yapı bakımından birbirine benzerler ve bir dinî âyine (âyin-i Cem) aynı gaye ile katılırlar.[28] Bu yüzden birbirlerini anlarlar ve biri diğerini temsil eder. Ahmed-i Dâî ise, Yunus'dan ve Mevlânâ'dan ayrılarak, çengi ârif ile veya Tanrı'ya ulaşan İnsan-i kâmil ile özdeş yapmaz. Onun eserinde esasen ilâhî kaynaklı olan, içi aşkla veya özlemle dolu olarak asıl kaynağını aramaya çıkan insanın duygularını, yine kopuz ve çeşte gibi özü bakımından insan türü ve özellikle çengi çalanla, aynı kaynaktan gelme ve bu kaynağa duyduğu iştiyak bakımından aynîlik gösteren çeng ile temsil etmekte, yani biri diğerinin yerine geçmektedir. Bu durumu ise şuurlu bir şekilde ârifler bildiği için çengin söylediklerini insanlar içinde ârifler anlamaktadır.

Yunus'un ve Mevlânâ'nın ve Ahmed-i Dâî'nin bu şiirleri, insan ile musikî âletinin özdeşleşmesi ve musikî âletinin din ve dinî âyinlerle olan ilişkisi sonucunda doğan "her ikisinin de kutsallığı" motifinin on dördüncü yüzyıldan çok önce Yakın Doğu'da geliştirilmiş olduğunu bilmekteyiz.[29] Nitekim Hz. Davud gibi hem Musevî hem Hristiyan hem de İslam mitolojisinde yer almış bir peygamberin çeng çaldığını ve çeng eşliğinde ilâhîler okuduğunu biliyoruz.[30] Bir peygamberin, çeng çalmasından ve ilâhîler söylemesinden ötürü bu musikî âletinin kutsal telâkki edilip edilmediği ve musikînin ilâhî bir kaynaktan gelip gelmediği sorusu hemen akla geliyor.

28 Başgöz 1981, 32-33.

29 Orta Çağ'dan itibaren Avrupa edebiyatında, bilhassa masallarda musikîyi kutsal kaynaklı veya insanüstü şeytanî bir güçle ilgili gösteren motiflerin Hristiyanlık'tan önceki çağlardan geldiği muhakkaktır. (bkz. Baring-Gould 1868). Bu çeşit düşüncelerin ve tasavvurların İskender vasıtasıyla hatta ondan bile önce, eski Yunan-İran ve Mısır ilişkileri ile gelebileceğini kolaylıkla düşünebiliriz. Bu türden kültür alış-verişleri daha sonraları ayrıca Haçlı seferleri sırasında veya Rönesans devrinde Arapçadan yapılan çevirilerle daha da hızlanmış olabilir.

30 Bible 1962, "The Psalms," s. 656'daki giriş ve Frazer 1942, 334-335. Cinyras, Adonis'in (Yunancada Temmuz'un mukabili) babası da çeng veya 'lyre' çalardı. Esasen Yunanca *cinyra*, Sâmî dilde *kinnor* ('lyre' yani harp) anlamına gelmektedir. Ayrıca bu eserde Musevî peygamberlerinin, musikî âletinin tahrik ve etkisiyle vecd ve istiğraka girdikleri, böylece Tanrı ile söyleşmelerinin mümkün olduğu belirtiliyor.

Aynı telâkkilerin eski Sümer'de de bulunmuş olması bu meseleyi daha da aydınlığa çıkmaktadır. Eski Sümer'de Bereket tanrıçası İnanna ile ilkbahardaki hayat enerjisini temsil eden Tanrı Dumuzi'nin (Temmuz) veya bu tanrının yerini alan Sümer kralının yeni yıl festivalindeki kutsal evlilik törenlerinde, çeng adı verilen telli musikî âletinin çalındığı tespit edilmiştir. Hatta Eski Sümer'e ait birisi düz, diğeri de dikine tutulan iki çeng ile onları çalan iki müzisyen heykeli de kazılarda bulunmuştur. Nitekim Ahmed-i Dâî de düz ve dikine olarak çalınan iki türlü çengden bahsetmektedir:

Gidersem götürürler ommuzına
Otursam oturdurlar dizine (b. 790)

Bu kutsal evlilik dolayısiyle, çeng ile terennüm edilen şarkılar ve ilâhîler, aslında tabiatın ilkbaharda canlanmasını, ölen ve yeniden doğan hayvan ve bitki dünyasını, yani tabiattaki doğum–ölüm zincirini yani ebedî değişmeyi, değişmeye rağmen kalıcı olan hayat enerjisinin devam ettiğini dile getirmektedir. Bu geleneğin Yakın Doğu'da yüzyıllarca devam ettiğini, her vesileyle bu temayı yeniden anlatan eserlerin bolluğundan anlıyoruz. Nitekim Ahmed-i Dâî de *Çeng-nâme*'de aynı düşünceleri çengin ağzından bir kere daha ifade etmektedir. Zira çengin gövdesini yapan tahtanın kaynağı ağaç, gövdesinin üzerine gerilen derisinin elde edildiği âhu, at kıllarından yapılan kirişlerin geldiği at, hep birden bu ebedî değişikliği terennüm etmektedirler.

Çeng ve benzeri musikî âletlerinin bu kutsal evlilik dolayısiyle, daha Sümerler zamanında kutsallık kazandığı anlaşılmaktadır. Zira bu türden bir musikî âletini çalmadan önce Sümer müzisyenlerinin parmaklarını yıkamak suretiyle bütün kirlerinden arınmaları gerekiyordu.[31] Böylece elimizdeki bu üç şiirde yer alan musikî âletlerinin dinî âyinlerle ilişkisini ve onlara verilen kutsallık vasfını bu çok eski kaynağa kadar götürmemiz mümkün oluyor. Bu yüzden Mevlevî semâlarında neyin çok önemli bir yeri olduğunu bildiğimiz gibi *Mesnevî*'nin başındaki on sekiz beyitte Tanrı'nın en mükemmel bir şekilde tecelli ettiği İnsan-ı kâmille özdeşleştiği için neyin kutsallığından şüphe etmemiz yersizdir. *Çeng-nâme*'deki ifadelerden de çengin semâ sırasında çalındığını açıkça anlıyoruz. Mesela:

Çü benden feṯḥ olur bāb-i ḥaḳīḳat
Baña uymışdur aṣḥāb-ı ṭarīḳat (b. 780)

31 Wolkstein ve Kramer 1983, 124 ve 198-199.

Benümle vecd-i der pīr-i münācāt
Benümle zevḳ ider rind-i ḫarābāt (b. 814)

Çeng yine şu beyitlerde kendisinin ilâhî kaynaklı olup, yeryüzünde ilâhî sırları insanlara açtığını açıkça söyler:

Gehī ʿāşıḳ dilinden tercümānem
Gehī maʿşūḳ ile ben hem-zebānem (b. 825)

Benem zevḳ ehlinüñ şevḳinde ālet
Göñül çün ḳaṣd ider benden delālet (b. 829)

Semāʿumdan gidermezler ḳulaġı
Benem tertīb iden yabis dimaġı
Şular kim zühd ü taḳvā ḳıldı ʿādet
İder ḫalvetde çoḳ ṭāʿat ʿibādet
İrādet ṣūretinde maʿnevīler
Taṣavvuf güşesinde münzevīler
Benüm bu vecd ü ḥālātum görürler
Ḳamu ṭāʿatların yile virürler
Semāʿ u naḳş ururlar şevḳ iderler
Semāʿumdan ṣafā vü zevḳ iderler (b. 832-836)

Aşağıdaki beyitler ise yine musikî eşliğinde yapılan bir âyini anlatmaktadır:

Şarāb u şemʿ ü şāhid ḳanda kim var
Benem ser-ḫalḳa ol meclisde iy yār
Müzeyyen ʿışḳ ehli dirnegümden
Muḥabbet nüsḫa almış örnegümden (b. 817-818)

Ancak bu beyitlerin bir âyine telmih ettiğini düşünmek için on üçüncü yüzyıldan beri Anadolu'da tekkelerde icra olunan, kadınların da katıldığı, şerbet hatta bazen içki de içilen dinî âyinleri hatırlamak gerekir.

Nitekim bu yüzden heterodoks, Şiî-bâtınî görüşleri yayan tekkelere mensup olmayan sünnî Anadolu halkı arasında bu çeşitten müzikli

âyinlerin iyi karşılanmadığını Yunus'un şiirinde kopuz ve çeştenin şu sözünden anlıyoruz:

> Aydırlar bana ḥaram ben oğrılık degülem
> Çünkü aşlım mısmıldur ne varmış kirişte

Aynı şekilde Yunus'un söz konusu şiirinde de semâ adı verilen musikî ve raksın beraberce icra edildiği ve bugünkü Alevî âyin-i Ceminin prototipi olan bir dini âyinin anlatılmakta olduğunu Başgöz belirtmekte ve bu toplantılarda kadınların da bulunduğunu, şarap içildiğini söylemektedir.[32]

Şu halde çenge ve zaman içinde diğer musikî âletlerine de sirâyet eden kutsallık ve tanrılar dünyasının ifadesi olan musikînin ilâhi kaynaklı oluşu insanlık tarihinin en eski tasavvurlarından biridir. Nitekim bunun bir uzantısını eski Uygurlardaki semâvî (kutsal) mızıkacılar tasavvurunda buluyoruz.[33] Ancak bu motifi en eski kaynağına kadar götürmek, konuyu kendi dışındaki alanlara sürükliyeceği ve ayrıca ayrı bir çalışmayı gerektireceği için burada sadece değinilmekle yetinildi. Tarihin çok eski devirlerinden süzülerek gelen bu musikînin ve musikî âletlerinin ilâhîliği meselesinin yanı sıra, bir musikî âletinin hem çalanın hem de ona sesiyle refakat edenin, onunla zaman içinde özdeş tutulduğunu görüyoruz. Daha insanlık tarihinin ilk devirlerinde musikî âletini çalan kişinin, hem din adamı, hem hekim, hem şair, hem de büyücü olduğu bilinmektedir. İşte bu bilgiye dayanarak, çeşitli kişiliklere sahip olan çalıcı ile "insan - musikî âleti" motifinin arasında bir bağ kurulabilir. Çünkü zamanla musikî âletlerini çalanla musikî âleti Doğu'da birbirine eşdeş tutulmuştur. Mesela İslamiyette daha çok İbn-i Sînâ'ya (öl. 1037) dayandırılan insan vücuduyla musikî arasında bağıntılar olduğu keyfiyeti ve bu yüzden hastalıkların tedavisinin musikî ile yapılması gerektiği inancı da insan ile musikî âleti arasındaki özdeşleşmenin gelişiminde bir merhaleyi göstermektedir.[34] Ayrıca Türklerde Dede Korkut hikâyelerinde de görülen halk musikîşinasları ozanların çaldığı musikî âleti de (kopuz) zaman içinde ozan adını almaya başlamıştır.[35] Hatta Abdülkâdir Merâgî iki

32 Bkz. not 26'daki kaynak.

33 Bussagli 1963, 81, 103.

34 Urmevî 1346, 29-31.

35 Köprülü 1966 (a), 138-139: "Ozan". Köprülü'nün, kelimenin etimolojisiyle ilgili olarak verdiği bilgiler konunun esasına pek uygun düşmemektedir: Kökünün, Oğuz dil sahasında unutulmuş olması nedeniyle anlamsız olarak gelişi-güzel o ile ozan biçimine giren kelimenin aslı eski Türkçede uz olup "mâhir, becerikli, yetenekli, sanatkâr kişi" anlamına

türlü kopuzdan bahsederken, kopuz-i ozan'ı iki eserinde sadece ozan diye adlandırmaktadır.[36] Bilindiği gibi ozan aslında kopuzu çalana verilen addır. Böylece musikî âleti ile musikî âletini çalan birbirinden ayrılmaz hale gelmiştir. Yukarıda anlatılan Türkler arasında kopuz çalan ozan ile kopuzun aynîlik kazanması ve kopuz-ı ozan ya da sadece ozan adını alması olayının Mevlânâ Sadî (öl. 1273, 1292) devirlerinden biraz sonra ve Yunus Emre ile (öl. 1320) hemen hemen aynı yıllarda yazılı olarak kaynaklarda nakledilmesi de oldukça dikkat çekicidir. Hatta Yunus'un kopuz ve onun biraz değişik şekli olan çeşte ile eşdeş yaptığı ârif ile kopuz çalan bilge ozan arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Bunun Türklerde İslamiyet'ten önce de var olagelmiş belli bir insan imajının Yunus'da İslamlaşmış belli bir görünümü olduğu da düşünülebilir.[37]

İşte Doğu dünyasında zamanla musikî âleti ile onu çalan eşdeş tutulmaya başlanınca bu motif de zaman içinde aynı kalmayarak gelişmiş ve musikî âletini çalanı aşmıştır. Böylece musikî âleti, sadece çalanla değil, *Sâzlar Münâzarası*'nda olduğu gibi toplumda en çok benimsendiği ve dinlendiği sınıfla, ya da Yunus'un şiirinde ve Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde karşılaşıldığı gibi hakikatin bilgisine sahip veya Tanrı'nın en mükemmel şekilde tecelli ettiği İnsan-ı kâmil ile, yahut da *Çeng-nâme*'de görüldüğü gibi doğrudan doğruya hakikati arayan insanın kendisiyle eşdeş tutulmuştur.

Ana duygu ve düşünceler bakımından çok farklı olmakla beraber, Hâcû-yi Kirmânî'nin (öl. 1341) 44 beyitlik, mesnevî şeklindeki şiiri de bazı yönleri bakımından Yunus'un ve Mevlânâ'nın yukarıda söz konusu olan şiirlerine benzemektedir. Bu şiirde rübâb çalmakla geçimini sağlayan bir çalgıcının ihtiyarlayınca ne hâle geldiği anlatılır. Hikâyenin dikkati çeken yönü, ihtiyar adamın tanımının hep musikî deyimleriyle yapılmış olmasıdır:

کیسهٔ او کاسهٔ طنبور گشت . دیدهٔ او روضهٔ بی حور گشت
خنجره اش شد چو گلوی رباب . دفتر موسیقی او سینه و
ریخته دندان امیدش ز کام . و آمده ایام شبابش بشد

---

gelmektedir. Sonundaki *-an* ise ve sonradan Türkçede işlekliğini kaybetmiş olan Farsça asıllı çokluk eki, ya da fonksiyonu kesinlikle bilinmeyen fakat bir çeşit kolektiflik bildiren Türkçe bir ektir. Öte yandan bu kelimenin kökü olan *u* "muktedir olmak" fiilini ve bunun bir başka türevi olan *uk-* "anlamak, kavramak, idrâk etmek" kelimesini uz ile birlikte mütalâa edersek kelimemiz ile ârif arasındaki ilişki kendiliğinden ortaya çıkar.

36 Merâgî 1344, 128: *Câmiu'l-edvâr*, Nr. 3645, varak 114-124a arasında musikî âletlerinden bahseden bölüm.. Kelimenin *kopuz-ı ozan* şekli için bkz. Köprülü 1966 (a), 105.

37 *Prens Kalyanamkara Papamkara* hikâyesinin Uygurcası, Orkun 1940, 62-65.

سرد شده بر دل خلقش سرود . و آب رخش رفته ز دستان برود
با نگ نوایش ز عمل در گذ شت . کاروی از قول و غزل در گذ شت [38]

Artık para kazanamayacak hâle gelmiş olan ihtiyar çalgıcı Tanrı'ya dönerek şöyle yalvarır:

پردهٔ دل بانک نوا از تو یافت . رود روان صوت بقا از تو یافت
پیرم با پشت دو تا همچو چنگ . دل شده چون پرده عشاق تنک
همچو ربابم فلک کینه کوش . کبرد و مالد ز سر کینه گوش
نالم و فریاد رسم نیست کسی . چند کنم ناله بفریاد رس [39]

İhtiyar çalgıcının bu yalvarmaları üzerine gâipten bir kişi gelir, cebinden çıkardığı bir mikdar parayı onun önüne koyar. Daha sonra şair, Tanrı'ya, bu ihtiyar çalgıcıya yardım ettiği gibi kendisine de yardım etmesi için yalvarır. Çünkü o da, bu çalgıcı gibi, şiirlerini Tanrı için yazmaktadır. Bu hikâyede üslûbun musikî terimleri üzerine kurulması ve insanın devamlı bir musikî âletine benzetilmesi, insan - musikî âleti ilişkisi bakımından onu daha önce adı geçen eserlere yaklaştırır.

پردهٔ دل بانگ نوا از تو یافت . دود روان صوت بقا از تو یافت

beyti de musikî âleti ve insanın aynı kutsal kaynağına işaret ettiği için, bu şiir çalan ile musikî âletinin ne şekilde eşdeş yapıldığını göstermek bakımından da önem taşır.

Ahmed-i Dâî'nin, Hâcû-yi Kirmânî'nin bu şiirini görüp görmediği hakkında bir şey söylenemezse de bu şiirin kaynağı olan *Mesnevî*'deki ihtiyar çalgıcı hikâyesini bildiği kesinlikle öne sürülebilir.[40] *Mesnevî*'deki bu hikâye, insanın bütün bildiklerinden, geçmiş ve gelecek düşüncelerinden arınarak Tanrı'da yok olmasını dile getiriyorsa da, içerisinde Hâcû-yi Kirmânî'nin yakaladığı çalgıcıya ve musikî âletine sesi veren kaynak Tanrı'dır düşüncesini de bulundurmaktadır: "O ses, Tanrı kulunun boğazından çıksa da esasen ve mutlaka padişâhtan gelmektedir"[41] sözü insanı ve sesi (musikîyi) ve dolayısiyle musikî âletini ilâhi bir kaynağa bağlamakta ve böylece bu ikisini beraber görmektedir.

Ayrıca *Mesnevî*'deki bu hikâyenin sonunda çengden şikâyet eden ihtiyar çalgıcı, aslında kendisinden şikâyet ettiğini söyler ki bu ifadeler de

38 Zebihullah Safa 1339, II: 248.

39 Zebihullah Safa 1339, II: 248-249.

40 Mevlânâ 1966, I: 153-177.

41 Mevlânâ 1966, I: 154.

musikî âleti ile çalgıcıyı eşdeş yapan düşüncenin gelişme çizgisinin bir safhasını göstermek bakımından önemlidir. Aynı düşünce *Çeng-nâme*'de bir başka şekilde dile gelmiştir:

Bilür ḥālümden ol kim hem-nefesdür
Ḥerīf olanlara bir ḥarf besdür (b. 893)

Yani onunla hem-nefes olan, onu çalan onun halinden anlar. Bu durumda insan - musikî âleti eşdeşliğinin, ikisinin aynı kutsal kaynaktan geldiği ve ancak musikî âletini çalanın musikî âletini anlayabileceği, başka bir deyişle çalgıcının kendi duygularını, hâlini dile getiren aracı en iyi anlayan kimse, musikî âletinin de çalgıcıyı en iyi şekilde dile getiren araç olduğu, yani aynı kaynaktan gelmeleri dolayısiyle ikisini birbirinden ayırmanın imkânı olmadığı düşüncelerini bu üç eserde de görüyoruz.

Sonuç olarak, kökleri çok daha eski bir geleneğe ve inanışa dayanan "insan - musikî âleti ilişkisi" motifini, Ahmed-i Dâî'nin, özellikle Yunus ve Mevlânâ'dan esinlenerek kendine özgü bir şekilde işlediği söylenebilir. Ahmed-i Dâî, eserinde düşünce yönünü Yunus ve Mevlânâ'yı izleyerek geliştirmiş; kompozisyon ve çengin yapısının hikâyesini anlatma konusunda da Sadî'yi ve yine Yunus'u izlemiştir. Ancak Ahmed-i Dâî, bu eserinde insan aranışlarının sonsuza dek uzandığını söylemekle, insan realitesini öteki eserlerindekinden farklı bir şekilde değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA



YAZMALAR

Beng ü Çagır, Add. 7914. Yûsuf Emîrî, *Beng ü Çagır*. London, British Library, Add. 7914.

Câmiü'l-edvâr, Nr. 3644 ve 3645. Abdülkâdir Merâgî, *Câmiü'l-edvâr*. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nr. 3644 ve 3645.

Câmiü'l-elhân, Nr. 3645. Abdülkâdir Merâgî, *Câmiü'l-elhân*. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nr. 3645.

Der Hikâyet-i Elf Abdâl, Nr. 4967. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nr. 4967.

Edvâr (el-Matla), Nr. 3459. Seydî, *Edvâr (el-Matla')*. Topkapı, III. Ahmet, Nr. 3459.

El-Mutavvel ve'l-Muhtasar el-Ma'ânî, Nr. 88. Sâdeddin Mesûd b. Ömer Taftazânî, *El-Mutavvel ve'l-Muhtasar el-Ma'ânî*. Süleymaniye Kütüphanesi, Şehzade Mehmed 88.

Kitâb-ı edvâr, Nr. 1175. *Kitâb-ı edvâr*. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Or. 1175.

Kitâbü't-Tezkire be-Ahvâli'l-Mevtâ ve'l-Ahvâli'l-Âhire, Nr. 2571. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 2571.

Leylâ ve Mecnûn, Nr. 1164. Hamdullah Hamdî, *Leylâ ve Mecnûn*. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Nr. 1164.

Leylâ ve Mecnûn, Nr. 1165. Hamdullah Hamdî, *Leylâ ve Mecnûn*. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Nr. 1165.

Leylâ ve Mecnûn, TY. 800. Hamdullah Hamdî, *Leylâ ve Mecnun*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 800.

Leylâ ve Mecnûn, PA. Hamdullah Hamdî, *Leylâ ve Mecnun*. Harvard Art Museums, Nr. 1985.231.

Menâkıb-ı Ak Şemseddin, TY 6458. Emîr Hüseyin Enîsî, *Menâkıb-ı Ak Şemseddin*, Üniversite Kütüphanesi, TY 6458.

Menâkıb-ı Kemâl Ümmî, Nr. 1323. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, manzum 1323.

Münâzara-i Afyon Bade ve Beng, Nr. A-64. Bahâî, *Münâzara-i Afyon Bade ve Beng*. Belediye Ktp., Nr. A-64.

Oguz-nâme, Nr. 1823. Yazıcızâde Alî, *Oğuz-nâme*. Berlin, Staatsbibliothek, Nr. 1823.

Risâleler Mecmûası, Nr. 840. Zaîfî, *Risâleler Mecmûası*, (Halıcılar Külliyatı). Türk Yazı Sanatları Halıcılar Müzesi, Envanter Nr. 840, Kayıt Nr. 85.

Sâzlar Münâzarası, Add. 7914. Ahmedî, *Sâzlar Münâzarası*. London, British Library, Add 7914, fol. 321b-328b.

Sîret Antar, Nr. 238. Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Vâlide 238.

Sîret Antar, Nr. 14/1. Viyana, Avusturya Millî Kütüphanesi, Cod. A. F. 14/1.

Şîrîn ü Hüsrev, Nr. 77. Emîr Hüsrev, *Şîrîn ü Hüsrev*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.Y. 77.

Tefhîmü'l-makâmat, Nr. 1793. Hızır b. Abdullah, *Tefhîmü'l-makâmat*. Topkapı, Hazine No. 1793.

Zaîfî Külliyatı, Nr. 822. Zaîfî, *Külliyat*. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 822.

Zübdetü't-tevârîh, Nr. 919. Ḥâfız Ebrû, *Zübdetü't-tevârîh*. Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, Nr. 919.

ÇALIŞMALAR

Abdullah oğlu Hasan 1933. Abdullah oğlu Hasan, "İsmail Bey Gasprinski," *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 16 (1933): 170-75.

Adıvar 1953. Adnan Adıvar, "Bizans'da Yüksek Mektepler". *Tarih Dergisi* 5 (1953): 1-54.

Adıvar 1982. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Adlî 1308. *Divan-ı Sultan Bayezid-i Sanî*. Haz. M. Fuad. İstanbul: 1308.

Adnî 1951. Bercis Miskioğlu, "Adnî Divanı." Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiyat Enstitüsü T372, 1951.

Ahmed Fakîh 1974. Ahmed Fakîh, *Kitabu Evsâfı Mesâcidi'ş-Şerife*. Haz. Hasibe Mazıoğlu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1974.

Ahmed Paşa 1966. *Ahmet Paşa Divanı*. Haz. Ali Nihad Tarlan. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1966.

Ahmed-i Dâî 1973. *Aḥmed-i Dā'ī and His Çengnāme: An Old Ottoman Mesnevi. Text in Facsmile with an Introduction, Critical Analysis and Index.* [*Aḥmed-i Dā'ī ve Çengnāmesi: Eski Osmanlıca Bir Mesnevi. Giriş, Tenkitli Değerlendirme,*

Dizin, Tıpkıbasım]. Ed. Gönül Alpay Tekin. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1973.

Ahmed-i Dâî 1992. *Çengnâme, Ahmed-i Dâ'î. İnceleme, Tenkidli Metin.* Haz. Gönül Alpay Tekin. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992.

Ahmedî 1969. Ahmedi, "*Cemşid ü Hurşid*'in transkripsiyon ve indeksi." Haz. Mehmet Akalın. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat fakültesi, 1969.

Ahmedî 1975. Mehmet Akalın, Cemşid u Hurşid: İnceleme-Metin. Ankara: Sevinc Matbaası, 1975.

Ahmedî 1983. Ahmedi, *İskender-nâme.* Haz. İsmail Ünver, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1983.

Ahmedî 1992. Kemal Sılay, "Ahmedi's History of Ottoman Dynasty." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 16 (1992): 129-200.

Akalın 1988. Şükrü Haluk Akalın, "Saltukname'nin Yeni Bulunan Nüshaları ve Bazı Düşünceler." *Türk Kültürü Araştırmaları Yıllığı* 26:2 (1998): 229-234.

Akar 1985. Metin Akar, "Yûsuf-i Meddah'ın Dastân-i İblisî'nin Kaynağı." *Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul, 23-28 Eylül 1985).* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,1985. (Türk Edebiyatı I: 1-7).

Akgündüz 1990. Ahmed Akgündüz, *Osmanlı Kanun-nâmeleri ve Hukukî Tahlilleri.* İstanbul: FEY Vakfı Yayınları, 1990.

Aksan (t.y.). Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili.* İstanbul: (t.y.).

Aktaş 1986. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri.* Ankara: Akçağ Yayınları, 1986.

Ali Vahit 1933. Ali Vahit, "Kemal Ümmî Hakkında." *Halk Bilgisi Haberleri* 31 (1933): 212-215.

Al-Shaman 1991. Mes'ad S. Al-Shaman, "Hamdullah Hamdi'nin Tuhfetü'l-'Uşşak Adlı Mesnevisi." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 15 (1991): 169-256.

Allworth 1967. Edward Allworth (ed.). *Central Asia: A Century of Russian Rule.* New York: Columbia University Press, 1967.

Alparslan 1963. Ali Alparslan, "Ahmedî'nin Yeni Bulunan Bir Eseri 'Mirkat-ı Edeb'." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 10 (1963): 35-40.

Alpay Tekin 1960. Gönül Alpay, "Hamdullah Hamdî'nin Leylâ ve Mecnun Mesnevisi." Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türkiyat Enstitüsü, 1960. T539, 416 s.

Alpay Tekin 1972. Gönül Alpay, "XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sazlar Münâzarası." *Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* 10 (1972) [1976]: 99-132.

Alpay Tekin 1995. Gönül Alpay Tekin, "Fatih Devri Edebiyatı." *İstanbul Armağanı I: Fetih ve Fatih.* Haz. Mustafa Armağan. İstanbul: 1995, s. 161-235.

Anafarta 1969. Nigar Anafarta, *Hüner-nâme: Minyatürleri ve Sanatçıları.* İstanbul: Doğan Kardeş, 1969.

Anhegger 1950. Robert Anhegger, "16. Asır Şairlerinden Za'îfî." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 4/1-2 (1950): 133-166.

Anhegger 1952. Robert Anhegger, "Selatinname Müellifi Kemal." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 4/4* (1952): 447-470.

Anhegger 1982. Robert Anhegger, "Weiteres zu Kemal-i Zerd." *Türklük Bilgisi Araştırmaları / Journal of Turkish Studies,* 6 (1982): 15-43.

Anhegger ve İnalcık 1956. Robert Anhegger ve Halil İnalcık, *Kanun-nâme-i Sultanî ber-muceb-i örf-i Osmanî: II. Mehmed ve II. Bayezid devirlerine ait yasakname.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956.

Arat 1987. Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler.* İstanbul: Say Yayınları, 1987.

Arat 1936-1939. Reşit Rahmeti Arat, "Fatih Sultan Mehmed'in Yarlığı," *Türkiyat Mecmuası* 6 (1936-1939): 285-322.

Arat 1937. Reşit Rahmeti Arat, "Uygur Alfabesi." *Muallim Cevdet, Hayatı, Eserleri ve Kütübhanesi.* İstanbul: Bozkurt Matbaası, 1937, s. 665-690.

Arat 1951. Reşit Rahmeti Arat, *'Atabetü'l-Hakâyık.* İstanbul: Ateş Basımevi, 1951.

Aratus 1955. Aratus, *Phaenomena. Callimachus, Lychopran, Aratus, Hymns and Epigrams, with an English translation by A. W. Mair and G. R. Mair.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1955. s. 195-299.

Arel 1948. Hüseyin Sadeddin Arel, "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri." *Musiki Mecmuası* 1 (1948): 25-26.

Arel 1949. Hüseyin Sadeddin Arel, "Musiki Tarihinden Parçalar." *Musiki Mecmuası* 24 (1950): 23.

Arel 1953. Hüseyin Sadeddin Arel, "Fatih Devrinde Türk Musikisi." *Musiki Mecmuası* 63-65 (1953): 69-75.

Arzıbekov ve Abdurrahmanov 1970. R. Arzıbekov ve A. Abdurrahmanov, "Şair Ümidî'nin Hayatı ve İcadı." *Özbek Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3 (1970): 45-47.

Aslanoğlu 1965. İbrahim Aslanoğlu, *Sivas Halk Şairleri Bayramı.* Sivas: Güven Matbaası, 1965.

Âşık Çelebi 1971. *Meşair üş-şuara: or, Tezkere of Âşık Çelebi.* Haz. Glyn Munro Meredith-Owens. London: 1971.

Âşıkpaşazâde 1949. "Âşıkpaşaoğlu Ahmed Âşıkî'nin Hayatı ve Eserleri." *Osmanlı Tarihleri I.* Haz. Nihal Atsız. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949, s. 79-318.

Attâr 1968. Feridüddin Attâr, *Mantık al-tayr.* Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: 1968.

Ateş 1942. Ahmed Ateş, "Metin Tenkidi Hakkında." *Türkiyat Mecmuası*, 7-8 (1942): 253-67.

Ateş 1953. Ahmed Ateş, "Mesnevî'nin Onsekiz Beytinin Mânası." *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı*. İstanbul: 1953, s. 37-50.

Ateş 1955. Ahmed Ateş, "Leylâ ve Mecnun." *İslâm Ansiklopedisi* 7 (1955): 49-55.

Ateş 1968. Ahmed Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

Atsız 1947. Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri I*. İstanbul: 1947.

Atsız 1949. Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri I*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949.

Atsız 1975. Nihal Atsız, "Hicrî 858 yılına ait Takvim." *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 4 (1975): 223-283.

Avnî 1904. *Der divan Sultan Mehmeds des Zweiten des Eroberers von Konstantinopel*. Ed. Georg Jacob. Berlin: Mayer&Müller, 1904.

Avnî 1944. *Fatih Divanı*. Haz. Saffet Sıdkı Bilmen. İstanbul: 1944.

Avnî 1946. *Fatih'in Şiirleri*. Haz. Kemal Edip Ünsel. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1946.

Avnî 1959. *Fatih ve Şiirleri: Tıpkıbasım, Transkripsiyon, Lügat*. Haz. Ahmed Aymutlu. İstanbul: 1959.

Ayan 1983. Hüseyin Ayan, "Celîlî'nin Mehek-nâmesi." *Türk Dili ve Araştırmaları Dergisi* 2 (1983): 5-14.

Ayaz İshakı 1933. Ayaz İshakı, "Edil-Ural Şairi Abdullah Tokay." *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 16 (1933): 190-192.

Azamat 1992. Nihat Azamat, *Anonim Tevârih-i Âl-i Osman*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1992.

Babur 1946. *Vekayi, Babur'un Hatıratı*. Çev. Reşit Rahmeti Arat. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1946.

Banarlı 1939. Nihad Sami Banarlı, "XVI. Asır Anadolu Şâirlerinden Ahmedî'nin Osmanlı Tarihi: Dâsitân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân ve Cemşîd ü Hurşîd Mesnevîsi." *Türkiyat Mecmuası* 6 (1939): 49-176.

Baring-Gould 1868. Sabine Baring-Gould, *Curious Myths of the Middle Ages*. London: Rivingtons, 1868.

Barkan 1943. Ömer Lütfi Barkan, *Kanunlar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1943.

Barkan 1955. Ömer Lütfi Barkan, "Kanun-nâme." *İslâm Ansiklopedisi* 6 (1955): 185-196.

Barlas 1975. Uğurol Barlas, *Sarıkamış Masalları*. Karabük: Özer Basımevi, 1975.

Barthold 1962. Vasilii Vladimirovich Barthold, *Four Studies on the History of Central Asia, Mir 'Ali-Shir*. Trans. Gen. V. and T. Minorsky. Leiden: Brill, 1956-1962.

Baskakov, Karev ve Hamzaev 1968. A. N. Baskakov, B. A. Karev ve M. Y. Hamzaev. *Türkmenskiy-Ruskiy Slovar (Türkmence Rusça Sözlük).* Moskova: 1968.

Başgöz 1981. İlhan Başgöz, "The Human Dimension of Yunus Emre's Transformation." *Yunus Emre and His Mystical Poetry.* Haz. Talat Sait Halman. Bloomington: Indiana University Press, 1981, s. 23-41.

Bayraktareviç 1974-76. Fehim Bayraktareviç, "Mesîhî'nin dünya edebiyatında yer alan *Bahâriye*'si." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 22 (1974-76): 213-219.

Bedr-i Dilşâd 1997. *Bedr-i Dilşad'ın Murad-nâmesi.* Haz. Âdem Ceyhan. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Belayef 1931. Viktor Belayef, "Özbek Musikisi." Çev. Abdülkadir İnan. *Atsız Mecmuası* 2 (1931): 30-33.

Bertels 1957. Evgeniy E. Bertels, "Ali Şîr Nevaî'nin Ferhad ve Şirîn'i: Ferhad ve Şirîn Mesnevisi'ne Önsöz." Çev. Rasime Uygun. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1957 (1957): 115-129.

Bertels 1965. Evgeniy E. Bertels, *Navoi i Camî.* Moskova: 1965.

Bible 1962. *The Oxford Annotated Bible.* Haz. Herbert G. May and Bruce M. Metzger. New York: Oxford University Press, 1962.

Binney 1979. Edwin Binney, *Turkish Treasures from the Collection of Edwin Binney, 3rd: An Exhibition at the Portland Art Museum, January 16-February 18, 1979, with Later Showings at Other US Museums.* Portland, Or.: The Museum, 1979.

Blochet 1932-1933. Edgard Blochet, *Catalogue des manuscrits turcs.* Paris: Bibliothèque Nationale, 1932-1933.

Boratav 1969. Pertev Naili Boratav, *Az Gittik Uz Gittik.* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

Boratav ve Fıratlı 1943. Pertev Naili Boratav ve Halil Vedat Fıratlı, *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi.* Ankara: Maarif Matbaası, 1943.

Bozkurt 1982. Nejat Bozkurt, *Hegel: Estetik.* İstanbul: Say Yayınları, 1982.

Brockelmann 1977. Carl Brockelmann, "Kelile ve Dimne." *İslâm Ansiklopedisi* 6 (1977): 552-558.

Brown 1899. Robert Brown, *Researches into the Origin of the Primitive Constellations of the Greeks, Phoenicians and Babylonians.* London: 1899.

Browne 1900. Sir Edward Granville Browne, *A Hand-list of the Muhammadan Manuscripts, Including All Those Written in the Arabic Character, Preserved in the Library of the University of Cambridge.* Cambridge: 1900.

Browne 1956. Sir Edward Granville Browne, *A Literary History of Persia.* 1. cilt. Cambridge: 1956.

Browne 1959. Sir Edward Granville Browne, *A Literary History of Persia.* 2. cilt. Cambridge: 1959.

Burckhardt 1959. Titus Burckhardt, *An Introduction to Sufi Doctrine*. Lahore: Sh. M. Ashraf, 1959.

Burritt 1844. Elijah Hindsdale Burritt, *The Geography of the Heavens and Class Book of Astronomy: Accompanied by a Celestial Atlas*. New York: Huntlington and Savage, 1844.

Bussagli 1963. Mario Bussagli, *Painting of Central Asia*. Geneva: Skira, 1963.

Bynum 1978. David E. Bynum, *The Deamon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1978.

Câfer Çelebi 1331. Tâcîzâde Cafer Çelebi, *Mahruse-i İstanbul Fetih-nâmesi*. İstanbul: 1331.

Câfer Çelebi 1983. *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi: with a Critical Edition of His Divan*. Haz. İsmail E. Erünsal. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1983.

Caferoğlu 1933. Ahmet Caferoğlu, "Mirza Fethali Ahundov." *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 24 (1933): 436-443.

Caferoğlu 1934. Ahmet Caferoğlu, "Mirza Fethali Ahundzade Hakkında Bir Vesika." *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 26 (1934): 41-45.

Caferoğlu 1936. Ahmet Caferoğlu, "Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu." *Ülkü Mecmuası 45/7* (1936): 203-215.

Caferoğlu 1937. Ahmet Caferoğlu, "Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu" *Ülkü Mecmuası 48/8* (1937): 411-426.

Caferoğlu 1969. Ahmet Caferoğlu, "Milletlerarası Kültür Sözlüğündeki Bazı Türkçe Unsurlar." *Türk Dili ve Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1969): 25-43.

Cem Sultan 1951. *Sultan Cem*. Haz. İsmail Hikmet Ertaylan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1951.

Cem Sultan 1989. *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*. Haz. İ. Halil Ersoylu. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1989.

Cemâlî 1994. *Cemâlî, Hayatı, Eserleri ve Divanı*. Haz. İbrahim Çetin Derdiyok. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1994.

Cömert 1981. Bedrettin Cömert, *Eleştiriye Beş Kala*. İstanbul: Ayko Yayınları, 1981.

Çâkerî 1999. *15. Yüzyıl Şairi Çâkerî ve Dîvânı: İnceleme, Tenkidli Metin*. Haz. Hatice Aynur. İstanbul: 1999.

Çavuşoğlu 1971. Mehmed Çavuşoğlu, *Necati Bey Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.

Çelebioğlu 1979. Âmil Çelebioğlu, "Kıyâfe(t) İlmi ve Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdi ile Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Kıyâfet-nâmeleri." *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi* 11:2 (1979): 305-347.

Çelebioğlu 1999. Âmil Çelebioğlu, *Türk Edebiyatında Mesnevi.* İstanbul: Kitabevi, 1999.

Çetin 1952. Nihat M. Çetin, "Ahmedî'nin Bilinmeyen Birkaç Eseri." *Tarih Dergisi* 3-4:2 (1952): 103-108.

Derviş Şemsî 1968. İdris Güven Kaya, "Deh-Murg." Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi.İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 1968.

Devletşâh (t.y.). Devletşâh, *Tezkiretü'ş-şu'arâ.* Haz. Muhammed Abbâsî. Tahran: (t.y.).

Devletşâh 1337. Devletşâh, *Tezkiretü'ş-şu'arâ.* Haz. Muhammed Abbasî. Tahran: 1337.

Dilçin 1978. Cem Dilçin, "XIII. Yüzyıl Metinlerinden Bir Yapıt: Ahval-i Kıyamet." *Ömer Asım Aksoy Armağanı.* Haz. M. Canpolat, S. Tezcan, M. Ş. Onaran. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1978, s. 49-86.

Dilçin 1983. Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Diriöz 1965. Haydar Ali Diriöz, *Âlim, Şair ve Mutasavvıf Ali Nihad Bey.* İstanbul: Erenler Matbaası, 1965.

Divanlar 1947. *İstanbul Kitaplıkları Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu.* 4 cilt. Kütüphaneler Müdürlüğü Tasnif Komisyonu. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1947-1969.

Doerfer 1965. Gerhard Doerfer, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen II.* Wiesbaden: 1965.

Dolu 1952. Hâlide Cemil Dolu, "Yusuf Hikâyesi Hakkında Birkaç Söz ve Bazı Türkçe Nüshaları." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 4:4 (1952): 419-445.

Duda 1933. Herbert Wilhelm Duda, *Ferhad und Schirin.* Praha: Orientalni ustav, 1933.

Eagleton 1990. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı.* Çev. Esen Tarım. İstanbul: 1990.

Eberhard 1951. Wolfram Eberhard, "The Girl that Became a Bird." *Semitic and Oriental Studies* 11 (1951): 79-86.

Eberhard ve Boratav 1953. Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav. *Typen Türkischer Volksmaerchen.* Wiesbaden: Steiner, 1953.

Ebu'l-Hayr Rûmî 1974-1984. *Saltuk-nâme.* Haz. Fahir İz. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1974-1984.

Eckmann 1963 (a). János Eckmann, "A Contest in Verse between Stringed Instruments from the Chagatay Literature of the 15th Century." *Aspects of Altaic Civilization. Proceedings of the Fifth Meeting of the Permanent International Altaistic Conference Held at Indiana University, June 4–9,1962.* Haz. Denis Sinor. Bloomington: Indiana University, 1963, 119-121.

Eckmann 1963 (b). János Eckmann, "Çağatay Edebiyatının Son Devri (1800-1920)." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1963 (1964): 121-156.

Eckmann 1964. János Eckmann, "Die Tschaghataische Literatur." *Philologiae Turcicae Fundamenta.* Cilt 2. Wiesbaden: Franz Steiner, s. 304-402.

Eckmann 1966. János Eckmann, *Chagatay Manual.* The Hague: Mouton&Co., 1966.

Eckmann 1968. János Eckmann, "Sadî Gülistan'ının Bilinmeyen Çağatayca Bir Çevirisi." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1968): 17-29.

Eco 1996. Umberto Eco. *Yorum ve Aşırı Yorum.* Çev. K. Atakay. Can Yayınları, 1996.

Edman 1991. Irvin Edman, *Sanat ve İnsan.* Çev. Turhan Oğuzkan. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Efşar 1962. İrec Efşar, *Şirin u Ferhad-ı Selimî: Nüshaha-yı Hattî.* Tahran: 1962.

Elgin 1964. Necati Elgin, "Davud-ı Halveti'nin Gülşen-i Tevhîd'i." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 13 (1964): 91-98.

Elvan Çelebi 1984.*Menâkıbü'l-Kudsiyye ve Menâsıbü'l-Ünsiyye.* Haz. İsmail E. Erünsal ve Ahmet Yaşar Ocak. İstanbul: 1984.

Enverî 1928. *Düstûr-nâme-i Enverî.* Haz. Mükrimin Halil Yınanç. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1928.

Eraslan 1987. Kemal Eraslan, "Akşemseddin'in Dinî-Tasavvufî Şiirleri." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1984 (1987): 11-85.

Ercengiz 1967. Necla Ercengiz, "Mihrî Hanım Divanı'ndaki Unsurların Tahlili İndeksi ve Divan." Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 1967.

Eren 1974-76. İsmail Eren, "*Bahâriye*'nin Fransızca, Rusça ve Sırpça Çevirileri." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 22 (1974-76): 221-227.

Ergin 1947. Muharrem Ergin, "Melîhî." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 2 (1947): 59-78.

Ergin 1949. Muharrem Ergin, "Câmi-ül Meâni'deki Türkçe Şiirler." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3:3-4 (1949): 539-569.

Ergin 1950. Muharrem Ergin, "Bursa Kitaplıklarındaki Türkçe Yazmalar Arasında." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 1-2:4 (1950): 107-132.

Erimer 1974. Kayahan Erimer, "Gün Işığına Çıkan Değerli Bir Eser." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1973-1974 (1974): 265-282.

Ertaylan 1946. İsmail Hikmet Ertaylan, "Yûsuf-i Meddah. Yeni İki Varaka ve Gülşah Nüshası: Hamuşname-Dasitan-ı İblis-i Aleyhilla'ne ve Maktel-i Hüseyin." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 1:2 (1946): 105-121.

Ertaylan 1951. İsmail Hikmet Ertaylan, *Fâl-nâme.* İstanbul: 1951.

Ertaylan 1952. İsmail Hikmet Ertaylan, *Ahmed-i Da'i, Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1952.

Ertaylan 1953. İsmail Hikmet Ertaylan, *Fâtih ve Fütûhâtı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1953.

Erzurumlu Darîr 1994. *Kıssa-i Yûsuf*. Haz. Leylâ Karahan. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1994.

Eşrefoğlu Rûmî 1970. *Eşrefoğlu Divanı*. Haz. 1001 Temel Eser Heyeti. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1970.

Eyüboğlu 1966. Sabahattin Eyüboğlu, *Yunus Emre'ye Selâm*. Çan Yayınları, 1966.

Fahrî 1974. *Faḫrīs Ḫusrev u Šīrīn : eine türkische Dichtung von 1367*. Hrsg. von Barbara Flemming. Wiesbaden: F. Steiner, 1974.

Farmer 1950. Henry George Farmer, "Abdülkadir." *İslâm Ansiklopedisi* 1 (1950): 83-85.

Farmer 1962. Henry George Farmer, "Abdalqâdir ibn Gaibî on Instruments of Music." *Oriens* 15 (1962): 242-248.

Farmer 1964. Henry George Farmer, "Rebâb." *İslâm Ansiklopedisi* 9 (1964): 648-651.

Farmer 1966. Henry George Farmer, *Islam. Musik Geschichte in Bildern 3:2*. Leipzig: DVfM, 1966.

Fasîh Hâfî 1961. Fasîhüddin Ahmed Fasîh Hâfî, *Mücmel-i Fasîhî*. Ed. Mahmûd Ferruh. Meşhed: Kitâbfurûşî-i Bâstân, 1961-<1962 veya 1963>.

Fatih 1953. *İstanbul Kütüphanelerinde Fatih'in Hususi Kütüphanesine ve Fatih Çağı Müelliflerine ait Eserler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1953.

Firdevsî-i Rûmî 1980. *Kutb-nâme*. Haz. İbrahim Olgun ve İsmet Parmaksızoğlu. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1980.

Firdevsî-i Tavîl 1995. *Firdevsī-i Ṭavīl and His Da'vet-nāme*. Haz. Fatma Büyükkarcı. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1995.

Flügel 1865-1867. Gustav Flügel, *Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Kaiserlich-königlichen Hofbibliothek zu Wien*. Wien: 1865-1867.

Frazer 1942. Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: Macmillan, 1942.

Furkat 1960. *Tanlangan Eserler*. Haz. Halid Resul. Taşkent: 1960.

Fuzûlî 1956. *Beng u Bâde*. Haz. Kemâl Edîb Kürkçüoğlu. İstanbul: Maarif Vekaleti, 1956.

Gazimihal [Kösemihalzade] 1958. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ*. Ankara: 1958.

Gazimihal [Kösemihalzade] 1961. Mahmut Ragıp Gazimihal, "Yine Kopuz ve Yelteme Üzerine." *Türk Folklor Araştırmaları* 142 (1961): 2341-2342.

Gibb (t.y.). Elias John Wilkonson, *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: t.y.

Gibb 1902. Elias John Wilkinson Gibb, *A History of Ottoman Poetry.* 2. Cilt. London: 1902.

Gökbilgin 1972. M. Tayyib Gökbilgin, "Mehmed Paşa: Muhammed Paşa, Sokullu, Tavil." *İslâm Ansiklopedisi* 7 (1972): 595-605.

Gölpınarlı 1942. Abdülbaki Gölpınarlı, "Bayramiyye." *İslâm Ansiklopedisi* 2 (1942): 423-426.

Gölpınarlı 1960. Abdülbaki Gölpınarlı, *Hacı Bayram Veli.* Ankara: 1960.

Gölpınarlı 1961. Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre ve Tasavvuf.* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.

Gölpınarlı 1972. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu III.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.

Graves 1960. Robert Graves, *The Greek Myths.* London: Penguin Books, 1960.

Gülşehrî 1957. Mantıku't-tayr, Tıpkıbasım. Haz. Agah Sırrı Levend. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1957.

Gülşehrî 1982. *Gülşehri ve Felek-nâme.* Haz. Saadettin Kocatürk. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982.

Günay 1975. Umay Günay, *Elâzığ Masalları: İnceleme.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1975.

Güzel 1981. Abdurrahman Güzel, *Kaygusuz Abdal (Alâaddin Gaybî).* Ankara: Kültür Bakanlığı, 1981.

Hacı Bektaş Velî (t.y.). *Makalat.* Haz. Esat Coşan. Ankara: Seha Neşriyat, (t.y.).

Hacı Paşa 1990. Celâlüddin Hızır (Hacı Paşa), *Müntehab-ı Şifâ.* Haz. Zafer Önler. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1990.

Hakimbay 1934. A. N. Hakimbay, "Türkistan'ın Buhara Ülkesinde Dil Meseleleri." *Azerbeycan Yurt Bilgisi* 31-32 (1934): 285-95.

Halil oğlu Ali 1960. *Yûsuf u Züleyha: Tıpkıbasım.* Haz. İsmail Hikmet Ertaylan. İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1960.

Hamilton 1971. *Le Conte Bouddhique du Bon et du Mauvais Prince en Version Ouigoure.* Haz. James Russell Hamilton. Paris: Klincksieck, 1971.

Hasan Çelebi 1978-1981. Kınalızade Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-Şuarâ.* Haz. İbrahim Kutluk. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1978-1981.

Hickman 1972. William Crosby Hickman, "Eşrefoğlu Rumî: Fifteenth Century Anatolian Mystic Poet." Yayımlanmamış Doktora Tezi. Harvard University, 1972.

Hickman 1976-77. William Crosby Hickman, "Who was Ummî Kemal?" *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi* 4-5 (1976-1977): 57-82.

Hüsam 2008. Kırımlı Hafız Hüsam, *Teressül.* Haz. Şinasi Tekin. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2008.

İlaydın 1978. Hikmet İlaydın, "Dehhâni'nin Şiirleri." *Ömer Asım Aksoy Armağanı.* Haz. M. Canpolat, S. Tezcan, M. Ş. Onaran. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1978, s. 137-176.

İnalcık 1947. Halil İnalcık, "Bursa Şeriye Sicillerinde Fatih Sultan Mehmed'in Fermanları." *Belleten* 44 (1947): 693-708.

İnalcık 1954. Halil İnalcık, *Fatih Devri Üzerine Tedkikler ve Vesikalar 1.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1954.

İnalcık 1957. Halil İnalcık, "Mehmed II." *İslâm Ansiklopedisi* 7 (1957): 506-535.

İnalcık 1959. Halil İnalcık, "Osmanlılarda Raiyyet Rüsûmu." *Belleten* 23 (1959): 575-610.

İnalcık 1960. Halil İnalcık, "Reisülküttap." *İslâm Ansiklopedisi* 9 (1960): 671-683.

İnalcık ve Oğuz 1978. *Gazavât-ı Sultan Murâd bin Mehmed Hân.* Haz. Halil İnalcık ve Mevlûd Oğuz Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1978.

İnan 1965. Yusuf Ziya İnan, *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan.* İstanbul: Sıralar Matbaası, 1965.

İpekten 1996. Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996.

İz 1964. Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir: XIV. Yüzyıldan XIX. Yüzyıl Ortasına Kadar Yazmalardan Seçilmiş Metinler.* İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1964.

İz ve Kut 1985 (a). Fahir İz ve Günay Kut, "XIV. Yüzyıl Divan Nazım ve Nesri." *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri.* Cilt 1. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1985, s. 219-413.

İz ve Kut 1985 (b). Fahir İz ve Günay Kut, "XV. Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış." *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri.* Cilt 2. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1985, s. 105-472.

Jacobsen 1976. Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion.* New Haven: Yale University Press: 1976.

Jobes 1964. Gertrude Jobes and James Jobes, *Outer Space: Myths, Names, Meanings Calendars.* New York: Scarecrow Press, 1964.

Jurdak 1950. Mansur Hanna Jurdak, *Astronomical Dictionary: The Zodiac and the Constellations: Arabic Star-names, Their Meaning, Transliteration and Pronunciation.* Beirut: American Mission Press, 1950.

Karahan 1954. Abdülkadir Karahan, "Fatih, Şâir 'Avni'." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 6 (1954): 1-39.

Karamanlı Nizâmî 1974. *Karamanlı Nizamî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı.* Haz. Haluk İpekten. Ankara: Atatürk Üniversitesi, 1974.

Karamanlıoğlu 1972. Ali Fehmi "Seyfi-i Serayî'nin Gülistan Tercümesi'nin Yayını Üzerine." *Türkiyat Mecmuası* 17 (1972): 251-261.

Karatay 1961. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu.* İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961.

Kaygı 1995. Abdullah Kaygı, *Edebiyat ve Varlık.* Ankara: Kebikeç Yayınları, 1995.

Kayserilioğlu 1948. Refet Kayserilioğlu, "Tanburun Perdeleri ve Düzeni." *Musiki Mecmuası* 9 (1948): 22-24.

Kıvâmî 1955. *Fetih-nâme-i Sultan Mehmed.* Haz. Franz Babinger. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.

Klâsikler 1985. *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri.* 12 cilt. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1985-[1990].

Kocatürk 1955. Vasfi Mahir Kocatürk, *Tekke Şiiri Antolojisi.* Ankara: 1955.

Kocatürk 1970. Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: 1970.

Kocatürk 1971. Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: 1971.

Kortantamer 1973. Tunca Kortantamer, *Leben und Weltbild des altomanischen Dichters Aḥmedī unter besonderer Berücksichtigung seines Diwans.* Freiburg im Breisgau: K. Schwarz, 1973.

Köprülü 1916. Mehmed Fuad Köprülü, "Fatih Devrinde Edebî Hayat." *İkdam Gazetesi* 6949 (3 Haziran 1332/16 Nisan 1916): 3.

Köprülü 1918. Mehmed Fuad Köprülü, "Fatih Devrinde Edebî Hayat." *Yeni Mecmua* 46 (1918): 389-391;

Köprülü 1926 (1928). Mehmed Fuad Köprülü, "Anadolu Beylikleri Tarihine Ait Notlar." *Türkiyat Mecmuası* 2 (1926): 1-32.

Köprülü 1935. Mehmed Fuad Köprülü, "Abdal." *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi* 1 (1935): 23-56.

Köprülü 1940 (a). Mehmed Fuad Köprülü, "Ahmed Paşa." *İslâm Ansiklopedisi* 1 (1940): 187-192.

Köprülü 1940 (b). Mehmed Fuad Köprülü, "Aşık Paşa." *İslâm Ansiklopedisi* 1 (1940): 701-706.

Köprülü 1943. Mehmed Fuad Köprülü, "Anadolu Selçukluları Tarihi'nin Yerli Kaynakları." *Belleten* 7 (1943): 379-522.

Köprülü 1945. Mehmed Fuad Köprülü, "Çağatay Edebiyatı." *İslâm Ansiklopedisi* 3 (1945): 270-323.

Köprülü 1949. Mehmed Fuad Köprülü, "Hamdî." *İslam Ansiklopedisi* 5 (1949): 183-186.

Köprülü 1966 (a). Mehmed Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1966.

Köprülü 1966 (b). Mehmed Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar.* Ankara: Ankara Üniversitesi, 1966.

Köprülü 1980. Mehmed Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Ötüken Yayınları, 1980.

Kösemihalzade 1932. Kösemihalzade Mahmut Ragıp, "Kazan ve Türkistan'da Son Musiki Hareketleri." *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 3 (1932): 112-117.

Kritovulos 1328. Kritovulos, *Târîh-i Sultan Mehmed Hân-ı Sânî*. Terc. Karolidi Efendi. Târîh-i Osmânî Encümeni Mecmûası ilâvelerinden. ilâvelerinden. İstanbul: 1328.

Kuçuradi 1966. İoanna Kuçuradi, *Max Scheler ve F. Nietzche'de Trajik Olan*. İstanbul: Yankı Yayınları, 1966.

Kuçuradi 1979. İoanna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: 1979.

Kufralı 1945. Kasım Kufralı, "Eşrefiye." *İslâm Ansiklopedisi* 4 (1945): 396-397.

Kut 1965. Günay Kut, "Hoca Tarlan." *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan*. Haz. Yusuf Ziya İnan. İstanbul: Sıralar Matbaası, 1965, s. 109-112.

Kut 1971. Günay Kut (Alpay), "British Museum'daki Bazı Önemli Türkçe Yazmalar ve Tevaif-i Aşere'den Taife-i Bektaşiyan." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1971 (1971): 209-230.

Kut 1972 (1973). Günay Kut, "Aşkî ve Heft Peyker Çevirisi." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1972 (1973): 153-172.

Kut 1977 (1978). Günay Kut, "Fürkat-nâme." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1977 (1978): 333-353.

Kut 1985 (a). Günay Kut, "Acâibü'l-Mahlukat'ın Türkçe Çevirileri Üzerine." *Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 23-28 Eylül 1985*, Tebliğler II, c. I. İstanbul: 1985, s. 183-193.

Kut 1985 (b). Günay Kut, "Tabîat-nâme ve Tatlılar Üzerine Bir Yazma Eser, et-Terkîbât fî Tabhi'l Hulviyyat." *Folklor ve Etnografya Araştırmaları* (1985): 179-195.

Kut 1989. Günay Kut, *Tercüman Gazetesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu I*. İstanbul: 1989.

Kut 1998. Günay Kut, "Anadolu'da Türk Edebiyatı." *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi II*. Haz. Ekmeleddin İhsanoğlu. İstanbul: 1998, s. 21-68.

Kut 1991. Günay Kut, "13. Yüzyılda Anadolu'da Şiir Türünün Gelişmesi." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1991 (1994): 127-136.

Kutluk 1947. İbrahim Kutluk, "Kültür ve Dil Tarihimizin Yeni Bir Vesikası." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* II (1947): 125-135.

Landseer 1823. John Landseer, *Sabaean Researches*. London: Hurst, Robinson, and Co., 1823.

Lane 1863-1893. Edward William Lane, *An Arabic English Lexicon, Derived from the Best and the Most Copious Eastern Sources*. London: Williams and Norgate, 1863-1893.

Langdon 1964. Stephen Herbert Langdon, *Semitic Mythology*. New York: Cooper Square Publishers, 1964.

Latîfî 1314. Kastamonulu Latîfî, *Tezkire-i Latîfî*. Dersaadet: İkdam Matbaası, 1314.

Lessing 1973. Ferdinand D. Lessing, *Mongolian-English Dictionary*. Bloomington: 1973.

Lewy 1965. Hildegard Lewy, "Ištar-Ṣâd and the Bow Star." *Studies in Honor of Benno Landsberger on His Seventy-fifth Birthday, April 21, 1965*. Haz. Hans G. Güterbock and Thorkild Jacobsen. Chicago: University of Chicago Press, 1965, s. 273-281.

Levend 1949. Agâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Safhaları*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1949.

Levend 1956. Agâh Sırrı Levend, *Gazavat-nameler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavatnamesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956.

Levend 1959. Agâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi*. Ankara: İş Bankası, 1959.

Levend 1965. Agâh Sırrı Levend, *Ali Şir Nevaî*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1965.

Levend 1967 (1968). Agâh Sırrı Levend, "Divan Edebiyatında Hikaye." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1967 (1968): 71-117.

Levend 1973. Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.

Mahmûd b. Kâdî-i Manyâs 1993. *Gülistan Tercümesi*. Haz. Mustafa Özkan. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1993.

Manilius 1977. Marcus Manilius, *Astronomica*. Edited and Translated by G. P. Goold. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

Markel 2011. Jonathan Markel, "The bilingual (Greek and Turkish) manuscripts of Gennadios Scholarios' Confession of Faith." Yayımlanmamış Doktora Tezi. University of London, School of Oriental and African Studies, 2011.

Mazıoğlu 1956. Hasibe Mazıoğlu, *Fuzûlî-Hâfız, İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956.

Mazıoğlu 1968. Hasibe Mazıoğlu, "Tazarruat." *Necati Lugal Armağanı*. Ankara Türk Tarih Kurumu, 1968, s. 447-462.

Mazıoğlu 1974. Hasibe Mazıoğlu, "Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şairler." *Türkoloji Dergisi*. 6:1 (1974): 31-62.

Mazıoğlu 1992. Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.

Mecdî Mehmed Efendi 1989. *Hadâiku'ş-Şakâik*. Haz. Abdülkadir Özcan. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989.

Mehmed 1965. *Işk-nâme: İnceleme-Metin*. Haz. Sedit Yüksel. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1965.

Mehmed Süreyyâ 1308-1311. Mehmed Süreyyâ Beg, *Sicill-i Osmanî*. 3 cilt. İstanbul: Matbaa-i Amire, 1308-1311.

Mehmed Süreyyâ (t.y.). Mehmed Süreyyâ Beg, *Sicill-i Osmanî*. Cilt 4. İstanbul: Matbaa-i Amire, (t.y.).

Mengi 1976. Mine Mengi, "Mesîhî'nin hayatı, şâirliği ve eserleri." *Türkoloji Dergisi* 6 (1976): 109-121.

Merâgî 1344. Abdülkâdir ibn Gaybî Hâfız Merâgî, *Mekâsidü'l-elhân*. Haz. Takî Biniş. Tahran: 1344.

Mercümek Ahmed 1944. *Kabusnâme*. Haz. Orhan Şaik Gökyay. İstanbul: 1944.

Mercümek Ahmed 1974. *Kabusnâme*. Haz. Atillâ Özkırımlı. İstanbul: 1974.

Merkelbach 1978. Reinhold Merkellbach, "The Girl in the Rosebush: A Turkish Tale and Its Roots in Ancient Ritual." *Harvard Studies in Classical Philology* 82 (1978): 1-15.

Mesîhî 1995. *Mesîhî Divânı*. Haz. Mine Mengi. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1995.

Mesûd bin Ahmed 1991. *Süheyl ü Nev-bahār: İnceleme-Metin-Sözlük*. Haz. Cem Dilçin. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991.

Mesûd b. Osman 1924. *Ferheng-nâme-i Sadî Tercümesi, yahut, Muhtasar-ı Bustan*. Haz. Veled Çelebi ve Kilisli Rifat. İstanbul: Matbaa-i Amire, 1340-1342 [1921-1924].

Mevlânâ 1942-1958. *Mesnevî*. Çev. Veled İzbudak. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1942-58.

Mevlânâ 1966. , *Mesnevî*. Çev. Veled İzbudak, Açıklama Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1966.

Mihrî Hatun 1967. *Mihrî Hatun Divanı*. Haz. E. İ. Maştokova. Moskova: 1967.

Mills 1971. Margaret Ann Mills, "Exploring an Archetype." *Mevlâna Güldestesi*. Ankara: 1971, s. 43-62.

Mîr Hând 1960. Muhammed ibn H^{v}ândşâh, *Târîh-i ravzatü's-safâ*. Tahran: Merkezî-i Hayyâm Pîrûz, 1960.

Mîrzâ Mehdi Mehmet Han 1950. *Seng-lâh: Lûgat-i Nevai: Tıpkıbasım*. Haz. Besim Atalay. İstanbul: Bürhaneddin Erenler Matbaası, 1950.

Moran 1972. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: 1972.

Moritz 1985. Geiger Moritz, *Estetik Anlayış*. Çev. T. Mengüşoğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Muhtar 1993. Cemal Muhtar, *İki Kur'an Sözlüğü: Lugat-ı Ferişteoğlu, Abdullatif ibn Melek ve Lugat-ı Kânûn-ı İlâhî, Abdülmecid ibn Ferişte*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı, 1993.

Muineddin Muhammed 1946. *Revezat-üt-cennet fi Evsaf-ı medinet-il-Herat*. Çev. S. Külürbaşı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3-4 (1946): 203-234.

Muinî 1982. *Mevlânâ, Mesnevî-i Murâdiyye, Muinî'nin Çevirisinden*. Haz. Kemal Yavuz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı: 1982.

Mukîmî 1958. *Tanlangan Eserler.* Haz. G. Kerimov. Taşkent: 1958.

Murdoch 1964. İris Murdoch, *Sartre Yazarlığı ve Felsefesi.* Çev. Selâhattin Hilâv. İstanbul: De Yayınevi, 1964.

Mustafa Âlî 1277. Âli Mustafa b. Ahmed. *Künhü'l-Ahbâr.* İstanbul: Takvimhane-i Amire, 1277.

Necâtî Bey 1963. *Necâti Bey Divanı.* Haz. Ali Nihad Tarlan. İstanbul: Milli Eğitim 1963.

Nevâî 1941. Ali Şîr Nevâî, *Muhakemetü'l-lugateyn.* Çev. Refet Işıtman. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1941.

Nevâî 1963. Ali Şîr Nevâî, *Ferhad ü Şirin.* Haz. Parsa Şemsiyev. Taşkent: 1963

Nevâî 1964. Ali Şîr Nevâî, *Lisan-üt-tayr.* Haz. Parsa Şemsiyev. Taşkent: 1964.

Nevâî 1968. Ali Şîr Nevâî, "Ferhad u Şirin." Haz. Gönül Alpay. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 1968.

Nevâî 1996. Ali Şîr Nevâî, *Leylî vü Mecnûn.* Haz. Ülkü Çelik. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1996.

Nişancı Mehmed Paşa 1340. Karamanlı Nişancı Mehmed Paşa, "Millî Tarihimize Dair Bir Eski Vesika." Çev. M. H. Yınanç. *Türk Tarih Encümeni Mecmûası* 79 (1340): 86-93 ve 80 (1340): 142-152.

Nişancı Mehmed Paşa 1949. Karamanlı Nişancı Mehmed Paşa, "Osmanlı Sultanları Tarihi." Çev. İbrahim Hakkı Konyalı. *Osmanlı Tarihleri I.* İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949, s. 321-369.

Nizâmî 1960. *Hüsrev ü Şirin.* Bakû: SSR Azerbaycan Bilimler Akademisi, 1960.

Ocak 1992. Ahmet Yaşar Ocak, *Bir Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıb-nâmeler.* Ankara: 1992.

Okur 1958. Münevver Okur, "Bugüne Kadar Ele Geçmemiş Eserlerimizden: Cemşid ü Hurşid." *Türk Dili: Dil ve Edebiyat Dergisi* 7 (1958): 612-614.

Okur 1992. Münevver Okur, *Cem Sultan, Hayatı ve Şiir Dünyası.* Ankara: Kültür Bakanlığı, 1992.

Olgun 1949. Tahir Olgun, *Germiyanlı Şeyhî ve Har-nâmesi.* Giresun: Yeşil Giresun Matbaası, 1949.

Oransay 1969. Gültekin Oransay, *Osmanlı Devletinde Kim Kimdi.* Ankara: Küğ Yayını, 1969.

Orkun 1940. Hüseyin Namık Orkun, *Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesinin Uygurcası.* İstanbul: Türk Dil Kurumu, 1940.

Osmânzâde Tâib 1969. Osmânzâde Tâib Ahmed, *Hadîqat ül-vüzerâ (Der Garten der Wesire).* Haz. D. Robischon. Feriburg: 1969.

Ömer bin Mezîd 1995. *Mecmū'at'ün-neẓā'ir: Metin, Dizin, Tıpkıbasım.* Haz. Mustafa Canpolat. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1995.

Özergin 1963. M. Kemal Özergin, "Ahmed Paşa'nın Tarih Manzumeleri." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 10 (1963): 161-184.

Pakalın 1971. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1971.

Patrick 1895. Thomas Patrick, *A Dictionary of Islam*. London: W. H. Allen and Co., 1895.

Pertsch 1889. Wilhelm Pertsch, *Verzeichniss der türkischen Handschriften der Koniglichen Bibliothek zu Berlin*. Berlin: Asher, 1889.

Pater 1920. Walter Pater, *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*. London: A.L. Burt Company, Publishers, 1920.

Raby 1980. Julian Raby, "Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980): 242-246.

Raby 1987. Julian Raby, "East and West in Mehmed the Conqueror's Library." *Bulletin du Bibliophile* 3 (1987): 297-321.

Rauf Yekta 1331 (a). Rauf Yekta, "Eski Türk Musikisine Dair Tarihî Tetebbular: Kökler." *Milli Tetebbular Mecmuası* 1:3 (1331): 457-463.

Rauf Yekta 1331 (b). Rauf Yekta, "Türk Sazları I." *Milli Tetebbular Mecmuası* 2:4 (1331): 137-141.

Rauf Yekta 1331 (c). Rauf Yekta, "Türk Sazları III." *Milli Tetebbular Mecmuası* 2:5 (1331): 235-236.

Refiî 1946. *Hurufi Edebiyatı Örnekleri I, Genc-nâme-i Refiî: Tıpkıbasım*. Haz. İsmail Hikmet Ertaylan. İstanbul: 1946.

Rieu 1888. Charles Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*. [London]: 1888.

Riggs 1953. Charles T. Riggs, "Life of Mehmed II, the Conqueror, by Kritavoulos." *Türkiye* 2 (1953): 68-77.

Ritter 1945. Helmut Ritter. "Ayasofya Kütüphanesinde Tefsîr İlmine Ait Arapça Yazmalar." *Türkiyat Mecmuası* 7-8:2 (1945): 1-93.

Ritter 1962. Helmut Ritter, "Die Mevlânafeier in Konya." *Oriens* 15 (1962): 249-270.

Rustemov 1963. E. Rustemov, *Uzbekskaya Poeziya V. Pervoy Polovine XV. Veka*. Moskova: 1963.

Rossi 1953. Etore Rossi, *Elenco dei manoscritti turchi della Biblioteca vaticana*. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vatican, 1953.

Sakaoğlu 1973. Saim Sakaoğlu, *Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1973.

Sarıca Kemâl 1979. "Divançe-i Kemâl-i Zerd." Haz. J. R. Walsh. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 3 (1979): 403-442.

Schiller 1990. Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. Çev. Melâhat Özgü. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1990.

Sehî Bey 1978. *Heşt Bihişt, Sehî Beg Tezkiresi, İnceleme, Tenkidli Metin, Dizin.* Haz. Günay Kut. Cambridge, Mass.: Harvard University, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1978.

Selim Refik 1932. Selim Refik, "Son Devir Azeri Edebiyatı." *Azerbaycan Yurt Bilgisi* 1 (1932): 27-34.

Semerkandî 1946. Kemâleddin Abdürrezzâk Semerkandî, *Matla'u's-sa'deyn ve Mecma'u'l-bahreyn.* Cilt 2. Lahore: Kitâbhâne-i Gîlânî, 1365 (1946).

Sertkaya 1970. Osman F. Sertkaya, "Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 18 (1970): 133-138.

Sertkaya 1989. Osman F. Sertkaya, "Ahmed Fakih." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 2 (1989): 65-67.

Sevengil 1970. Refik Ahmet Sevengil, *Saray Tiyatrosu.* İstanbul: Devlet Konservatuarı, 1970.

Sevin 1973. Nureddin Sevin, *On Üç Asırlık Türk Kıyâfet Tarihine Bir Bakış.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1973.

Seyf-i Serâyî 1954. *Gülistan Tercümesi.* Haz. Feridun Nafiz Uzluk. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1954.

Seyf-i Serâyî 1969. Ed. András J. E. Bodrogligeti, *A Fourteenth Century Turkic Translation of Sa'dī's Gulistān (Sayf-i Sarāyī's Gulistān bi't-Turkī).* Budapest: Akad. Kiadó, 1969.

Seyhan 1991. Nezihe Seyhan, "Süleymaniye Kütüphanesindeki Minyatürlü Yazma Eserlerin Kataloğu." Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 1991.

Seyhan 2000. Köksal Seyhan, "Yûnus Emre'nin Bir Şiirinde Şehir Alegorisi." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 24 (2000): 231-280.

Seyidoğlu 1975. Bilge Seyidoğlu, *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar.* Ankara: Baylan Matbaası, 1975.

Seznec 1961. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods.* Çev. Barbara F. Sessions. New York: 1961.

Simsar 1937. Muhammed Ahmed Simsar, *Oriental Manuscripts of the John Frederick Lewis Collection in the Free Library of Philadelphia; a Descriptive Catalogue with Forty-eight Illustrations.* Philadelphia: 1937.

Sinân Paşa 1961. *Marifet-nâme: Tıpkıbasım.* Haz. İsmail Hikmet Ertaylan. İstanbul: 1961

Sinân Paşa 1971. *Tazarru-nâme: Tıpkıbasım.* Haz. Mertol Tulum. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.

Sinân Paşa 1987. *Tezkiretü'l-Evliya.* Haz Emine Gürsoy Naskali. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı: 1987.

Smirnow 1897. W. D. Smirnow (Vasiliĭ Dmitrievich Smirnov), *Manuscripts Turcs de l'Institute des Langues Orientales.* Saint Petersburg: 1897.

Somadeva Bhatta 1968. *The Ocean of Story; being C. H. Tawney's Translation of Somadeva's Kathā Sarit Sāgara; or, Ocean of Streams of Story.* Ed. N. M. Penzer. Delhi: Motilal Banarsidass, 1968.

Süleyman Çelebi 1954. *Vesiletü'n-Necât.* Haz. Ahmed Ateş. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1954.

Şâmî 1949. Nizâmüddîn Şâmî, *Zafer-nâme.* Farsçadan Çev. Necati Lugal. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1949.

Şentürk 1995. Ahmet Atilla Şentürk, *Necati Beğin Sultan Beyazit Methiyesi.* İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995.

Şentürk 1998. Ahmet Atilla Şentürk, *Yahya Beğin Şehzade Mustafa Mersiyesi yahut Kanuni Hicviyesi.* İstanbul: Enderun Kitabevi, 1998.

Şentürk 1999. Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi.* İstanbul: Yapı Kredi, 1999.

Şerif Hulusi 1923. Şerif Hulusi, "Ferheng-nâme-i Sadî." *Türkiyat Mecmuası* 6 (1923): 285-303.

Şeyhî 1980. *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn'i.* Haz. Faruk Kadri Timurtaş. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1980.

Şeyhoğlu 1973. *Marzubān-nāme Tercümesi: İnceleme, Metin, Sözlük, Tıpkıbasım.* Haz. Zeynep Korkmaz. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973.

Şeyhoğlu 1979. *Ḫurşîd-nâme (Ḫurşîd u Feraḥşâd): İnceleme-Metin-Sözlük-Konu Dizini.* Haz. Hüseyin Ayan. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1979.

Şeyhoğlu 1991. *Kenzü'l-Küberâ ve Mehakkü'l-Ulemâ: İnceleme, Metin, İndeks.* Haz. Kemal Yavuz. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991.

Şeyyad Hamza 1945. Şeyyad Hamza, *Yusuf ve Zeliha.* Nakleden Dehri Dilçin. İstanbul: Klişecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1945.

Şükrullah 1925. "Der Abschnitt über die Osmanen in Sukrullah's persischer geschichte." Haz. Theodor Seif. *Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte* 2. Wien: 1921-1926, s. 63-128.

Şükrullah 1949. Şükrullah, "Behcetü't-tevârih." Yay. Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri I.* İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949, s. 46-75.

Tanpınar 1956. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: 1956.

Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü 1953 *XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü.* 8 Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu 1953.

Tarlan 1922. Ali Nihad Tarlan, "İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnun Mesnevisi." Yayımlanmamış Doktora Tezi. Türkiyat Enstitüsü, No. 1.

Tarlan 1936. Ali Nihad Tarlan, *Divan Edebiyatında Tevhidler, I-IV.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1936.

Tarlan 1948. Ali Nihad Tarlan, *Edebî Sanatlar.* İstanbul: Varoğlu Yayınevi, 1948.

Tarlan 1953. Ali Nihad Tarlan, *Güneş Yaprak.* İstanbul: Anıl Matbaası, 1953.

Tarlan 1964 (a). Ali Nihad Tarlan, "Edebiyat ve İlim." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 13 (1964): 7-11.

Tarlan 1964 (b). Ali Nihad Tarlan, "Edebiyat Tarihi Hakkında." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 13 (1964): 12-18.

Tarlan 1964 (c). Ali Nihad Tarlan, *Şeyhî Divanını Tedkik.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1964.

Tarlan 1970. Ali Nihad Tarlan, *Kuğular.* İstanbul: Yağmur Yayınları, 1970.

Tekin 1971. Şinasi Tekin, *Menâhicü'l-İnşâ.* Roxbury: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1971.

Tekin 1993. Şinasi Tekin, "Türk Dünyasında *Gazâ* ve *Cihâd* Kavramları Üzerine Düşünceler (Başlangıçdan Osmanlıların Fetret Devrine Kadar)." *Tarih ve Toplum* 110 (1993): 9-18.

Tekin 1996. Şinasi Tekin, "Fatih Sultan Mehmed Devrine Ait Bir İnşâ Mecmuası." *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 20 (1996): 267-311.

Tezel 1971. Naki Tezel, *Türk Masalları.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.

Thompson 1932. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature.* Bloomington: Indiana University Studies, 1932.

Thompson 1961. Translated and Enlarged by Stith Thompson, *The Types of the Folktale. Anti Aarne's Verzeichnis der Maerchentypen.* Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

Thompson 1977. Stith Thompson, *The Folktale.* Los Angeles: University of California Press, 1977.

Timurtaş 1951. Faruk Kadri Timurtaş, "Fatih Devri Şâirlerinden Cemalî ve Eserleri." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3:4 (1951): 189-213.

Timurtaş 1959. Faruk Kadri Timurtaş, "Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad u Şirin Hikâyesi." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 9 (1959): 65-88.

Timurtaş 1961. Faruk Kadri Timurtaş, "İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad u Şirin Yazan Şairler." *Şarkiyat Mecmuası* 4 (1961): 73-86.

Timurtaş 1968. Faruk Kadri Timurtaş, *Şeyhî, Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1968.

Togan 1931. Zeki Velidi Togan, "Moğollar Devrinde Anadolu'nun İktisadi Vaziyeti." *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası* 1 (1931): 1-42.

Togan 1942-47. Zeki Velidi Togan, *Bugünkü Türk İli (Türkistan) ve Yakın Tarihi.* İstanbul: 1942-47.

Togan 1949. Zeki Velidi Togan, *"Büyük Türk Hükümdarı Şahruh." Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3-4 (1949): 519-538.

Togan 1950 (a). Zeki Velidi Togan, "Hârizm." *İslâm Ansiklopedisi* 5:1 (1950): 240-257.

Togan 1950 (b). Zeki Velidi Togan, "Herat." *İslâm Ansiklopedisi* 5:1 (1950): 519-538.

Togan 1957. Zeki Velidi Togan, "Türkiye Kütüphanelerindeki Bazı Yazmalar." *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi* 2 (1957): 59-89.

Tolasa 1973. Harun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası.* Ankara: Sevinç Matbaası, 1973.

Tolasa 1982. "15. Yüzyıl Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevîleri." *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1 (1982): 1-13.

Tornberg 1930-1935. C. J. Tornberg, *Die arabischen, persischen und türkischen handschriften der Universitätsbibliothek zu Uppsala, verzeichnet und beschrieben von K. V. Zetterstéen. Fortsetzung des von C. J. Tornberg im jahre 1849.* Uppsala: Acta Bibliothecae R. Universitatis Upsaliensis, 1930-1935.

Toska 1989. Zehra Toska, "Türk Edebiyatında Kelile ve Dimne Çevirisi." Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, 1989.

Tuman 1961. *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu.* Haz. Nail Tuman. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

Turgut 1990. İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi.* İzmir: Akademi Kitabevi, 1990.

Tursun Bey 1977. *Târîh-i Ebu'l-Feth.* Haz. Mertol Tulum. İstanbul: 1977.

Tursun Bey 1978. *The History of Mehmed the Conqueror by Tursun Beg.* Haz. Halil İnalcık ve Rhoads Murphey. Minneapolis-Chicago: Bibliotheca Islamica, 1978.

Uçman 1985. Abdullah Uçman, "Tekke Şiiri." *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri.* Cilt 2. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1985, s. 11-24.

Unat 1974. F. R. Unat, Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu. Ankara: 1974.

Urmevî 1346. Safiyüddîn Abdülmümîn Urmevî, *Risâle-i Musikî, Behcetü'r-ruh.* Haz. H. L. Rabino de Borgomale. Tahran: 1346.

Usbeck 1968. Hedwig Usbeck, "Türklerde Musiki Aletleri." Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 1968.

Uz 1964. Kâzım Uz, *Musiki Istılahatı.* Ankara: Küğ Yayınları, 1964.

Uzunçarşılı 1969. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1969.

Uzunçarşılı 1972. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi.* Cilt 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.

Uzunçarşılı 1979. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Bayezid II." *İslâm Ansiklopedisi* 2 (1979): 392-398.

Ülken 1934. Hilmi Ziya Ülken, *Türk Tefekkürü Tarihi.* İstanbul: Matbaai Ebüzziya 1934.

Ünver 1948. Süheyl Ünver, *Türk Poztif İlimler Tarihinden Bir Bahis, Ali Kuşçı, Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: Kenan Matbaası, 1948.

Ünver 1974. İsmail Ünver, "Hamidî'nin Türkçe Şiirleri." *Türkoloji Dergisi* 1 (1974): 197-233.

Ünver 1979. İsmail Ünver, "Ahmed Rıdvan'ın İskender-nâmesi'ndeki Osmanlı Tarihi (Nusret-nâme-i Osmanî)." *Türkoloji Dergisi* 8 (1979): 351-409.

Ünver 1982. İsmail Ünver, *Ahmed-i Rıdvân, Hayatı, Eserleri ve Edebî Şahsiyeti.* Ankara: 1982.

Ünver 1989. İsmail Ünver, "Ahmed-i Rıdvan." *Belleten* 50:196 (1989): 73-125.

Varga, Rosemarie, "Voices of the past: A study of the "Saltukname" as it pertains to the cultural histories of the Crimea, the Balkans and Anatolia in the late thirteenth to the late fifteenth centuries." Yayımlanmamış Doktora Tezi. University of Michigan, 1998.

Vladimirtsov 1944. B. Y. Vladimirtsov, *Moğolların İçtimaî Teşkîlatı.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1944.

Wolkstein ve Kramer 1983. Diane Wolkstein ve Samuel Noah Kramer. *Inanna, Quenn of Heaven and Earth.* New York: Harper and Row, 1983.

Yaltkaya 1938. M. Şerefeddin Yaltkaya, "Molla Lutfi." *Tarih Semineri Dergisi* 2 (1938): 35-59.

Yamaç ve Martinof 1957. Şekibe Yamaç ve Slaveyko Martinof, *Türk Masalları.* Sofya: 1957.

Yazıcı 1966. Tahsin Yazıcı, "Sadî." *İslâm Ansiklopedisi* 10 (1966): 36-40.

Yazıcıoğlu Ahmed-i Bîcân 1983. *Envarü'l-Âşıkîn.* Haz. Arslan Tekin ve Melek Tekin. İstanbul: Bedir Yayınları, 1983.

Yazıcıoğlu Mehmed 1990. *Muhammediye.* Haz. Amil Çelebioğlu. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1990.

Yetkin 1972. Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktirinler.* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.

Yezdî 1888. Mevlânâ Şerefeddîn Ali Yezdî, *Zafer-nâme.* 2 cilt. Haz. Muhammed İlâhdâd. Kalküta: Thomas 1887-1888.

Yunus Emre 1943. *Yunus Emre Divanı.* Haz. Burhan Toprak. İstanbul: 1943.

Yunus Emre 1965. *Yunus Emre, Risâlat al-Nushiyya ve Divân.* Haz. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Sulhi Garan Matbaası, 1965.

Yunus Emre 1991. *Yûnus Emre Divanı.* Haz. Mustafa Tatçı. Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

Yurd 1972. Ali İhsan Yurd, *Fatih'in Hocası Akşemseddin: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Fatih Yayınevi, 1972.

Yûsuf-ı Meddah 1945. *Varaka ile Gülşah: Tıpkıbasım*. Haz. İsmail Hikmet Ertaylan. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1945.

Yûsuf-ı Meddah 1976. *Varqa ve Gülşāh: A Fourteenth Century Anatolian Turkish Mesnevi*. Haz. Grace Martin Smith. Leiden: E. J. Brill, 1976.

Zaîfî 1965-1966. "Kitâb-ı Bâg-ı Behişt." Haz. Şükran Bilgin. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1965-1966.

Zaîfî 1968. "Za'ifi, *Gülşen-i Sîmurg* (*Mantıku't-Tayr* Tercümesi), İnceme-Metin." Haz. Cem Dilçin. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1968, No. Ede. 111.

Zebihullah Safa 1339. *Genc-i Suhan*. Tahran: 1339.

DİZİN

A

Abacı, Nurcan 64
Abaî Kunanbaev 171
Abbasî 263
Abdî Mûsâ 284
Abdullah Cevdet 87
Abdurrazzâk Semerkandî 537, 538, 541, 543
Abdülhak Hâmid 86, 87, 102
Abdülhamid Albümü 46, 47
Abdülkâdir b. Gaybî el-Hâfız el-Merâgî (bkz. Merâgî) 12, 529
Abdülkâdir el-Gîlânî 248
Abdülkâdir Merâgî (bkz. Merâgî) 285, 367, 370, 374, 375, 376, 377, 407, 529, 537, 543, 612, 617
Abdülkâdir-i Ûdî 545
Abdülmecid b. Abdüllatif b. Melek 210
Abdülmecid b. Nasûh b. İsrâil 259
Abdülmümin b. Safieddin Urmevî (bkz. Urmevî) 530
Abdülvâhid Münzim 176
Abdülvâsi Çelebi 282
Acâibü'l-Mahlûkât 252
Acâyibü'l-Mahlûkât Garâyibü'l-Mevcûdât (bkz. *Acâibü'l-Mahlûkât)* 296
Acebü'l-Acâyib 285
Acem 205-207, 229, 238, 290, 291, 414
Acemoğlu 570
Açlık Şampiyonu 142
Âdâbu't-Tâlibîn 259
Adlî 297, 618
Adnan Adıvar 208, 255, 258
Adnî 214, 216, 293
Adnî Dîvânı 293
Adonis 151, 152, 609
Âfâk 316
Âfitâbî 214, 294
Afrodit 152, 161, 164
Afyon 244
Afyon Kütüphanesi 198, 274
Afyonkarahisar 244
Âgehî 171, 173
Ağlayan Narla Gülen Ayva 570
Ahaveyn 288
Ahî 222, 275
Ahistan b. Minûçihr 328
Ahmed 222, 226, 235, 246, 288, 301, 393, 544
Ahmed Bedevî 244
Ahmed bin Abdülaziz Gevherî 465
Ahmed Celâyirî 529, 543- 545
Ahmed Dâniş 171
Ahmed Fakîh 266, 267
Ahmed Mevlidi 246
Ahmed oğlu Şükrullah 285
Ahmed Paşa 184, 201, 209, 211, 212, 215- 225, 230, 231, 233, 236, 241, 294- 299
Ahmed Paşa Divanı 112
Ahmed Rıdvân 238, 239
Ahmed Tabîbî 173
Ahmed Yesevî 47
Ahmedî 196-198, 209, 212, 231, 246, 272, 277 - 280, 284, 292, 309, 320, 379, 382, 383 - 384, 387, 389, 390, 391, 409, 413, 415, 600
Ahmed-i Bîcân 252-254, 280, 284, 296, 639

Ahmed-i Dâî 13, 194, 209, 212, 271, 272, 278-280, 285, 289, 292, 363-368, 370, 375, 377, 390- 392, 410, 597- 610, 614, 615, 618, 619
Ahmedî Dîvânı 309
Ahmed-i Rıdvân 300, 301, 303, 639
Ahmediye 300
Ahmet Ağa 565
Ahmet Mithat 176
Ahmet Paşa 86, 183, 295
Ahmet Şâh 555
Ahsenü'l-kasas 273
Ahsenü'l-Mergub 258
Âhû 599
Ahvâl-i Kıyâmet 267, 305
Akâid-i Hristiyâniyye 187
Akalın, M. 249, 320, 619
Akalın, Şükrü H. 256
Akar, Metin 271
Akat 45, 150, 152, 161
Akatça 149, 160
Akdağ, Münir 87
Akgündüz 190, 191
Akkoyunlu 256, 297
Akkoyunlular 207
Aksan, Doğan 128, 132
Akşemseddin 244, 245, 258, 259, 260, 286
Aktaş, Sinan 78, 125, 127
Alabalık 551
Alâeddin Ali b. Kuşcu 288
Alâeddin Ali bin Mehmed Kuşci 183
Alâeddin bin Hüseyin el-Amâsî 259
Alâeddin Keykubad 267
Alâeddin Keykubad, I 267
Alâeddin Keykubad, III 267
Alâeddin Muhammed Şâh Hilcâ 317
Alaybeyizâde Naci Bey 86
Albay Ali Bey 74
Albay Faik Bey 74
Alevî 250, 612
Âlî (bkz. Mustafa Âlî) 199, 200, 223, 276
Âlî (bkz. Mustafa Âlî) 223, 276
Âlî Bey 199, 200
Ali bin Abdurrahman 253
Ali Cemalî Efendi 288
Ali Çelebi Atayî 287
Ali Ekrem Bey 89
Ali Emîrî 232, 234, 242, 258, 259, 296, 521, 522
Ali Kuşci 183, 204, 208
Ali Paşa 84, 176, 276, 299, 300
Ali Suâvi 176
Ali Şîr Nevâî (bkz. Nevâî) 8, 10, 11, 19, 27, 145, 207, 291, 315, 328
Ali Yezdî 544
Allah Kuli Han 172
Allworth 172, 173, 176, 177
Almaî 174, 178, 180
Almanya 25, 26, 75
Almatı 47
Alparslan, Ali 147
Alpay, Meral 21, 47, 64
Alpay, Yurdakul 47
Altay Türkleri 415
Altı Kız Babası 571
Altın Bülbül 555
Altın Kozalaklı Gümüş Selvi 570
Altın Ordu 315, 542
Amasya 199, 212, 214, 258, 275, 279, 293, 294, 297- 299
Amerika Birleşik Devletleri 9, 473
Amîr 172
Amirutzes 188, 204, 288
Anabasis 188
Anadolu 11, 22, 36, 115, 182, 185, 186, 194, 197, 198, 201, 205, 212, 223, 241, 247-250, 257, 261, 264- 266, 268-276, 280, 281, 288, 299, 300, 303, 315, 327, 328, 333, 334, 355, 360, 362, 363, 384, 390, 392, 406, 410 - 412, 419, 420, 443, 448, 456, 464, 481, 482, 525, 535- 537, 539, 568, 611
Anadolu Beylikleri 263, 264, 269, 270, 271, 276
Anadolu Selçuk Devleti 263
Angiolello, Giovanni Mario 188, 196
Anhegger, R. 465

Anibus 159
Ankara 18- 22, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 41, 46, 47, 60, 61, 67, 145, 221, 242, 547
Ankara Savaşı 278, 291, 539
Ankara Üniversitesi 17, 28, 300, 363, 379
Ann Arbor 257
Apuleius 567
Aquinas, Thomas 188
Arab 330, 374, 478, 507, 514, 524
Arabistan 283, 478, 482
Arâisü'l-Mecâlis 271
Aramîce 203
Arap 28, 117, 181, 208, 226, 261, 290, 327, 328, 414, 416, 478, 482, 524, 525, 553, 565, 578
Arapça 35, 42, 54, 56, 111, 147, 161, 163, 181, 185, 187, 191, 192, 194, 196, 197, 202, 203, 204 - 205, 208 - 212, 214, 222, 223, 227, 235, 242, 245, 251, 253, 255, 260, 262-265, 270- 272, 274, 279, 280, 282, 284, 285, 287, 289, 290, 292, 293, 295, 296, 303, 367, 412, 438, 445, 450, 465, 467, 470, 522, 538
Aratus 154, 155, 156, 160, 163
Arbelâ 164
Areas 150
Arel, S. 367, 414
ARIT (American Research Institute of Turkey Bursa) 55
Ârif Ali 276
Ârif Çelebi 197
Ârifî 318
Aristo 187
Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi 200
Arnavutluk 195, 226, 228
Arrian 188
Arslan Hoca Tarhân 546
Arş-nâme 281
Artemis 150
Arvanid Sancağı 195
Âsâr-ı Işk 243, 251
Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi 88
Aslan Yayınları 249
Asos 52
Astarte 149, 152, 161, 164
Astrea 150
Astronomica 154
Astronomical Dictionary 161
Asur 45, 150- 152, 160, 164, 165
Asurca 163
Asya 46, 47, 67, 75, 76, 171, 178, 182, 207- 209, 241, 264, 265, 290, 291, 299, 317, 328, 392, 415, 549, 557
Âşık Çelebi 210, 213, 216, 217, 221- 223, 232, 239, 240, 243, 295
Âşık Paşa 35, 36, 199, 244, 248, 251, 275, 281, 294, 328
Aşık Veysel 601
Âşıkî 199, 289
Âşıkpaşazâde 198, 199, 200, 202, 236, 289, 620
Âşıkpaşazâde Tarihi 289
Aşkabad 47
Aşkî 216, 217, 218, 240, 461, 462, 463
Aşkî Mehmed Efendi 239
Aşkî-i Kadîm 292
Aşkî-i Kadimî 239
Aşk-nâme 286
Aşşur-ban-apli 164
Atâ Tarihi 234
Atabetü'l-Hakâyık 208, 546
Atâî 231, 292, 420
Atasoy, Nurhan 45, 64
Atatürk Üniversitesi 8, 17, 26, 27, 28, 29, 76, 327
Atatürk, Mustafa Kemal 75, 76
Ateş, Ahmet 26, 116
Atıcılar 213, 243
Atilla Aşkar 64, 75, 79
Atsız, Nihal 196, 197, 200, 203
Attâr 246, 260, 271, 274, 275, 280, 303, 304, 420- 422, 424, 441, 448, 453, 459, 460
Avâmirü'l-Alâiyye 198
Avârifü'l-Maârif 260
Avcı Mehmedin Oğlu 555
Avcı Mehmet 555

Avcıoğlu 555
Avicenna 436
Avnî 222, 232-235, 296, 621
Avrupa 50, 182, 187, 235, 236, 268, 549, 557, 568, 609
Ayasofya 189
Ayasofya Medresesi 183, 288
Ayasulug 539
Aydın 212, 271, 272, 276, 547
Aydınoğlu İsa Bey 270, 271, 274, 278
Aydınoğlu İsa bin Mehmed Bey 272
Aydınoğlu Mehmed Bey 271
Aydınoğlu Umur Bey 271
Aydınoğulları 242
Ayine 609, 611
Aynî 420
Ayvalık 43, 44, 49, 58- 61, 64, 69, 70, 74, 78
Ayvazoğlu, Beşir 41
Az Gittik Uz Gittik 548, 549, 622
Azerbaycan 183, 205, 269, 290, 321, 414, 529, 539, 543, 546
Azerî 216, 529, 530
Azerî Türkçesi 529
Azerice 35, 268, 273
Aziz Mahmûd Hüdayî 227

B

Baalbek 539
Baba İlyas 264, 275
Baba İshak 257, 264
Baba Kûhî Şîrâzî 328
Baba Şücâ 443
Babaî 265
Babil 45, 149 - 152, 155, 160, 161
Babur 325
Babylonia 150
Bachmann, İngebor 142
Bacı Bacı Can Bacı 551
Bağdat 464, 467, 529, 539, 543, 544
Bâğ-ı Behişt 450, 451, 452, 454, 461, 468, 469, 470
Bâğ-ı Dilgüşâ 325
Bâğ-ı Meydan Bahçesi 325
Bâğ-ı Sefîd 324, 325
Bahâriyye 299
Bahrü'l-Garâyib 209, 214, 291, 293
Bahrü'l-Hakâyık 282
Bahşi 415
Bahtiyar'la Hoptiyar 564
Bahtiyâr-nâme 274
Bakır 274
Bâkî 222, 295, 447
Bakû 47, 177, 224, 250
Balat Paşa Hamamı Sokağı 239
Balık Kız 555
Balıkesir 60
Bamsı Beyrek 410
Barat, Kahar 76
Bardakçı, Murat 53, 60, 62, 64, 73
Barkan, Ömer Lütfî 190, 621
Barlas 538, 539
Barthold, V. V. 538, 539, 541
Başak takım yıldızı 149
Başgöz, İ. 612
Batlamyus 154, 187, 204
Battal 256
Battal-nâme 256, 275
Bay Forrer 319
Bayezıt Meydanı 25
Bayezid 84, 85, 225,
Bayezid Paşa 282
Bayezid, I. 192, 200, 210, 276, 277, 278, 289
Bayezid, II. 181, 182, 184, 190, 199-203, 208, 211- 216, 219, 221, 222, 224, 226, 235-239, 243, 252, 289, 290, 292- 295, 297- 304
Bayramiyye 248, 252, 627
Baysungur Mîrzâ 324, 421, 424, 435
Bedâyiü's-Sihr fî Sanâyiü'ş-Şir 279
Bediüzzamân Mîrzâ 207, 291
Bedreka-i Sadâkat 84
Bedrettin Cömert 125
Bedr-i Dilşâd 284
Behcetü'r-rûh 371, 373, 374, 375
Behcetü't-Tevârîh 196, 197, 214, 293
Behdudî 178
Behrâm bin Muhammed 458, 460
Bektaşî 265

Bel 149, 152
Bel, Tahir 60
Bel, Ülkü 61
Belâgat-nâme 238, 252, 262
Belayef, V. 414, 622
Beliğ 236
Belkıs 253
Beltis 152
Benderli, Güneş 26
Beng ü Bâde 420, 422
Beng ü Çagır 13, 17, 419, 421, 423, 443, 617
Bengiboz 555
Berdak 171
Bergama 52, 237
Berlin 18, 46, 227, 234
Berlin National-Bibliothek 201
Bertels 322
Beşâret-nâme 281
Beşiktaş Sultanisi 90
Beşiroğlu, Şehvar 63
Beyböyrek 555
Beylerbeyi 47, 448, 464
Beypazarı 244
Beytepe 30
Bezezyan Ermeni Mektebi 90
Bibliothèque Nationale 211, 240, 242, 243, 448, 452, 454, 457, 460, 463, 464, 465, 466, 468, 523, 525
Bîdil 173, 174
Bigavî 260
Bihiştî 239, 297, 301, 303, 524
Bilmen, Saffet Sıdkı 234
Binbir Gece 22, 203, 257, 274, 284
Binney, Edwin 473, 481, 482, 524, 527
Biographie Universelle 299
Bir Sultan Hanımın Sabrı 559
Bird Lover Disenchanted 562
Bişkek 47
Bizans 182, 185, 186, 188, 195, 203
Blochet, E. 466, 469
Bodleian 530
Bodmer 319
Boğaziçi Üniversitesi 46, 48, 63
Bolayır, Ali Ekrem 95
Bolu 245
Bosna 242, 243, 302, 464, 467
Bosna-Hersek 256
Bostân-ı Nasâyih 451, 452, 454, 455, 457, 459, 460, 468, 469, 470
Boston 28, 37, 39, 40, 46, 49, 55
Boşdurmaz, Nurcan 63
Boşnak Süleyman Bey 74
Bölükbaşı, Emine 547
British Library 184, 203, 239, 260, 300, 458, 462, 463, 523, 525
Bu 'Ali 428, 436
Buck, Peter 54
Budala-nâme 286
Budapeşte 271
Budin 464
Buhara 171, 172, 176, 543
Buhara Hanlığı 174
Buhur Efendi 95
Buhurizade Mustafa Itrî 46
Bulak 254
Bulgariyalı Ahmet Efendi 74
Bursa 22, 44, 54, 58, 60, 64, 195, 201, 202, 210, 212, 220, 221, 226, 236, 237, 248, 250, 254, 261, 270, 276, 287, 292, 295, 467, 546
Bûstan (bkz. Bostân) 271
Büyük Dariyus 203
Caferoğlu, A. 415
Calinus (Calūnūs) 428, 436
Câmasb-nâme 284
Cambridge 39, 49, 50
Cambridge Kütüphanesi 227
Câmeşûy-nâme 303
Câmî 173, 174, 183, 184, 204, 205, 207, 208, 221, 223, 224, 290, 291, 300, 306, 316, 524, 525
Câmiü'd-Daavât 196
Câmiü'l-edvâr 617
Câmiü'l-elhân 413, 529, 530, 613
Câmiü'l-Hikâyât 298
Câmiü'l-Meânî 241, 246
Câmiü'n-Nezâir 224, 241, 242
Câmiü't-Tevârîh 198
Canbakal, Hülya 66

Candaroğlu Celâleddin Bâyezid 271
Candaroğlu İsfendiyâr Bey 271
Candaroğlu İsmail Bey 270
Candaroğulları 271
Can-kuşu Çor-kuşu 559
Canpolat, Mustafa 20, 64, 76
Carolyn Cross 37
Cassier, E. 107
Câvidân-nâme 281, 286

C-Ç

Cebeci 32
Cebrail 250
Cefâyî 302
Celâyir 318, 529
Celâyirler 529
Celîlî 239
Celvetiyye 252
Cem Dîvânı 236
Cem Sadî'si (bkz. Sadi-i Şirazi) 215, 222
Cem Sultan 215, 216, 222, 223, 235-237, 239, 240, 256, 294-296
Cemâl Halvetî 259
Cemâlî 216, 225- 229, 239, 245, 282, 283, 296
Cemâlî Dîvânı 225, 228
Cemâlüddin Muhammed Avfî 285
Cemşîd 320, 321
Cemşîd ü Hurşîd 237, 239, 240, 278, 279, 295, 320, 321
Cenab Şehabeddin 89
Cengiz 443
Cenova 319
Cerîde-i Havâdis 175
Cerrâhiye-i Hâniyye 258
Cerrâh-nâme 220, 258
Cerrâhnâme-i İlhânî 258
Cevâhir-nâme 465
Cevâhirü'l-esrâr 543
Cevâhirü'l-Meânî 281
Cevâmiü'l-Hikâyât 285
Cevdet Paşa 85, 178
Cevher-nâme 286, 465, 466, 468, 469, 470
Cezerî Kasım Paşa 289
Cihân-nümâ 302
Cinpulat 555
Cinyras 609
Circis 257
Claudius Ptolomaios (Batlamyus) 154, 187, 204
Coğrafya 17, 119, 204, 242, 300, 363, 379
Collingwood 106
Columella 150
Comnenos, David 288
Consortium for Language Teaching and Learning 62
Constantin 182
Constantinople 182
Corbin, Henry 255
Core 150
Coşan, Esat 282
Croce 106
Cunda Adası 43, 50, 52, 60, 66, 69, 71, 73, 74, 78
Cupid 563, 567
Cupid and Psyche 563, 567
Cûveynî 538
Cübbe Ali 201
Çağatay 11, 19, 27, 172, 173, 177, 241, 304, 315- 317, 379, 444, 456, 600
Çağatay Devleti 207, 291, 322
Çağatay Türkçesi 27
Çağatayca 8, 27, 172, 207, 222, 241, 316, 421, 436, 456
Çağataylılar 264, 291
Çağşırcı Şeyhî 221
Çâkerî 297, 301, 303
Çaldıran 299
Çandarlı İbrahim Paşa 279
Çan-kuşu 560
Çapa 26, 30, 91
Çarh-nâme 267
Çelebi Mehmed 279-282
Çelebioğlu, A. 283, 285
Çelebizâde Mevlânâ Derviş Mehemmed Efendi (bkz. Derviş Hayâlî) 246
Çember Tiyar 564

Çeng-nâme 13, 279, 280, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 384, 390, 391, 392, 410, 414, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 606, 607, 608, 610, 613, 615
Çerkes Süleyman Paşa 85
Çevre, Ali Oktay 93
Çihil Sütûn Köşkü 325
Çin 221, 226, 317, 318, 320, 322, 324, 387, 539, 544, 549
Çini Maçin Padişahı 555
Çoban Armağanı Çam Sakızı 85
Çokan Velihanov 171

D

da Gacta, Jacopo 187
Dakâyıku'l-Hakâyık 302
Dânişmend Ahmed Gazi 276
Dânişmend-nâme 146, 256, 275, 276
Dankoff, Robert 38, 64, 76
Darîr 268, 273, 274, 281, 284
Dârülfünun 89, 90, 95
Dâsitân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân 198, 278
Dâsitân-ı Yûsuf 273
Dâsitân-i Sultân Mahmûd 273
Dâstân-ı İblîs 274
Dâstân-ı Vasf-ı Hâl 275
Dâvet-nâme 303
Davud Paşa Medresesi 450, 467
Dâvud-ı Halvetî 245
Davut Paşa Sultanisi 90
de Musset, Alfred 96, 88
Dede Korkut 303, 410, 612
Dedes, Yorgos 76, 78
Defterdar Mahmûd Çelebi 255
Deh Fasl 421
Deh Murg 420
Dei, Benedetto 188
Delhi 317, 539, 636
Delîlü'l-ibâd 247
Demeter 150
Demirbank 53
Demirel, Süleyman 46
Denizli 270
Der Hikâye-i Elf Abdâl 422
Derbeyân-ı Arûz 259
Der-Beyân-ı Meşakkat-ı Sefer ü Zarûret ve Mülâzemet 228
Derdiyok, Çetin 225, 228
Dertli 601
Dervîş Ahmed Âşıkî b. Şeyh Yahyâ b. Şeyh Süleymân b. Âşık Paşa (bkz. Âşıkî) 199
Dervîş Hayâlî 246
Dervîş Şemsî 420, 422, 423
Deşt Türkçesi (bkz. Kıpçak Türkçesi) 268
Deşt-i Kıpçak 539, 543
Devletoğlu Yûsuf 284
Devletşâh 421, 545, 598
Devletşâh Tezkiresi 421, 598
Dımışk 539
Dışkaya, Hülya 64
Dictionnaire Turk-Oriental 444
Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi 119
Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi 242
Dilâlim Çengi 558, 559, 561, 580, 583, 584, 585
Dilârem Çengi 559, 560
Dilbat-Tablet 165
Dilçin, Cem 19, 76, 267, 268
Dilgüşâ 286, 421
Dilmen, İbrahim Necmi 88, 89, 95
Dimitrios Apocaucas Kiritsiz 187
Direklerarası 87
Diriöz, A. 115
Diriöz, H. 93, 115
Dîvân 172, 228, 246, 265, 269, 275, 447, 463, 469, 470, 598, 599
Divan Edebiyatında Tevhidler 112, 637
Divan Şiiri 112
Dîvânçe 84
Dîvân-ı Âşık Paşa 275
Dîvân-ı Elbîse 598, 599
Dîvân-ı Emîr ya da Mecmûatü'ş-şuarâ-yı Asyâ-yı vüstâ 172
Dîvân-ı Gülzâr 246

Dîvân-ı Kebîr 265, 269
Dîvân-ı Zaîfî 463, 469, 470
Divanü Lügati't-Türk 38, 42, 444
Divinity Avenue 45
Diyarbakır 464
Diyarbakır Valisi 448
Diyar-ı Acem 229
Diyojen 437
Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları 34, 257
Doğu Roma İmparatorluğu 182
Doktor Rasim 86
Dokuzlar Köyü 282
Dolmabahçe Sarayı 175
Dolu 243, 268
Dora d'Istria 299
Dönmez, Güven 45, 68, 74
Dönmez, Mustafa 74
Duda 317, 318
Dumuzi 161, 610
Duxbury 76
Dünya Güzeli 555
Dürerü'l-Hükkâm fî Şerhi Gureri'l-Ahkâm 191
Dürerü'l-Hükkâm fî Şerhi'l-Ahkâm 259
Dürr-i Meknûn 253
Düstûr-nâme 198, 214, 242, 243, 293

E

Eberhard 548, 549, 560
Ebû Ali Hüseyin b. Abdullâh ibn Sînâ 436
Ebû Bekir b. Abdullâh 255
Ebû Bekr-i Rübâbî 381, 399, 405, 406
Ebû İshak 598
Ebû Minhef Kûfî 271
Ebû Müslim 256, 275
Ebû Müslim 443
Ebû Müslim-nâme 275
Ebû Saîd Mîrzâ 325
Ebu'l-Hayr Rûmî 255, 256, 296
Ebu'l-Kâsım 325
Ebu'l-Kâsım Zehrâvî 258
Ebu'l-Leys-i Semerkandî 285
Eckmann, János 29, 173, 178
Edebî Sanatler 93
Edebiyat Fakültesi 17, 25, 28- 30, 40, 54, 60, 66, 86, 89, 90, 91, 547
Edirne 212, 220, 235, 237, 247, 256, 276, 278, 295, 298- 300, 450, 455, 467
Edirne Şehr-engîzi 299
Edirneli Hayreddin 302
Edvâr 372
Edviye-i Müfrede 272
Efdalzâde 288
Efes 52
Efkâr-ı Umûmiye 86
Eflâk 242
Eflâtûn 266, 303, 428, 437
Efşar, İrec 319
Eğridir 224, 241-243
Ekinci 177
Ekmekçi Baba 249
el-Birûnî 163, 164
Elçin, Şükrü 30
El-Ferec Bade'ş-Şidde 203, 254, 255, 257, 285
Elif Naci 86, 94
El-Kânûn fi't-Tıbb 436
Elmas Dal 548, 549, 550, 551, 552, 565, 573
el-Mutavvel ve'l-Muhtasar el-Maânî 205
Elvan Çelebi 199, 275, 625
Elvân-ı Şîrâzî 284
Emîr Alioğlu Pîr Mahmûd 274
Emîr Giyâseddin 537
Emîr Hudâydâd 540
Emîr Hüseynî 284
Emîr Hüsrev Dihlevî 240, 317
Emîr İbrâhîm Sultan 542
Emîr Seyfeddin Barlâs 546
Emîr Seyyid Hoca 540
Emîr Sultan 223, 248, 286
Emîr Süleymân 278, 279, 280, 281, 390
Emîr Şâh Melik 531- 533, 537, 540, 541, 543, 546
Emîr Şeyh Nûreddin 541, 542
Emîrzâde Ahmed 544

Emîrzâde İskender 543
Enchanted Husband Sings Lullaby 562
Encümen-i Dâniş 174
Eneide 88, 96
Engonasin 156
Enîsü'l-Ârifîn 196, 300
Enlil 149, 164, 165
Envârü'l-Âşıkîn 253, 254, 284, 296
Enver Bey 44
Enverî 197, 198, 214, 242, 293, 625
Ercilasun, Ahmet Bican 64, 66
Erdebil 249, 250
Erdoğmuş, Hüseyin 74
Eridanus nehri 160
Erigone 150
Erimer, Kayahan 228
Erman, Yıldız 60
Ermen Ülkesi 320
Ermeni 39, 90, 539
Ersoylu, İ. Halil 294, 623
Ertop, Kıvanç 69
Erzurum 26, 29, 83, 303
Erzurumlu Darîr 273
Esâsü'l-İktibâs 259
Esen, Nüket 64
Eseyan Ermeni Mektebi 90
Esipova, Anna 71
Esrârî vü Humârî 421
Esrâr-nâme 246
Eşber Bey 46
Eşek Kafası 564
Eşref Merâgî 318
Eşrefiyye 248
Eşrefoğlu Dîvânı 248
Eşrefoğlu Menâkıb-nâmesi 302
Eşrefzâde (bkz. Eşrefoğlu Abdullâh-ı Rûmî) 248
Eudoxus of Cnidus 155
Europa 150
Evhadüddin-i Kirmanî 265
Evin, Ahmet 66
Evliya Çelebi 76
Evrensel Biyografi 299
Eyüboğlu, Sabahattin 355
Eyüp 255, 474, 566
Eyüp Sultan 566
Eyyubî 263
Ezherî 287

F

Fahreddin Acemî 247
Fahreddin-i Irakî 265
Fahreddin-i Râzî 439
Fahrî 271
Faik Reşat 236
Fakr-nâme 275
Fâl-i Murgân 461- 463
Fâl-i Reyhân-ı Sultân Cem 237, 294
Fâl-nâme 237
Farmer, H. G. 530
Farsça 54- 56, 58, 86, 89, 90, 102, 116, 147, 172, 181, 194, 196- 198, 202-207, 209-211, 214, 222, 223, 226, 227, 231, 235, 237, 243, 251, 257, 258, 262-267, 270-272, 274, 275, 279- 281, 284, 285, 287, 289-293, 295, 297, 322, 409, 411, 412, 421, 422, 436- 438, 441, 445, 450, 462, 465, 467, 501, 521, 522, 525, 529, 531, 532, 613
Fatih 11, 20, 22, 85, 86, 88, 181- 193, 195-235, 237-252, 254-256, 258-262, 287-298, 303, 310, 367, 371, 415
Fatih Albümü 415
Fatih Camii 85, 189
Fatih Devri Üzerinde Tedkikler ve Vesikalar I 198
Fatih Dîvânı 232, 234
Fatih Kataloğu 203
Fatih Sultan Mehmed 181-185, 187-190, 192, 197- 201, 203- 208, 211, 212, 214- 216, 218, 220-233, 235, 237-239, 243- 245, 247, 254, 255, 258, 262, 287- 298, 303, 310
Fatima Bacı 244
Fatma Hanım 44, 45, 59, 68
Fatmacuk 565
Fatmacuk 566

Faust 140
Fazlî 172, 297
Fazlî-i Namaganî 172
Fazlullah b. Abdullah 238
Fazlullah Hurûfî 281, 285
Fedakâran-ı İran 86
Fehmî 225
Felek-nâme 275
Fenârî oğlu Ahmed Paşa 215
Fenayî 216
Fenâyî 217
Fenike 150, 151
Ferah Tiyatrosu 86, 87
Ferâh-nâme 274, 282, 284
Ferdinand the True and Ferdinand the False 554
Fergana 540
Ferhâd 11, 321, 323, 324
Ferhâd ü Şîrîn 8, 19, 22, 27, 315-320, 322, 325
Ferheng-nâme-i Sadî 271, 272
Feridüddin Attâr 448, 453, 459
Ferişteoğlu 632
Feth-i İnebaht ve Moton 301
Fethiye 204
Fethiye Camii 186
Fetih-nâme 199- 201, 297, 299
Fetih-nâme-i Sultân Mehemmed 200
Fındıkzade 40, 448
Fihrist-i Şâhan 310
Fildişi 554
Firâset-nâme 303
Firdevsî 205, 206, 208, 212, 222, 242, 243, 267, 273, 290, 294, 298, 300
Firdevsî-i Rûmî 301- 304
Firişteoğlu Abdüllatif ibn-i Melek (bkz. Firişteoğlu) 274
Fîrûz 172, 173
Fîrûz Bey 201
Foreign Languages and Area Studies'den (FLAS) 56
Fr. Giese 199
Francia, Susan 76
Fransa 294, 360
Fransız Arkeoloji Enstitüsü 255
Fransız ihtilâli 360
Fransız Lisesi 85
Fransızca 35, 84, 89, 90, 95, 96, 187, 255, 299, 557
Free Library 448, 460, 635
Freeman, Nan 63
Frengistan 215, 294
Furkat 172-174, 176-180
Fusûsü'l-Hikem 254, 296
Fuzûlî 116, 119, 121, 126, 127, 129, 173, 174, 233, 328, 333, 335, 353, 420-424, 447, 524
Fuzuli Divanı 112
Fuzûlî-Hâfız, İki Şâir Arasında Bir
Fürkat-nâme 240, 241, 242, 630
Fütûhu'ş-Şam 274

G

Galata 213, 243
Galatasaray Lisesi 90
Garîb-nâme 35, 199, 248, 275, 281, 307, 328
Gâyetü'l-Amânî fî Tefsîri'l-Kelâmi'r-Rabbânî 204
Gazâlî 477
Gazavât-ı Sultân Murâd bin Mehemmed Hân 198
Gazavât-nâme 287, 302
Gazi Giray 422
Gazi Hüsrev Beğ Kütüphanesi 256
Gazi Osman Paşa Okulu 90
Gazi Osman Paşa Orta Mektebi 90
Gazimihal 600
Gazneliler 405, 406
Gedâî 225
Gelibolu 254
Gelibolulu Zarîfî 284
Gemalmaz, Efrasiyap 64, 76
Gençboyacı, Melek 57
Genim, Sinân 75
Geography of Heavens 150, 162
Georgias Amirutzes 288
Georgios Gennadius Scholarius 186
Georgios Trapezuntios 188
Gerede 272

Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi

Germiyan 216, 271, 276- 279, 282
Germiyanlı 271, 277- 281, 315, 597
Geyik Kardeş 549, 551, 552
Geylân Şâh 277
Geyve 200
Gılgamış 141
Gibb 240, 286
Girit 68, 74
Giyâseddin Keyhüsrev 264
Giyâseddin Siyâvuş 264
Goethe 140
Göktürkler 409
Gölpınarlı, Abdülbaki 147, 248, 251, 253, 269, 337, 599
Gönül, Doğan 74
Gönül, Sevgi 72- 75, 78
Göynük 244, 300
Gül Sinan 560
Gül ü Hüsrev 274, 298, 304
Gülenber Hanım 559- 561
Gülenber Hanım 559-561
Gülgûn 438
Gülhânî 173
Gül-i Sadberg 299, 304
Gülilah 568
Gülistân 84, 285, 286, 455- 457, 460
Gülistân Tercümesi 285
Gülistân-ı Zaîfî 458
Güllükân 560
Gülmez Sultan 565
Gülru Necipoğlu 64, 65, 76
Gülşehrî 267, 275, 294, 328
Gülşen-i Mülûk 464
Gülşen-i Râz 284
Gülşen-i Saruhanî 246
Gülşen-i Sîmurg 451-454, 468- 470
Gülşen-i Tevhid 245
Gülşen-i Uşşâk 226, 240, 283, 294
Gülzâr-ı Manevî 245, 246
Gülzâr-ı Niyâz 245
Gümüş Parmak Kız 552, 554, 555, 557, 558, 575
Günaltay, Canan 59, 68
Günaltay, Mercan 59
Güneş Kızı 559
Gürcü 539
Güven, Güler 30, 31
Güvercin Adam 562

H

Habîb-i İsfahanı 598
Habîbü's-siyer 542
Hace Safer Şâh 380
Hâce-i cihân ve Netîce-i cân 443
Hacettepe Üniversitesi 8, 30- 34, 36
Hacı Ahmed b. Seydî el-Bigavî (bkz. Bigavî) 260
Hacı Ali 83, 260
Hacı Bayram Velî 248, 249, 252, 253, 286
Hacı Bektaş (bkz. Hacı Bektaş Velî) 244, 265, 282, 302, 355
Hacı Bektaş Menâkıb-nâmesi 302
Hacı Bektaş Velî 244, 265, 302, 627
Hacı Hasan Medresesi 450
Hacı Hasanzâde Medresesi 450, 461
Hacı İvaz Paşa 287
Hacı Kemâl 224, 231, 241, 242
Hacı Muhammed 324
Hacı Paşa 183, 258, 272, 627
Hâcû-yi Kirmânî 384, 613, 614
Haçikyan, Viktorya 87
Haçlı Seferleri 50, 609
Hadâiku'ş-Şakâik 203
Hadâyiku's-Sihr 279
Hadım Ali Paşa 300
Hadîkatü'l-Cevâmî 199, 239
Hadîkatü'l-Vüzerâ 474
Hâfız 12, 84, 85, 119, 121, 126, 127, 173, 174, 440, 529, 540
Hâfız Hüsam 289
Hâfız-ı Şîrâzî 421
Hain Vezir 570
Hakâyık-nâme 302
Halep 272
Halil Hamid Paşa Kütüphanesi 244
Halil oğlu Ali 268
Halîl Sultan 529, 539, 540, 545
Halîlî 205, 240- 242, 290
Halîl-nâme 282

Halîmî 209, 210, 214, 258, 291, 293
Halîmî-i Amasyavî 258
Hallâc-ı Mansûr 244, 277
Hallü'l-Eşkâlü'l-Kamer 183
Halman, Talat 38, 41
Halvetî tarikatı 245
Hama 248, 539
Hamdullah Hamdî 8, 11, 12, 17, 18, 238, 300, 302, 327-330, 332, 333, 335, 473, 483, 518, 521, 523- 525
Hâmidî 205
Hammamîzâde İhsan 224
Hammer 299
Hamse 239
Hamza 260, 266, 273, 278
Hamza Bey 201
Hamza-nâme 256, 278, 287
Hândmîr 542, 544
Hani ya Bacımın Ayağı 551
Harâbât 295
Harbiye Nezareti 83, 89
Harezm 265, 531, 533, 542, 543, 545, 546
Harezmî 172, 173, 241
Harîrî 221
Har-nâme 282
Harranîler 164
Hartmann, N. 124
Harvard Center for Middle Eastern Studies (CMES) 39
Harvard Summer School 54
Harvard Üniversitesi/Harvard University 8, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 39, 45, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 62, 63, 65, 66, 76, 228, 249, 256
Harvard-Koç Intensive Summer School for Ottoman and Turkish in Turkey (HKU-IOSS) 50
Hasan Ali 86
Hasan Çelebi 210, 216, 217, 223, 234, 239, 240, 243, 566
Hasan Çelebi 565
Hasan Halife Camii 85
Hasan Kızılgün 69
Hasköy 237
Hassân 283, 286
Hatayî 203
Hâtemî 214, 215, 294, 298
Hathor 159, 164
Hâtifî 525
Hatipoğlu 282, 284
Hatipzâde 205, 288
Hayâlî 246, 447
Hayâlî Bey Divânı 112
Hayât u Memât 303
Hayâtî 214, 239, 293
Hayâtü'l-Hayavân 285
Haydar Çelebi 215, 216, 294
Hayretü'l-Ebrâr 316
Hazık 173
Heft Peyker 218, 239, 240, 301
Helvacı Güzeli 570
Herat 207, 208, 221, 291, 318, 320, 323- 325, 383, 390, 421, 435, 439, 533, 540-543, 545, 546
Herî-Rûd 324
Herodotus 187
Hesiod 564
Heşt Bihişt 37, 297
Heves-nâme 299
Hıyâbân 324
Hıyâbân Kanalı 324
Hızır 243, 244, 257, 278, 281, 321, 423, 439, 443, 466, 560
Hızır bin Abdullah 285
Hızır İlyâs 439
Hızır-nâme 243, 244
Hickman, W. C. 249
Hieron, G. 203
Hikâye Risâlesi 275
Hikâye-i Kız ve Cuhud 274
Hindistan 215, 325, 411, 417, 539, 549, 557, 567
Hint 383, 538, 549, 550, 552, 553, 570, 575
Hint Padişahının Kızı 570
Hipporchus 162
Hisar 541
Hive 171, 172
Hive Hanlığı 174

Hoca Ali 249, 250
Hoca Dehhânî 267
Hoca Mesûd 271
Hoca Sâdeddin 236
Hocazâde 183, 205
Hocazâde Mustafa 288
Hocendî 241
Hokand 171, 172, 174, 180
Hokand Hanlığı 174
Hollanda 530
Honas Kalesi 282
Horasan 205, 208, 223, 264, 265, 267, 290, 291, 316, 383, 384, 388, 419, 442, 443, 533, 540, 608
Hristiyan 51, 140, 185- 187, 441, 609
Hristiyanlık 609
Hudâydâd 540
Humâ ve Humâyûn 283
Hums 539
Hunlar 409
Hûrîzâd 320, 321
Hurşîd 320, 321
Hurşîd u Ferahşâd 235
Hurşîd-nâme 277, 308
Hurufî 247
Huşeng 226, 318
Hüdâyâr Hân 172, 177
Hüdhüd 453
Hümâ 226
Hümâ ve Hümâyûn 226
Hümâmeddin 319
Hümâmî 284, 287
Hümâyûn 199, 200, 226
Hüner-nâme 482
Hüseyin b. Hasan el-Hârezmî 543
Hüseyin b. Sultan Ahmed 261
Hüseyin Baykara 207, 221, 291, 322, 323
Hüseyin Celâyirî 529
Hüseyin el-Hamavî 248
Hüsn ü Nigâr 239, 301
Hüsnü Yusuf 566
Hüsnü Yusuf 565
Hüsrev 317, 318, 323, 324, 438
Hüsrev Paşa 85
Hüsrev ü Şîrîn 138, 225, 226, 271, 282, 283, 301, 304, 315- 319, 325, 438
Hüsrev-i Dihevî 240, 294, 317, 430, 439
Hüsrev-i Pervîz 321
Hz. Âdem 281
Hz. Ali 267
Hz. Davud 609
Hz. Hasan 254
Hz. Hüseyin 254
Hz. İbrahim 140
Hz. İshak 140
Hz. İsmail 140
Hz. Muhammed 254, 268, 281, 284, 356, 359, 380, 453
Hz. Musa 441
Hz. Süleymân 212, 253, 303
Hz. Yûsuf 273, 421, 435, 446

I-İ

International Journal of Turkish Studies 35
Ionesco 142
Irak 529, 539, 543
Irakeyn 448, 464
Ishtar/Istar 149, 150, 152, 161, 164, 165
Islahat Fermanı 175
Isparta 244
Işk-nâme 280, 284, 631
İbn-i Âlâ 276
İbn-i Arabî 254, 296
İbn-i Arabşâh 285
İbn-i Bîbî 198
İbn-i Eşref (bkz. Eşrefoğlu Abdullâh-ı Rûmî) 248
İbn-i Melek 285
İbn-i Mihâl Ali Bey 466, 468, 470
İbn-i Müneccim 261
İbn-i Sînâ 612
İbn-i Yûsuf 267, 271
İbni's-Selâm 330, 334, 335
İbniyemin Bek 177
İbrahim Bey 59, 229, 231
İbrahim el-Karaviryevî 194
İbrahim Gülşenî 251
İbrahim Kutbülmille 246

İbrahim Necmi Bey 85, 88, 90
İbrahim Paşa 279, 467
İbrahim Tennurî 245, 246
İbtidâ-nâme 266
İcarius 150
Îcîl b. Emîrzâde Mîrânşâh 544
İçerenköyü 91
İdrîs-i Bitlîsî 297, 304
İhsan Doğramacı 31
İhyâ (*İhyâ ulûm ed-dîn*) 477
İkdâm 296
İki Kardeş 557, 571
İki Nar Tanesi 551
İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi 237
İlaydın, Hikmet 267, 628
İlhan, Attila 132
İlhanlılar 387
İliada 188
İlyas 439
İmâm-i Büzürgvâr ebî'l-Hasan Ali bin Mûsâ er-Rızâ 542
İnalcık, Halil 21, 76, 185, 198, 202
İnanna 149, 152, 161, 610
İncili Kanalı 323
İnebahtı 301
İngilizce 26, 28, 35, 38, 40, 51, 64, 161, 181, 202, 567
İngiltere 15, 76, 227
İnönü, İsmet 75
İpekten, Haluk 27, 230
İran 85-89, 95, 116, 117, 122, 181, 194, 205-209, 215, 222, 223, 229, 241, 244, 261, 263, 266-268, 271, 281, 283, 290, 291, 295, 299, 300, 315, 316, 318, 320- 322, 327, 328, 382- 384, 391, 406, 411, 413, 414, 419, 421, 439, 442-467, 481, 482, 524, 525, 538, 549, 557, 597-599, 609
İranlılar 481
İrem Bağı 390
İrşâd Mevlidi 246
İrşâdü'l-Mürîd ile'l-Murâd min Tercümeti Mirsâdi'l-İbâd 285
İsa 222, 298
İsa Çelebi 196
İsen, Mustafa 21, 64
İsfendiyar oğulları 245
İshak Fakih 200
İshakiye Camii 84
İsis 149, 150, 152, 159
İskender 15, 187, 188, 198, 213, 278, 287, 300, 301, 476, 544, 598, 609, 619
İskender b. Ömer Şeyh Mîrzâ 598
İskender Paşa 213
İskender-nâme 198, 278, 287, 300, 301, 476, 619
İslam 11, 34, 37, 50, 86, 110, 147, 151, 154, 183, 185, 187, 219, 227, 255, 257, 262, 266, 267, 270, 271, 276, 279, 288- 290, 327, 329, 439, 506, 529, 557, 609
İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnun Mesnevîsi 473
İslam Eserleri Müzesi 86
İslamiyet 34, 204, 329, 333, 347, 356, 360, 409, 439, 608, 613
İsmail Gaspıralı 177
İsmet Hanım 68
İstanbul 8, 17, 19- 22, 25, 29, 31, 35, 40, 47, 48, 53, 57, 63, 66, 72, 74, 75, 83- 87, 89, 90, 91, 95, 131, 172, 175, 181-186, 188, 190-193, 195, 197, 201, 202, 206- 208, 212, 213, 215, 218, 219, 221, 223, 224, 226-228, 230, 235, 237, 238, 240- 242, 244, 245, 248- 250, 252- 256, 263, 287-290, 292, 297, 299, 301, 302, 448, 452, 454, 455, 459, 464, 465, 468, 470, 482, 521, 522, 530, 547, 598
İstanbul Belediyesi Konservatuarı 370
İstanbul Darülfünûnu 89, 90, 95
İstanbul Üniversitesi 8, 17, 25, 29, 31, 86, 90, 91, 224, 226, 227, 237, 238, 242, 244, 245, 249, 250, 253- 255, 547
İstiklal Savaşı 75
İşkodra 199

İştar 149, 150, 152, 161, 164, 165
İtalya 186, 187, 294, 549
İtalyanca 35, 196, 299
İz, Fahir 19, 35, 76, 251, 256, 257
İzârî 216
İzladi 198
İzmir 22, 539
İznik 201, 218, 241, 244, 245, 248, 270, 448, 451, 461, 467
İzzeddin Abdüllatif b. Firişteoğlu (bkz. Ferişteoğlu) 210
İzzeddin Ahmed 271
İzzeddin Keykâvus b. Gıyaseddin 276
İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi 194, 365

J

Jacob, George 234
Jacopo 188
Japon 550
Jones, Sir Williams 299
Journal of Turkish Studies (JTS) 18- 22, 35, 48, 77
Julius Sezar 187, 188

K

Kabataş Erkek Lisesi 90
Kâbe 151
Kâbus-nâme 277, 284, 285, 287
Kadı Burhâneddin 178, 270, 272, 279
Kadı Burhâneddin Dîvânı 535
Kadı ve Uğru Destanı 274
Kadızâde 183
Kadızâde Rûmî 183
Kâdiriyye 248
Kafadar, Cemal 63- 65, 76, 78
Kafka, Franz 142
Kahve ve Bâde 422
Kalenderiye 443
Kalevala Destanı 564
Kalizey Tiyatrosu 178
Kalyanamkara - Papamkara 557, 613
Kam, Ferid 89, 90, 95
Kâmî 174, 180
Kâmil Harezmî 172
Kâmil Paşa Konağı 88
Kamus-ı Türkî 62
Kandî-i Sirozî 215
Kandî-i Şîrâzî 294
Kansu Gavrî 294
Kânûn-ı Pâdişâhî 190
Kanuni Sultan Süleyman 19, 21, 448, 450, 455, 459, 460, 464, 467
Kanunlar 190, 621
Kânûn-nâme-i Sultânî ber-Müceb-i Örf-i Osmânî 190
Kaplan, Mehmet 26
Kara Yûsuf 545
Karaca Bey 280
Karaferye 186, 194
Karahan, A. 296
Karahanlı 42, 409
Karahanlı Türkçesi 42
Karahanlılar 264
Karahisar 208, 244
Karahisarî 244, 245
Karaman 231, 235, 281, 294, 298
Karaman Beyliği 186, 229
Karamanî Mehmed Paşa 191, 192, 197, 214, 216, 288, 293
Karamanî Nişancı Mehmed Paşa 191, 197
Karamanlı Mehmed Bey 264
Karamanlı Nizâmî 222, 229-232, 296
Karamanoğulları 276, 292
Karateke, Hakan 48
Karatova 448
Kardân 324
Karen 325
Karıştıran 239
Kari Abdürreşid Hânoğlu 176
Karolidi Efendi 195
Karpat, Kemal 35
Karşılaştırma 119, 121, 126, 631
Kasapoğlu Ali Bey 280
Kâsım b. Mahmûd Karahîsârî 285
Kâsım Envâr 319
Kasım Paşa 214, 289, 293
Kasîde-i Amâlî 196
Kasîde-i Bürde 245

Kasîde-i Tâiyye 265
Kasimü'l-Envâr 532
Kastamonu 212, 235, 245, 276, 294
Kâşgarî 434
Kâtib Şevkî 302
Kâtibî-i Şîrâzî 208
Kâtip Çelebi 196
Katta Kurgan 176
Kaygusuz Abdâl 286
Kays 329, 333
Kayseri 265
Kayum Nasirî 171
Kazakça 177
Kazakistan 47
Kazan 178, 250, 254, 268, 340
Kazvinî 161, 163, 253, 296
Kebîrî 225
Kel Şarkıcı 142
Kelhasan Tiyatrosu 86, 87
Kelile ve Dimne 174, 271, 277, 287, 476
Keloğlan Yemende 555
Kemâl 225, 237, 238, 301
Kemâl Reis 213, 243, 302
Kemâl Ümmî (bkz. Ümmî Kemâl) 243, 249, 250
Kemâl-i Zerd (bkz. Sarıca Kemâl) 214, 237
Kemâloğlu 274
Kemâlpaşazâde 297, 298, 302
Kenan 86, 639
Kenzü'l-Esrâr 261
Kenzü'l-İştihâ 598, 599
Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ 277
Kerâmât-ı Ahî Evren 275
Kerges 420
Kerhaneci Yusuf 561, 562, 564- 568, 585
Kerîmî 246
Kerimov 172, 173, 179
Keşkül 177
Key, Gregory 63
Keykâvus 276, 277, 285
Kharkof 177
Khiyva 177
Khokand 177
Kıbrıs 26
Kıpçak 268, 280, 315, 456, 539, 543
Kıpçak Türkçesi 315
Kıraç, İnan 47, 48
Kırgızistan 47
Kırım 171, 176, 177, 250, 283
Kırımlı Mahmûd 268
Kırk Armağan 243, 250
Kırk Kardeş 555
Kırşehir 265, 275
Kırşehirli Yusuf 372
Kısâsü'l-Enbiyâ 271
Kıssa-i Aşkî ve Maşûk 461- 463
Kıssa-i Yûsuf 268, 626
Kıssa-nâme-i Süleymân Aleyhisselâm 212, 303
Kıvâmî 198-202, 211, 297
Kıyâfet-nâme 300
Kız Padişah 570
Kızıl Ahmed 245
Kızıl Rabat 541
Kızıl, Ayhan 54, 58, 60, 65, 66
Kıztaşı 86, 88
Kimya Risâlesi 275
Kimyâü's-Saâde 260
Kimyâ-yi Saâdet 298
Kirazoğlu Padişâhının Oğlu 568, 590
Kirazoğlu Padişâhının Oğlunun Yüzüğü 571
Kirman 183
Kişver 539
Kitâb-ı edvâr 372-374, 376
Kitâb-ı Maglata 286
Kitâb-ı Sabrü'l-Mesâyib 465
Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî 466, 468
Kitâbü'l-Beyân 284
Kitâbü'l-edvâr (Bkz. *Kitâb-ı edvâr*) 530
Kitâbü't-Tasrîf li-men Aceze ani't-Te'lîf 258
Kitâbü't-Tezkire be-Ahvâli'l-Mevtâ ve'l-Ahvâli'l-Âhire 205
Koca Davud Paşa 243, 302
Kocatürk V.H. 244
Koç Üniversitesi 64- 66, 71-75, 79

Koç Vakfı 65, 66
Koç, Ömer 65, 72, 73
Koç, Rahmi 66
Koman, Teoman 41
Kongratlar 172
Konya 197, 203, 215, 229, 240, 249, 264, 265, 267, 270, 274, 276, 294, 360, 365
Konyalı, İbrahim Hakkı 197, 198, 633
Koron 301
Koska 85
Kök-Saray 325
Köprülü 173, 208, 212, 221, 227, 232, 244, 267, 296, 302, 303, 315, 415, 443, 612, 613
Köprülü, Mehmed Fuad 173, 212, 221, 227, 232, 244, 263, 267, 296, 387, 415, 443, 612
Körfez 448, 464
Kösedağ Savaşı 263
Kötü Baba 554
Kraelitz, F. 190
Kritovulos 187, 188, 195, 196, 204, 288
Kuçuradi, İoanna 9, 10, 20, 61, 125, 135-143
Kudsî 216
Kudsî Çelebi 240
Kûfe 522, 621
Kuhunduz 324
Kul Ali 268
Kuleli Askeri Lisesi 90
Kumkapı 197
Kur'an 99, 194, 203, 210, 262, 264, 273, 435, 437- 439, 441, 444, 446
Kuran, Nedret 64
Kurdoğlu 213
Kuru, Selim S. 48, 56, 62, 76, 78
Kut, Gün 46, 47
Kut, Günay 37, 46, 48, 78, 147, 218, 239, 462, 469
Kut, Turgut 49, 242
Kutadgu Bilig 38, 42
Kutb 315
Kutbeddin Haydar 265
Kutbî 216
Kutb-nâme 301
Kutluk, İbrahim 246, 627, 630
Küçük Abdâl 302
Külliyat 447-452, 454, 455, 457-460, 463-466, 468
Kürkçüoğlu, Kemal Edip 422
Kürt 441
Kütahya 225, 237, 270, 448
Kütüphâne-i Âsitâne-i Meşhed 530

L

La breve narrazione de la vita er futti del Signor Ussun Cassano 196
Laertius 187
Lâleli 25
Lalî 205, 216, 290, 294
Lamartine 88, 96
Lâmiî 20, 222, 295, 522
Landseer, J. 152
Lane 161, 162
Langer, S. 107
Latîfî 184, 189, 192, 207, 209, 213-218, 222, 223, 225, 229, 230, 234, 236-240, 246, 294
Latin 40, 187, 285, 299
Latince 203, 299
Leiden Kütüphanesi 530
Leipzig 200
Leningrad 458, 469
Leo 150, 151, 154, 163
Let the Big Drum Roll 551
Letâfet-nâme 241, 282
Lewis, Bernard 57
Lewis, John Frederick 448
Lewy, H. 162- 165
Leylâ 329-335, 380, 477- 481, 497-499, 512
Leylâ ve Mecnûn 8, 11, 12, 116, 138, 161, 223, 239, 240, 294, 300, 301, 304, 327- 329, 410, 473-475, 477, 481, 483, 485, 518, 520, 521, 523- 525, 527
Leylâ vü Mecnûn 239, 240, 294, 298
Leylek I 565
Leylek II 565

Leylî 153, 155, 163-165, 333, 334
Leylî vü Mecnûn 151, 153, 165, 633
Leysîzâde Mehmed bin Mustafa 190, 191
Likâî 213
Limon Kız 549- 552
Lisan Fakültesi 89, 95
Lisânü't-tayr 420, 422, 442
Livy 187
Loeb Klasikleri 40
Lokman 244
Londra 379, 526
Londra Üniversitesi 76, 187
Lowry, Heath 38, 64
Lübnan 150
Lügat-ı Çağatay ve Türkî-i Osmanî 444
Lügat-ı Kara Pîrî 210
Lügat-i Halîmî 214
Lügat-i Kânûn-i İlâhî 285
Lütfî 439
Lütfullah b. Hasan el-Tokadî (Bkz. Mollâ Lütfî) 254
Lütfullah bin Ebi Yûsuf el-Halîmî (bkz. Halîmî) 210, 291

M

M. Ârif 191
M. Ergin 223, 224, 241, 246
Maârif Nezareti 90
Maârif-i Umûmiye Nezareti 174
Maârif-nâme 275
Macarca 187
Macaristan 284
Maddetü'l-Hayât 259
Mahbûbu Kulûbü'l-Ârifîn 196
Mahdumzâde-i Pîrî Paşa Mehmed Çelebi 467
Mahmûd b. Ahmed Şemseddin Karamanî 261
Mahmûd b. Edhem 209
Mahmûd b. Kadı (bkz. Mahmûd b. Kâdî-i Manyas) 456
Mahmûd b. Kâdî-i Manyas 285
Mahmûd Hayrânî 244
Mahmûd Hoca Behbudî 176
Mahmûd Paşa 196, 197, 201, 209, 214, 216, 226, 228, 230, 237, 242, 247, 293, 302
Mahmûr 173
Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi 299, 302
Mahzenü'l-Esrâr 301
Mâ-i Kibrit-i Şerîf 259
Mâ-i Şerif 259
Maiden 149
Makâlât 246, 282
Makâlât-ı Hacı Bektaş Velî 282
Makâlât-ı Hazret-i Gülşenî 246
Makâlât-ı Molla İlahî 261
Makale fî Usûl Şücâ 255
Makâlî 299
Makâmât-ı Evliyâ 260
Maktel-i Hüseyin 271
Mâlân Kanalı 324
Maltepe Askeri Lisesi 90
Manastır 84-, 86, 95
Manchester 238
Manî 325
Maniheist 266
Manilius 154, 163
Manisa 212, 270, 302
Mansûr-nâme 277
Mantıku't-tayr 267, 275, 304, 328, 420-422, 441, 453
Manyas 456
Marchetti, Giovani 299
Marduk 149, 152, 161
Maria deJong Ellis 55
Marie Stuart 88, 96
Marifet-nâme 303
Marius the Epicurean 567
Markel, Jonathan 187
Marmara Üniversitesi 40, 78
Martin Curusius 187
Marzubân-nâme 277, 287
Maşûk 461, 462
Matlau's-sadeyn 538
Maveraünnehir 208, 264, 291, 316, 383, 384, 387, 388, 419, 442, 540, 541, 542

Maxium Manuel 187
Maytrisimit 30
Mâzenderan 540
Mazıoğlu, Hasibe 9, 10, 20, 119- 131, 133, 134
Meâlî 225
Mecâlisü'n-nefâis 410
Mecdî Efendi 203, 210
Mecmûa-i Ebüzziyâ 187
Mecmûatü'n-nezâir 224, 286
Mecmûatü'ş-şuarâ-i Fîrûz Şâhî 173
Mecmûatü'ş-şuarâ-i Ömer Hânî 172
Mecnûn 153- 155, 163-165, 294, 322, 327, 329-332, 334, 410, 476- 482, 493- 495, 497-512, 523, 524
Megâribü'z-Zamân 253, 284, 296
Mehdî 216
Mehemmed b. Ferâmurz 259
Mehemmed bin Akşemseddin 258
Mehemmed bin Ferâmuz bin Ali 191
Mehemmed bin Süleymân 285
Mehmed (şair, 14. yy) 280, 282,
Mehmed b. Ömerü'l-Halebî 285
Mehmed b. Sinâneddin 247
Mehmed bin Evranos bin Nûreddin bin el-Fâris el-Madenî el-Kratovavî 447
Mehmed Çelebi 197, 467
Mehmed Efendi 203, 210, 239, 247, 631
Mehmed Nazif Bey 83- 85
Mehmed Necib 450
Mehmed Paşa 197, 198, 242, 243, 293, 464, 467, 474
Mehmed Sebatüddin Efendi 84
Mehmed, II. (bkz. Fatih Sultan Mehmed)181, 182, 184, 187, 194, 195, 199, 200, 202, 203, 209, 254, 287, 372, 467
Mehmet Emin Bey 85
Mekârimü'l-ahlâk 543
Mekâsidü'l-elhân 367, 371, 373- 375, 529- 531
Mekke 334
Melîhî 205, 216, 217, 219, 220, 223-225, 250, 290, 296
Melik Giyâseddin Barlâs 537
Memlûk 206, 409
Menâhicü'l-İnşâ 35, 186, 194, 252, 289
Menâkıb-ı Kudsiyye fî Menâsıbi'l-Ünsiyye 275
Menâkıb-nâme-i Hacı Bektaş Velî 302
Menâkıb-nâme-i Mahmûd Paşa 302
Menâkıbü'l-Ârifîn 199
Menba-ı etvâr 319
Menekşe Rengindeki Elbise 559
Menhecü'r-Reşâd 196
Menşe-i Küttab-ı Askeriyye 83
Merâga 546
Merâgî 367, 370, 375, 407, 409, 413, 416, 417, 529- 531, 533- 535, 537, 543-546
Mercümek Ahmed bin İlyâs 285
Meryem 317
Meryem yahut Efsâne-i Sevdâ 86, 102
Mesîhî 299, 304, 622, 632
Mesnevî 19, 20, 244, 250, 263, 265, 269, 282, 284, 286, 296, 299, 384, 420, 421, 436, 438, 450, 453, 455, 459, 461, 543, 602, 605, 606, 608, 610, 613, 614
Mesnevî-i Baba Kaygusuz 286
Mesnevî-yi Murâdî 284
Meşhed 530, 542
Meşreb 174
Mevlânâ 13, 18, 248, 251, 265, 266, 269, 275, 284, 353, 359, 362, 384, 420, 436, 438, 597, 600, 602, 604- 609, 613- 615
Mevlânâ Ali Çelebi el-Fenârî 205, 290
Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî (Bkz. Mevlânâ) 197, 263, 265
Mevlânâ Debbâgzâde Abdurrahman Efendi 261
Mevlanâ Lutfî-i Tokadî 216
Mevlânâ Mehmed b. Mustafa 239
Mevlana Müzesi İhtisas Kütüphanesi 245

Mevlânâ Şehâbeddin Abdurrahmân 542
Mevlânâ Şehdî (bkz. Şehdî) 243
Mevlânâ Vefâyî (bkz. Vefâyî) 192, 205, 290
Mevlânâ Yahyâ Efendi 467
Mevlânâ Yahyâ Sîbek-i Nişaburî 421
Mevlevî 247, 265, 266, 275, 406, 408, 610
Mevlîd 203, 281, 284, 300, 302, 523
Mevlîd-i Cismânî ve Mevrîd-i Cânî 523
Mevzûâtü'l-Ulûm 255
Mezopotamya 159, 160
Mısır 149- 151, 159, 164, 207, 244, 251, 272, 275, 278, 280, 421, 435, 446, 538, 539, 557, 609
Michaud 299
Michigan Üniversitesi 257
Miftâhü'l-Ferec 227, 239, 245
Miftâhü'l-Lüga 209
Mihâloğlı Hızır Bey 466
Mihaloğlu Ali Bey 302, 466, 631
Mihîn Bânû 323, 324
Mihr ü Mâh 298
Mihr ü Müşterî 283, 286
Mihrâb 320
Mihrî 211, 222, 295, 298
Millet Kütüphanesi 57, 521, 522
Millî Kütüphane 227, 256, 259, 302,
Minber-nâme 286
Mine Cıngıllı 60
Mîr Gâzî 274
Mîr Hând 541- 544
Mirâc-nâme 284
Mîrânşâh 540, 544
Mirât-ı âlem-nümâ 420
Mîrî 176, 221
Mirkadü'l-Cihâd 276
Mirkat-ı Edeb 209
Mirsâdü'l-İbâd mine'l-Meâd 285
Mîrzâ Ali Ekber Tairzâde (Sabir) 171
Mîrzâ Buharî 177
Mîrzâ Fethali Ahundov 171
Mîrzâ Habîb-i İsfahânî 598
Mîrzâ Ömer 540
Mithat Sertoğlu 94
Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte 190, 197, 636
Moğol 190, 198, 265, 285, 360, 362, 387, 537, 539
Moğolca 387, 416, 538
Moğollar 263, 264, 383, 387, 416, 539-541, 637
Mollâ Ahmed 187
Mollâ Câmî (bkz. Câmî) 184, 204, 221, 224
Mollâ Fenarî oğlu Ali Çelebi 205, 206, 216, 290
Mollâ Gürânî 183, 189, 204, 218, 287
Mollâ Hüsameddin 219
Mollâ Hüsrev 183, 189, 191, 205, 259, 287
Molla İlâhî 261
Mollâ İzarî 288
Mollâ Lütfî (Bkz. Lütfullah b. Hasan el-Tokadî) 254, 255, 288, 297
Mollâ Sirâceddin 191
Mollâ Velîyüddin 229
Mollâ Yegân 183, 287
Mollâ Zeyrek 189
Moran, Berna 109, 632
Moskova 176, 177, 622, 632, 634
Moton 301, 302
Mudanya 236
Muhabbet-nâme 241, 281
Muhâkemetü'l-Lugateyn 319
Muhammed 171, 183, 203, 254, 260, 268, 281, 284, 285, 296, 317, 318, 324, 355, 356, 359, 380, 439, 453, 458, 460, 466, 474, 523, 546
Muhammed Ali Hân 172
Muhammed b. Hasan Nâsireddin Tusî 259
Muhammed Cihângîr 541, 542
Muhammed Emîn Hân 172
Muhammed Rahîm Hân 171, 172
Muhammed Şerîf Cân Mahdum 172
Muhammediye 252, 284
Muhibbî 225
Muhiddin 243

Muhyî 172, 174
Muhyiddin Melekî 258
Muhyiddin-i Arabî 265
Muîneddin bin Mustafa 284
Muîneddin Muhammed İsfizârî 545
Muîneddin Pervâne 265
Muînî 284
Muizzüddin dünyâ ve'd-dîn Şeyh Üveys Hân 318
Mukaddimetü'l-Edeb 210, 292
Mukimî 172- 174, 178, 179
Multakatü's-Sihâh 210, 292
Mûnis 173
Muntazır 174
Murad I. 272, 289
Murad II. 22, 181, 192, 194- 196, 198- 200, 203, 204, 208, 209, 220, 226, 240, 280-287, 289, 292, 295, 456, 546
Murad III. 228, 474- 476
Murad Paşa Medresesi 85
Muradiye Medresesi 221
Murâd-nâme 284, 285
Mûsâ 249, 261, 284, 542
Musa Beg Medresesi 467
Musevî 51, 609
Mustafa Âlî (Gelibolulu) 226
Mustafa b. Ahmed es-Sadrî el-Konevî 203
Mustafa bin Ezmem 463, 464, 466, 468, 469, 471
Mustafa bin İbrâhim 454, 457, 460, 463- 465, 467- 469, 471
Mustafa bin Muhammed Selmân 523
Mustafa bin Ömer el-Brûsavî eş-şehîr be-Kopuzcı Mustafa 523
Mustafa Farsî 196
Mustafa Nihad 96
Mustafa Sâmî Efendi 178
Mutâyebât 279
Muttalip Bey 44
Mücerrebnâme 258
Mücmel-i Fasîhî 537, 541, 545
Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi 205, 214, 290, 294
Müfredât-ı İbn Baytar 258
Müfti Ali Çelebi 448, 462
Mülk Suresi 282
Müller, S. Karl 187
Münâzara-i Afyon Bade ve Beng 422
Münâzara-i Gül ü Husrev 298
Münâzara-i Savm u Îd 304
Münâzara-i Seyf ü Kalem 304
Müneccimü'l-Ceylânî 203
Münif Efendi 176
Münih 197
Münir 86
Münşeât 464, 467- 470
Müntehâ 252, 254, 296
Müntehabü'ş-Şifâ 272
Münyetü'l-Ebrâr ve Gunyeti'l-Ahyâr 244
Müslihiddin 203
Müslüman 46, 97, 177, 186, 323, 347, 360, 387
Müşir Hayri Paşa 85
Müze-i Hümâyun 199, 200
Müzekki'n-Nüfûs 249, 296

N

Nahîfî 216, 290
Nail Reşid Bey 90
Nâilî 122
Nakkaş Safî 286
Nakkaş Tepe 47
Nakşibendî 247
Namık Kemal 89
Nar Tanesi 549, 551, 552
Nasîhat-nâme 303
Nazım Hikmet 32, 76
Nazmî 224, 232
Nazmü't-Teshil 258
Nebraska Üniversitesi 28
Necâtî 211, 222, 232, 295, 298, 303, 304
Necâti Beg Divanı 112
Necd Dağı 495
Necib Efendi 84
Necmeddin-i Dâye 265, 285
Necmeddin-i Kübrâ 265

Nedîm 127, 129- 133, 440
Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik 119, 121, 130
Nefî 116, 122
Nekâvetü'l-edvâr 367
Nesîmî 241, 251, 272, 279
Neşîde 86
Neşrî 302
Neubauer, E. 408, 414
Nevâî 8, 10, 11, 19, 27, 145, 148, 151, 153-157, 159, 162, 163, 165, 173, 174, 207, 221, 222, 291, 315-325, 328, 410, 420-424, 442
Nevfel 329- 332, 478- 480, 487, 488, 492, 501
Nigâristân 447, 449, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 460, 462, 468- 470
Niğde 292
Nihânî 232
Nimetullah oğlu Mîrî 176
Nineva 164
Ninurta 149, 150, 161
Nisâbü's-Sıbyân 211
Nisârü'l-Mülûk 210, 291
Nişanca 197
Nişânî (bkz. Karamanî Mehmed Paşa) 197, 214, 216, 293
Nişantaşı Sultanisi 90
Niyâzî İlyâs 277
Niyazioğlu, Aslı 7
Nizâmî 205, 208, 218, 222, 229-232, 238- 240, 271, 282, 290, 294, 296, 300, 301, 303, 315- 318, 323, 328, 523, 525
Nizâmî-i Gencevî 328
Nizâmî-i Karamanî 205, 216, 229, 290
Nizâmüddin Mahmûd Kârî 598
Nortobros Ermeni Mektebi 90
Nukûdü'z-Zevâhir ve Cuhûdu'l-Cevâhir 209
Nûreddin Abdurrahmân bin Nizâmeddin Ahmed bin Şemseddin Muhammed el-Câmî (bkz. Câmî) 183
Nuruosmaniye Kütüphanesi 196, 241, 244, 246, 259, 260, 530
Nücûmî 287
Oğuz 198, 264, 268, 280, 285, 302, 535, 538, 612
Oğuz Türkçesi 264, 280
Oğuzca 264, 268, 273, 536, 546
Oğuzlar 264
Oğuz-nâme 285, 302
Oğuzoğlu, Yusuf 60, 64
Ohri 300
Okay, Orhan 64
Onay, Ali 45, 68
Onüç 555

O-Ö

Ophis 156
Orhan Bey/Orhan Gazi 39, 40, 190, 192, 193, 200, 289
Orhan Gazi Medresesi 451, 461
Orhan Kemal 32
Orhan Ragıp Gündüz Türkçe Okulu 28
Orhan Vakfı 221
Orhan Veli 125
Orhangazi Medresesi 448
Oriente Moderno 299
Orta Asya 46, 47, 67, 75, 76, 171, 178, 207- 209, 241, 264, 265, 290, 291, 317, 328, 392, 415, 549, 557
Oruc Bey Tarihi 302
Oruç b. Âdil el-Kazzâz 302
Osiris 149, 150, 151, 152
Osman Gazi 197
Osmanlı 8, 18, 21, 46, 50-52, 61- 63, 72, 74, 76, 78, 79, 117, 146, 147, 174- 178, 181, 182, 186, 187, 188, 191, 194- 197, 200, 201, 204- 208, 212, 221, 222, 242, 244, 262, 263, 276- 280, 283, 287, 289- 292, 297, 300, 304, 315, 328, 329, 333, 420, 421, 478, 479, 482, 530
Osmanlı Araştırmaları Enstitüsü 75
Osmanlı Beyliği 182, 203, 276

Osmanlı Devleti 75, 181-183, 185, 187, 191, 197, 201, 202, 204, 208, 212, 247, 276-279, 288, 409
Osmanlı İmparatorluğu 9, 50, 56, 174-176, 203, 448, 476
Osmanlı Kültürü Araştırmaları Vakfı (bkz. Ottoman Studies Foundation) 73
Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası 232
Osmanlı Tarihleri I 197, 198
Osmanlı Türklerinde İlim 185
Osmanlıca 31, 51- 56, 62, 63, 66, 110, 111, 116, 146, 530
Osmanlıca Yaz Okulu 43, 50, 52-58, 61-67, 71-74, 76- 79
Ostroumov 177
Ostroumov Gazetesi 177
Otlukbeli Savaşı 235
Otman Baba Menâkıb-nâmesi 302
Otranto 201
Otrar 539, 540
Ottoman Manual 62
Ottoman Studies Foundation 73
Outer Space 149, 150, 160
Ozak, M. 242
Öker, Hakkı Deniz 57
Ömer bin Mezîd 286, 287
Ömer Hayyâm 87, 442
Ömer Rûşenî 250
Özbek 11, 18, 27, 171, 172, 174, 176-180, 407, 414, 543
Özbek, Sabahattin 27
Özbekçe 30, 177
Özbekistan 47, 414
Özbekler 178, 250, 542
Özgören, Feridun 63
Öziş, Osman 64

P

Pamma Khristo Manastırı 186
Paris 29, 186, 194, 211, 240, 242, 243, 249, 255, 258, 286, 448, 454, 463-465, 526
Paşa Aga b. Hoca Paşa 278
Pater, Walter 567
Peder Dr. Gavin 45, 46
Peder-kûş 178
Pelvan Niyâz Muhammed Mîrzâ Bahşî Harezmî 172
Penc Genc 525
Pend-nâme 260, 459
Pend-nâme-i Eflâtun 303
Pennsylvania Üniversitesi 55
Peri Kızı 560
Pertev Naili Boratav 548, 563, 564, 570
Pervâne bin Abdullah el-Efrencî el-Maltavî 453, 454, 458, 460
Pervîn 433, 442
Petersburg 176, 177
Petrarca 355
Phaenomena 154
Philadelphia 55, 458, 460
Pilevne Mihaloğlu Medresesi 465
Pîr Ahmed Bey 229- 231
Pîr Mehemmed b. Yûsuf el-Ankaravî 210, 292
Pîr Mehmed bin Hacı Yakûb el-Nikîdî 292
Pîr Muhammed 466
Pîr Sultan Abdâl 601
Platon 437
Plutorkhos 255
Pompeius 187
Portakal Perileri 549
Portland Art Museum 473, 521, 527
Prens Kalyanamkara Papamkara 613
Princeton Üniversitesi 38, 39
Pro Animale 69- 71
Psyche 567
Ptolemaios (Batlamyus) 204
Pulâd 321

Q

Quintus Curtis 187

R

R. Brown 160
Rabat-ı Kurdân 324

Radloff 415
Râgıp Paşa 232
Râhatü's-Sudûr 198
Rahîm Kuli Hân 172
Rainer Maria Rilke 142
Rauf Yekta 196, 530
Rauf Yekta 196, 365, 530
Râvendî 198
Ravza-i Envâr 246, 247
Ravzatu's-safâ 537, 538, 543
Raz-nâme 246
Rebâb-nâme 266, 406
Redhouse 62
Refiî 268, 281, 634
Refîkî 232, 521
Rehber-i Maârif 84, 95
Resâil 227
Resmî 55, 61, 221
Reşîdeddin 198, 537
Reşîdeddin-i Vatvat 279
Reşidüddin Vatvat 209
Rey 540, 545
Rıdvan 250
Rıdvâniye 301
Rieu, Charles 203, 252, 523
Risâlat al-Nushiyya ve Divân 337
Risâle fî Eşrâfi's-Sâat 245
Risâle fi'l-Hey'e 204
Risâle fi'l-Hisâb 204
Risâle fi'l-Vücûd 184, 204, 290
Risâle-i Acîbe (bkz. Resâil) 227
Risâle-i Cevâhir-nâme 465
Risâle-i Cevheriyye 465
Risâle-i Cevher-nâme 465, 466, 468-470
Risâle-i Kaygusuz Abdâl 286
Risâle-i Muhammediyye 204
Risâle-i Tıbb 259
Risâleler *Mecmûası* 448
Risâletü'n-Nûriyye 260
Risâletü'n-Nushiyye 269
Riyâzi 17, 223,
Riyâzî Tezkiresi 221
Rodos 201, 294
Roma 150, 152, 155, 182, 188
Rosemarie Verga 257
Rossi, E. 299
Rönesans 360, 609
Rum 39, 44, 48, 57, 59, 63, 69, 73, 185, 187, 288, 298, 320, 420, 443
Rumca 185, 187, 266, 288
Rumeli 87, 257, 298, 300, 448, 464
Rus 71, 176- 179, 553
Rusça 35, 177, 379, 622, 625
Rustem 428, 444, 446
Rustemov 420, 421, 422, 437, 442
Rusya 174, 177, 268, 414, 553
Rûşenî 205, 224, 243, 250, 251, 290
Rûşenî Ömer Dede 223
Rûz-nâme 203
Rüknü'l-İslâm Sedîdeddin Muhammed bin Ebû Bekir İmamzâde eş-Şargî 260
Rüstem Paşa 467
Rylands Library 238
Sabancı Üniversitesi 66
Sabâyî 198, 216, 243, 302
Sabazius 150
Sabrü'l-Mesâyib 465, 470
Sabuncuoğlu 258
Sabuncuzâde Şerefeddin 220, 258
Sadberk Hanım Müzesi 74
Sâdeddin el-Varânî 277
Sâdeddin Mesûd b. Ömer Taftazânî 205
Sâdık Rıfat Paşa 178
Sadî 84, 173, 174, 215, 217, 222, 236, 242, 280, 290, 452, 455, 456, 459, 597-602, 613, 615
Sadî-i Sirozî 215
Sadî-i Şîrâzî 215, 294
Sadreddin-i Ferganî 265
Sadreddin-i Konevî 265
Safa, Peyami 86
Safâyî 213, 216, 217, 243, 301, 302
Safevî 249, 422
Sâfî 214, 286, 289, 293
Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (bkz. Urmevî) 374
Sahn 298

Saîd Emre 282
Sakallı, İbrahim 59
Sakarya 269
Sâkî-nâme 420
Salebî 271
Saliha Sultan 86
Salsal 267
Salsal-nâme 267
Saltuk (Bkz. Sarı Saltuk) 244, , 256, 257, 296
Saltuk-nâme 255, 256, 257, 296, 624
Sâmanîler 205
Samanpazarı 30
Saraybosna 256
Sarı Saltuk 244, 256, 257, 296
Sarıca Kemâl 214, 237, 238, 252, 262, 293
Sarıgüzel 85, 86, 87, 88
Sarıköy 269
Sarımsaklı 44
Sarrafî 225
Sart 407
Sartiye 177
Sartre 354, 355
Saruhan 237
Satranç-nâme-i Kebîr 303
Sazıma 601
Sâzlar Münâzarası 13, 379, 383, 384, 389-393, 410, 414, 416, 600, 601, 613
Schiller 88, 96, 125
Sefâyî 297
Sehâyî 216, 294
Seirius 163
Selânik 85, 95, 194, 284
Selâtin-nâme 237, 238
Selçuk 203, 290
Selçuk Devleti 263, 360
Selçuklu 263-265, 270, 276, 409
Selçuklular 188, 194, 197, 198, 203
Selçuk-nâme 198
Selîm, I. 299, 420
Selîm, II. 467, 474
Selîmî 318, 319
Selmân 427, 428, 444
Selmân-ı Sâvecî 205, 208, 237, 239, 290, 295, 320, 321, 421, 444, 545
Semerkand 176, 177, 183, 207, 208, 288, 291, 323, 325, 383, 540- 542, 544, 545
Semitic Museum/Semitik Müzesi 45, 46
Senglah 425, 444
Serasker Redif Paşa 83
Serezli Sadî 242
Sergüzeşt 447, 448, 450, 458, 461-466
Sergüzeşt-i Zaîfî 461, 463, 464, 466, 468
Sertkaya, Osman 222
Settâr Hân Abdulgaffarov 177
Seydî 260, 371, 372, 374, 375
Seyf-i Serâyî 456
Seyhan, Köksal 269, 294
Seyyid Ahmed Mîrza 241
Seyyid Ali Tarhân 541
Seyyid Muhammed Han 171, 172
Seyyid Muhammed Rahîm Han, 171
Seyyid Muhammed Rahîm Han, II. 172
Seyyid Necmeddin 467
Seyyid Vehbi 88
Seyyid Yahyâ 224, 250
Shiru 149
Sıçan Çocuk 565
Sıhâhü'l-Acemî fi'l-Lüga 210
Sır Saklamayan Padişâh Kızı 565
Sırma Saç 555, 558
Sibicabî 456
Sicill-i Osmanî 464
Sihirli Tavşan 555
Silâhşor-nâme 303
Sîmurg 253
Sî-nâme 284, 287
Sinân Paşa 183, 185, 205, 208, 212, 218-220, 252, 254, 288, 297, 303, 304
Sinanoğlu mevlidi 246
Sinekli Bakkal 90
Sinop 276
Sîret Antar 204
Siru 149

Sivas 265, 270, 272
Sivrihisar 218, 219, 254
Siyer 274, 281, 284
Slavca 185
Smirnow, W. D. 458
Sofu Mehmed Paşa 448, 461, 462, 464, 467
Sokollu Mehmed Paşa 474, 475
Sokrat 321
Solakoğlu, Hande 7
Somuncu Baba 249
Sources of Oriental Languages and Literatures [SOLL] 34, 77
Speaking Tree 550

S-Ş

St. George 257
Steingass 62, 404
Subhîzâde Feyzullah 420
Subukur Kanalı 324
Sultan Abdülmecid 86, 175
Sultan Veled 265, 266, 275, 406
Sultanönü 221
Suluca Kara Öyük 265
Summa Contra Gentiles 188
Sûret-i Vakfiye-i İbn-i Mihâl Alî Beg 466
Surhâb 428, 444
Suriye 161, 269, 272
Surûrî 253
Sûzî Çelebi 302
Süheyl ü Nevbahâr 239, 271, 272, 301
Süheylâ 321
Süheylâ 321
Süle Fakîh 273
Süleyman Çelebi 281, 284
Süleyman Şâh 277, 278
Süleymaniye 57, 85, 228, 240, 244, 245, 247, 253, 258, 261, 522
Süleymân-nâme 212, 242, 298
Süleymân-nâme-i Kebîr 303
Sümer 45, 150, 152, 610
Sümerler 365, 610
Sünbül Sinân 455, 462
Sünnî 247, 248, 250, 323, 329, 611
Süreyya 442
Şâh Ali Ulvî 240
Şâh İsmail 299, 422
Şâh Kulu 299
Şâhidî 215, 240, 244, 294, 300, 328, 524
Şâhidî İbrâhim Dede 456
Şah-nâme 455
Şâhruh 207, 291, 318, 324, 379, 389, 390, 420, 421, 435, 529, 532-534, 537, 539-542, 545
Şair Evlenmesi 175
Şakâyıku'n-Nûmâniyye 210
Şâmî, Nizâmüddin 539
Şâpur 320
Şato 141
Şebilli Ali Efendi 83
Şefik Gürmeric 370
Şehdî 198, 206, 216, 243
Şehid Muhammed Paşa 474
Şeh-nâme 206, 216, 243, 267, 294
Şehnâme-i Âl-i Osman 216
Şehr-i Sebz 540
Şehzâde Abdullah 298
Şehzâde Bayezid 214
Şehzâde Mustafa 196, 235, 236
Şehzadebaşı 86, 87
Şeker 317
Şemî 232
Şemseddin b. Ahmed b. Süleymân 302
Şemseddin Muhammed Ârifî 318
Şemsettin Sâmî 176
Şemsî 216, 286, 474
Şemsiyye 252, 280, 281
Şemşırak Taşları 555
Şentürk, Ahmet Atilla 636
Şerefeddin Ali b. el-Hâc İlyâs 258
Şerh-i Kitâbü'l-edvâr 530
Şerhü'l-edvâr 530
Şerîfî-i Âmidî 294
Şeyh Abdullah Abdurrahman Kudsî 203
Şeyh Abdurrahim Karahisarî (bkz. Karahisarî) 244
Şeyh Ahmed-i Tercümânü'l-Akşehrî 226

Şeyh Âzerî 545
Şeyh Hamdullah 297
Şeyh Hamid İbn-i Mûsâ 249
Şeyh Hamza Baba 260
Şeyh Haydar 250
Şeyh İlahî 302
Şeyh Mehmed Dede Sultan 243
Şeyh Muslihiddin Halife 203
Şeyh Safiyüddin 249
Şeyh Sanan 420
Şeyh Sanan Hikâyesi 267, 420, 421, 441
Şeyh Tâceddin 223
Şeyh Vefâ 203, 303
Şeyhî 212, 221, 222, 225, 226, 231, 233, 238, 281- 283, 286, 292, 295, 296, 301, 315
Şeyhoğlu Mustafa 271, 277
Şeyhülislâm Yahyâ 122
Şeyhzâde Mısrî 285
Şeyyâd Hamza 266, 273
Şeyyâd İsa 267
Şifâü'l-Eskâm ve Devâü'l-Âlâm 272
Şihâbeddin Ömer b. Muhammed el-Suhreverdî 260
Şihâbeddin-i Hıyâbânî 439
Şiî 250, 323, 611
Şikago 35
Şikago Üniversitesi 38, 39
Şinâsî 175, 176
Şîrali Han 172
Şiratü'l-İslâm 260
Şiraz 207, 291, 598
Şîrîn 316, 317, 320, 321, 322, 323, 438
Şîrîn ü Ferhâd 318, 319
Şîrîn ü Hüsrev 317
Şirvânşâh Huşeng 318
Şirvânşâhlar 328
Şükrullah 196, 197, 214, 285, 293, 300, 406

T

Taaşşuk-nâme 241
Tabîat-nâme 272
Tâbir-nâme 279
Tâceddin İbrahîm b. Hızır 278
Tâcî Bey 214, 294, 299
Tacik 407
Tâcîzâde Câfer Çelebi 209, 211, 222, 299, 302, 304
Tâcü'l-Edeb 259
Tahniye-i İdare-i Askeriyye 83
Tahran 319, 530, 531
Tahtakale 213, 224
Takî Bînîş 530, 531
Takvîm-i Vakâyi 175
Tâli-i Velâdet-i Mehemmed Hân 203
Taner, Güneş 61, 72
Tanındı, Zeren 64
Tanpınar, Ahmet Hamdi 636
Tapduk Emre 269, 352, 353, 355, 356
Tarabhane Köşkü 325
Tarih ve Toplum 19, 20, 76
Târîh-i Âl-i Selçuk 285
Târîh-i Ayasofya 261
Târih-i Câmi-i Ayasofya 261
Târîh-i Ebu'l-Feth 201, 202, 214, 252, 262, 293
Târîh-i Feth-i Konstantaniyye 302
Târîh-i Osmânî Encümeni Mecmûası 191
Târîh-i Sultân Mehmed Hân-ı Sânî 195
Târîh-i Taberî 261
Târîhü'l-Mucem fî Âsâr-ı Mulûkü'l-Acem 252
Tarîku'l-Edeb 259
Tarlan, Ali Nihad/Tarlan, Ali Nihat 9, 26, 83-91, 93- 97, 99-118, 223, 282, 299, 434, 473
Tarlan, Rıza 88
Tasvîr-i Efkâr 175
Taş Kahve 68, 69
Taşkent 47, 176- 179
Tatarca 177
Taymat 161
Tazarruât 183, 287
Tazarru-nâme 298, 303
Tebriz 207, 250, 291, 318, 529, 544
Tecellî 179
Tefhîmu'l-makâmât 367, 371- 74, 377
Tek, Ertuğrul Sadi 86

Tekbir 46
Tekin, Gönül 7-13, 15, 16, 74, 280
Tekin, İbrahim Hakkı 13
Tekin, Şinasi 7- 10, 13, 16, 19, 21, 25-31, 33-38, 40-50, 53-56, 58-67, 69-77, 186, 256
Tekrik Kalesi 539
Tellioğlu, Gülçin 53
Telyar, Fatma 74
Telyar, Ahmet Bey 44
Temâşâ 96
Temmuz 58, 60, 61, 85, 149, 150, 154, 161, 162, 292, 463, 522, 530, 541, 609, 610
Tercemân 177
Tercüman 249
Tercümân-ı Ahvâl 175
Tercümânü'l-Lügat 292
Tercüme-i ibn-i Baytar 272
Tercüme-i Manzûme 175
Tercüme-i Manzûme-i Gülistân 448, 458, 460
Tercüme-i Pend-i Ferîdüddin Attâr 460
Tercüme-i Pendnâme-i Attâr 260
Tercümetü'd-Darîr 274
Teressül 194, 289
Tervîhü'l-Ervâh 278
Teshil 258
Teshîlü'ş-Şifâ 272
Tevârîh-i Âl-i Osmân 199, 200, 243, 284, 302
Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân 197, 198, 278
Tevârîhü's-Selâtîni'l-Osmâniyye 197
Tevhide Hanım 30, 31
Tevrât 564
Tezîfü'l-Mezbâh 255
Tezkiretü'l-Evliyâ 271, 280, 285, 287, 303
Tezkîrü'n-Nâsîn fî Tefsîr Yâsin 259
Thackston, Wheeler 54, 58, 62
The Chronology of Ancient Nations 164
The Folktale 570
The Geography of Heavens 150
The Golden Ass 567
The Sons on a Quest for a Wonderful Remedy for their Father 554
The Sources of Oriental Languages and Literatures (SOLL) 77
The Three Golden Sons 559
The Three Oranges 549
Theodor Seif 197
Theogony 564
Theon 255
Thompson, S. 549, 557, 567, 568, 570
Tib Risâlesi 258
Tietze, Andreas 76
Tiflis 177
Timur 12, 18, 278, 325, 387, 409, 529, 532, 538- 540, 542- 546
Timurî 207, 221, 291
Timurtaş, F. 225, 227
Tiniç, Seha 65, 71
Tire 221
Toderini 299
Togan, Z. V. 177, 537, 538, 543
Tokat 265
Tokay, Abdulla 171
Tokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi 197
Tolasa, Harun 223
Tolstoy 107
Topal Leylek 565
Topkapı 257, 259, 448, 450, 452, 458, 461, 465, 466, 468, 469
Topkapı Sarayı 187, 188, 196, 210, 249
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi 256, 414, 448, 452, 460, 463- 466, 468- 470
Toska, Turan 48
Toska, Zehra 48
Trablusşam 274
Trabzon 18, 547
Trabzon Rum Devleti 288
Trabzon-Rum Pontus Devleti 185
Tree with Leaves of Jewels 550
Truva 52
Tuğlu Hacı Ali Efendi 83
Tuhfetü'l-Hâdî 302
Tuhfetü'l-Uşşâk 300, 302

Tulum, Mertol 202
Tuna, Engin 60
Turco-Graeciae 187
Tûr-i Sînâ Bey (bkz. Tursun Bey) 201
Tursun Bey 197- 202, 211, 214, 252, 262, 293
Tutmacı 274
Tüfekçi, Ahmet 60, 69
Türâbî 216, 294
Türk 10, 11, 17- 22, 25, 28, 31, 32, 34-42, 46, 53, 56, 60- 63, 65- 67, 71, 72, 75-79, 86, 89, 90, 95, 110, 112, 116, 117, 119- 121, 135, 138, 145, 146, 151, 171, 174, 181, 182, 185, 190, 194, 198, 205, 207-209, 212, 220, 222, 223, 240, 242, 250, 251, 253, 256, 260, 261, 263-270, 272, 273, 276, 278, 280, 281, 284, 285, 287, 290-292, 294, 295, 298-300, 303, 304, 315-317, 322, 323, 327- 329, 335, 364, 367, 368, 370, 371, 376, 382, 384, 387, 391, 392, 405, 407, 409, 410, 414, 419, 420, 422, 425, 444, 448, 454, 473, 476, 478, 481, 482, 484, 485, 546, 547, 598, 599, 601
Türk Dil Kurumu (TDK) 19, 22, 67, 242, 267, 454
Türk Dil Kurumu Kitaplığı 454
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten (TDAY) 34, 260, 419
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 17, 547
Türk Tanıtma Fonu 79
Türk Tarih Encümeni Mecmûası 198
Türk Yazı Sanatları Halıcılar Müzesi 448
Türkçe 7, 9- 13, 18, 20, 28, 31, 35, 36, 46, 51, 52, 54- 56, 62- 64, 86, 87, 90, 102, 116, 145-148, 159, 177, 181, 187, 191- 199, 202, 203, 205, 209- 212, 218, 219, 224, 226, 227, 231, 236- 239, 244, 250- 255, 258-260, 262-272, 274-277, 279, 280, 282-285, 287, 288, 290-296, 298, 303, 320, 322, 335, 387, 420-422, 447, 450, 452, 453, 455, 459, 464- 467, 485, 501, 504, 508, 521, 522, 525, 529-532, 538, 557, 599, 602, 612, 613
Türkistan 46, 47, 171, 174, 176, 178, 180, 183, 283, 383, 384, 387, 405, 411, 413- 416
Türkistan Vilâyetinin Gazetesi 176
Türkiye 8, 9, 15, 33, 35-39, 42, 43, 46, 48, 51, 53, 54, 56, 59, 61, 65, 67, 69, 70- 73, 75, 79, 102, 110, 111, 117, 174, 181, 202, 236, 253, 442, 449, 469, 473, 549, 568
Türkler 36, 39, 40, 46, 50, 51, 59, 181, 185, 190, 197, 250, 254, 264, 268, 270, 287, 290, 383, 387, 392, 404, 405, 412, 415, 416, 481, 612, 613
Türklük Bilgisi Araştırmaları (TUBA) 18, 19, 20, 21, 22, 25, 35, 42, 77, 135
Türklük Bilgisi Elkitabı 34
Türklük Bilgisi ve Yakın Doğu Araştırmaları Enstitüsü (TBYDA) 33
Türkmen 207, 257, 264, 270, 482
Türkmence 444, 445
Türkmenistan 47
Türkmenler 407
Türkoloji 25- 28, 30- 33, 35, 36, 48, 94, 119, 135, 145, 146, 365
Türkün Yemini 86
Typhon 150, 151
Ubeyd-i Zâkânî 421
Ukûdü'l-Cevâhir 209, 280
Uludağ Üniversitesi 54, 58, 60, 62, 64-66, 79
Uluğ Bey 183, 539-546
Ulvî 216, 240
Umur Bey 271, 272
Undine Gidiyor 142
University of California, Los Angeles (UCLA) 8, 29
Unsûrü'l-Meâlî Keykâvus 277
Upsala 234, 253, 254
Usta , Ahmet 57

Usta Şems 216, 290
Usûl Şücâ 255
Uşşâkizâde Halid Ziya Bey 84, 88

U-Ü

Uygur 76, 208, 264, 387, 620
Uygurca 30, 34, 35, 535, 613
Uygurlar 387, 409, 612
Uysal, Sermet Sami 93
Uzun Firdevsî 212, 222, 242, 298
Uzun Hasan 183, 192, 196, 207, 208, 235, 256, 293
Uzunçarşılı, İsmail H. 228
Üç Karpuz Güzeli 551
Üç Kızın Masalı 560
Üç Nar 551
Üç Narlar 551
Üç Turunçlar 551
Ülker 442
Ülkü Çelik 148
Ümîdî 172, 174, 178, 180
Ümmî Kemâl 249- 251
Ümmühani Hanım 83
Ünsel, Kemal Edip 232, 234
Ünver, İsmail 239, 249, 619
Ürgenç 543

V

Vahdet-nâme 244
Vahidî 443
Vahit Paşa Kütüphanesi 237
Vakfiye-i ibn-i Mihâl Alî Beg 466, 468, 470
Vakıflar Umum Müdürlüğü 448
Vâkidî 274
Vakit Gazetesi 199
Vâmık u Azrâ 239, 301
Vanished Husband Learned of by Keeping in (Bath-House) 562
Varaka ve Gülşâh 242, 274
Varna 198
Vasfî 225
Vaşington 38, 40, 42, 46, 56
Vatan Caddesi 448
Vatican 259
Vefa İdadisi 86- 89
Vefa İdman Yurdu 86
Vefa Sultanisi 89, 90, 95
Vefâyî 192, 205, 216, 290
Velîyüddin b. İlyâs 220, 295
Venedik 187, 288
Venüs 152, 161, 164, 165, 567
Vesîletü'n-Necât 281
Vezneciler 83, 85
Vikâye Tercümesi 284
Virgil 88, 152
Virjil 96
Viyana 19, 21, 76, 190, 191, 197, 254
Viyana Kraliyet Kütüphanesi 190, 191
Vladimirtsov 538
Vücûd-nâme 286

W

Walsh, John R. 238
Winig, Paul 49
Wisconsin 35

Y

Yahşı Fakih 200
Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib 194, 195, 289
Yakası Çalar Kendi Oynar 560
Yakın Doğu 8, 13, 21, 22, 33, 50, 52, 150, 151, 160, 165, 182, 254, 257, 284, 415, 482, 529, 549, 557, 568, 599, 609, 610
Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü 37, 45, 48, 54
Yakûb II. 279- 282
Yakûb b. Hızır 281
Yaman Yutî 411
Yardımsever At 554
Yârî 174
Yaşar Kemal 32
Yavedut İskelesi 255
Yavuz Sultan Selim 116, 420
Yayça 242
Yazıcı Ali 252

Yazıcı Selâhaddin 280, 284
Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân 296
Yazıcıoğlu Mehmed 252-254, 285, 296
Yazıcızâde Ali 198, 285, 537
Yazıcızâde Mehmed 280, 284
Yedi Kancık Babası 571
Yelkenci, Raif 199, 268
Yemen 161
Yeni Mecmûa 296
Yenice Vardar 448
Yesevî 265
Yeseviye 443
Yıldırım Bayezid 192, 200, 210, 276-278, 289
Yıldırım, Dursun 30
Yıldız, Hakkı Dursun 19, 40
Yınanç, Mükrimin Halil 243
Yoğunlaştırılmış Osmanlıca Yaz Okulu (YOYO) 50
Yorgo Amuriki 298
YÖK 31, 54
Yunan 40, 147, 150, 154, 155, 159, 160, 187, 320, 436, 567, 609
Yunanca 149, 187, 188, 195, 204, 609
Yunanistan 150
Yunus Emre 11- 13, 17, 18, 247, 248, 266, 268, 269, 272, 284, 337- 354, 356- 359, 361, 362, 384, 597, 599- 602, 613
Yurd, A. İhsan 260
Yûsuf Emîrî 13, 419-424, 434, 437-439, 441-443, 446
Yûsuf Sinân 281
Yûsuf u Züleyhâ 228, 239, 273, 301
Yûsuf ve Züleyhâ 268, 298, 300, 304, 306, 523
Yûsuf-ı Meddahî (bkz. Yûsuf-ı Meddah) 242
Yûsuf-i Meddah 271, 274
Yücel Dağlı 78
Yüksek Öğretmen Okulu 26, 30, 40
Yüz Hadîs Yüz Hikâye 274
Yüzük Kaçıran Kuş 565

Z

Zaîfî 6, 12, 198, 447, 448, 450- 471
Zaîfî Külliyatı 6, 12, 447- 449, 452, 454, 466, 468, 470
Zâl 446
Zâtî 222, 225, 232, 295, 299
Zatî Divanı 112
Zâyiçe-i Ebu'l-Feth 203
Zekeriyyâ b. Muhammed el-Kazvînî 296
Zevkî 172, 174, 179
Zeyd 154, 477, 480, 481
Zeyneb Hanım 216, 238
Zeynep Hanım Konağı 83
Zeyrek 86, 189
Ziaiyye Medresesi 448
Zindî Şâh Medâr 411
Ziraat Fakültesi 27, 28
Ziya Paşa 295
Ziyaroğulları 277, 285
Zizimi 236
Zübdetü'l-edvâr 530
Zühre 152, 165
Zülfü Mavi 560
Zürih Merkez Kitaplığı 319

YEDİTEPE

Hayat Ağacı

Hayat ağacı, kökleri cennette dalları Dünya'ya uzanan bir ağaç imgesi olarak Gönül Tekin'in son dönem makalelerinde giderek üzerinde yoğunlaştığı bir konu; insanların yüzyıllar boyunca seyreyledikleri gökyüzündeki yıldız kümeleri ile gök olaylarının yazınsal imgeler olarak insanların hayatlarında neleri dile getirmede kullanıldıkları sorusunu Eski Çağ Yakın Doğu eserlerine göndermelerle Osmanlı divan şiiri örneklerinden yola çıkarak incelediği bir konu. Ama bu cilde adını vermesi, bu ciltteki makalelerin Gönül Tekin'in düşünüşünün gelişimini etkilemiş kişiler, kendilerinin Osmanlı edebiyatına bakışını genel anlamda yansıtan makaleler ve erken dönem çalışmalarını bir araya getirmesinden kaynaklanıyor. Büyük bir okuma ve paylaşma deneyimini sergileyen, sağlam bir gövdeden dallarıyla yapraklarıyla gelişen bir ağacın, Gönül Tekin'in çalışmalarının, bu yirmi bir meyvesi ilk olarak bu ciltte bir araya geliyor.



Kapak Minyatürü:
Hamse-i Nizâmî, Türk ve İslam Eserleri Müzesi.
Mecmua (Muharrem 801/Eylül 1398), Env. No: 1950.

