

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

*HEVES-NÂME*DE AŞK OYUNU:
TÂCÎ-ZÂDE CAFER ÇELEBİ'NİN ÖZGÜNLÜK İDEALİ

HAKAN ATAY

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2003

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Hakan Atay

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Orhan Tekelioğlu
Tez Jürisi yesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz
Tez Jürisi yesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nn onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

II. Bayezid'in "nişancı"sı olarak tanınan Tâcî-zâde Cafer Çelebi, İstanbul'un Osmanlılar tarafından fethedilmesinden kırk yıl sonra *Heves-nâme* adında bir mesnevî kaleme aldı. Mesnevîde, Osmanlı edebiyat kanonunun en önde gelen şairlerinden Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı kıyasıya eleştirdi. Bu eleştirilerin arkasında ise bilinçli bir "özgünlük" ideali vardır. Cafer Çelebi'ye göre "özgünlük" bir kompozisyon özelliğidir. Bu yüzden, yeni ve farklı bir mesnevî kaleme almanın yolu, birbirinden ayrı ve bütünlüklü anlatı parçalarını uyumlu bir biçimde yan yana getirmekten geçer. *Heves-nâme*'de bu nitelikte üç bütünlüklü anlatı bulunuyor. Bunların ilki, 15. yüzyılın sonlarında İstanbul'un önemli yapılarını ve mekânlarını ikonik bir betimleme konusu yapan şehir tasvirleri bölümüdür. Bu bölüm, sonraki yüzyılda şekillenecek olan "şehirngiz" türüyle de dolaylı bir ilişki içindedir. İkinci anlatı parçası, "Acâibü'l-Mahlukat" türüne özgü bilimsel içerikli diliyle dikkat çeken bir bölümdür. Popüler kozmoloji kitaplarına özgü bilgiler, bu bölümde mesnevî biçiminde aktarılır. Üçüncü ve son parça da sevgilinin güzellik unsurlarının betimlendiği özgül bir sözlük biçimindedir. Cafer Çelebi için mesnevî, "eklektik bütünlük" de diyebileceğimiz bu özgünlük idealinin bir ürünüdür. İdealini meşru bir temele yerleştirmek için Çelebi, "hakikî" ve "mecâzî" aşk kavramlarını kullanır. Her iki kavram da evrensel ya da dünyevî aşk denen daha genel bir söyleme bağlanır. Aşk oyunu ise bu söylemin meşru ve edebî bir uzantısıdır.

anahtar sözcükler: mesnevî, aşk, özgünlük

ABSTRACT

THE GAME OF LOVE IN *HEVES-NÂME*: TÂCÎ-ZÂDE CAFER ÇELEBİ'S IDEAL OF ORIGINALITY

Tâcî-zâde Cafer Çelebi, the later “nişancı” of Bayezid II, forty years after the conquest of Istanbul by Ottomans, wrote a mesnevi called *Heves-nâme* (The Book of Zeal). In his mesnevi, he posed a direct criticism of Ottoman literature’s canonical poets, like Şeyhî and Ahmed Paşa to stress a specific type of “originality”. His peculiar notion of “originality” leads to an ideal, or a project of composing a mesnevi which consists of different narrative pieces that are put together by a sense of coherence. These pieces are three in number. One of them is an iconic depiction of Istanbul’s main places and buildings in the 15th century, and has an interesting connection to the further flourishing genre, that is “şehrengiz”. The second narrative part is distinguished by the scientifically motivated discourse which can be seen in “Acâibü’l-Mahlukat” genre, that is in the popular books of a very general kind of cosmological knowledge. And the last is a certain kind of dictionary which depicts the parts of the beloved’s beauty. Cafer Çelebi’s mesnevi is a product of this ideal of originality, which we can name as “the eclectic wholeness”. Çelebi, in order to place his ideal in a firm basis uses the concepts of “hakikî” (real) and “meczazî” (metaphorical) love, both of which are nothing but parts of a more general discourse of universal and mundane love. The game of love is literal and legal byproduct of this discourse.

keywords: mesnevi, love, originality

TEŞEKKÜR

Bir olanaklar dünyasında yaşıyoruz. İnsanların beklentileri, amaçları, hatta aylaklıkları bile öteki insanlarla çakışıyor. Bu yüzden, yaşayabilmek için kuralları ancak küçük bir azınlık tarafından bilinen bir rastlantı mühendisliği disiplinine ihtiyacımız var. Her türden destek, kollama, gizli ya da açık yardım ise bu disiplinin bilinen kuralları. “*Heves-nâme*’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali” başlıklı tezin “beyaza geçmesi” aşamasında da birçok kimsenin çeşitli biçimlerde emeği bulunuyor. Tezin yazarını, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’ne burslu öğrenci olarak kabul eden bölüm başkanı Talât Halman, onunla birlikte çalışmaya gönüllü bilgilerini ve deneyimlerini paylaşmaktan çekinmeyen tez danışmanı Mehmet Kalpaklı, Bilkent’e intisabından bu yana yakın dostluğunu ve incelikli bilgeliğini kendisinden esirgemeyen Tuncay Bağla, bu üniversiteye gelmesine yol açan, daha başka kim bilir nelere yol açan Barış Karacasu ve nihayet yaşamının en mutlu ve “özgün” rastlantısı olan Hivren Demir Atay... Çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
1. Giriş	1
2. Bölüm I: <i>Heves-nâme</i> 'nin Bir Mesnevî Olarak Portresi	4
A. Genel Bir Mesnevî Poetikası	4
B. Cafer Çelebi'nin Dünyası ve <i>Heves-nâme</i>	19
3. Bölüm II: Aşk Oyununun Özgünlük Olarak Portresi	33
A. Aşk Oyununun Anatomisi	33
B. Cafer Çelebi'nin Özgünlük Projesi ve Eklektik Bütünlük	54
4. Sonuç	79
5. Ek	87
6. Seçilmiş Bibliyografya	88
7. Özgeçmiş	98

GİRİŞ

Modern bir okurun Osmanlı edebiyatına ilgi duymasından daha da ilginç o döneme ait belirli bir yapıt hakkında fikir edinmeye çalışmasıdır. Latîfî'nin ya da Âşık Çelebi'nin tezkireleri gibi "opus magnum"lar okunduğunda ve biraz düşünüldüğünde bunun nedeni "beklenti ufku"nda belirir. Öncelikle bu yapıtlar, umduğumuzun çok ötesinde geniş bir alana yayılan bir ilişkiler yumağı biçimindedirler. İlk bakışta, her şey öteki her şeyle mutlak bir bağlantı içindeymiş gibi gelir. Dahası, bu ilişkilerin üzerine çıkmak, yani labirente kuşbakışı bakmak sanıldığı kadar kolay değildir. *Sub specie aeternitatis*, bütün ilişkileri kapsayan bir bakışın gereksindiği desteklerin yokluğu da hemen hissedilir. Ne kadar yönlendirici ya da yanıltıcı olursa olsun, "roman"ı "temaşa" etmek için Bakhtin'in Dostoyevsky'si ya da Barthes'ın Flaubert'i, Batı edebiyatlarında gerçekçiliğin tarihine yaklaşmak için Auerbach'ın Kutsal Kitap-Odyseia karşılaştırması ya da Paul de Man'ın Rousseau, Nietzsche ve Proust yorumları okurun elinin altında, kullanılmaya hazır birer destektir her zaman. Kısacası, Osmanlı edebiyatı el kitapları henüz modern okurun ihtiyacını karşılayacak durumda değildirler. Dolayısıyla, Osmanlı edebî uzamındaki tekil bir yapıtın neliği sorusu, sözü edilen ilişkiler yumağının tam ortasında, ancak el yordamıyla ilerlenebilecek bir durumda bırakır okuru. "*Heves-nâme*'de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin Özgünlük İdeali" başlıklı tez de böyle bir ön-sorunla malûldur diyebiliriz. Yine de, nedenini yazarının da bilmediği bir tutkuyla, bu tez bir okur konumu oluşturmaya çalışacaktır. Her türlü dağınıklık da bu konunun zorunlu

bir sonucu olarak görülmelidir. Ancak, herhangi bir tezde olduğu gibi bu tezin arkasında da izlenimlerini “derli toplu” bir biçimde sunmaya çalışan bir yazar bulunmaktadır. Dolayısıyla İstanbul, Osmanlılar tarafından fethedildikten kırk yıl sonra, 1493’te Tâcî-zâde Cafer Çelebi tarafından kaleme alınan *Heves-nâme* mesnevîsine odaklanan bu çalışmanın da birbirine eklenen bölümleri vardır.

Tez iki ana bölümden oluşuyor: “*Heves-nâme*’nin Bir Mesnevî Olarak Portresi” ve “Aşk Oyununun Özgünlük Olarak Portresi”. “Portre”, ancak belli bir uzaklıktan bakıldığında ayrıntıları seçilebilen anlamında, James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* kitabına telmihtir. Aslında, çok yönlü ve incelikli bir gönderme olmaktan da epeyce uzaktır. Yalnızca yukarıda vurgulanan “ilişkiler yumağı” ifadesiyle birlikte bir anlam kazanır. Bununla birlikte, ilk bölümün sonlarında dile getirileceği üzere, Roland Barthes’ın *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* adlı yapıtı bağlamında aşkın ya da bu tez çerçevesinde “aşk oyunu”nun “göze” çarpan özelliklerinin betimlenmesi anlamını da taşır. Her iki bölümde de iki altbaşlık bulunuyor. İlk bölümün ilk alt başlığı “Genel Bir Mesnevî Poetikası”. Bu bölümün amacı, mesnevî üzerine düşünebilmek için bir poetikaya gereksinim olduğunu göstermektir. Bu çerçevede, Victoria Rowe Holbrook’un “Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*’ın Özgünlüğü” makalesi tartışılacak ve bu makalede “örtük” bir biçimde içerilen mesnevî soy ağacı izlenerek özgül bir betimleme yapılacaktır. Böylece, mesnevî türünün ana gelişim çizgisi ve bu gelişimin dışına düşen öteki yapıtlar hakkında temel bazı izlenimler oluşması sağlanacaktır. İlk bölümün diğer altbaşlığı olan “Cafer Çelebi’nin Dünyası ve *Heves-nâme*” içinde de Tâcî-zâde’nin yaşamı ve ilk eğitimini aldığı Amasya kentinin önemi üzerinde durulduktan sonra mesnevînin kapsamsız bir özeti yapılarak ilk portre belirginleştirilmiş olacaktır. Tezin sonraki

bölümü de “Aşk Oyununun Anatomisi” ve “Cafer Çelebi’nin Özgünlük Projesi ve Eklektik Bütünlük” biçiminde iki altbaşlığa ayrılıyor. İlk altbaşlık, *Heves-nâme*’de açıklanan ve çok belirgin izler bırakan aşk söyleminin temel niteliklerini anlamaya ayrılmıştır. Bu bölümde, Cafer Çelebi’nin “meczâî” ve “hakikî” aşk kavramlarıyla “aşk oyunu” ve “heves” sözcüklerine yüklediği anlam ile bir âşık-özne olarak Tâcî-zâde’nin kimliği ve edebî temsilleri üzerinde durulacaktır. Sonraki bölümde ise, tezin ana savlarını içeren “özgünlük” tartışmaları yer almaktadır. Burada, *Heves-nâme*’nin yenilik bilinci irdelenecek, söz konusu bilince “eklektik bütünlük” adı verilecektir. Sonuç bölümünde de tezin, ulaştığı malzemedен edindiği üç temel perspektif sıralanacaktır.

BÖLÜM I

HEVES-NÂMENİN BİR MESNEVÎ OLARAK PORTRESİ

A. Genel Bir Mesnevî Poetikası

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı yapıtına “[d]ünya, olduğu gibi olan her şeydir” sözleriyle başlıyor (13). Ünlü edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov ise buna koşut bir düşünceyi imleyerek edebiyat olgusunu edebî olan her şeyle özdeşleştirmektedir (*Poetikaya Giriş* 37). Ona göre edebîliğe, tekil yapıtların nasıl olup da edebiyat bütününe içinde yer aldığı ve bunun ne gibi koşullara bağlı olduğunun araştırılmasıyla ulaşılabilir. Bu soyut nitelik bir türden yapısalci ideale karşılık gelmekle birlikte, öncelikle edebiyat yapıtlarının birbirinden ayrılmasını sağlayan pratik kurallarla ilişkilidir. “Tür kuralları” denen bu nitelikler ağı, bir edebî dönemin ya da dönüşümün sonucunda şekillenir. Todorov, *Genres in Discourse* adlı yapıtında bu kurallar bütününe okurlar için bir “beklenti ufku” yazarlar içinse bir “yazma modeli” olarak işlediğini belirtmektedir (18). Ancak, modern Batı edebiyatı söz konusu olduğunda, türsel nitelikler ve bağlantılar üzerine konuşmak, edebî sürecin devam ediyor olması yüzünden çoğunlukla ve bir ölçüde imkânsız diye nitelenmiştir. Buna rağmen, belli bir türün oluşumu, olgunlaşması ve farklılaşması yoğun kuramsal tartışmaların merkezinde yer almayı sürdürür. Bunun nedeni, bir edebî devamlılık retoriğidir; Batı Avrupa edebiyatlarının, bir edebî kökenle sürekli ve canlı bir ilişki içinde olduğu düşüncesinin uzantısıdır.

Modern-öncesi Yakın Doğu edebiyatını tanımaya çalışan birinin farkedeceği ilk ve en temel olgu, bu alanda süreklilik ve canlılık temalarına yaslanarak düşünmenin zorluğudur. Öncelikle, bu edebiyatı şekillendiren toplumsal çevre, inanışlar ve alışkanlıklar yerini büyük ölçüde “yenilerine” bırakmıştır. Bu yüzden, geçmişin edebî uzlaşımları canlılıklarını yitirmiş ve kesintiye uğramışlardır. Başka bir tarihsel bakış açısından ise olgunlaşabilecekleri en üst noktaya vardıklarından artık yinelemez hâle gelmişlerdir. Gerekçe ne olursa olsun, Yakın Doğu edebiyatının bütün türleri ve çeşitliliğiyle “geride bırakılmış” olduğu ortak bir kanı durumundadır. Osmanlı edebiyatı da bu genel çerçevenin “özgül” bir parçasıdır denebilir. En yaygın biçimsel türleri olarak gösterilen “gazel”, “kaside” ve “mesnevî” artık neredeyse hiç kullanılmayan edebî olanaklardır. Öncelikle aruz vezninin ve ardından şiirsel içeriğin silikleşip belirsizleşmesiyle birlikte bu türler, herhangi bir dile getirme arzusunun odağında değillerdir artık. Bu yüzden, Todorov’un değişimini hatırlarsak, Osmanlı edebiyatına dair edebîlik kavrayışının ve dolayısıyla türlere ilişkin uzlaşım sal niteliklerin belirlenmiş olması beklenir. Biçimi ile içeriği arasında bir bütünlük olduğu varsayılan “gazel” ve “kaside” türleri bu beklentiyi boşla çıkarmayacak bir biçimde tanımlı görünüyorlar. Şüphesiz, lirik şiirin doğasını konu alan fenomenolojik araştırma için hâlâ önemli bir boşluk var; ama, bu şiir türlerinin kompozisyonunun, imgesel ilişkiler düzlemindeki yapısının ve işlevinin bir ölçüde betimlenmiş olduğu söylenebilir. Ancak, mesnevî türü için durum farklıdır. Mesnevî, aruzun kısa formlarına bağılı olduğundan öncelikle genel ve özgül bir anlatı ortamıdır. Bu nedenle, içerdiği konular ve kompozisyon biçimleri çeşitlilik gösterir. Numan Külekçi tarafından hazırlanan iki ciltlik *Mesnevî Edebiyatı Antolojisi*’ni gözden geçirerek bile bu çeşitliliğe tanık olmak mümkündür. Mesnevînin uyaklı

beyit düzeni dinsel içerikli anlatılardan aşk hikâyelerine, ansiklopedik metinlerden tıp risalelerine birçok farklı amaç için kullanılmıştır. Bu yüzden, mesnevî tarihine yönelik araştırmalar yapan tarihçi ve edebiyatçıların önemli bir kısmı bu çokluğu anlamlandırmaya çalışmışlardır. Bu çalışmalar genellikle de bir “taksonomi” önerisiyle sonlanmaktadır. Fatma S. Kutlar, yayımladığı bir mesnevî kaynakçası denemesine yazdığı giriş bölümünde belli başlı araştırmacılar tarafından önerilen bu taksonomi listelerini bir araya getirmiştir (104). Bu öneriler, Agâh Sırrı Levend ve Fahir İz’den Harun Tolasa ve İsmail Ünver’e kadar birçok ismin mesnevî ve mesnevînin alt türleri hakkındaki gözlemlerine dayanmaktadır. Şüphesiz, taksonomiler bir edebî türün niteliklerini incelemeye önemli bir ilk adımdır. Ancak, bu öneriler mesnevîlerin daha yakından incelenmesine yönelik kuramsal bir çerçeveye ihtiyaç duyarlar. Böyle bir çerçeve olmaksızın, herhangi bir yapının poetika bağlamında değerlendirilmesi güçleşir. Öyleyse, 15. yüzyılın ortalarında doğup 16. yüzyılın ilk çeyreğine dek yaşamış bir Osmanlı entelektüeli ve devlet adamı olan Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin “özgünlük” iddiasıyla kaleme aldığı bir mesnevîyi poetik inceleme konusu yapmak için de kuramsal bir bakış açısına, genel hatları belirlenebilen bir mesnevî poetikasına gereksinim vardır.

Mesnevînin türsel kompozisyonuna dair ilk gözlemler, Firdevsî’nin *Şeh-nâme*’si ve Nizâmî’nin *Hamse*’si ile birlikte türün belli bir olgunluğa ulaştığına işaret etmektedir (De Bruijn 186-7). Buna göre, geleneksel bir mesnevî kompozisyonu, “tevhid”, “münacat”, “naat”, “sultana ve şaire himaye sağlayan devlet adamına övgü”, “şiirsel söze ve şairlere övgü” ve “sebeb-i telif” gibi başlangıç bölümlerinin ardından, anlatılacak hikâyeye ya da mesnevînin konusuna geçilmesiyle devam eder. Ancak, bir mesnevî poetikasından söz etmek için kompozisyonun

bölümlerinden önce türün gelişimine koşut “paradigmalar” üzerinde durmak gerekir. Mesnevîyi basit bir anlatı ortamından çıkarıp ona türsel bir bütünlük veren, bu paradigmalardır çünkü. Bu açıdan bakıldığında, Victoria Holbrook’un “Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*’ın Özgünlüğü” yazısı, görece dağınık niteliğine rağmen bir mesnevî poetikası yaklaşımı içermektedir.

Holbrook, makalesinde Osmanlı mesnevî edebiyatının son ve en önemli örneklerinden biri sayılan Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*ı ve bu yapıtın özgün niteliği üzerinde durmaktadır. Yazarın amacı mesnevî geleneğinin sürekliliğine dayanan bir yorumsama yapmak ve “nihai” bir noktadan geleneği oluşturan “temaları, teknikleri, felsefi sorunları ve yorumları” değerlendirmektir (408). Öncelikle de mesnevî konularının yukarıda belirtilen çeşitliliğinden söz eder. Holbrook’a göre bu çeşitlilik bir ölçüde aldatıcıdır; çünkü, belirtilen konular Osmanlı edebiyatı çerçevesinde düzyazı biçiminde de dile getirilmiştir. Başka bir deyişle, tıp risaleleri, devlet kronikleri, sünnet düğünü tasvirleri gibi metinler mesnevî türünün bağlayıcı biçimleri değildir. Burada, mesnevî anlatım biçiminin günümüzde düzyazının karşılık geldiği “kolay anlaşılabilirlik” idealine yaslandığını hatırlatmakta yarar vardır. Gerçekten de birçok Osmanlıca düzyazı metinde mesnevî nazım biçimiyle yazılmış kısa parçalara rastlanmaktadır. Bu durum, mesnevînin bazı karmaşık ya da ağıdalı metinler içinde bir tür “soluk alma” işlevi üstlendiğini gösteriyor olabilir. Ancak, Holbrook’un sözünü ettiği mesnevî, yalnızca bir “nazım biçimi”nin adı değildir. Holbrook mesnevînin ayrıksılığını şöyle dile getirmektedir: “Halbuki, mesnevînin tarih boyunca gelişmesine özgü farkı, insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimî olarak anlatmasıdır. *Bildungsroman*’ın atası modern-öncesi *romance*’ın da özelliğidir bu” (408). Yazar, “bildungsroman” ve “romans” türlerini bir tarihsel artsürem

bağlantısının durakları olarak görüyor; çünkü, her iki türde de “olgunlaşma” teması başat bir yere sahiptir. Holbrook bu noktadan yola çıkarak, mesnevî anlatılarının temel karakteristiğini “aşk yolunda olgunlaşma teması” olarak niteler. Dolayısıyla, Şeyh Galib’in mesnevîsi de bir “olgunlaşma hikâyesi” tarafından şekillenmiştir. Fakat, Holbrook’a göre *Hüsn ü Aşk* bir yandan tek bir hikâyeye odaklanırken diğer bir yandan da “öteki olanaklı hikâyelere” göndermede bulunmaktadır. Bu açıdan, bir “mesnevî arkeolojisi”dir (408).

Victoria Holbrook makalesinde bu arkeolojiyi iki farklı dönüşüm süreciyle ilişkilendiriyor. Bu dönüşümlerin ilki “biçimsel uyumlu imge” denen şiirsel bir ögeye bağlıdır. “İmgede eşyaların biçimleri bakımından birbirine benzetilmesi ve kıyaslanması” anlamına gelen bu öge sınırlı bir sözlükle özgül betimleme olanakları yaratılması işine yarar (404). Alessandro Bausani’nin “The Development of Form in Persian Lyrics” makalesine göndermede bulunan Holbrook, bu ögenin edebî dönemselleştirme için taşıdığı öneme dikkat çekmektedir. “Biçimsel uyumlu imge”, önceleri insan yüzünün aya benzetilmesi gibi somut şekiller tarafından yüklenilen anlamların kıyaslanmayısıyla oluşmaktadır. İmgenin bu yolla kullanımı da Bausani tarafından “klâsik” olarak nitelenmiştir. Buna göre, Hâfız’ın şiirleri “klâsik” şiirlerdir. Ancak, “klâsik-sonrası” dönemde, “[k]lâsik imgenin somut şekillerinin birbirine benzetilmesi, soyutlamalara atfedilen şekillerin kıyaslanmasına bırakmıştır yerini” (405). Böylece imgesel düzlemde bir evrim meydana gelmiş olmaktadır. Holbrook’a göre bu evrim, “alegoriye uygun hem bir imge tarzının hem de imgeyi izleyen bir anlatı tarzının gelişimi” olarak anlaşılmalıdır (407). Başka bir deyişle, “biçimsel uyumlu imgenin” evrimi alegorinin daha girift bir anlatı olanağı şeklinde belirmesine yol açmıştır. Mesnevîler de bu alegorik anlatımın özgül anlatı ortamlarıdır. Bu

yüzden, söz konusu evrim, aynı zamanda mesnevîye dair bir “tür bilgisi” niteliği taşımaktadır.

Mesnevî arkeolojisini belirleyen ikinci dönüşüm süreci aşk paradigmasında yaşanır. Holbrook’a göre bu dönüşümün iki belirgin nedeni bulunmaktadır. Öncelikle, “aşk yolunda olgunlaşma” temasından bağımsız olarak gelişen bir “manevî yolculuk” anlatısından söz edilebilir. Eski miraçnamelere dayanan bu anlatı türünde de ulaşılmak istenen amaç olgunlaşmadır. Yolculuğun belli aşamalarında belli deneyimler edinerek ilerleyen peygamberin manevî aydınlanması bu olgunlaşma kurgusunun meşru temelini oluşturmaktadır. Holbrook, bu anlatı türünün bir noktada “aşk yolunda olgunlaşma” temasıyla kesiştiğini ve giderek çeşitlenen yolcu tipleri aracılığıyla yaygınlık kazandığını vurgulamaktadır (409-10). Aşk paradigmasındaki dönüşümü ilgilendiren ikinci süreç ise doğrudan “aşk metafiziği” ile bağlantılıdır. Holbrook, Leylâ vü Mecnûn mesnevîsini ve “klâsik-öncesi”, “klâsik” ve “klâsik-sonrası” kavramlarını kullanarak bu dönüşümün kaynağını şöyle dile getiriyor:

İlk metinlerde Mecnûn’un Leylâ ile evlenmeyip çöllere düşmesine alegorik bir yorum verilmiştir. Daha önce sözünü ettiğim o çelişki -- aşk, insanı baştan çıkarır, ama dinin hakikatine ancak aşkla ulaşılır -- henüz işlenmiyor. Nizâmî’nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsinde bir çeşidi vardır ama eserde daha çok, klâsik-öncesi ile klâsik arası geçiş dönemine ait, İslâm dışı öğelerin divan şiirinde manevîleştirilmek sürecinde oldukları görülür. Nizâmî’nin tarzı görece gerçekçidir. Fuzûlî’nin eserinde buraya kadar anlattığım malzemeler – daha doğrusu bu malzemelerin işlenmesi – bir bütün içinde birleşip

klâsikliğini bulmuştur. Ama *Hüsn ü Aşk*'a gelindiğinde çelişki çözülmüştür. Çözümü de, aradaki yüzyıllarda İslâm düşünündeki değişimle ilgilidir. (410)

Holbrook sözünü ettiği değişimi İslam felsefesi tarihindeki önemli tartışmalardan birine bağlıyor. Tartışma, “tenzih” ve “teşbih” kavramları etrafında gelişmektedir. Buna göre, 9. yüzyılda Mutezileler yaratıcının ve yaratma eyleminin benzetmeden “nezih” tutulması gereğini savunurlar; çünkü, Tanrı’yı insan eylemleri ve nitelikleriyle anlamak mümkün olmadığı gibi yanlıştır da onlara göre. Bu yaklaşıma karşıt bir bakış açısı ise “teşbihin”, yani benzetme yoluyla açıklamanın yerinde ve gerekli olduğunu savunmaktadır. Özellikle, İbn Arabî felsefesinin yaygınlaşmasıyla yerleşen bu bakış açısı sayesinde varlık metafiziği yeni bir boyut kazanır. “Varlık birliği” denen bu yeni metafizik açılım, Tanrı’nın ve yaratılanların bir “içkinlik” ilişkisi kurduklarını varsayar. Osmanlıların devlet ideolojisinde İbn Arabî’nin ve eserlerinin meşru dinsel kaynaklar olarak görülmesi de “içkinlik” düşüncesinin giderek yaygınlaşmasına yol açmıştır. Halbuki, önceki metafizik kurgu yaratılmışlar karşısında Tanrı’ya “aşkın” bir konum vermekteydi. Holbrook, işte bu “içkin-aşkın” karşıtlığının aşk paradigmasında da yankılandığı belirterek “klâsik” paradigmanın en iyi temsilcisi olarak gördüğü Fuzûlî ile klâsik-sonrasının temsilcisi Şeyh Galib’i karşılaştırır:

Klâsik dönemde Fuzûlî tenzihten yana olur. Hakikat, eşyaya aşkındır; sevgilide, yani bu dünyanın eşyasında bulunmaz. Mecnûn Leylâ’yı terk eder. Klâsik sonrasında ise Gâlip, varlığın birliğini kabul etmiştir. Hakikat, varlık itibarıyla sevilenden ayrı değildir; sevenden de. Maşuk ile âşık aynı varlığın birer konumudur; hüsün ve aşk

birer niteliği (411).

Victoria Holbrook, bu paradigma kaymasını, mesnevî geleneğinden çok tasavvuf söylemine bağlama yanlısıdır. Ona göre, Galib'e "Kim Aşk Hüsün'dür ayn-ı Hüsün Aşk" yazdıran şey, Ahmed Gazalî, Fahrettin Irakî ve Rûmî'nin eserlerinden oluşan bir soy ağacıdır. İbn Arabî'nin gerçeği varlıkla (vücût) özdeşleştiren yaklaşımına karşın Gazalî *Sevânih fi'l-Aşk* adlı yapıtında aşka öncelik vermektedir. Bu iki düşünürün bakış açıları Sadrettin Konevî'nin müridi Irakî'nin *Lemaât* adlı risalesinde bir araya gelerek Rûmî'nin *Mesnevî-yi Manevî*'sinde de açılanan aşk ve varlık metafiziğine yol açmıştır (411). Galib'in klâsik mesnevî normlarıyla örtüştürdüğü yeni aşk paradigması da işte bu aşk metafiziğinden kaynaklanmaktadır.

Holbrook, bu iddiayı ortaya atarken bir yandan da mesnevî geleneğinin çehresine ilişkin yorumlar yapıyor. Bu yorumlar, Şeyh Galib'in *Hüsün ü Aşk*'da dile getirdiği çeşitli eleştiri ve değinilere dayanmaktadır. Örneğin mesnevîsinin son bölümünde, eserini az zamanda bitirdiğini, ama bunda şaşılacak bir şey olmadığı dile getirirken Şeyh Galib şöyle bir ifade kullanır: "Gördük niçe şâhlar gedâlar / Bir ânda yapar anı babalar" (404). Holbrook'a göre bu ifade, Şeyh Galib tarafından bilinçli olarak kullanılmıştır. Galib, bu sözlerle Taşlıcalı Yahya ve Rahmî gibi klâsik dönem şairlerinin kaleme aldığı "Şâh u Gedâ" mesnevîlerini kastetmektedir.

Holbrook, bu ve benzeri mesnevîlerin aslında "büyük gelenekle oyna[yan]", "parodi" niteliğinde yapıtlar olduğunu vurgulayarak, Şeyh Galib'in de aynı düşüncede olduğunu yukarıdaki alıntı yoluyla gösterdiğini düşünmektedir. Holbrook'a göre bu tip alegorik nitelikli mesnevîler "kahramanları insan olmaktan çok geleneksel motifler olan [...] marjinal eserlerdir" (409); bu yüzden de, aşk paradigmasını şekillendiren ve dolayısıyla Şeyh Galib'i etkilemiş olabilecek metinler değillerdir.

Bu noktada, yeni bir adım atarak Holbrook'un sözünü ettiği arkeolojiyi farklı bir çizgide sürdürebiliriz. Bunun için, Holbrook tarafından da kullanılan, Şeyh Galib'in kendisinden önce gelen mesnevî şairlerini andığı ve belli bir soy ağacına göre bir araya getirdiği bölümü değerlendirmemiz gerekiyor. Galib, *Hüsn ü Aşk*'ın "Sebeb-i Telif" bölümünde şöyle demektedir:

Bulmuş sühan-ı bülend-nâmı

Firdevsî vü Hüsrev ü Nizâmî

Âyîn-i Nevâyî'de Fuzûlî

Bulmuş sühana reh-i vüsûli

İstanbul'umuzda Nev'î-zâde

Etmiş tek ü pû velî piyâde

Olsun mı Nizâmî'ye hem-âheng

Kur'ân'a uyar mı nağme-i çeng

Olmaz belî lûtf-ı tab'ı inkâr

Onun gibi dahı niçeler var (176)

Galib'in mesnevî soy ağacında adları öncelikle anılan üç şair, yani Firdevsî, Hüsrev ve Nizâmî, mesnevî kanonunun üç temel şairidir. Bu durum, Ali Şîr Nevâyî'nin *Muhakemetü'l-Lugateyni* gibi erken dönemde kaleme alınmış bir yapıtta bile bütünüyle belirgindir. Nevâyî, risalesinde gazel, kaside ve mesnevî türlerinin önde gelen şairlerini anarken, "mesnevîde üstâd-ı fen Firdevsî ve nâdir-i zamân Şeyh

Nizâmî ve cādū-yı Hind Mîr Hüsrev” demektedir (188). Osmanlı edebiyatı geleneğinde de bu kanonik betimleme tarih boyunca etkisini sürdürür. Şeyh Galib, soy ağacının ikinci sırasına birbiriyle ilişkili gördüğü iki şairi, Nevâyî ve Fuzûlî’yi yerleştirmiştir. Holbrook’un dönemleme yöntemini hatırlarsak, bu bağlantıyı “klâsik” dönemin olgunlaşma çizgisi olarak yorumlayabiliriz. Nevâyî, mesnevî geleneğinin Türkçeye belirli bir olgunluk düzeyinde taşınması için bilinçli bir çaba göstermiş, Fuzûlî de bu çabayı yeni bir yorumla desteklemiştir. Ayrıca her iki şair de Doğu Türkçesini, İstanbul’un kendine özgü Türkçesinin dışındaki bir lehçeyi temsil etmektedirler. Galib’in özenle kullandığı “âyîn-i Nevâyî” ifadesi sanki bu ötekiliği vurgulamaktadır. İki Türkçe arasındaki gerilim, Galib’in soy ağacındaki üçüncü durağı “İstanbul” bir şaire ayırmasıyla belirginlik kazanır. Öncelikle, bu “İstanbul” şairin bir “hamse” sahibi olduğunu biliyoruz. “Hamse”, beş farklı mesnevîyi içeren bir külliyat, bir tür “mesnevî divanı”dır. Mesnevîde boy göstermek ya da bu türün hakkını vermek için, gazel şairlerinin divan oluşturma arzularına benzer bir ideal olan “hamse” önemli bir amaç konumundadır. Nevî-zâde’nin bu nedenle Galib’in soy ağacında bir yer edindiği söylenebilir. Ancak, Şeyh Galib’in bu mesnevî şairi hakkındaki değer yargısı, Holbrook’un da “değilleme” yoluyla dikkatimizi çektiği farklı ve örtük bir soy ağacı daha olduğunu gösterir niteliktedir. Galib’in, Nizâmî’nin yapıtlarıyla karşılaştırdığında “nağme-i çeng” olarak adlandırdığı ve Nevî-zâde gibi “dahî niçeler” tarafından kaleme alınan bir yapıtlar silsilesidir işaret edilen. Elbette, bu “öteki yapıtlar”ın tek bir kaynaktan çıkan örtük bir paradigmanın göstergesi olması beklenemez; ama, Holbrook tarafından “klâsik paradigmanın parodileri” olarak görülen bir grup mesnevînin bir örtük soy ağacına eklenildiğini görmek de mesnevî poetikasının yorum alanını genişletmek için önemli bir adım olacaktır.

Mesnevî arkeolojisinin bu “örtük” ve “marjinal” gelişim çizgisini izlemeye, yine Holbrook’un bir değerlisi yardımıyla başlayabiliriz. Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı, mesnevî geleneğini anlamlandırmak için önemli bir kaynak olan kitabının “Öznellik ve Yorumlama” başlıklı son bölümünde, “seyr-i sülûk alegorisi” biçimindeki anlatılardan söz etmektedir. “Alegori ve Gerçeklik” alt başlığı altında Holbrook, dervişlerin “gerçek” yaşantısıyla, alegorik “seyr-i sülûk” yaşantısı arasındaki ilişkilere değinir. Bu çerçevede, Abdülbaki Gölpınarlı’nın Fuzûlî’nin *Sıhhat ü Maraz* risalesinin eleştirel basımına yazdığı önsözden yararlanmaktadır. Holbrook’un aktardığı kadarıyla Gölpınarlı, söz konusu önsöz bölümünde “seyr-i sülûk alegorisi”ne örnek olarak Nev’î’nin *Hasbıhal*’ini vermektedir (244-5). Bilindiği üzere ünlü şair Nev’î, Bakî ile giriştiği “tasannu” tartışmasıyla olduğu kadar Nev’î-zâde Atâyî’nin babası olarak da tanınmaktadır. Atâyî, Nizâmî’nin *Heft Peyker* mesnevîsine “karşı” yazdığı *Heft H’ân*’ın “Sebeb-i Telif-i Kitab” bölümünde babasının yukarıda anılan hasbıhaliyle ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır:

Pederüñ hasb-i hâline baqđum

Şive-i bî-miṭâline baqđum

Âb-ı tâb-ı suhanla çün o kitâb

Oldı bu baħra bir dūr-i nâ-yâb

Pey-rev oldum o pîr-i dānāya

Beñzemek hoşdur âdem ataya (152)

Nev'î-zâde, babasının hasbîhalini bu sözlerle överek kendisine düşenin "ata"sının izinden gitmek (pey-rev) olduğunu dile getirir. Ancak, üstüne düşen görevi yerine getirmektense "farklı bir yol" izlemeye kararlı görünmektedir:

Etmedüm meşk o vâdiye bu ħakîr

Eyledüm ħasb-i ħâlümü taħrîr

Ĥasb-i ħâl olsa dâstân deyicek

Kime yalan ise baña gerçek

Rûmda oldu gerçi *Şâh ü Gedâ*

Eter-i ħaş-ı ħâme-i Yaĥyâ

Oldı çün-kim sözi zebân-ı vuķû

Buldı elfâza âşinâsı şuyû

Āşıkâne sözinde var ħâlet

Āşıkâ derd-i ser degül şan'at

Ehl-i 'ışka verür tesellîler

Dil-i sengîn-i yârı nerm eyler

Bu eter ol kitâba lâzım olur

Okıyan dil-rübâ mülâyim olur (152-3)

Bu şekilde, şair, babasının *Hasbıhal*'inin yolunu, o “vadi”yi seçmediğini dile getirmiş olur. Bunun yerine, kendi “hasbıhal”ini yazmaya karar vermiştir. Başka bir deyişle, babasının aksine, kendi başından geçen “gerçek” olayları anlatmayı yeğlemiştir. Bu nedenle de, yazdıklarını sıradan hikâyelerle (dāstān) karıştırmamaları için uyarır okurlarını; kaleminden çıkanlar gerçektir. Nev’î-zâde, bir adım daha atarak yapıtını Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ* mesnevîsiyle ilişkilendiriyor. “Bu e_uter ol kitâba lâzım olur” dediği *Şâh u Gedâ*’da Yahya Bey’in “zebân-ı vukû” üslûbunu kullandığını belirtiyor. Anlaşılan Nev’î-zâde’nin Yahya Bey’i bir örnek olarak görmesinin ardında da bu özgül üslûp bulunmaktadır. “Zebân-ı vukû” ya da “gerçekleşmiş bir olayın ifade edildiği dil” terimiyle Nev’î-zâde ne kastetmektedir? Öncelikle, bu terimin ya da kavramın “hasbıhal” yazımıyla bir ilgisi olduğu söylenebilir. Nitekim, Yahya Bey’in mesnevîsi bazı çağdaşları tarafından da bir “hasbıhal” olarak nitelenmiş ve hikâyenin gerçekliği özellikle vurgulanmıştır. Örneğin, Âşık Çelebi, tezkiresinin “Yahya Bey” maddesinde bu mesnevînin yazılma serüveni hakkında şunları söyler: “Sipâhi oğlanı olup Aḥmed nām bir ḳapucı sevüp ḥasb-ı ḥālın Şâh u Gedâ diyü tertîb ve üslûb-ı ğarîb-i nazîr-i meslûb üzre terkîb itmişdür” (96a). Gelibolulu Mustafa Âlî ise *Künhü’l-Ahbar*’ın tezkire kısmında Yahya Bey’in mesnevîsinde yer alan gerçek kahraman için “*Şâh u Gedâ* te’lîfine bâ’it̄ olan Ahmed Şâh ki derbân-ı pâdişâhi olmuşdur” demektedir ve Yahya’nın bu “güzel” için yazdığı bir gazeli örnek göstermektedir (288). Mustafa Âlî, Yahya Bey’in şairliği üzerine de şunları söyler: “El-ḥaḳ zebân-ı vukû’a meyyâl ğazelde ve mesnevîde sâhib-ḥâl bir şâ’ir-i ehl-i kemâl idi” (287). Böylece, “zebân-ı vukû” kavramının gerçekleşmiş bir olayın betimlenmesi anlamına geldiği bir ölçüde kesinlik kazanmaktadır. Kuşkusuz, Nev’î-zâde için bu üslûbun kendisi kadar alegorik nitelikli bir mesnevîdeki kullanım biçiminin de önemi

vardır. Yahya Bey, *Şâh u Gedâ*'nın ilk bölümlerinde kısa bir İstanbul tasviri yapar. Önce Ayasofya'yı, ardından da kentin en kalabalık mekânı olan At Meydanı'nı betimler. Daha sonra da küçük bir şehrengiz niteliği taşıyan bir bölüme geçilir. Bu bölümde, mesnevînin asıl kahramanı "Şâh Aḥmed" in de aralarında bulunduğu, kentin dört gözde dilberinin özellikleri anlatılır (Yoldaş 142). Mesnevînin konusunu oluşturan alegorik hikâye de bu noktadan itibaren başlar. Dolayısıyla, *Şâh u Gedâ*'nın gerçeklik düzlemine göndermeyle okunmasına çağrı bu şehrengiz bölümüyle yapılmaktadır. Diğer bir deyişle, Yahya Bey, bir yandan klâsik şiirin önemli figürlerinden olan "şâh" ve "gedâ"yı geleneksel bağlamlarında alegorik bir hikâye yazmak için kullanırken bir yandan da gerçek yaşama göndermeler yoluyla anlatılanların kendi başından geçmiş olduğu yanılsamasını yaratmak peşindedir. Bu yanılsamanın aracı da söz konusu "şehrengiz" bölümüdür. Böylece, "zebân-ı vuḳû" "hasbîhal" in yanı sıra "şehrengiz" türünü de içine alarak özgül bir edebî gerçeklik kavramına dönüşmektedir.

16. yüzyılda İran'da ortaya çıkan bir edebî akım, "zebân-ı vuḳû" teriminin tarihsel bir derinliğe de sahip olabileceğini düşündürüyor. Osmanlı edebiyatında şehrengiz yazımının iyice yaygınlaştığı bir dönemde Muhteşem Kâşânî (1500-1587) ve Vahşî Bafkî (1532-1583) gibi şairlerin temsil ettiği düşünülen bu edebî akımın ya da ekolün adı "mekteb-i vuḳû" dur. Sîrûs Şemissa'nın verdiği bilgilere göre, "mekteb-i vuḳû" akımının parçası olan yapıtlar, klâsik aşk hikâyelerinin normlarıyla, yaşanmış olayları harmanlamaktadır (198). Bu çerçevede, söz konusu edebî akımın temsilcileri dünyevî bir aşkın sınırlarında "gerçekçi" diye nitelenen bir tarza sahiptirler (Losensky "Wahshî" 53). Örneğin, *Risale-i Celaliyye*, Muhteşem Kâşânî'nin Şâtir Celal adlı bir rakkasa duyduğu aşkı konu almaktadır. Kâşânî,

aşkını anlatmak için gazellerden ve bu gazellerin yazıldığı koşulları dile getiren düzyazı parçalardan yararlanmıştır. Bu sayede, risalede yer alan 62 gazel, tek bir hikâye etrafında bir araya getirilmiştir (Şemissa 199-200). Böylece, maşuk konumundaki Şâtir'in güzelliği ve eşsizliğinin yanı sıra aralarında Kâşânî'nin de bulunduğu âşıklarının halleri ve birbirleriyle çekişmeleri de öykülenmiş olmaktadır. Aynı şairin *Nakl-i Uşşâk* adlı yapıtı ise şehrin yakışıklı erkeklerine yazılmış manzum mektupları içermektedir (210-4). Ancak, söz konusu mektuplar birbirlerinden bağımsız olarak sıralanmazlar; *Risale-i Celaliyye*'de olduğu gibi bir kompozisyonla kaleme alınmışlardır. Bu yapıt, bir kentte yaşayan "güzel" erkekleri konu edindiği için de şehrengizleri andırmaktadır. Maşukların güzel erkekler arasından seçilmesi *Şâh u Gedâ'nın* ve *Heft H'ân*'in da belirleyici özelliklerinden biridir. Hatta, her iki mesnevîde de kadınlara duyulan aşkın edebiyatın konusu olamayacağını imleyen ifadeler bulunmaktadır. Bunun nedeni, hem Yahya Bey ve Atâyî tarafından hem de "mekteb-i vuķū" akımı şairleri tarafından özellikle vurgulanır. Buna göre, "mecazî" ve "dünyevî" aşk olarak anılan, insanlar arasında yaşanan aşk, tanrısal aşkla ilişki kurabildiği ölçüde edebîdir. Bu yüzden, erkeğin kadına duyduğu sevgi gibi "çıkar güden" bir ilişki türü, söz konusu bağlamda edebî bir değere sahip değildir. Dolayısıyla, bir aşk hikâyesinin gerçekten yaşandığı, yani "vuķū" bulduğu imlenecekse, bu genellikle âşıkın ve maşukun erkek olmasını gerektirmektedir. Ancak, bu çerçevede sevenle sevilenden çok, anlatılan hikâyenin gerçekliğine yapılan vurgu ön plana çıkarılmalıdır. Holbrook'un, *Hüsn ü Aşk*'taki eleştiriyi kullanarak "öteki yapıtlar", "parodiler", "marjinal eserler" dediği bir grup yapıt bu şekilde özgül bir "gerçekçilik" paradigmasına bağlanabilir. "Dünyevî aşk", bu

gerçekçilik paradigmasının temel bileşenidir ve “hasbıhal”, “şehrengiz” gibi edebî türlerin yaygınlaşmasında belirleyici bir rol üstlendiği açıktır.

B. Cafer Çelebi'nin Dünyası ve *Heves-nâme*

Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin 1493 yılında, İstanbul'un fethinin üzerinden henüz kırk yıl geçmişken yazdığı *Heves-nâme*, Osmanlı edebiyatının kanonik yapısına ilişkin ilk gözlemlerde bir prototip şehrengiz olarak görülmüş ve dayandığı kişisel aşk hikâyesinden ötürü sergüzeştname ve hasbıhal adlarıyla anılmıştır. Örneğin, Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Heves-nâme*'nin özgün konusu yanında, yerelliğiyle de dikkat çektiğini belirtir (370). Agâh Sırrı Levend ise metnin bu niteliklerini vurgulayarak ona “sergüzeştname, hasbıhaller” başlığı altından özel bir yer vermiştir (*Türk Edebiyatı Tarihi* 142). Hatta, aslında bir şehrengiz olmadığını söylediği bu mesnevîyi şehrin ve güzellerin tasvirlerini içerdiği gerekçesiyle *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul* adlı çalışmasına almış (63) ve kitabın ikinci bölümünün yaklaşık otuz sayfasını *Heves-nâme*'ye ayırmıştır. Görülüyor ki dünyevî aşk paradigmasının mesnevî geleneğiyle olan ilişkisini yansıtan bütün olanaklı tür adları, *Heves-nâme* için de kullanılmıştır. Bu nedenle, poetik incelemenin gereksindiği ve *Heves-nâme*'nin etkileştiği metinlerarası bağlantıları belirlemek önem taşımaktadır. Bu amaçla, öncelikle metnin yaratıcısı Cafer Çelebi'nin dünyasını yakından tanımak yerinde olacaktır.

Cafer Çelebi'nin yaşamına ilişkin eldeki en kapsamlı çalışma İsmail E. Erünsal'ın *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân* adlı kitabıdır. Aslında bir divan neşri olan çalışmasının giriş bölümünde

Erünsal, Cafer Çelebi'nin yapıtlarını ve üslûbunu da incelikli bir biçimde değerlendirmektedir. Ancak, bu çalışmanın divan neşriyle birlikte en önemli özelliği Cafer Çelebi'nin yaşamıyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili birçok kaynağı bir araya getirmiş olmasıdır. Erünsal, bu sayede, güvenilir nitelikte, kapsamlı sayılabilecek bir hayat örgüsüne ulaşır. Bu tez kapsamında da Çelebi'nin yaşamıyla ilgili göndermeler Erünsal'ın çalışmasına yapılacaktır.

Cafer Çelebi, Fatih Sultan Mehmet döneminde Amasya'da dünyaya gelmiştir. Babası Tâcî Bey, Amasya'nın saygın kişilerindendi. Şehzade Bayezid'in Amasya'da bulunduğu uzun dönem boyunca ona yakın olmuş, "müddebirü'l-umur"u olarak görev yapmıştır. Bu yakınlık, Cafer Çelebi'nin, çocukluk ve ilk gençlik yıllarında iyi bir eğitim almasına olanak sağlar. Bu ilk eğitim, Tâcî Bey'in de içinde bulunduğu şehzadeye yakın bir sanatçılar topluluğu tarafından pekiştirilir. Örneğin *Tuhfe-i Hattatîn*'e yansıdığı kadarıyla, Cafer Çelebi, Anadolu'nun en büyük hattatlarından sayılan Şeyh Hamdullah'tan dersler almıştır. Bu dersleri izleyenler arasında Cafer Çelebi'nin babası Tâcî Bey ve ünlü devlet adamı Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi de bulunmaktadır. Yanı sıra, Bayezid'in defterdarı olan Sâfî mahlaslı Cezerî Kasım Paşa ve nişancı Kutbî Paşa Çelebi de önemli bir edebiyat çevresinin odağı durumundadırlar (İpekten 172). Bu çevrede, Cafer Çelebi'yle olası ilişkisi en çok dikkat çeken kişi kuşkusuz Paşa Çelebi'dir. Kutbettin İznikî'nin torunu olan Paşa Çelebi, ünlü İranlı belagatçi Şerafettin Râmî'nin *Enisü'l-Uşşâk* adlı kitabına yazdığı *Heves-nâme* başlıklı bir Farsça nazireyle tanınmaktadır. Râmî'nin adı geçen risalesi, özellikle İran şiir geleneğinde, bir güzelin çeşitli uzuvlarını tasvir etmek için kullanılmış benzetmeleri bir araya getiren örnekli ve açıklamalı bir sözlük

niteliğindedir. Paşa Çelebi'ninki ise temelde naziresi olduğu yapıta sadık kalsa da tasvir edilen uzuvların sayısını artırmak yoluyla genişletilmiş bir metin biçimindedir.

Amasya kentindeki edebî çevrenin göze çarpan bir başka niteliği de, Osmanlı topraklarında, İran edebiyatının olgunlaşma sonrası döneminin en belirleyici şairlerinden sayılan Nişapurlu Fettâhî'nin eserleriyle tanışan ilk topluluk olmasıdır (Kappert 63). Bu şairin *Hüsn ü Dil* ve *Şebistân-ı Hayâl* adlı yapıtları öncelikle Amasya'ya ulaşmış ve bu kentte yetişen ya da görevli olarak gelen bir çok edebiyat adamı tarafından çevrilmiş ve şerh edilmişlerdir. Örneğin, Bayezid dönemi şairlerinden Âhî, Amasya'dayken *Hüsn ü Dil*'i Osmanlıca'ya çevirir. Daha sonra, Câmî-i Rûm lakabıyla bilinen Lamiî Çelebi tarafından da kaleme alınır bu yapıt. Ayrıca, Kanunî'nin oğlu Şehzade Mustafa'nın Amasya'da bulunduğu dönemde lalası olan ünlü Osmanlı belagatçisi ve şair Sürurî *Şebistân-ı Hayâl*'in oldukça kapsamlı bir şerhini yapmış, gene aynı dönemde Senâyî bu yapıtı, *Neyistân-ı Zülâl* adıyla Osmanlıcaya çevirmiştir.

Râmî'nin retorik kitabı da, Fettâhî'nin yapıtları da İran edebiyat geleneğini "taşınır" hâle getirmiş yoğun metinlerdir. "Taşınır" ifadesiyle imlenen özellik, bu yapıtların, İran edebiyatı tarihinde "Timur-Türkmen" dönemi olarak anılan bir dönüşüm evresinde yazılmış olmalarıdır. Bu dönem şairlerinden Baba Figânî üzerine yaptığı çalışmada Paul E. Losensky, söz konusu edebî dönemin başat niteliğini klâsik şiir geleneğini tanımlayarak, bu şiirin "tema" ve "arketip"lerini bir araya getirmesi olarak belirler (154). Câmî'nin yapıtlarıyla tarzının doruğuna ulaşan bu dönem, geçmişin edebî yaratılarının "kataloglandığı" bir dönemdir Losensky'e göre. Bu kataloglama işlemi de alegorik betimlemenin, bilmececi sözcük oyunlarının aşırı kullanımına ve klâsik paradigmaların "taşınır" bir biçim almasına yol

açmıştır. Losensky, “9./15. yüzyılın ‘yapısalcı şiiri’, doğası gereği durgun ve katalog biçimli bir şiirdir; ancak, şiirsel geleneği oluşturan bütün kod ve öğeleri gözümüzün önüne serer” demektedir (164).

İran edebiyat geleneğini oluşturan farklı üslupları ve dilleri yoğunluklu bir metnin sınırları içine sokan bu “kataloglama” işlemi, Osmanlı edebiyatının meşruiyeti için de anlam taşımaktadır. Walter G. Andrews, “The Tezkere-i Şu‘arā of Latifi as a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry” başlıklı doktora tezinde, Latîfî’nin Osmanlı şiirine bağımsız bir kültürel oluşum olarak bakmadığını vurgular. Andrews’a göre, Latîfî, Osmanlıca’nın halihazırda olgunlaşmış edebî gelenekle kurduğu ilişki ölçüsünde “olgun” bir dil olarak nitelenebileceğini düşünmektedir (77). Bu ilişki sayesinde, görece yeni olan dil, eski ve köklü geleneğe ulanmış olmaktadır. Bu eklemleme, gerçekten de, Osmanlı İmparatorluğu’nu İslam geleneğinin doğal bir uzantısı hâline getirecek önemli bir aşama konumundaydı. İslamın ortak kültürel mirasını üstlenerek koruyucu ve temsil edici bir güç olma iddiasında bulunan Osmanlıların, dillerini olgun ve “meşru” bir kökene göre “yeniden düzenlemeleri” kaçınılmazdı. Özellikle 15. yüzyılda artan bir hızla şekillenmeye başlayan bu “yeniden düzenleme” kendisine uygun bir atmosfer de bulmuştu. Bu atmosfer, İran edebiyatının bu yüzyılda geçirdiği evrimle çok yakından ilintilidir. Andrews’un “klâsikleştirici dönüşüm” (76), Losensky’nin de “kataloglama” kavramlarıyla betimlediği bu evrim, İran edebiyatınca temsil edilen İslam kültür mirasını “daha kolay” ulaşılabilir bir hâle getirmiştir. Böylece, Osmanlı aydını daha az çaba sarf ederek geleneğin bilgisini elde edebilmiş ve kendi dilini bu geleneğe uyarlamaya çalışmıştır. Amasya kenti de, Osmanlı edebiyatının sözü edilen şekillenme

döneminde önemli bir odak durumundaydı. Bu yüzden, Cafer Çelebi'nin ilk eğitimini böyle bir etkileşme sürecinde edindiğini akılda tutmamız gerekmektedir.

Tâcî-zâde Cafer Çelebi, "ulema sınıfı"nın seçkin bir üyesi olabilmek için daha üst düzey bir eğitim almalıydı. Bu amaçla, büyük olasılıkla Bursa'ya gitmiş ve eğitimini orada sürdürmüştür. Mülazemetini ünlü müderris Hacı Hasan-zâde'den alır. İlk olarak Simav'da bir medreseye atanır. Aynı dönemde, kent kadılığı üstlenmiştir. Gene o dönemde Şehzade Cem'e gönderdiği tahmin edilen bir bağlılık belgesi ('ubdiyyet-nâme) yüzünden Yedikule zindanına hapsedilir. Bir buçuk yıl sonra, affedilmek için bir kaside yazar ve Amasya'nın önde gelenlerinin de ısrarlarıyla serbest bırakılır. Ardından, üç yıl kadar Edirne'de Bayezid imaretinde mütevellî olur. 1493 yılında da Çandarlı İbrahim Paşa'nın gayretiyle Mahmud Çelebi medresesine müderris olarak atanır. Cafer Çelebi, İstanbul'da geniş bir şair çevresi edinir kendine. *Heves-nâme*'yi de bu dönemde kaleme almıştır.

1497 yılı Tâcî-zâde'nin saraya yakınlaştığı bir yıl olur. Divan-ı Hümayun'a "nişancı" olarak atanmıştır. Padişahın tuğrasını çekmek, mektuplarını yazmak gibi görevleri olan nişancı genellikle "ulema"nın önde gelenleri arasından seçilmektedir. Cafer Çelebi, bu görevi Bayezid'in saltanatının sonlarına dek sürdürür; ancak şehzadeler arası rekabette geleceğin padişahı ve yeniçerinin gözdesi Selim'i değil Şehzade Ahmed'i tercih etmiştir. Bu tercih, Selim'in saltanatının ilk yıllarında Cafer Çelebi'nin gözden düşmesine neden olur. İki yıl kadar divandan uzak kaldıktan sonra yine, sunduğu bir kasideyle saraya döner ve nişancılık görevine iade edilir. Sultan Selim ile çıktığı Çaldıran seferinden döndükten sonra, boşalan Anadolu kazaskerliği görevine atanır. Ancak, padişahın yeniden sefere çıkmasını istemeyen yeniçerilerin çıkardığı bir ayaklanmayı desteklediği için ya da başka bir rivayete

göre, Pîrî Paşa'nın gereksiz yere katledilmesine yol açtığı için 18 Ağustos 1515 tarihinde öldürülür.

Cafer Çelebi, yaşam serüvenine, kendi aşk hikâyesini anlattığı bir hasbıhalden, yani *Heves-nâme*'den başka bir Divan, bir İstanbul Fetihnamesi, Farsça bir ahlâk risalesinin çevirisi, birçok mektup ve kütüphanelerde nüshalarına rastlanmayan bir hezel kitabı sığdırmıştır. Divanı oldukça hacimlidir. Fetihnamesi tarihçilerin de yakından incelediği temel bir kaynak durumundadır. Bu metin, aynı zamanda döneminin "inşa" üslûbunun önemli zirvelerinden biri olarak kabul edilir. Örneğin, Celal-zâde, *Selîm-nâme*'sinin İstanbul'un fethi bölümüne "sâmi'îne sürûr u behcet hâsıl ol[ması]" isteğiyle bu metni olduğu gibi eklediğini yazar (183). Farsça'dan çevirdiği ahlâk risalesi ise giriş bölümü dışında bu fetihnamenin aksine epeyce sade bir dille kaleme alınmıştır. Cafer Çelebi'nin Molla Şükrullah'ın *Enîsü'l-Arifîn* adlı risalesinden yaptığı bu çeviri, temel ahlâkî değerleri "akıl" ve "akıl sahibi" kategorilerinin etrafında on beş temel bölümde incelemektedir. Metin, çeşitli olaylar karşısında verilebilecek "doğru" ya da "yanlış" tepkilerin küçük ibret öyküleri biçiminde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Tâcî-zâde, ayrıca çeşitli nedenlerle ve çoğu zaman padişah adına mektuplar da yazmıştır. Türkçe, Arapça ve Farsça yazdığı mektuplar "münşeât"ının temel öğeleri durumundadırlar. Cafer Çelebi'nin devlet adamı olarak, devletin adına konuştuğu mektupların secili dili, Kur'an'a ve önemli deyişlere yapılan yerinde göndermelerle işler ve dünyevî otoritenin ilahî otoriteyle kesiştiğini göstermeye çalışan bir üslûba dayanmaktadır. Son olarak, Âşık Çelebi tarafından "hezel" kategorisine sokulan "Kavs-nâme" ya da "Kûs-nâme" (Erünsal lxx) – belki de "Kes-nâme (Âşık Çelebi 62a) – adıyla bilinen bir metin daha Cafer Çelebi'ye atfedilmektedir. Hezel ya da hiciv dili, alaysamanın,

parodinin , görüldüğünden farklı olanı sezmenin dilidir. Bu yüzden, yöneldiği her türlü söylemi çarpıtarak ya da dönüştürerek “gülünç” hâle getirir. Kuşkusuz, bazen “örtük” olanı bir anda “görünür” kıldığından argonun da etkin olduğu bir dildir. Cafer Çelebi de hezelin arkasında durabilecek bir dünya görüşüne sahipti. Divanında Anadolu’nun “faziletlerini” anlatırken şöyle der:

Bulub kandaysa bir zībā cemāli

Temāşā eyle şun‘-ı Lā-yezāli

Ki Ca‘fer ādem olmağ lāübāli

Ḳadīmī ‘ādetidür Rūm İlinüñ (Erünsal 305)

Heves-nâme de bu mısralardakine yakın bir dünya görüşünü paylaşır; ancak, mesnevî olarak kaleme alınmıştır ve bu türün klâsik normlarıyla bilinçli bir çekişmenin ürünüdür. Bu durum, *Heves-nâme*’nin özgül konumunu belirlemeye çalışırken hem söz konusu dünya görüşünü hem de mesnevî geleneğinin çeşitli açılımlarını göz önüne almayı gerektirmektedir.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar adlı kitabının başlangıç bölümünde Roland Barthes, “bugün aşk söylemi *alabildiğine yalnız*” diyor. Bu betimleme, aşkın dile geliş biçimlerinin gündelik yaşamla eskisi kadar güçlü bağlar kuramadığını imlemektedir. Bu yüzden, Barthes’a göre, aşk söylemi üzerine bir “kesinleme” yapma zamanı gelmiştir artık. Böylece, eşsiz bir anlam evreni yaratan bu söylemin silikleşen nitelikleri kayıt altına alınmış olacaktır. Barthes’ın yöntemi aşkın çeşitli dile gelme yordamlarını dağınık parçalar, kırıntılar, yani “betiler” biçiminde bir araya getirmeye dayanır. Her bir “beti”, âşkın ağzından, kendi aşk hâline ilişkin güçlü bir ipucudur. Bu ipuçları belli bir projenin etrafında “ruhbilimsel” olmayan “yapısal” bir “portre” oluşturacaklardır (9). Barthes’ın arzusu bu yapısal portreyi “*Birleşmiş*

Okurlara – Aşıklara” üst başlığıyla sunmaktır (10). Bu şekilde, elden ele dolaşacak ve eklerle güçlenecek bir aşk yorumu kitabına ulaşmak ister.

Aşk serüveni biçimindeki mesnevîleri de birer aşk yorumu kitabı olarak düşünebiliriz. Aslında bu özellik mesnevîlerin Ortaçağ Avrupa romanslarıyla paylaştıkları ortak bir niteliktir. Eugene Vinaver, *The Rise of Romance* kitabında, romans geleneğinde “anlatılanla anlamın, anlatıyla yorumun” her zaman iç içe olduğunu dile getirmektedir (alıntılayan Meisami 91). Bu yüzden, mesnevîler de romanslar da anlattıkları hikâyenin arka planında olup biteni daima göz önünde tutarlar. Bu durum, Barthes’ın, bir aşk hikâyesinin çoğu zaman bir aşk töresine dönüştüğü yolundaki görüşünü hatırlatıyor (12). Ona göre, aşk konulu bir öykü genellikle sınırları belirlenmiş bir aşk ahlâkına dayanır. Mesnevîlerin ve romansların aşk yorumuna ayırdıkları öncelikli yerden ötürü bir aşk töresine ya da ahlâkına göndermede buldukları daha kolaylıkla söylenebilir. Örneğin, Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry* adlı yapıtında, “İran romansında aşk ilişkileri baskın öge durumundadır (serüven daha az vurgulanır), ve hikâyenin kahramanı öteki rollerden çok bir âşık rolünde görülür” demektedir (132). Böylece, daha geleneğin ilk aşamalarından itibaren kurmaca özellik geri plana itilmiş olmaktadır. Aslında, “geri plana itme” stratejisinin kökeni daha eskidir. Geert Jan van Gelder, modern-öncesi Arap edebiyatındaki türsel sınıflamanın kaynağını incelediği bir makalesinde bu stratejinin nedenini vurguluyor. Gelder’e göre, kurmaca nitelikli hikâyeler anlatmak “edebî” bir etkinlik olarak düşünülmüyordu (21). Bunun gerekçesi, okur yazar olmayan herhangi bir kişinin bile rahatlıkla hikâye anlatabiliyor olmasıdır. Arap poetikası çerçevesinde edebî olanın kültürel niteliği daha çok, kullanılan dilin kendine özgü biçimine bağlı olduğundan bu biçimin dışında kalan etkinlikler edebî

sayılmıyordu. Bu kanı, Yakın Doğu edebiyat geleneğinin modern-öncesi dönemi boyunca çok etkili olmuştur. Örneğin, mesnevîlerde, anlatılan hikâyeye genellikle “türrehât”, “fesâne” gibi adlar verilerek küçümsenmiş, değerlendirilmesi gerekenin törel arka plan olduğu vurgulanmıştır. Anlatılanın, hikâyenin bu şekilde geri plana itilmesi mesnevîlerde aşk söyleminin ya da “öğretici” nitelikteki aşk yorumunun belirginleşmesini iyiden iyiye kolaylaştırmıştır.

Heves-nâme'de işlenen aşk söylemi de mesnevîlerin ve romansların bu genel karakteristiğine uygun bir biçimde sunulur. Başka bir deyişle, yorum, hikâyenin hem içinde hem dışında, kısacası her yerdedir. Dolayısıyla, Cafer Çelebi'nin mesnevîsinde aşk söyleminin nasıl çerçeveslendiğini öğrenmek için de anlatının yorum ağırlıklı bölümleri üzerinde durmamız gerekiyor. Ancak, böyle bir işe kalkışmadan önce, *Heves-nâme*'yi ana hatlarıyla tanımaya ihtiyacımız var. Bu amaçla, mesnevînin içeriğini, yorumlama için kullanabileceğimiz bir “yol planı” biçiminde ve kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Fakat ilk olarak, mesnevî özetlerine ilişkin birkaç dolaylı sorundan haberdar olmalıyız. Öncelikle, mesnevîlerin manzum anlatılar olduğu hatırlanmalıdır. Bir manzum metni düzyazıyla kısaltarak aktarmak, o metnin birçok özsel niteliğini daha baştan görmezden gelmek anlamını taşır. Ayrıca, mesnevîler, vezinli ve uyaklı sözün dışında, Yakın Doğu edebiyat geleneğinin “tasvirlerle anlatma” tekniğine de dayanmaktadır. Bu teknik, zaman zaman anlatılan hikâyeninin dışına çıkılmasına, hikâyede adı geçen kişilerin, mekânların ve nesnelerin ayrı ayrı betimlenmesine yol açmaktadır. Betimlemeler, genellikle güzellik-çirkinlik, iyilik-kötülük gibi estetik ve ahlâkî zıtlıklara yapılan vurgularla işler. Yine de, tasvirlerin çoğunlukla “güzelleme” niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Bu “güzelleme refleksi”nden ötürü bir mesnevîyi özetlemek, tasvirlerle

hikâye arasındaki gelgitleri ve bu gelgitlerle ulaşılmaya çalışılan “mükemmellik” idealini göz ardı etmek demektir. Bununla birlikte, *Heves-nâme*'ye özgü bir sorun daha bulunuyor. Tâcî-zâde Cafer Çelebi, bu mesnevîde, başından geçen bir aşk ilişkisini anlatır. Başka bir deyişle, klâsik aşk anlatılarının kahramanlarıyla karşılaşmayız *Heves-nâme*'de. Mesnevînin anlatıcısı aynı zamanda hikâyenin kahramanıdır. Bu durum, özet yaparken kullanılacak özne kipinin ne olması gerektiği sorununu ortaya çıkarıyor. Mesnevîde, Cafer Çelebi, kendisini hem “Ca'fer”, hem “âşık”, hem de “mü'ellif-i kitâb” olarak tanıtır. Bu çoklu kullanımın bilinciyle, özetin kahramanını Cafer Çelebi olarak seçebiliriz. Özetleme için ve bütün inceleme boyunca Necati Sungur'un hazırladığı “Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si” adlı yayımlanmamış doktora tezinden yararlanılacaktır. Sungur, söz konusu tezde, mesnevînin bilinen dokuz nüshasının sekizini kullanarak bir eleştirel edisyon çalışması gerçekleştirmiştir. Bu çalışmanın sonucunda da 3810 beyitlik bir mesnevî metnine ulaşmıştır.

Heves-nâme öteki mesnevîlere benzer bir biçimde iki temel bölüme ayrılabilir: “hikâye-öncesi” ve “hikâye”. Hikâye-öncesi bölüm birçok mesnevîde ortaktır. Ancak her mesnevî yazarı bu bölümün kompozisyonunda kimi kişisel tercihlerde bulunabilir. Örneğin, *Heves-nâme* birçok aşk konulu mesnevî anlatısından farklı olarak geleneksel “tevhid” bölümünü “kendine özgü” bir biçimde diğer bölümlere, yani “naat” ve “münacat”a bağlamaktadır. Bu “kendine özgülüğün” ne anlama geldiğine mesnevîdeki aşk söylemi ele alınırken değinilecektir. Cafer Çelebi, 95 beyit uzunluğundaki ve mesnevîye giriş niteliği taşıyan bu temel bölümlerin ardından eserini kaleme aldığı Sultan II. Bayezid dönemini kısaca betimler. İdealleştirici bir betimlemedir bu. Yaşanılan dönemin eşsiz bir adalet ve

mutluluk çağı olduğu vurgulanır. Çelebi, daha sonra “Vaşf-ı Hıttâ-ı İslâmbol” (İstanbul Kentinin Özelliği) başlıklı bir bölümle İstanbul’u anlatmaya başlar. Genel nitelermelerin ardından İskele’nin ve Galata’nın güzellenmesine ve tasvirine geçilir. Çoğunlukla Hristiyanlar tarafından mesken tutulan Galata’nın tasvirini, hükümdar sarayından devletin ileri gelenlerince yaptırılan imaretlere kadar birçok yapının ve mekânın betimlemeleri izler. Cafer Çelebi, imaretlerin özelliklerini ve çarşı pazarın kalabalığını dile getirdikten sonra, kendisinin de bu güzel şehirde ikamet ettiğini vurgular. “Hâsb-ı Hâl” başlıklı bu bölümde kendisinden ve dostlarından söz eder, meclislerini ve neler yaptıklarını anlatır. İşte, mesnevînin yazılmasına bu meclislerden birinde karar verilmiştir. Dostları, “Hüsrev ü Şîrîn” mesnevîsinin artık eskidiğini, yeni bir hikâye anlatmanın zamanı geldiğini söylerler. Meclisteki dostlardan biri de Şeyhî ve Ahmed Paşa gibi saygı gören şairlerin birçok açıdan yetersiz olduğunu dile getirir; ona göre bu şairler “gayrin ahengine rakkas” taklitçilerdir olsa olsa. Cafer Çelebi, dostunun akıl yürütmelerini ve söylediklerini yerinde bulur. Böylece, yeni ve özgün bir mesnevî yazmanın biraz gayrete değeceğine karar verir. “Pend Dâden-i Dil” (Gönlün Öğüt Vermesi) bölümünde, gönlüyle arasında bir diyalog geçer. Gönlü, Cafer Çelebi’ye eğer anlatacaksa hiç duyulmamış bir “kışşâ” anlatmasını öğütler. Çelebi, bu öğüdü yerinde bulur ve kendi başından geçen bir olayı anlatmanın en doğrusu olduğunu düşünür. Ancak, bu da sıradan bir hikâye değil bir aşk hikâyesi olacaktır. Cafer Çelebi, “Ser-i Sühan” (Önsöz) bölümünde anlatacağı ve inandığı aşkın nitelikleri üzerinde durur. Önceki giriş bölümlerine eklenen, üstelik o bölümlerdeki söylemi iyice belirginleştiren betimlemeler yapar.

Mesnevînin ikinci temel parçasını hikâyenin anlatıldığı bölümler oluşturuyor.

Heves-nâme'nin öyküsü Cafer Çelebi'nin gençlik yıllarında geçer. Bir bahar mevsiminde kapalı mekânlarda oturmaktan sıkılan Çelebi ve arkadaşları Kağıthane'ye gidip eğlenmeye, yiyip içmeye karar verirler. Kağıthane deresinin bir yakasına gidip yerleşirler. Eğlencenin doruğa çıktığı bir anda derenin öteki yakasına önce bir çadır kurulur, ardından da çok güzel bir kayık (keştî) çadırın bulunduğu tarafa yanaşır. Kayıktan güzeller güzeli dilberler iner ve çadıra yerleşirler. Cafer Çelebi, bu dilberlerin arasında benzersiz güzellikte biri olduğunu fark eder ve görür görmez de âşık olur. O zamana kadar dostlarının eğlenirken anlattıkları aşk hikâyelerini anlamsız bulan Çelebi, birden aşkla tanışmıştır. Neye uğradığını şaşırır ve kendini kaybeder. Bunun üzerine, dostları Cafer Çelebi'yi teskin etmeye çalışırlar. Yanıp yakılmasının yanlış olduğunu söyleyip “vuslat” için, sevgiliye kavuşmak için çaba göstermesini öğütlerler. O sırada yanlarında bulunan bir kopuz ustası da Cafer'in gazellerinden birini seslendirerek onu rahatlatmaya çalışır. Bir süre sonra, Kağıthane deresinin öteki yakasından da müzik sesleri gelmeye başlar. Kulak verince söylenen şarkının Cafer Çelebi'nin bestelenmiş gazellerinden biri olduğu anlaşılır. Bütün güzeller çeng eşliğinde Çelebi'nin gazelini okumaktadırlar.

Bu durum üzerine, dostları Cafer Çelebi'ye ne kadar şanslı olduğunu, sevgilinin katında itibar gördüğünü söyleyerek tebrik ederler. Derken sabah olur ve eğlence sona erer. Çelebi, sevgilinin güzelliğini ve maharetlerini anlatır. Akşam olduğunda ise işret meclisi yeniden toplanır. Cafer'in, mesnevînin sonraki bölümlerinde “vefalı dost” (yâr-ı vefâdâr) diye andığı bir arkadaşı ona önemli bir haber getirmiştir. Haber, sevgilinin Cafer Çelebi'yi şiirlerinden tanıdığı ve çok beğendiğiyle ilgilidir. “Vefalı dost”, bu haberi öğle vakti boyunca amansız bir

tartışmaya giriştiği ve önceki gün Kağıthane'ye çadır kuran güzellerin yakını olan yaşlı bir kadından (‘acūze, pīrezen) öğrenmiştir. Duyduğu bu haber üzerine Çelebi'nin aşkı iyice perçinlenir. Bu arada, “vefalı dost”un öğle vakti tartıştığı yaşlı kadın da meclise gelir. Niyeti, Cafer Çelebi'yi daha yakından tanımaktır. Aşk üzerine uzunca bir konuşma yaparlar; sonuçta yaşlı kadın Cafer'in bir “aracı”ya ihtiyacı olduğunu söyler. Ardından da hanımının Çelebi'nin şiirlerini çok beğendiğini dile getirir; hatta “vefalı dost”la aralarında geçen konuşmaları hanımına da anlatmıştır. Sonuçta, sevgili duyduklarına çok sevinip, yaşlı kadından Cafer'in divanına ulaşmasını istemiştir. Cafer bu isteği sevinçle karşılar; ama divanını yanına almadığını, aklında olan gazellerden birkaçını yazabileceğini söyler. Meclisteki dostlardan biri de, kadın, şiirlerle gitmeden önce, hanımına birlikte bir işret meclisi kurup kuramayacaklarını sormasını ister. Cafer Çelebi'yi de heyecanlandırır bu teklif; ama yaşlı kadın hiçbir şey söylemez. Birkaç akşam sonra, Çelebi ve arkadaşları yeniden bir araya gelirler. Bir süre sonra yaşlı kadın da aralarına katılır. Onun da Çelebi'ye bir müjdesi vardır. Geçen akşam meclisten ayrıldıktan sonra hanımının yanına gitmiş, olan biteni bir bir anlatmıştır. Sevgili önceleri, yaşlı kadından yüz çevirmesine rağmen, aşk üzerine yoğun bir tartışmanın ardından birlikte eğlenme teklifini kabul etmiştir. Yaşlı kadının aracılığı işe yarar böylece. Cafer ve dostları da sonraki akşam, güzellerle eğlenmek üzere karşı tarafa geçerler. Bu eğlence, üç gün üç gece sürer. Çelebi'yle sevgilli her geçen gün birbirlerine daha da yakınlaşırlar. Örneğin bir gün, sevgili doğa olaylarının nedenlerini öğrenmek ister. Cafer Çelebi, önce şimşek, gök gürültüsü, yağmur, kar gibi doğa olaylarının bilimsel açıklamalarını yapar, ardından da aslında olan bitenin arkasındaki gerçek nedenin aşk olduğunu dile getirir. Bu üç uzun ve güzel günün

sonunda, sevgili birden bire artık ayrılık vaktinin geldiğini söyler. Kötü haber karşısında Cafer Çelebi ne yapacağını bilemez. Ölmek ya da hiç kimsenin bulamayacağı bir yerlere gitmek ister. Şehirden kaçır; ancak bir süre sonra dostları yerini bulur ve tekrar şehre getirirler. Çelebi, bir hafta kadar hayattan elini eteğini çeker, kimseyle konuşmaz, günlük işlerini yapmaz. Ancak, sonunda sevgiliye bir mektup yazmaya ve yeniden buluşmak için şansını denemeye karar verir. Sevgiliyi baştan ayağa tasvir ettiği uzunca bir mektup kaleme alır ve gönderir. Sevgilinin mesajı ise sabah rüzgârıyla gelir. Bu mesaja göre, sevgili, vuslatı Cafer Çelebi'den de çok istemektedir; ancak adının çıkmasından ve rezil olmaktan korkmaktadır. Bunun üzerine Cafer Çelebi'den uygun bir zaman için Tanrı'ya yakarmasını ve sabırlı olup ortak sırlarını sonsuza dek saklamasını ister. Cafer Çelebi de bu isteğe uygun bir biçimde Tanrı'ya yakarır ve en kısa zamanda sevdiğine kavuşmak için dua eder. *Heves-nâme*, bu duanın ardından gelen “Hâtıme-i Kitâb” bölümüyle son bulmaktadır.

Böylece, çözümlenmeyi daha rahat izlemek için gereken “yol planı”na ulaşmış oluyoruz. Bir sonraki adım, *Heves-nâme*'de kullanılan aşk söyleminin “portre”sini çizmek amacıyla Cafer Çelebi'nin kendi aşk serüvenini hangi düzlemde dile getirdiğine açıklık kazandırmaktır. Bu düzlemin yapısını ve metinlerarası ilişkiler bağlamındaki etkilerini belirlemek de “anatomi” olarak adlandırılabilir bir çabayı gereksinir. “Anatomi” bu bağlamda, bir söylemin yapısı üzerine gözlemlerde bulunmak olarak anlaşılmalıdır. Söz konusu yapının temel niteliklerini tanıdıktan sonra, Cafer Çelebi'nin mesnevîde bir özne olarak nasıl temsil edildiğine ve vurguladığı özgünlük idealinin ya da projesinin ne anlama geldiğine odaklanabiliriz.

BÖLÜM II

AŞK OYUNUNUN ÖZGÜNLÜK OLARAK PORTRESİ

A. Aşk Oyununun Anatomisi

Mesnevîlerde yer alan hikâye-öncesi giriş bölümlerinde şair, kendi yapıtı üzerine düşüncelerini ideal bir çerçevede dile getirir. Şairin düşünceleri çoğu zaman yapıtının bir ön yorumu biçimindedir. Başka bir söyleyişle, bu bölüm, mesnevînin içeriğine ilişkin bir uyarı ya da temel bir saptama içerir. Aslında amaç, hikâyeye karşı tepkileri, olumlu ya da olumsuz değerlendirmeleri belli bir söylemsel çerçeveye bağlamak, böylece yapıtı meşru kılmaktır. Cafer Çelebi'nin mesnevîsinde de bu nitelikte bir ön yorum bulunuyor. *Heves-nâme*'nin ilk beyitlerinden itibaren yüzleşmeye başlarız bu yorumla. Çelebi, birçok mesnevîde olduğu gibi öncelikle yaratıcı güce, onun varlığına ve birliğine seslenir. Ancak bu seslenme, alışıldık biçimden daha farklı bir gelişme seyri izler:

Yaratdı Âdem'ün çün cism-i pâkin

Gil itdi şebnem-i 'ışk ile hâkin

Aña virdi havâss-ı hams u idrâk

Dağı rūh-ı muḳaddes hem dil-i pāk

[Dili]* idüp cemāl ü hüsne mâyil

Bedîdar itdi çok şîrîn şemâyil

Yaratdı dil-rübâlar şüh u şengül

Beñi fülful saçı sünbül yüzi gül (Sungur 182)

Bu beyitlerin görünürdeki amacı yaratılışı kutsamak, dolayısıyla Tanrının yaratma gücünü överek şükretmektir. Cafer Çelebi, önce Adem'in bir avuç kilden yaratıldığını anar; ardından da beş duyu ile donatıldığını, kutsal bir ruhla ve saf bir gönülle onurlandırıldığını dile getirir. Buraya kadar çok dikkat çeken bir farklılık göze çarpmıyor. Ancak, saf gönül (dil-i pāk) ifadesi yaratılışın doğal bir eğilimini vurgulamak üzere güzellikle ve tatlı huylar, tatlı görünüşler anlamına gelen "şîrîn şemâyil" ile ilişkilendirilir. Hemen ardından da, gönül alan (dil-rübā) karabiber benli, sünbül saçlı, gül yüzlü güzellerin yaratıldığını öğreniriz. Adem'in yaratılışından, oldukça hızlı bir biçimde güzel dilberlerin yaratılışına geçilmesi, daha önce sözü edilen "kendine özgünlük" bağlamına işaret etmektedir. Cafer Çelebi, mesnevîsinin anlatılan hikâyeye en uzak noktasında bile oldukça hızlı bir biçimsel geçiş yoluyla daha sonra belirginleştireceği aşk söylemine göndermede bulunmaktadır. Bu ilk beyitlerin devamında da Çelebi, güzelleri güzel yapan öteki özelliklerden (güler yüz, billur gibi bir gerdan, yeni çıkmış göğüsler, kıvrık bir zülf vb.) söz edip her birine tek bir âşıkın gönül vereceğini ve böylece âşık-maşuk çemberinin tamamlanacağını dile getirir. Başka bir deyişle, bu giriş bölümünde yaratılış süreci, güzel maşuklarına gönül veren âşıklarla sonlanmaktadır. Cafer Çelebi, daha sonra bir "naat" ve "münacat" bölümüyle sürdürür anlatısını. "Münacat", Çelebi'nin, girişte sözünü ettiği

* Metinde "velî"

yaratılış silsilesinden ötürü af dilediği bir bölüm olur. Ancak bu, sıradan bir af dileme çabası değil, daha çok bir günah çıkarmadır:

Velī bende saña lāyık ‘amel yok

Haṭā vü sehv ü nisyān u zelel çok

Dün ü gün ārzum lehv u melāhī

İşüm ekter me‘āşī vü menāhī

Yolum urup yigitlik ‘unfuvānı

Dimāğum pür-heveshā-yı cüvānī

Hayālümde şarāb u şem‘ ü şāhid

Derūnumda hevā-yı sāk u sā‘id

Kaçan tekbīr idüp dursam namāza

Göñül başlar nigārına niyāza (Sungur 189)

Cafer Çelebi, bütün arzusunun “lehv u melāhī” olduğunu, yani oyunla, eğlenceyle ve yararsız işlerle zaman geçirmek istediğini söylemektedir. Zihni gençlik hevesleriyle (heveshā-yı cüvānī) doludur. Aklında içki meclislerinden, baldır (sāk) ve kol (sā‘id) düşlerinden başka bir şey yoktur. Bu yüzden namaz kılmaya kalkıştığında, Tanrı’ya yakaracağına sevdiğine dualar etmeye başlar. Cafer Çelebi, sıraladığı bu günahlardan ötürü yakarmaktadır Tanrı’ya. Ancak yakarı, günahların bütün açıklığıyla dile getirilmesinin yanı sıra sevgilinin güzelliklerini ve ona yönelen gençlik heveslerinin doğallığını da vurgular. Başka bir deyişle, Cafer Çelebi, bir yandan

günahlarını sayıp dökerken bir yandan da önceki bölümde vurguladığı güzelliklerin baştan çıkarıcılığına işaret eder. Bu doğallık, Çelebi'nin deyişlerine bir "ironi" niteliği kazandırıyor. Şair, günah çıkarma ya da tövbe etme ciddiyetini taşıyan ilk beyitlerin ardından daha az "ciddi" bir düzleme geçiyor. Bu geçiş, önceki bölümde göze çarpan dönüşüm kadar "hızlı" ve bir anda olmaktadır. İki farklı bölüme biçimsel bir ortaklık kazandıran bu geçişlerin ne anlama geldiği, mesnevînin görece daha "kuramsal" bir kısmında, "Ser-i Sühân"da belirginleştirilir. Cafer Çelebi, bu bölümde, mesnevîsine yansıyan aşk anlayışını dile getirirken şöyle demektedir:

Şu kim dir ʿışka şehvānī marāzdur

Sözin işitme kim şāhib-ğarāzdur

Dil-i pākīzedür ʿışkuñ mekānı

Sen umma ehl-i dil ğayrinden anı

Eger ola ḥaḳīkī ger mecāzī

Erenler pīşesidür ʿışḳ-bāzī

Mecāzī ʿışḳı da görme iñen ḥʿār

Ki vardur anda daḥı ḥayli āṭār (Sungur 254)

Bu beyitlerin, mesnevînin yapısına dair önemli ipuçları içerdiğini söyleyebiliriz. Öncelikle, Cafer Çelebi'nin yaratılışı anlatırken ya da tövbe ederken kendisini bir türlü alıkoyamadığı betimlemeleri ve bu betimlemelerin yol açtığı "hızlı" geçişleri bir tür aşk söylemine bağlıyor bu bölüm. Böylece, mesnevînin ilk kısmında rastlanan güzelliklerden ve onlara duyulan aşktan söz etme arzusu anlamlandırılmış oluyor.

Tâcî-zâde, ilk olarak aşkın “şehvânî” bir hastalık (maraz) sayılmasına karşı çıkıyor. Kısacası, kendi anlatısına yansıyan “arzu”nun ya da bedensel tutkunun hastalık olarak görülmesine karşı eleştirel bir tutum almaya çalışıyor; bunu söyleyenin kötü niyet sahibi (şahib-ğaraz) olduğunu vurguluyor. Ayrıca, aşkın her türlü kötücül tasarımın dışında tutulması gerektiğini, çünkü ancak temiz bir gönülle (dil-i pākize) âşik olunabileceğini söylüyor. Ancak, bu çerçevede aşk gibi genel bir kavramın kullanılması, yani bedensel bir tutkunun övülmesine ilişkin bir arzu tasarımına kısaca “aşk” denmesi Cafer Çelebi’nin, bir adım sonra farklı bir betimleme yapmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle Çelebi, hikâyesini temellendirebileceği “meşru” bir zemin arayışındadır. Bunun sonucu olarak, “mecâzî” ve “hakîkî” aşk kavramlarını ortaya atar. Her iki aşk biçimini kapsayan bir de genel ifade kullanır: “ışık-bâzî” ya da “aşk oyunu”. Cafer Çelebi, gerçek (hakîkî) aşkı ve yalnızca görünürde (mecâzî) yaşanan aşkı bu kavramın sınırları içinde düşünür. Erenlerin, yani zihni ve gönlü aydınlanmışların işi (pîşe), gerçek de olsa görünürde de olsa aşk oyununa katılmaktır. Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’yi kaleme almasından yaklaşık on beş yıl önce (h. 883/m.1478) yazılan Şahidî’nin *Gülşen-i Uşşâk* mesnevîsinde de rastlıyoruz buna benzer bir ifade biçimine. Şahidî’nin eseri, Nizâmî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’undan yapılmış serbest bir çeviridir. Şair, “Mağla‘-ı Dâstân” bölümünde şöyle sesleniyor:

Kime kim ‘ışık şem‘-i reh-nümâdur

Mağâm-ı ravza-i kurb-ı Hudâdur

Sa‘âdetdür fütûh-ı ‘ışık-bâzî

Gerek hakîkî gerek olsun mecâzî

Hakikî ‘ışık olmadıysa hâşıl

Mecâziden inende olma gâfil (Külekçi 2.Cilt 196)

“Aşk oyunu” (‘ışık-bâzî) kavramı her iki mesnevîde de bütünleyici bir nitelikte kullanılmaktadır. Âdeta, birbirine karşıt görünen iki başat kavramı, yani “hakikî” ve “mecazî” aşkı bir araya getirme işlevini üstlenmiştir. Aslında bir karşıtlıktan çok belki de hiyerarşik bir düzenden söz edilmelidir. Bir gerçek aşk vardır; bir de görünürde ya da ancak bu aşkın eğretilmesi olarak var olabilen bir aşk. Gerçek aşka ulaşamamak, aşk eğretilmesinin işlevini küçük görmeyi gerektirmemelidir. Onun da “kendine özgü” bir anlamı bulunmaktadır. Her iki mesnevîde ortak olan bu betimlemenin anlaşılabilmesi için “hakikî” ve “mecazî” aşk kavramlarının tarihinde kısa bir yolculuk yapmak gerekiyor. Modern okura bir ölçüde açık ve tanıdık gelse de bu kavram ikilisinin edebî gelişim içindeki yeri, karmaşık sayılabilecek bir ilişkiler ağı tarafından belirlenmektedir. Bir yandan, metinlerarası ilişkilerin saptanması yoluyla izlenebilecek, doğrusal görünen bir dönüşüm, bir yandan da oldukça geniş bir coğrafyada sözlü iletişimin olanaklarıyla yayılan söylemler söz konusudur. Yine de basitleştirici ve indirgeyici olmakla birlikte metinlerarası bir ağdan söz etmek iyi bir başlangıç adımı olarak görülebilir.

Nasrullah Pürcevâdî’nin aktardığı kadarıyla, “hakikî” ve “mecazî” aşk kavramları mutasavvıf şair ve düşünürlerin belirli bir olgunluk döneminde şekillenmiştir. Daha önceleri, “ilahî”, “tabî” ve “insanî” aşk kavramları kullanılmaktaydı. Pürcevâdî’nin değerlendirmeleri göz önünde tutulduğunda, dilbilimsel “mecaz” terimine ilk olarak Ebu Hâmid Gazâlî’nin *Mişkâtü’l-Envâr* adlı risalesinde rastlanır (358). Gazâlî, bu terim yoluyla ontolojik bir ayrımı vurgulamak

peşindedir. Ona göre, Kuran'da da geçen "nur" sözcüğü iki ayrı düzlemde anlamlıydı; biri "gerçek" ya da "hakikî" düzlem, öteki de "mecazî" düzlem. İlk düzlem, doğrudan yaratıcıya "telmih"te bulunuyor, yani Allah'a işaret ediyordu. Diğer düzlem ise görünür dünyada "ışık" denen şeye karşılık gelmekteydi. Gazâlî, böylece dünyada gözlenen şeyleri hakikatin yerine geçen oluşlar biçiminde algılamaktaydı. Bu kavrayışını da dilbilimsel bir terimi ikame ederek vurgulamaktaydı. Bu ayrımsama, ünlü mutasavvıf Ahmet Gazâlî'nin öğrencilerinden Aynu'l-Kudât Hemedânî tarafından daha da belirginleştirilir. Ahmet Gazâlî, Ebu Hâmid Gazâlî'nin kendisinden birkaç yaş küçük kardeşidir ve *Sevânih fi'l-Aşk* adlı risaleyle tanınmaktadır. İran şiir geleneği boyunca yinelenen imgelerin belirli bir tasavvufî yorumla eşlendiği bu risale "gerçeklik yolunda aşk" temasının ilk ve en önemli kaynak metinlerinden biri olarak görülmektedir. Ahmet Gazâlî'nin öğrencisi Hemedânî de bu risalenin yolundan giderek daha önce ağabey Gazâlî'nin *Mişkâtü'l-Envâr*'da açıkladığı ontolojiyi hocasının düşüncelerine eklemeler. Böylece, "hakikî" ve "mecazî" terimleri tasavvuf dilinde yeri olan birçok kavramın yeniden yorumlanmasına yol açmış olur. Kuşkusuz, bu önemli kavramlar arasında "aşk" da bulunmaktadır. Pürcevâdî, bu kavramların lirik aşk şiirlerine ilk olarak Hakîm Senâî ile taşındığını belirtiyor (363). Senâî, şiirlerinde, gerçeğe ulaşmanın yolu olarak görülen aşk yaşantısının mecazî düzlemden uzak tutulması gerektiğini vurgulamıştır. Rûmî'nin eserleri de benzeri bir görüşü yansıtır. Ancak, Attar ve Irakî ile birlikte "mecazî aşk" büyük tasavvufî aşk anlatısı içinde sürekli değillenen bir söylem olmaktan çıkar ve gitgide bu anlatının bir parçası hâline gelir. Feridüddin-i Attar'ın *Mantık al-Tayr*'ında yer alan "Şeyh-i San'an" hikâyesi bu dönüşümü açıkça örneklemektedir (1.Cilt 97-127). Hikâyede, dindar bir şeyhin kafir bir kadına

duyduğu aşk ve bu aşk uğrunda bütün dinsel tabuları yıkışı anlatılmaktadır. Attar, hikâyesinde gerçek aşk ya da Allah'a duyulan aşk yolunda "meczâî aşk"ın, yani dünyevî tutkunun bir köprü işlevi gördüğünü vurgular. Irakî de İbn Arabî öğretisinin yoğun etkisiyle kaleme aldığı *Lemaâ'tta* ve diğer yapıtlarında "meczâî aşk"a daha önce verilmeyen bir değer atfeder. 15. yüzyılda yaşayan ve hem İran hem de Osmanlı edebiyatı için çok şey ifade eden Abdurrahman Câmî de benzeri bir vurguyu taşır eserlerine. Örneğin, *Silsiletü'z-Zehab*'de "meczâî aşk" için, "O her ne kadar gerçek için bir köprü olsa da ona küçümseyerek bakma" demektedir (Pürcevâdî 365).

"Meczâî aşk"ın "hakikî aşk"a ulaştırıcı bir köprü olduğu görüşünün ardında bu terimlerden daha eskiye dayanan bir kozmolojik tasarım yatmaktadır. Öncelikle "İhvân-ı Safâ" adlı bir düşünür topluluğunca 9. ya da 10. yüzyılda kaleme alınan bir risaleler toplamında – yaklaşık 52 risaleden söz ediliyor – derli toplu bir ifadesine rastlanan bu tasarım, Plotinus'un *Enneades*'indeki öğretilerle harmanlanmış bir yapıya sahipti. Buna göre, evrenin düzeni yaratıcı tarafından belirlenmiş bir ilişkiler bütünü yoluyla sağlanıyordu. Bu ilişkilerin genel adı ise "aşk"tı. Her türden etkileşim bir "âşık-maşuk" ilişkisine indirgeniyor, bu etkileşim hiyerarşisinin en tepesinde de Tanrı, yani "Allah" bulunuyordu. Daha sonra, İbn Sina'nın *Aşkın Mahiyeti Hakkında Risale*'sinde de işlenen bu aşk inancı, "evrensel aşk" kuramı olarak adlandırılmıştır (Pürcevâdî 316). Bu kurama göre, aşk evrenseldir, her yerededir; çünkü, mıknatısın çekim gücünden hayvanların iç güdülerine, hatta bütün insan arzularına her şey aşkla açıklanabilir. Böylece, yaratıcının iradesi yaratılmışların iradesiyle örtüşerek evrensel bir düzen idealine dönüşüyordu. Nasireddin Tûsî'nin 13. yüzyılda yazdığı ve bu düzen idealini içeren *Ahlâk-ı Nasirî*'de de "aşk"a özel bir bölüm ayrılmış ve

“evrensel aşk” ana hatlarıyla betimlenmiştir (195-211). Aşkın anlam evreni her türlü ilişkiyi içine alacak şekilde genişleyince mutasavvıfların bir kısmınca gerçek aşka ulaşmada bir işlevi olmadığı düşünülen “mecazî aşk” görece bir meşruiyet kazanmış oluyordu.

Mesnevî edebiyatı tarihinin Rûmî ile birlikte en önemli siması konumundaki Genceli Nizâmî de “evrensel aşk”ın meşrulaştırıcı düzenini romanslarında kullanmıştır. Nizâmî’nin kaleme aldığı aşk hikâyelerinde tarihî derinliği olan yarı efsanevî aşklardan söz edilmektedir. Bütün bu hikâyelerde kadınla erkek arasında gerçek ve bir ölçüde “aristokrat” ya da “saraylı” aşk olarak nitelenebilecek bir ilişki ön plandadır. “İktidar” ve “sahiplenme” tutkularıyla örülmüş bu hikâyelerde vurgulanan aşk da mutasavvıf aşk söylemlerinin, dolayısıyla dinsel içeriğin bir ölçüde dışına düşmektedir. Nizâmî, en az daha sonraki mesnevî şairleri kadar bu durumun farkındaydı ve anlattığı hikâyeleri uygun bir aşk söylemiyle çevrelemesi gerektiğini biliyordu. Mutasavvıf düşünürlerin üzerinde bir uzlaşmaya varamadığı, ancak alttan alta önem kazanan “evrensel aşk” anlayışı da şaire bir çıkar yol sunuyordu. Hem Nasrullah Pürcevâdî hem de Julie Scott Meisami tarafından özellikle vurgulandığı üzere, Nizâmî’nin söz konusu aşk anlayışını en eksiksiz biçimde açıkladığı yapıtı *Hüsrev ü Şîrîn*’dir. Şair, bu başyapıt niteliğindeki mesnevînin girişinde yer alan ve birbirini izleyen iki bölümde aşk anlayışını özetler. “Der Pijühîş-i Īn Kitâb” (Bu Kitabın Araştırması Hakkında) başlıklı ilk bölümde Nizâmî, bir şair olarak kendisini tanıtır ve yapıtının belirgin özelliklerini sıralar. Ancak, bu ilk betimlemeler boyunca “aşk” sözcüğü hiç kullanılmamaktadır. Şair, bunun yerine “heves” sözcüğünü yeğler. Hattâ, 7-8 beyitlik bir bölümde “heves” kavramını kullanarak kendisi, yapıtı ve okuyucuları arasında bütünlüklü bir ilişkiler ağı kurmaktadır. Buna göre, Nizâmî,

yapıtını “heves”le yazmaya girişmiş, sonunda bütün hevesliler (heves-nākān) için bir “heves-nāme” kaleme almayı başarmıştır (142). Bu noktada, şair farklı bir anlam düzleminde “heves-nāme”nin aslında tüm evren, heveslilerin de yaşayan bütün insanlar olduğuna işaret eder. Böylece bir makrokozmos-mikrokozmos karşıtlığı kullanarak, yapıtını evrenle, okuyucularını da bütün insanlarla özdeşleştirir. Bunu izleyen “Suḥanī Çend der ‘Işk” (Aşk Hakkında Birkaç Söz) başlıklı bölümde ise Nizâmî, yaptığı bu karşılaştırmaya uygun olarak “evrensel aşk” kuramını ana hatlarıyla özetlemektedir. Öncelikle, aşkın, insanların tek mihrabı olduğunu belirtir. Ardından, olup biten her şeyin aşk sayesinde gerçekleştiğini vurgular. Sonra da şöyle söyler: “Cihān ‘ışk est ve dīger zerḳ-sāzī / Heme bāzī est illā ‘ışk-bāzī” (143). Nizâmî, bu beyitte, “Dünya aşktır, gerisi yalan dolan / Her şey oyundur ama aşk oyunu” diyor. Böylelikle, her iki bölümün içeriğini ortak bir düzlemde, bir özdeyişle çevrelemiş oluyor. Başka bir deyişle, şair, “heves” kavramı yoluyla yapıtı ile evren arasında kurduğu bağı, “evrensel aşk” kuramıyla örtüştürüyor. Bunun için de “aşk oyunu” kavramını ön plana çıkarıyor.

“Heves”, “aşk” ve “oyun” sözcükleri yan yana geldiğinde, birbirlerinin sınırlarını zorlayan bir “geçişkenlik” oluştururlar. Dünyevî tutku, arzu ya da geçici istek anlamlarına gelen “heves”, hem arzulanan şeye doğru bir yönelimi, hem de bu yönelimin boşunallığını imlediğinden “oyun” kavramına dolaysızca göndermede bulunur. Başka bir deyişle, Johan Huizinga’nın *Homo Ludens*’de ayrıntılarına değindiği üzere, oyunun “gerçek-dışılık” ve daha da önemlisi “ciddiyet-dışılık” vurgusu, bu vurguyu taşıyan öteki edimlerin de “oyun” olarak nitelenmesini kolaylaştırmaktadır. Eğer bir aşk hikâyesi, yüce değerlerin taşıyıcısı olan bir simgeye değil de “gündelik” tutkulara odaklanıyorsa hemen “oyun” genel nitelemesi

altında anlaşılmaya çalışılır. Nizâmî de “heves” sözcüğünü ön plana çıkardığı yapıtında, aşk terimini, bir “aşk oyunu” düzeninin içine taşıyor. Huizinga'ya göre, “aşk oyunu” kavramı yerleşik bakış açısına göre bir “ciddiyet-dışılık”ı simgelediği kadar “gayrimeşru” olanı örtmek ya da kabul edilebilir kılmak için de kullanılmaktadır (65). Farsça ve Osmanlıca sözlüklerde “ışk-bâzî” maddesinin karşısında yazarlar da, bu yargıyı güçlendirerek “heves-aşk-oyun” üçgeninin ne anlama geldiğini iyice belirginleştirirler. Dehhdâ'nın *Lugât-nâme*'si “bâzî” başlığı altında Nizâmî'nin şiirlerinden birçok örnek vererek, “aşk oyunu” sözcüğünü genel olarak “mu‘aşşâka” terimiyle karşılar (404-7). Şemsettin Sami ise, her zamanki tanımlama ustalığıyla şöyle der: “yalandan ‘âşıklık şatma, ‘ışk-ı kâzib, birine ‘âşık görünüp de bu tarzikle nâil-i merâm olmağa çalışma” (938). Modern Farsça’da da “ışk-bâzî kerden” eylemi, hemen hemen Sami'nin kullandığı anlama, yani çeşitli yollar deneyerek birini baştan çıkarmaya çalışma anlamına karşılık gelmektedir. Tek başına “ışk-bâzî” ise “flört” demektir. Böylece, “aşk oyunu” kavramı ilâhî aşkla bağlantılı olarak “hakikî” ve “mecâzî” aşkı birbirine ulama işlevi gördüğü kadar, “oyun” ve “heves” kavramlarıyla imlenen bir “baştan çıkarma” durumuna da göndermede bulunur. Osmanlı edebiyatı bağlamında da “aşk oyunu” kavramı bu anlamsal derinliği korumuştur. Yusuf Sinan Paşa ünlü yakarı kitabı *Tazarru'nâme*'de aşk için “ışk bâzî vü fesâne degildür; ışk ehli kolayına degüldür”(190) diyerek, aşk oyununa karşı yerleşik bir ahlâkî kanıyı savunur. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâ'idü'n-Nefâis fi-Kavâ'idü'l-Mecâlis* adlı görgü kitabında çeşitli müzik aletlerinin özelliklerinden söz ettiği bir bölümde, “kopuz”u “zümre-i aşk-bâzân-ı ukalânuñ ferzânesidür” diye tanımlar (Şeker 298). Kopuzun karşısına da “çeng ü çağâne”yi yerleştirir. Aşk oyuncularının meclislerinde kopuz, erkek olanı, çeng ve çağâne ise dişiyi temsil

etmektedir ona göre. Böylece, “aşk oyunu” kavramı erkek-dişi karşıtlığını imleyerek baştan çıkarma eylemini belirginleştirmektedir (Bu karşıtlığın izleri *Heves-nâme*’de oldukça açıktır bkz. Sungur 298, 300, 403, 530). Şeyh Galib ise ünlü mesnevîsi *Hüsn ü Aşk*’ta bu kavramı klâsik aşk tasarımına göndermede bulunmak amacıyla kullanmaktadır. Bilindiği üzere, bu mesnevînin iki temel kahramanı olan “Hüsn” ve “Aşk” sırayla birbirlerine âşık olurlar. Ancak, Hüsn’ün Aşk’a “âşık” olması beklenmedik bir olaydır; çünkü, olması gereken tam tersidir. Bu konuda Aşk’ı uyarayan Sühan da şu sözleri sarf eder: “Billâh bu mı resm-i aşk-bâzî / Dildâr ede şive-i niyâzî” (222). Şeyh Galib, böylece “aşk oyunu” kavramını klâsik aşk düzlemiyle, yani âşıkın maşuk için her şeyi feda ettiği düzlemle ilişkilendirmiş olmaktadır.

“Aşk oyunu” kavramınca kapsanan bu anlam düzlemi, mesnevî tarihi bağlamında da önemli değerlendirme olanakları yaratmaktadır. Bu olanaklardan biri, Nizâmî’nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinin, bu edebî türün gelişimindeki yerine bağlı olarak anlaşılabilir. Julie Scott Meisami’nin yorumları bu noktada yol gösterici niteliktedir. Meisami’ye göre Nizâmî’nin mesnevîsi, 11. yüzyılın ünlü şairi Gurgânî’nin *Vîs ü Râmîn* adlı mesnevîsinin geliştirilmiş bir yorumudur (111-2). Başka bir deyişle, Nizâmî, İran’ın efsanevî geçmişinden aldığı bir hikâyeyi, aynı Gurgânî gibi ve onun temel izleklerini yineleyerek, ama birçok bakımdan farklılaşmış bir biçimde anlatmayı seçmiştir. *Leylâ vü Mecnûn* da, bu defa ortak İslam mirasından kalıt bir hikâye olarak Nizâmî’nin kaleminden benzeri bir biçimde aktarılır. Kısacası Nizâmî, kaleme aldığı her iki aşk hikâyesinde de Gurgânî’ye dönmüş ve onun bir dünyevî aşkın anlatılmasına odaklanan yarı-epik tarzını ödünç almıştır. Şüphesiz, birçok anlatım ve perspektif farklarıyla gerçekleşmiştir bu ödünçleme. Bu noktada, ünlü Osmanlı şairi Lamiî’nin, yaptığı *Vîs ü Râmîn*

çevirisinin başında bu hikâyenin *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîlerinin kökeninde yer aldığını belirttiğini de ekleyebiliriz (Külekçi 2. Cilt 270). Nizâmî'nin aşk mesnevîlerini ve bu mesnevîlerde yansıtılan dünya görüşünü içine alan söz konusu soy ağacı bazı İranlı edebiyat tarihçilerince “olumsuz” değerlendirmelere konu olmuştur. Örneğin Şibâhî, Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'inde “hakikî” aşka rastlanamayacağını söylerken, M. J. Mahcub, Gurgânî'nin yapıtını “felsefi inceliklerden” mahrum bir bedensel tutku öyküsü olarak niteler (Meisami 138). Görülüyor ki bu olumsuz değerlendirmeler yapıtların edebî niteliklerinden çok dayandıkları dünya görüşüne ilişkindir. Başka bir deyişle, Gurgânî-Nizâmî bağlantısı “dindışı” ya da daha dünyevî bir yaşam biçimine yaslanmakla suçlanmıştır. Bu yargılar, Nizâmî'nin mesnevîlerinin bu türün tarihindeki yerini daha da belirginleştirmekten öte bir işleve sahip değildir. Söz konusu “yer” de, “evrensel aşk” kuramını dünyevî tutkunun belirleyici nitelikleriyle örtüştürme becerisinin sonucunda edinilmiştir.

Cafer Çelebi'nin kendi aşk hikâyesini merkeze aldığı mesnevîye *Heves-nâme* adını vermesi bu çerçevede nasıl yorumlanabilir? Tâcî-zâde, özgün olduğunu iddia ettiği hikâyesini nasıl bir edebî geçmişle ilişkilendirmektedir? Bu soruların yanıtları, *Heves-nâme*'de yer alan metinlerarası göndermelerde bulunabilir.

Örneğin, mesnevînin ilk bölümlerinde, Cafer Çelebi'yi yeni ve özgün bir hikâye anlatmaya iten nedenlerden biri şöyle dile getirilmektedir: “Kühendür kışşa-i Şîrîn ü Hüsrev / Revâdur söyleseñ bir kışşa-i nev” (Sungur 241). Başka bir deyişle, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsi eskimiştir artık. Dolayısıyla yeni bir hikâye anlatmanın zamanı gelmiştir. Bu özgün hikâye, Nizâmî'nin yıpranmış anlatısının yerini alacaktır. Söz konusu “ikame” ilişkisinin öncelikli anlamı kuşkusuz Nizâmî'nin yapıtında, bu yapıtın

sahip olduğu ünde aranmalıdır. Her mesnevî yazarı, kendisine rol örneği olarak Nizâmî'yi alabilir; bunda şaşırarak bir nokta yoktur. Ancak, Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'de yaptığı göndermeler iki mesnevî arasında daha girift bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Bu çerçevede, birkaç örnek üzerinde durmak yerinde olacaktır. Örneğin, Cafer'in "vefâlı dost"unun, yaşlı kadınla ('acûze) ilk defa karşılaştığı epizodu göz önüne alabiliriz. Burada, vefâlı dost, yaşlı kadını ikna etmek ve güzelleri seyretmesine izin vermesini sağlamak için aşkın evrenselliği ve kaçınılmazlığı üzerine uzun bir "tirad" söyler. Bu belagatli tiradın bir kısmında da tek tek en önemli aşk mesnevîlerini sayarak aşk hakkında söylediklerini örneklendirir. Vefâlı dostun saydığı mesnevîler arasında, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Hurşîd u Ferahşâd*, *Gül ü Nevrûz*, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Vîs ü Râmîn* gibi bu türün belli başlı örnekleri yer almaktadır (Sungur 371-2). Ancak, bu öylesine bir sıralama işlemi değildir. Vefâlı dost bir yandan da bu hikâyeleri, temel karakterlerinin duygu durumlarıyla eşleştirir. Örneğin, *Leylâ vü Mecnûn* "gam" ile, *Vâmık u Azrâ* "anâ ve endûh" ile bir arada anılır. Bu noktada, Cafer Çelebi'nin "olumlu" sıfatlarla betimlediği tek hikâyeye ise *Vîs ü Râmîn* olur. *Vîs ü Râmîn*, "safa ve sohbet" ile özdeşleştirilmektedir. Bu mesnevîye tanınan öncelikli yer, yukarıda özetlenen soy ağacıyla beraber düşünüldüğünde, *Heves-nâme*'nin konumuna dair önemli bir bakış açısı sağlamaktadır. Kısacası, Cafer Çelebi'nin, kendi yapıtını Gurgânî-Nizâmî çizgisiyle ilişkilendirmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu ilişki, Cafer'in sevgiliye ulaşmasında "aracı"sı konumunda olan yaşlı kadının, kendisini *Hüsrev ü Şîrîn*'deki "Şâvûr" karakteriyle özdeşleştirilmesiyle daha da belirginleşir (Sungur 384); çünkü, "Şâvûr" da Nizâmî'nin mesnevîsindeki aracı kadının adıdır (Yakın Doğu edebiyatlarında aracının nitelikleri hakkında bkz. Rouhi 135-203). Başka bir epizotta da yaşlı kadın

sevgiliden meclistekilere bir aşk hikâyesi anlatıp “aşk”ın güzel niteliklerini yad etmesini ister; ancak bir şartı vardır: Anlatılacak hikâye ya “Hüsrev ü Şîrîn” ya da “Vîs ü Râmîn” olmalıdır (Sungur 445).

Cafer Çelebi, mesnevîsinin çatısını Gurgânî-Nizâmî geleneğiyle ilişkilendirirken bir yandan da doğrudan *Hüsrev ü Şîrîn*'e ya da bir başka mesnevîye göndermede bulunmak istemediğini belirtmişti. Niyeti “yeni” bir hikâye oluşturmak ve bunu “doğrudan” eski hikâyeleri kullanmadan yapmaktı. Nitekim, Cafer Çelebi hikâye anlatmayı yalan söylemekle özdeşleştirerek şöyle der: “Ne kizb ü iftirâ eylersem İcâd / Yig ol kim eyleyem kendüme isnâd” (Sungur 249). Ne yalan söylersem söyleyeyim, yani nasıl bir hikâye anlatmayı seçersem seçeyim yapmam gereken, anlattıklarımı kendime “isnâd” etmektir. Başka bir deyişle, yalanlarıma ya da anlattıklarımın kendimden başkasını konu etmemeliyim. Cafer Çelebi bu düstura bağlı olarak mesnevî boyunca kendisinden “Ca’fer”, “mü’ellif-i kitâb” ve “âşık” olarak söz etmesine rağmen hikâyenin diğer kahramanlarını adlandırmaktan kaçınır. Bu kahramanlar “yâr”, “yâr-ı vefâdâr” ve “acûze” gibi genel nitelemelerle anılmaktadır. Cafer Çelebi’nin böyle bir yöntem seçmekteki öncelikli amacının “bir baştan çıkarıcının mesnevîsi” olarak görülebilecek *Heves-nâme*’yi mesnevîde anlatılan ve gerçek olduğu vurgulanan hikâyenin doğracağı olası sonuçlardan korumak olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, böyle gerçek bir gayrimeşru aşkın kahramanlarının adlarıyla sanlarıyla anılması yazara toplumsal bir sorumluluk yükleyecektir. Kuşkusuz, Çelebi’nin “heves” ve “oyun” kavramlarını ön plana çıkarması ve yapıtını meşrulaştırma çabaları bu çerçevede anlam kazanır. Ancak, hikâyenin “öteki” yakasında kendi hikâyesini anlatacağını söyleyen bir “kişi” bulunmaktadır. Bu kişi, kendi bağımsızlığını ya da özerkliğini de vurgulamaktadır. Hikâye-öncesi bir

bölümde Cafer Çelebi şöyle söylüyor: “Ne şāh u ne vezīr adına yazdum / Perī-ruhsāreler yādına yazdum” (Sungur 249). Çelebi'nin *Heves-nāme*'yi herhangi bir devlet adamına sunulmak üzere yazmadığı bilinmektedir. İsmail E. Erünsal da Tâcî-zâde divanının neşrine yazdığı giriş bölümünde, bu mesnevînin ancak küçük bir dost çevresinin okuması için kaleme alındığını belirtmektedir (LVII). Anlaşılan, Cafer Çelebi yazmaya başladığı mesnevîden dostlarına önce küçük parçalar okumuş, ardından bu dostların rağbeti ve isteğiyle hikâyesini “telif” etmiş, yani “parçaları bir araya” getirmiştir. Ancak, Tâcî-zâde, telifini, kendisini edebî bir uzamda ifade edebilmek üzere gerçekleştirmektedir. Başka bir deyişle, hikâyesinin hem dışında hem içinde yer alan ötekileri geri plana iter. Hikâyenin dışında bu hikâyenin “telos”u konumunda bir şah nasıl yoksa, hikâyenin içinde de ad verilmiş belirli kahramanlar yoktur. Bu yüzden, Cafer Çelebi deyim yerindeyse kendisini “katmanlaştırma”yı seçmiştir. “Katmanlaştırma”yı öznenin edebî ifadelerini çoğaltma ve böylece vurgulama süreci olarak niteleyebiliriz. Cafer Çelebi, kendisini bir edebî özne olarak çoğaltırken birkaç temel edebî ortamı (medium) kullanır. Bunların en belirginleri, lirik ve sanatlı şiir ya da “gazel” ile “hasbıhal” ve “sergüzeşt”tir.

Robert Dankoff, “The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Masnavîs” başlıklı yazısında, Yusuf-ı Meddâh'tan itibaren, Türkçe mesnevîlerde gazel kullanımının gitgide arttığından söz etmektedir (9). Dankoff, Nizâmî'nin Farsça “urform” mesnevîlerinde, hatta Nevâyî'nin Doğu Türkçesiyle yazdığı çevirilerde hiç yer almamasına rağmen Batı Türkçesiyle yapılan çevirilerde ve kaleme alınan telif mesnevîlerde birçok gazele rastlandığını belirtmektedir. Bu gazeller mesnevîlerin konularına uygun bir şekilde hikâyeye yerleştirilmişlerdir ve çoğu zaman hikâyenin kahramanlarının ağzından kaleme alınırlar. Hatta,

Şeyhoğlu'nun *Hurşid-nâme'si* Mehmet'in *Işk-nâme'si* ya da Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Zelîha'sında* görüldüğü üzere, bu gazelerde mahlas olarak söz konusu kahramanların adları kullanılmıştır. İlk dönem mesnevîlerde sıkça rastlanan bu özellik, Şeyhî ve özellikle Fuzûlî ile birlikte yerini mesnevî şairinin mahlasını taşıyan gazellere bırakır. Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme'si* de bu dönüşümün önemli duraklarından biri olarak görülebilir. Tâcî-zâde, mesnevîde 21 gazele ve bir terci-i bende yer vermektedir. Bu şiirler, farklı amaçlarla ve değişik düzlemlerde kullanılırlar. Örneğin mesnevînin ilk gazeli Cafer Çelebi'nin baharın güzelliğinden etkilenmesi üzerine dostlarına söylediği bir gazeldir (Sungur 267-8). Bir başkası Kağıthane'de eğlenirken bir kopuz ustasının seslendirdiği, II. Bayezid'in isteğiyle üzerine "nakş bağlanmış", yani bestelenmiş bir gazeldir (300). Bu gazele yanıt olarak kadınların çeng eşliğinde söylediği gazel de bestelenmiş bir şarkıdır artık. Bir yerde, Çelebi gazelini yalnızken kendi kendisine okur (391-2). Başka bir epizotta da kalemini açıp mürekkep hokkasına daldırır ve sevgiliye götürülmek üzere art arda 9 gazelini bir kağıda yazar (395-402). Sevgilinin meclisine kavuştuğu bir bölümde ise gene şiirinin kıymetini bilen sevgilisinin arzusuyla "bedîhî" olarak, yani akıldan ve bir anda uzunca bir terci-i bend söyleyiverir (487-98). Böylelikle, Cafer Çelebi, gazelin ait olduğu bütün düzlemleri yapıtında, kendi adı etrafında bir araya getirmektedir.

1471 yılında derviş-şair Halîlî tarafından kaleme alınan *Fürkat-nâme* adlı mesnevîde de benzeri bir nitelik gözleniyor. Halîlî de kendi başından geçmiş bir aşk hikâyesini anlattığı mesnevîsini gazeller, muhammesler, müstezatlar ve terci-i bendler kullanarak örer. Bu yüzden, söz konusu mesnevî *Dîvân-ı Halîlî* adıyla da bilinmektedir. Buradan yola çıkarak Cafer Çelebi'nin, şiirlerini klâsik divan düzenini bozarak bir mesnevîde sergilemeyi seçtiği sonucuna varabiliriz. Ama daha da

önemlisi, gazelin kurucu öznesinin, yani şair-âşıkın bu mesnevîde kazandığı açılmıdır. O, Cafer Çelebi aracılığıyla gazelin sınırlarından taşar ve bir “birinci tekil kişi anlatısı”nın konusu hâline gelir.

Gazelin öznesini, mesnevî biçiminde kişisel bir anlatının sınırları içinde açıklamak bir “uygunluk” sorunu yaratır. Bu, “şair-âşık”ın anlatılan hikâyeye katılmasını sağlamak için uygun bir yol bulmak anlamına geliyor. Başka bir deyişle, gazelin öznesiyle mesnevînin ya da hikâyenin öznesi arasında bir örtüşme yaratılmalıdır. Cafer Çelebi, bu amaçla “Ḥasb-ı Ḥāl” başlıklı mesnevî bölümlerinin işlevinden yararlanır. Hikâyenin ilk bölümünde kendisini bağımsız bir beyitte “Ca’fer” olarak anan Tâcî-zâde, henüz aşkla tanışmamış bir karakter rolündedir. Hatta, aşkın insanlar üzerindeki etkilerine bir anlam veremez. Dostlarına karşı aşkın anlamsızlığını ve yaşam için bir önceliği olmadığını savunur. Ancak, eğlenmek üzere gittikleri Kağıthane’de gördüğü güzel karşısında bütün fikirlerini değiştirmesi gerekecektir. Beklenmedik bir anda âşık olan Cafer’in “ḥāl”i bu noktada önceki bölümlerden farklı olarak “Ḥāl-i ‘Āşık” başlığı altında betimlenir ve deyim yerindeyse idealleştirilir. Bu bölümden sonra, “Ḥasb-ı Ḥāl” başlığı altında artık Cafer’den çok “‘Āşık” adında bir mesnevî kahramanının durumu anlatılır. Bir bakıma, Cafer bir başkalaşım geçirerek âşıkın ahlâkî konumuna yükseltilmiştir. Hiç kuşkusuz, bu tavır *Heves-nâme*’nin içinde bulunduğu kültürel bağlama yabancı ve bütünüyle özgül değildir. Kanunî Sultan Süleyman döneminin ünlü edebiyat düşünürü Sürurî, Osmanlı belagatinin başyapıtları arasında gösterilen *Bahrü’l-Maarif* adlı eserinin ilk bölümünde şiirin biçimsel niteliklerinden söz ettikten sonra içeriğe dair bölümlenmesini şu sözlerle yapmaktadır: “Bâb-ı evveli beyân-ı ḥüsn ü cemâlde eyledüm ve çün ma’şûkuñ şifati ḥüsn ü cemâldür. ‘Āşıkuñ şifati dahı ‘ışk u ḥâldür.

Aña bināen ikinci bābı beyān-ı ‘ışk u hālden kıldum” (42). Bir aşk hikâyesinin temel çatısının âşık ve maşukla kurulduğu düşünülürse, bir hikâye anlatmak için de iki betimleme odağı söz konusu olmalıdır. Öncelikle, sevilen kişi, yani “maşuk” bir “güzellik” örneği (manzume, exemplum) olarak görülür ve belli bir düzenle güzel nitelikleri tasvir edilir. Ardından, âşıkın bu güzellik karşısındaki konumu ve onu bir âşık yapan hâllerin tümü betimlenir. Kısacası, maşukun doğal güzelliği, âşıkın, aşkın gerektirdiği doğal durumlarıyla örtüştürülür. Böylece, “Hasb-ı Hâl” de kolayca “Hâl-i ‘Âşık”a dönüşmektedir. Ama Cafer Çelebi, mesnevîde ideal âşıkla arasına bir mesafe koymayı da ihmal etmez. Vefalı dostun, Cafer’in özelliklerini yaşlı kadına anlattığı epizotun başlığı “Ta’rif Kerden-i Ān Yār-ı Vefādār Mü’ellif-i Kitāb-rā” biçimindedir (Sungur 343). Bu Farsça başlığın Türkçe karşılığı yaklaşık olarak “O vefalı dostun kitabın yazarını tarif etmesi” biçimindedir. Bu noktada Çelebi, gerçek kimliğini, hikâyenin de dışına çıkararak vurgulamaktadır. Bununla birlikte, kimi bölümlerde, “‘Âşık” diye seslenen mesnevî kahramanı “Ca’fer” diye çağırılır. *Heves-nâme*’nin bir sergüzeşte dönüştüğü, başka bir deyişle bir aşk serüveninin olay ağırlıklı yapısını çağırıştırdığı bölümlerde de Cafer, ideal âşıkın gölgesinde belirir. Örneğin mesnevînin sonlarındaki “Hālet-i İftirāk” (Ayrılık Hâli) bölümünde Cafer Çelebi kendisinden şöyle söz eder: “Urup çirkîn yüzüm rûy-ı zemîne / Vedâ’ itdüm bu serv-i nāzenîne” (Sungur 564). İdeal âşıkın dış görünüşü çoğunlukla betimlenmez. Eğer betimlenecekse de bu, hikâyenin diğer kahramanlarınca yapılır. Burada Cafer Çelebi belki de bir ayrılığın gerçek nedenine göndermede bulunmaktadır.

Medieval Persian Court Poetry’de Julie Scott Meisami, İslamî edebiyat geleneğinde öznel anlatımın konumuna ilişkin kimi sorunsallar üzerinde

durmaktadır. Bunu yaparken de iki önemli oryantalistin, G. E. von Grunebaum ile Franz Rosenthal'in birbirlerine karşıt görüşlerine yer verir. Von Grunebaum'a göre, modern-öncesi İslam edebiyatında birey yalnızca herhangi bir araçtır (134); çünkü, edebî özne ancak belirli bir ibret öyküsü çerçevesinde ideal hatlarla çizilen bir silüete sahiptir. Rosenthal ise von Grunebaum'un saptamasını, onun vurgulamaktan çekindiği bir nokta üzerinde yoğunlaştırır. Ona göre, "İslam uygarlığı bireyin üstünlüğüne duyulan bir inançla çok güçlü bağlar kurmuştu" (135). İnsan teki, evrenin yaratılışının ve her türlü varıksal olgunun son amacıydı. Bu nedenle, "müslümanlar için tarih aslında biyografiden başka bir şey değildi" (135). Bireylerin, adlarla ve yaşamlarına dair başat değerlerle anılması âdettendi ve Rosenthal'in vurguladığı kadarıyla bu âdet Batıdakinden daha köklü bir geçmişe sahipti. Kuşkusuz bu durum, bireylerin duygusal derinliklerinin ve dönüşümlerinin betimleme dışı bırakılmasına yol açmıştır. İslamî edebiyat, Rosenthal'in ifadesiyle "philonymous" yani "adsever" bir edebiyat olmuştur. Buna benzer bir vurguyu Osmanlı edebiyatı bağlamına da taşıyabiliriz. Cemal Kafadar, 17. yüzyılda yaşamış bir Osmanlı dervişinin günlük notları üzerine değerlendirmelerini içeren "Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature" başlıklı yazısında, günlüğün (*Sohbet-nâme*) yazarı Seyyid Hasan'ın aslında çeşitli bireylerden oluşmuş "labirent benzeri" bir ilişkiler, belki de dostluklar ağını kaleme aldığını, ancak labirenti oluşturan bireyleri betimlemekten kaçındığını dile getirmektedir (148). Kafadar, ayrıca, kendisini "seyyâh-ı 'âlem ve ferîd-i âdem" olarak tanımlamış Evliya Çelebi'nin bile bir ilişkiler ağının dışına yerleştiremeyeceğini belirtir. Kendisinden söz etmesi, kendini anlatması ancak bu ağı oluşturan kişileri ve mekânları adlarıyla ve belli başı

özellikleriyle sıralamaktan ibarettir onun için. Kafadar'a göre bu durum, kendi deneyimini ya da hikâyesini anlatan kişinin kendisine "üç boyutlu bir perspektiften" bakamamasından kaynaklanır (138). Üç boyutlu bir perspektifin yokluğu ise anlatan özne ile anlatılan özne arasında hiçbir "belirgin uzaklık" olmaması anlamına gelmektedir. "Ortaçağ Türk Şiiri Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine" başlıklı makalesinde Elizbar Javelidze de, yukarıdaki tartışmada von Grunebaum'un görüşlerini hatırlatır bir biçimde, Yakın Doğu ortaçağ edebiyatında "[s]omut bir nesneden yola çıkan ve bir özel isim ile sona eren herhangi bir kavram soyutlanmalı ve geneleştirilmelidir" der ve ekler: "Kendi bireysel ruh hâli ve tekil, eşi olmayan, psikolojik bir düzey ile gündeme gelen hiçbir somut insan örneği verilemez; bu edebiyat yazarın kendi kişisel duygularını, hazlarını ve kederlerini aktarmaz" (182).

Osmanlı edebiyatında bireysel anlatı "hasbıhal", "sergüzeştname", "tarifat" ve bir ölçüde de "kıyafetname" denen türler yoluyla sınırlı da olsa edebî bir uzama yayılmıştır. Bu tür yapıtlarda, betimlenen bireyler tekil bir kişiyle bir meslekler grubunun herhangi bir üyesi arasında salınmaktadırlar. Hanife Dilek Batislam'ın *Hasbıhal-i Sâfi* adlı çalışmasının giriş bölümünde kısa bir dökümü yapılan hasbıhaller üzerinde durmak bu durumu gözler önüne serecektir. "Hasbıhal", hem bir mesnevînin ya da şiirin, şairin durumunu anlatan bölümüne, hem de bağımsız nitelikteki tekil yapıtlara karşılık geliyor. Örneğin, *Hasb-ı Hâl-i Âli Beg* ünlü Osmanlı tarihçisi Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kendisinden ve yaşadığı sıkıntılardan söz ettiği bir metinken, *Hasbıhal-nâme* her tür insanın "tipik" olarak başına gelebileceklerin sıralandığı bir çeşit "özgün" şikayetname biçiminde kaleme alınmıştır. Başka bir deyişle, "sohbet" ve "karşılıklı konuşma" gibi yan anlamları da olan "hasbıhal", bir kişiyi tekil bir bireyle tipik bir birey arasında bir noktada konumlandırır. *Heves-*

nâme'de Cafer Çelebi'nin kendisini katmanlaştırırken seçtiği öteki özne durumu da işte bu "tip" konumudur denebilir.

Böylece "aşk oyunun anatomisi"ni oluşturan temel ögelerin üzerinden geçilmiş oluyor. Cafer Çelebi'nin, mesnevîsine başlamak için seçtiği yöntem, bu yöntemin "mecazî" ve "hakikî" aşk kavramlarıyla ve gayrimeşru bir hikâyeyi meşrulaştırmakla ilişkisi, "heves" ve "oyun" kavramlarının bu ilişkideki yeri ve mesnevî tarihi açısından *Heves-nâme*'nin Gurgânî-Nizâmî çizgisine olan göndermelerinin yanı sıra Cafer Çelebi'nin âşık-öznesinin gerektirdiği edebî "katmanlaşma" bu bölümün içeriğini belirledi. Bu noktada, Tâcî-zâde'nin *Heves-nâme*'yi söz konusu "anatomî" ile şekillendirmesinin ardında yatan "özgünlük projesi"nin ve bu projeyle uyum içindeki mesnevî kompozisyonunun aydınlatılması gerekiyor.

B. Cafer Çelebi'nin Özgünlük Projesi ve Eklektik Bütünlük

Heves-nâme'nin bütün edebiyat tarihçilerinin ilgisini çekmiş iki temel özelliği vardır. Bunlardan ilki "özgünlük", diğeri "eleştiri" düzlemlerinde ortaya çıkar. Genel kanıya göre, Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin mesnevîsi "klâsik öncesi" olarak tanımlanmış bir dönemin en "özgün" yapıtlarından biridir. Bu görüş, hem şairin kendisi hakkındaki yorumlarına hem de yapıtın "denenmemiş" bir tarzın ürünü olduğu gerçeğine dayandırılır. Eleştiri düzlemi göz önüne alındığında da, mesnevîde Şeyhî ve Ahmed Paşa'nın adlarının geçtiği bölüm üzerinde durulur. Bu 7-8 beyitlik bölüm Osmanlı edebiyatında eleştiri üzerine yapılan hemen hemen her çalışmanın önemli çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır. Ancak, yalnızca

varlıkları vurgulanan bu “özgünlük” ve “eleştirelilik” izleklerinin *Heves-nâme*'deki niteliği ve işlevi üzerinde de durmak gerekiyor. Bu şekilde, Cafer Çelebi'nin “Heves-nâme projesi” daha bütünlüklü bir düzlemde anlaşılabilir.

Tâcî-zâde Cafer Çelebi, mesnevîsinin ilk “Hasb-ı Hâl” bölümünde kendisinden kısaca söz edip *Heves-nâme*'yi yazmaya karar verişinin hikâyesini anlatmaya başlar. Tarihleri okumuş, mesnevîleri ve ulaşabildiği bütün hikâyeleri karıştırmış, ancak aradığını bulamamıştır Çelebi. Yapmak istediği, herhangi bir yapıtı çevirmek ya da birkaç çeviri hikâyeyi bir araya getirmek değildir. Cafer Çelebi, bu olumsuzlamadan sonra günümüzde de Osmanlı edebiyat kanonunun başlangıç noktaları olarak görülen iki şairden, Şeyhî'den ve Ahmed Paşa'dan açar sözü:

Ꞑamu nazm ehlinüñ ĥod ĥâli bellü

Ser-âmed olanuñ aĥvâli bellü

Şular kim Türkî dilde şöreti var

Biri Şeyhî biri Aĥmed'dür ey yâr (Sungur 243)

Tâcî-zâde geçmişin edebî ürünlerinden ümidini kestikten sonra kendi zamanına ve kendi diline bakmaya karar vermiştir. Ancak, ana dilinin (Türkî) en önemli şairlerinin de (ser-âmed) durumları ortadadır (nazm ehlinüñ ĥod ĥâli bellü). Bu noktadan itibaren de üçer beyitlik iki bölümde, bu iki ünlü şairde, yani Şeyhî'de ve Ahmed Paşa'da aradığını “bulamama” gerekçelerini anlatır. Şeyhî için şunları söyler:

Eger Şeyhî'dür inşâf eyle bi'llâh

Süĥanverlikten olmuş gerçi âgâh

Sözüñ üslûb-ı nağzın añlamış ol

Kelāmuñ ʔavr u ʔarzin añlamıř ol

Feřāhatde velīkin kārı yoğdur

Kelāminuñ ğarīb elfāzı çoğdur (Sungur 244)

Cafer elebi, şeyhî'yi eleştirmeye önce "olumlu" yargılarını sıralayarak başlıyor. Buna göre, sözü doğru kullanmayı (sühanverlik) bilen şeyhî, sözü biçimlendireceği güzel (nağz) üslubu tanımaktadır. Başka bir deyişle, şiirin çatısını kuran "ʔavr u ʔarzi" anlamıştır. Fakat, sözcükleri bu tarza uygun olarak bir araya getirmeye çalışırken (feřāhat) başarısız olmaktadır; çünkü, kullandığı sözcükler şiir dışı, garip sözcüklerdir. Cafer elebi'nin bu betimlemelerini şimdilik daha fazla açmadan Ahmed Paşa hakkında söylediklerine geçelim:

Ve ger Ağmed durur gerçi selāset

Bulınur sözlerüñde hem feřāhat

Belāgatde velī māhir degüldür

Kelāmuñ rabtına ķādir degüldür

Sözinüñ ğüsni vardur ānı yoğdur

Nuķūř-ı deyre benzer cānı yođdur (Sungur 244)

Çelebi bu kez, şeyhî'yi eleştirirken izlediği yolu tersine çevirir ve Ahmed Paşa'ya ilişkin görüşlerini bu yeni düzene göre sıralar. Ahmed Paşa'nın şiirlerinde akıcılık (selāset) ve buna bağlı olarak sözcükler arası ilişkilerde bir bütünlük (feřāhat) sağlanmıştış. Ama şair, güzel bir üsluba sahip, "ʔavr u ʔarzi" yerinde bir kompozisyon oluşturma becerisine ulaşamamıştır. Cafer elebi'nin ifadesiyle

“belāğatde māhir” ve “kelāmuñ rabṭına kâdir” değildir. Bu iki farklı eleştiri çizgisinin en dikkat çekici özelliği, yukarıda vurgulandığı üzere, Şeyhî’ye ve Ahmed Paşa’ya ilişkin beyitlerin birbirlerine ters yönde ilerlemeleridir. Şeyhî’nin şiirini eleştirirken önce belagatten, yani üslûp ve tavırdan söz eder Tâcî-zâde. Ardından, fesahate geçer. Halbuki, Ahmed Paşa’nın şiirinin nitelikleri önce fesahat-selaset bağlamıyla değerlendirilir ve daha sonra belagat üzerinde durulur. Bu üçer beyitlik betimlemelerin paralelliği neye işaret etmektedir? Bilindiği gibi, Germiyanlı Şeyhî, Osmanlı edebiyat geleneğindeki şöhretini yetenekli bir mesnevî şairi olmasına borçludur. Başka bir deyişle, Şeyhî’nin büyük bir şair olarak tanınmasının asıl sebebi *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsini yeniden telif etmiş ve bu klâsik yapıtı olgun bir edebî Türkçe ile kaleme almış olmasıdır. Ahmed Paşa ise öncelikle gazelleriyle tanınmaktaydı. Cafer’in de aralarında bulunduğu birçok şair bu gazellere nazireler yazmıştı. Bununla birlikte edebiyat tarihçilerince Ahmed Paşa, Osmanlı gazel geleneğinin şekillenmesinde bir öncü olarak görülür. Bu tarihçilere göre, Ahmed Paşa’nın şiirleri Osmanlı “gazel sözlüğü”nün klâsik sınırlarının çizilmesinde belirleyici olmuştur (Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* 368). Görüldüğü üzere, Şeyhî ve Ahmed Paşa iki başat edebî türün, sırasıyla mesnevî ve gazelin simgeleşmiş karşılıklarıdır. Kuşkusuz, *Heves-nâme*’nin yazıldığı 15. yüzyılın sonlarında bu durum daha da belirgindi. Öyleyse, Cafer Çelebi’nin eleştirmek üzere bu iki şairi seçmiş olması anlamlıdır. Çelebi, gazellerle örülmüş bir mesnevî yazma düşüncesini, bu iki şair üzerinde “yorumlar”da bulunarak açıklamaktadır; böylece kalkıştığı mesnevî projesinin ne anlama geldiğinin bilincinde olduğunu da göstermektedir. Şeyhî’nin şiiri daha çok bir mesnevî kompozisyonuna ilişkin ölçütlerle övülürken Ahmed Paşa gazel düzleminde olumlanır. Cafer Çelebi, işte bu

iki unsuru yapıtında bir araya getirmek peşindedir. Fakat, bir mesnevî kaleme aldığına da farkındadır. “Pend-Dāden-i Dil” (Gönlün Öğüt Vermesi) başlıklı bölümde, “özgün” bir mesnevî yazmanın ölçütü şu biçimde dile getirilir:

Gerek sen idesin bir kışşa perdāz

K’iştirilmiş olmaya bir kışşa-perdāz

Senüñ ihdātuñ ola tavr u tarzı

Saña maḥşūş ola üslūb-ı nağzı

Senüñ ola ne kim var zışt eger ḥūb

Birisi olmaya ğayriye mensūb (Sungur 247)

Cafer’in gönlünden daha önce hiçbir hikâyecinin (kışşa-perdāz) duymadığı bir hikâye anlatmak geçmektedir. Böyle bir “kışşa” yazmak metnin kompozisyonu (tavr u tarz) ile yazılış üslûbunun benzersiz olması anlamına gelir. Çelebi, bu noktada, Şeyhî’yi överken kullandığı iki ölçütü, yani “tavr u tarz” ile “üslūb-ı nağz”ı ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla, bu iki ölçütün hikâye yazımına ya da özel olarak mesnevî kompozisyonuna göndermede bulunduğu iddia edilebilir. Böylece, Cafer Çelebi, güzel (ḥūb) ya da çirkin (zışt), ama kendisine ait (ihdāt) yeni ve özgün bir kompozisyon oluşturmak istediğini vurgulamış olur. Aynı şekilde, mesnevînin sonunda yer alan “Ḥāttime-i Kitāb” bölümünde, bu defa arzu edilen kompozisyona ulaşıldığını imleyen beyitlere rastlarız:

Bunun zımnında olan ma’nī-i ḥūb

Ḥayāl-i ḥāşlar maḥbūb u mergūb

Bu tarz-ı nağz u bu üslüb-ı ğarrā

Yemîn itsem hanî̄t olmazam asla

Benümdür evvel āhîr az eger çok

İçinde kimsenüñ bir ħabbesi yok (Sungur 630)

Tâcî-zâde, yapıtında kendisi dışında hiç kimsenin küçük de olsa bir payı (ħabbe) olmadığını söylerken bir yandan da “tarz-ı nağz” ve “üslüb-ı ğarrā” kavramlarını yinelemektedir. Başka bir deyişle, özgünlüğü bir kompozisyon niteliği olarak gördüğünü bir kez daha dile getirir. Kısacası, bir mesnevînin özgünlüğü, mesnevîyi oluşturan “parça”ların birbiriyle uyumunun sonucudur. “Kelāmuñ rabṭı” ancak bu şekilde sağlanabilir. Denilebilir ki Cafer Çelebi, yeni bir mesnevî yazabilmek için bir takım “anlatı parçaları”nı uyumlu bir şekilde yan yana getirmek gerektiğini düşünmektedir. “Romana ve Romancıya Dair Notlar I” başlıklı makalesinde Ahmet Hamdi Tanpınar, modern-öncesi, dolayısıyla roman-öncesi dönemin edebî anlatılarına değinirken şöyle söyler: “Şark hikâyesi muayyen bir vak’a anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. Vâkıa bu çerçeveyi kırmağa hiç çalışmamış değildir. Daha *Hevesnâme*’den itibaren manzum hikâyecilerimiz, yüksek kültürün gelenekleri dışında kalmış mevzularda sağa sola başvurmuşlardır” (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 61). Görülüyor ki Tanpınar’a göre Cafer Çelebi, *Heves-nâme*’yi bir yenilik arayışıyla kaleme almıştır. Bu arayışın yöntemi ise “sağa sola başvurmak”tır. Oysa Tanpınar, örneğin İzzet Molla’nın *Mihnet-Keşan* mesnevîsine değinirken – ki İzzet Molla “*Hevesnâme*’den beri manzum hikâyecilerimiz” sınıfına girmektedir – bu yöntemi ya da edebî tavrı, birçok yan anlama açık olmasına rağmen “eklektik” terimiyle karşılamayı yeğlemiştir (19 uncu

*Asır*90). Bu çerçevede, yukarıdaki değinileri ve ilk ifadenin olumsuzlayıcı yanını da göz önünde tutarak, Cafer Çelebi'nin özgünlük idealini bir "eklektik bütünlük" arayışı biçiminde algılamak hem daha anlamlı, hem de daha az "anakronik" bir yaklaşım olacaktır. "Eklektik", kendi içinde tamamlanmış nitelikteki parçalardan oluşmuş bir bütün anlamına geliyor. Bu parçalar, "yeni" bir kompozisyonun içinde anlamlı noktalara yerleştirilerek işlev kazanırlar. Cafer Çelebi'nin mesnevîsi de bu nitelikte üç önemli metin parçasından yararlanıyor. Bunların ilki, *Heves-nâme*'nin hikâye-öncesi kısmında yer alan şehir tasvirlerinden, ikinci metin parçası, Cafer'in, sevgilinin meclisinde doğa olaylarının nedenlerini anlattığı ve bilimsel içerikli diliyle ayırmsanan bir bölümden, son olarak üçüncü parça, Cafer Çelebi'nin sevgiliye gönderdiği bir mektuptan oluşmaktadır. Çelebi, bu mektupta sevgilinin güzelliğini, baştan ayağa bütün uzuvları için övgüler düzerek betimler. Söz konusu betimlemeler, bir "güzellik unsurları sözlüğü" biçiminde düzenlenmiştir. Şimdi, *Heves-nâme*'nin kurgusunda önemli bir paya sahip olan bu üç metin parçasının özelliklerine değinebiliriz.

Mesnevîler, öteki manzum türlere göre daha hacimli yapıtlardır. Bu özellik, genellikle mesnevî ile şehir arasında kurulan bir eğretileme ilişkisiyle vurgulanmıştır. Örneğin, Şeyhî *Hüsrev ü Şîrî*'de şöyle söylemektedir:

Ġazel tarzında ger albũn avĩdũr

Mehekki nad-ı avlũn menevĩdũr

Heves naşiyile ider her bir ũstād

Biş on beytũn der ũ dĩvārın ābād

Hüner bir şeh̄r bünyād eylemekdür

Der ü dīvārın ābād eylemekdür (Timurtaş 21)

Şeyhî'ye göre, sözün (kavl) kendini sınavacağı asıl ortam (mehek) mesnevîdir; çünkü, bir gazel yaratmak için birkaç beyit kaleme almak yeterliyken bir mesnevî, birçok şiirsel ifadenin belli bir düzene göre bir araya getirilmesini gerektirir. Bu düzen de bir şehrin yerleşimini anımsatmaktadır. Nasıl bir şehirde, kutsal mekânlar ve devletin temsil edildiği yerler ile halk yaşamının yoğunlaştığı çarşılar, pazarlar ve mahalleler arasında bir düzen ve ilişki varsa bir mesnevînin kurgusunda da benzeri bir düzen bulunmaktadır. Şeyhî'nin şiirle şehir arasında kurduğu ilişki bir başka düzlemde de anlam kazanır. Bilindiği gibi mesnevîler öncelikle yerleşik bir okuryazar nüfusunu gereksinmektedirler; çünkü, mesnevî uzunluğunda bir yapıtın alımlanması belli bir entelektüel kitlenin varlığına bağlıdır. Kuşkusuz, mesnevînin ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla şehirleşme eğilimleri arasında bir paralellikten de söz edilebilir. Julie Scott Meisami'ye göre, "artan şehirleşme ve orta sınıfın gelişmesi kısa lirik şiirlerin ve eğlendirici, öğretici mesnevîlerin üretilmesini destekler görünmektedir" (272). Cafer Çelebi de *Heves-nâme*'nin başlangıcına oldukça uzun bir şehir tasviri bölümü yerleştirmiştir. Bu tasvirler, fethedilmesinin üzerinden henüz kırk yıl geçmiş bir şehrin ilk panoramalarından birini gözler önüne serer. Söz konusu panorama, genel bir İstanbul, daha doğrusu "İslāmbol" övgüsüyle başlar. Bu övgüyü, ticaretin ve kentin ana damarı konumundaki İskele'ye dair betimlemeler izler. Ardından da İstanbul'un karşısına, yani Galata'ya geçilerek âdeta bir İstanbul-Galata karşıtlığı oluşturulur. Hatta bu karşıtlığı, her iki mekânı da kişileştirerek iyice belirginleştirir Çelebi:

Sitanbul'uñ görüp şān-ı şerīfin

‘Uluvv-i rütbetin kadar-i münîfin

Hased idüp dimüş itme tehayyür

İñen ‘arz eyleme kibr ü tekebbür

Bize böyle ne haşmet gösterürsin

Ululanup ne şevket gösterürsin (Sungur 197)

Cafer Çelebi'nin ancak ticaret yoluyla (İskele) birbiriyle ilişkilendirdiği bu iki mekân arasında yalın bir coğrafî karşıtlıktan fazlası vardır. Fatih Sultan Mehmet döneminden, hatta belki daha da öncesinden başlayarak İstanbul (Konstantiniyye)-Galata ayrımının altı çizilmiştir. Hatice Aynur, "İstanbul in Divan Poetry: 1453-1600" başlıklı çalışmasında, 16. yüzyıl şairlerinden Helâkî'nin "İlâhî yıkma bünyâdın Sitanbul'uhn Ğalata'nuñ" maktâ beyitli murabbaından söz ederken İstanbul'un İslamla, Galata'nın da başta Hristiyanlık olmak üzere öteki dinlerle nasıl özdeşleştirildiğine değinir (49). Bu durum, önemli bir sosyo-politik karşıtlığın İstanbul kentinin özsel niteliklerinden biri olduğunu göstermektedir. Tâcî-zâde, Galata tasvirlerinin ardında yeniden İstanbul'a ve sur içine döner. Bu, bir ölçüde "İslâmbol"a, yani İslam'ın İstanbul'una dönüştür (bâz-geşt). Çelebi, saltanat sarayından başlayarak, "hamam", "Yedikule" ve "Semaniye medreseleri" gibi bazı temel yapıların yanı sıra şehrin İslamî kimliğini simgeleyen "ikonik" mekânları da tasvir eder. Bunlar arasında, Ayasofya, Fatih Camii, Eyüp Ensârî'nin türbesi ve Fatih'in mezarı bulunmaktadır. Bu betimlemeler, bir taraftan da İstanbul kentinin yarı-efsanevî nitelikli siyasal tarihini özetlemektedir. Örneğin, Cafer Çelebi, İslam'ın

ilk yıllarında İstanbul'a sefer düzenleyen Eyüp Ensârî'nin türbesi hakkında şunları söyler:

Ebu Eyyüb-ı Enşârî gâzâya

‘Azimet idüp inmişdi buraya

Ġuzâtıyla bu şehre gelmiş idi

Şehîd olup bu yirde kalmış idi

Şeh-i gâzî kim şehri eyledi fetih

İçinden ehl-i küfri eyledi tarh

Diledi kim anuñ hâki biline

Ne yir dedür ten-i pâki biline (Sungur 223-4)

Hemen ardından da Akşemseddin'in Fatih Sultan Mehmet'e fethin tarihini bildirdiği biçimindeki hikâyeyi aktarır. Ünlü Osmanlı tarihçisi Halil İnalçık, "İstanbul: An Islamic City" başlıklı yazısında Eyüp Ensârî'nin ve İstanbul'un alınışıyla ilgili söz konusu hikâyenin İslamlaşan kentin dokusunu belirleyen önemli bir inanişâ işaret ettiğini belirtmektedir (252). Bu inanç ve şehrin daha en baştan İslama yazgılı olduğu yolundaki ısrarcı tutum, İstanbul'un fetih sonrası başkalaşımının çıkış noktalarından biridir. Nitekim, Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'de de betimlediği bu kuruluş efsanesiyle yetinmemiş, bir de "fetihnâme" kaleme almıştır. Tarihçilerce önemi sık sık vurgulanan bir kaynak metin olan *Fetiḥ-nâme-i Maḥrûse-i İstanbul* içinde Ayasofya'dan söz ederken, *Heves-nâme*'sindeki "Ayaşûfiyye" bölümünden (207-9) birkaç beyte de yer vermiştir (Celâlâde Mustafa 202).

Cafer Çelebi, şehrin temel yapılarını betimledikten sonra “Şıfat-ı ‘İmārāt-ı A’yân-ı Devlet” bölümüyle kentin kalabalığına karışır ve köşkleri, çarşıları, pazarları tasvir eder:

Ṭolu künc-i kaşır u şahn-ı eyvân

Muğannī cāriye sâzende ğilmân

Ḳamu bâzâr u kūy u sūḳ u berzen

Melek-sîmâ perîlerle müzeyyen

Sever her ehl-i dil bir dil-nüvâzı

İder anuñla hoş hoş ‘ışḳ-bâzî (Sungur 230-1)

Kentin kalabalık yerleri böylece “aşk oyunu”nun ilk mekânları hâline gelir. Çelebi, bu noktada kendisini de oyuna dahil etmeyi ihmal etmez: “Ḳamusı ehl-i ‘irfân âdemîdür / Ki Ca’fer anlaruñ kemden kemidür” (Sungur 231). Bunun ardından, mevsimin kıştan bahara dönmesiyle birlikte, aşk mekânı da kalabalıktan tenhaya doğru evrilir ve “baştan çıkarıcının hikâyesi”nin geçtiği Kağıthane’de karar kılınır. Mekân betimlemelerinin, aşk mekânı olarak kalabalık yerleşimlere dönüşümü Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ* mesnevîsinde de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Mesnevînin temel konusuna geçmeden önce Yahya Bey, “Sevâd-ı kal’a-i Ḳoştantiniyye ḥamahu’llâhu ‘an külli beliyye şehri ma’mûr u cân-sürûr olduğunun beyânıdır” başlıklı bir bölümle öykünün mekânını, yani İstanbul’u betimlemeye başlar (Yoldaş 134). Yedikule, Ayasofya gibi ikonik yapıları bir “eşsizlik” vurgusuyla tasvir edip “Mecma’-ı hûbân u menba’-ı ‘âşıkân olan At Meydânı’nuñ beyanıdır” diyerek kendi aşk mekânının adını koyar (Yoldaş 139). Bu son derece kalabalık ve

her türlü insanın boy gösterdiği mekân, âşıkların maşuklarını görüp tanıdıkları yerdir. Yahya Bey de bu noktadan itibaren, içlerinde “Şâh Ahmed”in de bulunduğu dört güzelin tasvirlerini içeren bir “şehrengiz” kaleme almaya başlar. Cafer Çelebi’nin hikâyesi bir tek güzele – ki adı bütünüyle saklı tutulur; alegorik bir çerçeve bile kullanılmaz – odaklanırken Yahya Bey, bir kentin güzeller topluluğundan bahseder. Burada, iki metin arasında bir tür “kopma”dan söz edilebilir. Ancak, bu kopma daha çok tarihseldir; çünkü, *Heves-nâme* 16. yüzyılda olgunlaşacak bir edebî türün, yani şehrengizin ilk örnekleriyle dolaylı bir ilişki içindedir. Bu dolaylı ilişkinin ilk boyutu Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin konumuna bağlıdır. Cafer Çelebi, ulema sınıfının önde gelen bir üyesi olarak 16. yüzyılın hemen başında Divan-ı Hümayun’un bir parçası hâline geldiğinde bir himâye odağı da olmuştur. Müderrisliği sırasında edindiği dostlarıyla yakınlığını güçlendirerek sürdürür (bkz. Âşık Çelebi, “Zâtî” mad. özellikle 280a - 282a ve Kut, “Gazâlî’nin Mekke’den İstanbul’a Yolladığı Mektup ve Ona Yazılan Cevaplar”). Bu çerçevede ilk şehrengiz şairi olarak görülen Mesîhî, divanında biri “Der Sitâyiş-i Nişâncı Beg” ve dördü “Der Sitâyiş-i Ca’fer Beg” başlıklı beş kasideye yer verir (Mengi 34-51). Ahmet Atillâ Şentürk’ün *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler* kitabında, *Kutb-nâme* adlı mesnevîsindeki “Der Ta’rîf-i Midilli” bölümü için “şairin bu denemesi h. 918 (=m.1512)de Mesîhî ile ilk mahsûlünü veren ‘şehrengiz’ nevinin temel hususiyetlerini kısa olmakla birlikte bütünüyle içine almaktadır” dediği (717) Uzun Firdevsî söz konusu eserde Cafer Çelebi hakkında şunları söyler:

Şimdiki ‘asr içre kâmil pür-hüner

O Nişâncı Paşadur ehl-i nazar

Sâdık ekmeldür cihânun Ca'feri

Fenn-i şî'rûn içre oldur enveri

İlmi misli 'ömri olsun key cihân

K'ehl-i 'irfân mesnedidür bu zemân (26)

Heves-nâme de şairinden bağımsız olarak şehrengiz türüyle dolaylı bir ilişki kurmaktadır. "Aşk Oyununun Anatomisi" bölümünün ilk kısmında Cafer Çelebi'nin mesnevîsinde "hızlı bir geçiş" kullandığından söz edilmişti. Bu geçiş sırasında aşağıdaki beyitler yönlendirici ve etkin bir işleve sahiptiler:

Hayâlümde şarâb u şem' ü şâhid

Derûnumda hevâ-yı sâķ u sâ'id

Kaçan tekbîr idüp tursam namâza

Göñül başlar nigârına niyâza

Ne aşşı kılmadan mihrâba ben rû

Çü göñlümdür muķîm-i tāk-ı ebrû (Sungur 189)

Bazı şehrengiz örneklerinde de buna benzer ifadeler bulunmaktadır. Örneğin, Mesîhî'nin 1512 yılında, Cafer Çelebi'nin ölümünden üç yıl önce yazdığı 178 beyit uzunluğundaki *Şehr-engîz der Medh-i Cüvânân-ı Edirne* adlı mesnevîde şöyle denmektedir:

Çü mescid içre tutam kıbleye yüz

Cemâl-i yar olur mihrab düpdüz

Ne mezhebdür bu kim nakkâş-ı fikret

Namâz içre yazar mihrâba şüret (Mengi 89)

Aynı şekilde, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Şehr-engiz Berây-ı Hüb-rüyan-ı Gelibolu* mesnevîsinde de yankılanır bu üslûp. Âlî, mesnevînin başında "Ne dem kim eylesem niyyet namâza / Gönül başlar heman sûz u güdâza" der (Levend *Türk Edebiyatında Şehrengizler* 52). Kuşkusuz, şehrengizler oldukça farklı tarzlarla kaleme alınmışlardır. Örneğin, Mesîhî'nin mesnevîsine yakın bir tarihte kaleme alınan Zâtî'nin Edirne şehrengizinde yukarıda irdelenen üslûp görece silik bir biçime sahiptir. Kâtib'in 1513'de yazdığı İstanbul ve Vize şehrengizi, tek bir güzele duyulan aşkı betimlemek üzere ve *Şâh u Gedâ'yı* andıran bir biçimde bir sergüzeştnameye dönüşür. Lamiî Çelebi'nin Bursa şehrengizinde ise yalnızca kent betimlenir; kentin güzellerinden söz edilmez (Külekçi 2.Cilt 478). Dolayısıyla, *Heves-nâme*'nin şehrengiz türüyle bağlantısı üzerinde durulurken bütün bu noktalar irdelenmelidir. Ancak, kesin olarak söylenebilecek bir şey varsa o da Cafer Çelebi'nin çevresini etkileme kapasitesine sahip olduğudur. Bu "etkileme kapasitesi", Fuad Köprülü'nün edebiyat yorumlarından biri bağlamında örneklendirilebilir. Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* içindeki "Türklerde Halk Hikâyeciliğine Âit Bâzı Maddeler: Meddahlar" başlıklı yazısında Cafer Çelebi'nin yakın akrabalarından birinden, Vahdî mahlaslı bir şairden söz eder (379). Makalede aktarıldığı kadarıyla, asıl adı Cafer olan bu şair Tâcî-zâde'nin himâyesinde yaşamıştır ve *Hikâyet-i Anabacı* adında bir meddah hikâyesini nesir biçiminde telif ederek önemli bir ün kazanmıştır. Hasan Kavruk'un *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler* kitabında tam metni bulunan bu hikâye (171-85), Bursalı Abdurrauf ismindeki bir esnafın İran'a seyahatini ve orada âşık olduğu bir dilberle yaşadığı gülümseten olayları konu almaktadır. Hikâye oldukça

ağdalı bir Osmanlıcayla kaleme alınmıştır. Deyim yerindeyse, halk arasında çok iyi bilinen bir hikâye Vahdî tarafından üst-kültürün incelikli diliyle “yeniden” yazılmıştır. Fuad Köprülü, işte bu şair hakkında şunları söyler: “Öyle görünüyor ki çok kullanılmış, yıpranmış mevzûlardan hoşlanmadığı cihetle Heves-Nâme adlı meşhûr mesnevîsini tamamen yerli hayattan alan Tâcîzâde Ca’fer Çelebi kendi yetiştirdiği Vahdî’yi de bilhassa yerli mevzûlara doğru sevk etmiştir” (379).

Cafer Çelebi, *Heves-nâme*’yi yazdığı dönemde bir müderristi. Daha sonra da ulema sınıfının önemli bir üyesi olarak “nişancı” rütbesini elde edecekti. Cornell H. Fleischer’ın, *Tarihçi Mustafa Âlî* başlıklı çalışmasında da belirttiği üzere nişancılar, İmparatorluğun ilk dönemlerinde ilmiye sınıfının önde gelen üyeleri arasından seçilmekteydiler (35). Dolayısıyla, “nişancı” rütbesi belirli düzeyde bir bilimsel bilgi sahibi olmayı gerektiriyordu. Nitekim Fleischer, Mustafa Âlî’nin bu saygın konumu elde etme yolundaki bitimsiz uğraşını özellikle vurgulamaktadır (279). Tâcî-zâde de ulaştığı bu entelektüel konumu daha *Heves-nâme*’deki Semaniye medreselerini konu alan bölümden itibaren hissettirmektedir. Bir olasılıkla kendisinin de eğitim gördüğü bu sekiz medreseyi ve medreselerin başındaki dört ünlü bilgini yere göğe sığdıramaz. Ona göre, bu bilginler, evreni oluşturan dört unsur gibidirler. Mesnevînin hikâye bölümlerinde de Cafer Çelebi, birçok kez “idrak”, “akıl” ve “ilm” kavramlarına olumlu göndermelerde bulunur. Mümkün olan her yerde, edindiği bilgilerin ve yeteneklerinin altını çizer. Ancak, *Heves-nâme*’nin görece son kısımlarında yer alan ve bilimsel içerikli diliyle dikkat çeken bir bölüm, bu değinilerin çok ötesinde bir bütünlüğe sahiptir. Çelebi, bu bölümde sevgilinin meclisinde, onunla baş başadır. Sohbetleri bir anda, bahar yağmurunun yağmasıyla kesintiye uğrar. Bu noktadan itibaren de Cafer ile sevgili arasında bilimsel içerikli “farklı” bir

sohbet başlar. Sevgili, sırasıyla yağmurun, yıldırımın ve şimşeğin, ayın halelerinin, gök kuşağının ve son olarak da ayın evrelerinin nasıl oluştuğunu sorar Cafer Çelebi'ye. Cafer Çelebi de bütün soruları tek tek yanıtlar. Örneğin, sohbetlerinin bir yerinde bahar rüzgârı esmeye başlamıştır. Sevgili, "Su'âl Ez-Ḥudûṭ-ı Bād" (Rüzgârın Oluşumuyla İlgili Soru) başlıklı bir bölümde Cafer'den, rüzgâr hakkındaki merakını gidermesini ister: "Görüp anı didi ol lâle-ruḥsâr / Bizi kıl bâduñ aşlından ḥaberdâr" (Sungur 549). Bunun üzerine Cafer Çelebi, "Cevâb Ber-rây-ı Ḥükemâ" ya da "Bilginlere Göre Yanıtı" başlığı altında rüzgârın nedenini açıklar:

Didüm yirden ki kâkârlar duḥānlar

İrişür 'unşur-ı nâra çün anlar

Ṭoḳınup nâra eylerler teşādüm

Teşādümden bulurlar çok te'âşüm

Hubût eyler düşer bunlar perîşân

Olur her pâresi bir yaña perrân

Hevâ eyler temevvüc ey perî-zâd

Dimişler ol temevvücden ḳopar bād (Sungur 549)

Bu açıklamaya göre, yerden yükselen dumanlar (duḥān) ateş ögesine ('unşur-ı nâr) kadar yükselip daha sonra ateşle çarpışır (teşādüm) ve yere düşmeye başlar. Bu arada, dumanlar parçalara ayrılır ve ayrı ayrı süreklenmeye (perrân) koyulur. Sonunda havayı dalgalandırır (temevvüc) ve böylece rüzgârı (bād) oluştururlar. Cafer Çelebi, yaklaşık 150 beyit uzunluğundaki (3013-3178. beyitler arası)

betimlemeler boyunca buna benzer, hatta daha da karmaşık görünen birçok “nedensel” açıklama yapmaktadır. Anlaşılan söz konusu açıklamalar ve betimlemeler özgül bir fizik ve kozmoloji bilgisine dayanmaktadır. Bu özgül bilginin ve mesnevî biçiminde dile gelişinin kaynağı, 1487 yılında Antep’li İbrahim İbn-i Bâlî tarafından yazılan 13.000 beyitlik *Hikmet-nâme* adlı mesnevî okunduğunda bir ölçüde aydınlanmaktadır. İbn-i Bâlî, Mısır hükümdarı Kayıtbay tarafından II. Bayezid’e elçi olarak gönderilen bir devlet adamıdır aslında ve *Hikmet-nâme*’yi büyük olasılıkla İstanbul’da kaldığı yıllarda kaleme almıştır (Külekçi 2. Cilt 8). Bu hacimli mesnevînin içinde *Heves-nâme*’deki bilimsel içerikli metin parçasını anımsatan bölümler bulunuyor. İbn-i Bâlî’nin mesnevîsinin yedi sayfası, sırasıyla rüzgârın, bulutların, yağmurun, şimşek ve gök gürültüsüyle gök kuşağının oluşum nedenlerini açıklamaya ayrılmıştır (26-33). Bu açıklamaların sunulma biçimleri de *Heves-nâme*’dekilere çok yakındır. Örneğin, rüzgârın (yil) oluşumu ile ilgili açıklamalar şu beyitle başlar: “Hakîmüñ kavlidür kim didi kâbil / Bilür misin nedür ‘âlemde bu yil” (26). Ardından da rüzgârın oluşma nedeni Cafer Çelebi’nin açıklamasına benzer çizgilerle betimlenir. Rüzgâr, bir grup buharın ya da dumanın yerle gök arasındaki hareketinin sonucunda oluşmaktadır: “Nüzülünden hevâ ider teheyyüc / Hemân deryâ bigi kıılır temevvüc” (26). Görüldüğü üzere iki mesnevî de doğa olaylarının nedenlerine ilişkin bir merakı kullanarak ve ortak bir kuramsal zemine yaslanarak işlemektedirler. Bu ortaklığın niteliği ise *Hikmet-nâme*’nin edebî gelenekle kurduğu ilişki üzerinden anlaşılabilir. İbrahim İbn-i Bâlî’nin yapıtı, mesnevî biçiminde yazılmış bir “acâibü’l mahlûkât”tır. Hatta, bu “tür” adı *Hikmet-nâme*’nin giriş sayfasına büyük harflerle yazılmış bir başlıkla da yansıtılmaktadır. Bu çerçevede, *Heves-nâme*’nin bu özgül türle dolaylı bir ilişkisi olduğu sonucuna

varabilir miyiz? *The Encyclopedia of Islam*'daki “*Adjā'ib*” maddesinin yazarı olan C. E. Dubler'a göre, “harikalar” anlamına gelen bu sözcük, iki farklı düzlemde anlam kazanmaktadır. Bunlardan ilki, olağanüstü mekânlar, olaylar ve canlılar hakkındaki hikâyelere karşılık gelir. Diğeri ise Kur'an'dan yola çıkarak Allah'ın yarattığı her şeyin “harika” sayıldığı bir düzleme göndermede bulunur. Dubler'a göre, Arap edebiyatında 14. yüzyıla kadar bu iki anlam düzlemi arasında bir “denge” sağlanabilmiştir (204). Ancak, bilime ve dolayısıyla doğal olayların nedenlerinin bilgisine duyulan ilgi azaldıkça her türlü “harika”yı içine alan popüler eserler yazılmaya ve oldukça “kapsamlı” kozmografya kitapları oluşturulmaya başlanmıştır. Bu popüler kozmoloji kitaplarının en ünlülerinden biri de El-Kazvî'nin kaleme aldığı *Acâibü'l-mahlûkât*tır. Günay Kut'a göre, Kazvî'nî, bu eseri, aralarında Câhiz'in *Kitâbü'l-Hayevân*'ı ve Muhammed bin Mahmûd et-Tûsî'nin yapıtlarının da bulunduğu yirmi kadar kitaptan yararlanarak telif etmiştir (315). Kitap, dört mukaddime, iki makale ve bir hatime bölümü içeriyor. Mukaddime bölümlerinin ardından Kazvî'nî, Aristoteles fiziğine uygun olarak evreni ayüstü (‘ulviyyât) ve ayaltı (süfliyyât) biçiminde ikiye ayırır. Ayüstü âlemi, gezegenleri içine alan yedi felekten ve gök sakinleri denen meleklerden oluşmaktadır. Gecenin, gündüzün ve mevsimlerin belirlenmesi bu âlemin deviniminin sonucudur. Ayaltı âleminde ise dört unsur ile bulut, yağmur, rüzgâr, gök gürültüsü ve yıldırım gibi doğa olayları yer alır (Kut 315). “Acâib”in bu âlemi kapsayan kısmında, doğa olaylarının nedenleri ve bu olaylara eşlik eden bazı ilginç öyküler aktarılır. *Acâibü'l-Mahlûkât*ın yapısı ve içerdiği kozmoloji neredeyse bütünüyle *Hikmet-nâme*'de de gözlenmektedir. Hatta, 1564 yılında Kınalızâde Ali Efendi'nin yazdığı *Ahlâk-ı Alâî*'deki evren tasarımı da bu yapıtta özetlenen popüler kozmoloji betimlemeleriyle benzerlikler göstermektedir

(bkz. Demir 17 ve 37-42). Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde yer alan söz konusu bilimsel içerikli bölüm de anlaşılan bu kozmoloji tasarımına göndermede bulunmaktadır. Kısacası, Tâcî-zâde popüler bir bilimsel bilgi külliyyatını yapıtında kullanmaktadır. Ancak, *Heves-nâme* ile "Acâib" türü arasındaki ilişkiler bununla da sınırlı değildir. *Hikmet-nâme*'de de örneklerine rastlandığı üzere, "Acâib"lerde şehirler ve şehir tasvirleri önemli bir yer tutar. Denilebilir ki şehir, "harika"nın gerçek mekânı olarak görülmektedir. Mimarî yapılar ve farklı insanların bir aradalığı şehre eşsiz bir çekicilik verir. Bu çerçevede, İbrahim İbn-i Bâlî gezip gördüğü şehirleri ve şehirler hakkındaki ilginç hikâyeleri de betimler yapıtında. Kuşkusuz, bu kentler arasında İstanbul da bulunmaktadır (64-9). *Hikmet-nâme*'yi, dolayısıyla "Acâib" türünü *Heves-nâme*'ye yaklaştıran bir diğer özellik de, bu uzun ansiklopedik mesnevîde aşk hakkında çeşitli değini ve hikâyelerin bulunuyor olmasıdır. İbn-i Bâlî, "hikâye", "ma'kûl-i şâ'ir" ve "nükte" gibi ara başlıklar altında, kimi zaman belirli bir kentte yaşanmış meşhur bir aşkı anlatır, kimi zaman da aşka dair özlü sözler söyler. *Hikmet-nâme* yazarı bu özlü sözlerin birinde şöyle demektedir: "Aceb sevdâdur insâna sevgü / 'Acâyib sergüzeştür câna sevgü" (55). Böylece, bir kozmoloji, coğrafya ve fizik kitabında neden aşktan söz edildiği de anlamlandırılmış olur. Sevgi, insanın başına gelebilecek en "harika sergüzeşt"tir ve aşk hikâyeleri içermeyen bir "Harikalar Kitabı" eksik olacaktır. Kısacası, mesnevî biçiminde yazılmış bir "Acâib" metni, popüler bir bilim kitabı olmasının yanı sıra aşk hikâyeleriyle kenti buluşturan bir "següzeştname"dir de. Öyleyse, bu değerlendirmelerden yola çıkarak *Heves-nâme*'nin "Acâib" türünün çok katmanlı yapısıyla ilişkide olduğu varsayılabilir. Ancak, Cafer Çelebi, doğa olaylarının nedenlerini sevgiliye açıkladığı bu bölümü, bir "Acâib"dekinden bütünüyle farklı bir

amaçla kullanır. Çelebi, doğa olaylarının nedenlerini tek tek sıraladıktan sonra anlatıyı böler ve bu olayların gerçek nedeninin kendi âşıklık hâli olduğunu iddia eder. Şimdiye dek anlattığı her şey “hükemâ”nın ağzından aktarılmıştır. Halbuki, gerçek, âşıkın dilindedir: “Benüm kıatımda aşlı bir dahıdır / Bu da gūşuñda olsun nitekim dūr” (Sungur 559). Âşık Cafer’e göre, yağmurun oluşmasının, yani duman ve buharların hareketlerinin nedeni artık “uşşākuñ āh-ı sūznāki” ya da âşıkların yakıp kavuran “āh” çekişleridir (Sungur 560). *Heves-nâme*, bu şekilde bir “Acaibü’l-Mahlûkât” parçasını büyük bir “hüsn-i talil”e dönüştürür.

Heves-nâme’nin aşk meclisi, sevgilinin “boz bir at”a binerek Kağıthane’den ayrılmasıyla sona eriyor. Cafer Çelebi önce bu ayrılığa katlanamaz; ama, akşam vakti sevgilinin meclis yerine geri döneceği umuduyla kendisini avutur. Ancak, âşıkın umutları suya düşer; sevgili beklenen yere gelmemiştir. Bunun üzerine, Cafer Çelebi, ne yapacağını bilemez ve bir süre dostlarından ve şehirden uzak kalmak ister. Bir haftalık bekleyişin sonunda, ayrılık acısına daha fazla katlanamayacağına karar verip sevgiliye bir mektup gönderir. Bu mektup, *Heves-nâme* içinde bütünlüğü ayırt edilen üçüncü metin parçasını oluşturuyor. Cafer Çelebi, mektupta sevgilisinin güzelliğini övmektedir. Bunun için, duruş (kâmet) ve saçtan (mū) başlayarak sevgilinin, güzellik söyleminin parçası olan bütün uzuvlarını tasvir eder. Mesnevîde 3436-3632. beyitler arasında yer alan bu bölümde, 35 ayrı başlık bulunmaktadır. “Şıfat-ı Kâmet”, “Şıfat-ı Mū” biçiminde sıralanan başlıkların 18’i yüz ve yüz çevresindeki uzuvların, 4’ü elin, 3’ü de karın ve karın bölgesindeki uzuvların tasvirine ayrılmıştır. Sevgilinin belden aşağıda kalan uzuvlarının da 4’ü bu tasvir listesinde yerlerini alırlar (bkz. EK). “Liste”, bu bağlamda rastgele seçilmiş bir sözcük değildir. Cafer Çelebi’nin mektubu daha ilk bakışta farkedileceği gibi, bütün

güzellik unsurlarının baştan ayağa listelendiği bir “sözlük” edasıyla kaleme alınmıştır. Bu edanın oluşmasını sağlayan tek özellik de uzuvların baştan ayağa ayrıntılı adlandırmalarla sıralanıyor olması değildir hiç kuşkusuz. Cafer Çelebi'nin “güzellik unsurları sözlüğü”nün her maddesi kendi içinde de küçük bir sözlük gibidir. Her madde başlığı altında, belirli bir uzuv için yapılan benzetmeleri içeren bir “teşbih” listesi bulunmaktadır. Bu noktada, bir örneğe odaklanmak yerinde olacaktır. Sözlüğün ikinci maddesi olan “Şıfat-ı Mû” başlığı altında şu betimlemeler yapıyor:

Ki saña Ka'be gibi ol semen-sā

Çara atlas bürimüşdür ser-ā-pā

Yaḥod ey serv-i bālā vü semen-ten

Şakınup sen şehi tîr-i nazardan

Urup her halkaya müşgîn girihler

Örüpdür ol girihlerden zirihler

Yaḥod cān boynına şalmağa bendi

Bırakmış düşuña müşgîn kemendi

Yaḥod bir ābnūsī şavlecāndur

Kim anuñ tûpı mäh-ı āsmāndur (Sungur 589-90)

Böylece, saç betimleyen dört ayrı benzetme (teşbih) yapılmış oluyor. İlk benzetme, ilk beyitte yer almaktadır. Buna göre, sevgilinin yasemin kokulu (semen-sā) saç o kadar siyahtır ki Kabe'yi örten siyah bir atlas kumaştır sanki. İkinci benzetme,

sonraki iki beyit boyunca yapılır. Sevgilinin uzun bir servi ağacına benzeyen (serv-i bālā) yasemin kokuları saçan (semen-ten) saçları, onu bütün nazar oklarından (tīr-i nazar) sakınmak için misk kokulu ve siyah düğümler (giriḥ) gibi iç içe geçerek bir zırh oluşturmaktadır. Ardından üçüncü benzetme gelir. Saç, sevgilinin omuzunda (dūṣ) misk kokulu bir kement şeklini almıştır; niyeti, âşıkın boynuna geçirilecek ipin ilmeği olmaktır. Son teşbihe göre de, sevgilinin saçı, abanoz renkli (ya da abanozdan yapılmış) ve çevgân oyunu için kullanılan bir sopadır (şavlecân). Bu oyunu tamamlayan top (tūp) da aydan (māh-ı āsmān) başka bir şey değildir. Cafer Çelebi, bu şekilde sıraladığı dört benzetmeyi birbirinden “yaḥod” (yahut, veya) sözcüğüyle ayırmaktadır. Mesnevînin bu bölümündeki diğer betimlemelerde de “yaḥod” ve “veyā ḥod” ifadeleri aynı amaçla kullanılır. Denilebilir ki bu sözcükler, madde başlıklarının altında yer alan teşbihleri “sıralama” işlevine sahiptir. Başka bir deyişle, Cafer Çelebi, her bir uzuv için yapılan benzetmeleri bilinçli olarak bir araya getirmeye çalışmaktadır. Bu yüzden, teşbih sayısını artırabilmek amacıyla “yaḥod” ve “veyā ḥod” bağlaçlarını yardıma çağırır. Bu hâliyle, Cafer Çelebi’nin gayreti, bir kelimenin bütün anlamlarını sözlüğünde sıralamaya çalışan bir sözlükçünün çabasını anımsatıyor. Çelebi, hem ideal bir güzelin bütün uzuvlarını yukarıdan aşağıya anatomik bir düzenle bir araya getiriyor, hem de her bir uzuv için yapılan betimlemelerden yola çıkarak küçük çapta bir sözlük hazırlıyor. Dolayısıyla, *Heves-nâme*’nin bu bölümü, bir “güzellik unsurları sözlüğü”ne dönüşüyor. Cafer Çelebi’nin kompozisyonuna böylesi bir sözlük yerleştirmesinin bir gerekçesi olabilir mi? Bu sorunun yanıtı, yaklaşık iki yüz yıla yayılan bir metinlerarası ilişkiler ağının irdelenmesine bağlı görünmektedir.

Söz konusu ağın bir ucunda 14. yüzyılın ortalarında Şerafettin Râmî tarafından yazılan Farsça bir risale bulunmaktadır. Celâyir hükümdarı Şeyh Üveys'e sunulan (Berthels 423) *Enisü'l-Uşşâk* adındaki risale, o tarihe dek ideal bir güzelin betimlenmesi için kullanılan güzellik unsurlarına dair benzetmeleri 19 başlık altında bir araya getirmektedir. Betimlemeler, "zülf ü mûy" ile, yani zülf ve saçla başlar. Bunun nedeni, risalede şöyle dile getiriliyor: "Bâlâ-ter ez siyâhî reng-i dîger nebâşed" ya da "siyahın üstünde başka bir renk yoktur" (Farsça metin 127). Kuşkusuz, asıl neden, Râmî'nin de dile getirdiği üzere, insan bedeninin en üstünde saçın bulunuyor olmasıdır. Risalenin her bölümünde, o başlık altında ele alınan uzvun nelere benzetildiği ve bu benzetmelerin kimler tarafından yapıldığı belirtilir. Ardından da, teşbih için kullanılan sözcükler ve söz konusu uzvun çeşitleri sıralanır. *Heves-nâme*'de Cafer Çelebi tarafından "yahod" ve "veyâ hod" bağlaçlarıyla birbirine ulanan benzetmelerin çoğu da bu belagat kitabında içerilmektedir. Dolayısıyla, Cafer Çelebi ile Râmî'nin risalesi arasında bir tür dolaylı ilişkiden söz edilebilir. Birinci bölümde, Çelebi'nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Amasya sancağında, babası Tâcî Bey'in yakın dostlarından Kutbî Paşa Çelebi'nin 1487 yılında *Heves-nâme* başlıklı bir kitap kaleme aldığı belirtilmişti. Paşa Çelebi'nin bu kitabı, Râmî'nin *Enisü'l-Uşşâk*'ına nazire olarak Farsça yazılmış bir metindir. Risalesine neden *Heves-nâme* adını verdiğini de şöyle açıklar Kutbî Paşa Çelebi: "Adını Heves-nâme koydum; çünkü, dünyevî heveslerin asıl nedeni sevgililerin güzelliğidir. Bu risale de güzelliğin niteliklerini anlatacağına göre adının Heves-nâme olması uygundur" (4-5). Paşa Çelebi, risalesini *Enisü'l-Uşşâk*'a yakın bir kompozisyonla şekillendirir. Ancak, Râmî'nin risalesini içerik bağlamında zenginleştirir. Bunu da güzelliği bir "aşk söylemi" çerçevesine yerleştirip metnine

“Şıfat-ı Hüsn ü Cemāl”, “Şıfat-ı ‘Işk”, “Zāt-ı Maḥbūb” ve “Kelām” gibi bölümler ekleyerek gerçekleştirir (bkz EK). Kutbî Paşa Çelebi’nin sıralamasına benzer bir düzeni, 16. yüzyılın ünlü Osmanlı şair ve belagatçisi Sürurî’nin *Bahrü’l-Maarif*inde de gözlemlemek mümkündür. Amasya sancağında, Şehzade Mustafa’nın lalası olan Sürurî 1549’da kaleme aldığı bu belagat kitabının üçüncü bölümünü, “maḳāle-i ṭālīte teşbihāt ve sāil-i Enīsü’l-‘Uşşāk beyanındadır” (42) diyerek Râmî’nin risalesiyle ilişkilendirmektedir. Ancak, Sürurî de bu risalenin dışına çıkarak, aynı Paşa Çelebi’nin *Heves-nâme*’sindeki gibi bazı bölümler ekler yapıtına. İlgi çekici olan bu ek bölümlerin her iki eserde de aynı olmasıdır (bkz. EK). Yukarıda işaret edilen metinlerarası ağı, gene Amasya üzerinden sürdürebiliriz. Şehzade Mustafa döneminde, bu kentte Sürurî’nin öğrenci çevresinde yer alan şair Kara Fazlî, Mustafa’nın, babası Kanunî Sultan Süleyman tarafından öldürüldüğü yılda, yani 1553’de *Gül ü Bülbül* başlıklı alegorik bir mesnevî yazıp şehzadeye sunar. Bu mesnevîde, Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’sindekine çok benzeyen bir “güzellik unsurları sözlüğü” bulunmaktadır. İki mesnevî arasında, betimlemelerin çokluğu ve ayrıntıları bakımlarından bir ortaklık söz konusudur (bkz. EK). Ancak, Cafer Çelebi güzellik unsurlarının yukarıdan aşağıya doğru betimlenme düzenine fazladan bir özen gösterir. Bu yüzden, diğer metinlerde zülf, saç ile birlikte anılmasına rağmen *Heves-nâme*’de olması gereken yerde, yani kulaktan (güş) hemen öncedir. Râmî’nin risalesi, Kutbî Paşa Çelebi’nin *Heves-nâme*’si ile Sürurî’nin *Bahrü’l-Maarif*i düz yazı biçiminde kalem alınmış retorik kitaplarıdır. Aynı şekilde, 16. yüzyılın sonlarında Muîdî’nin yazdığı *Miftâhu’t-Teşbih* de öncelikle bir belagat metnidir. Giriş bölümünde, “[d]iledi ki Enīsü’l-‘Uşşāk uslûbınca evrāk-ı rengîni mektûb ide, tâ ki bizden ehl-i niyâza ve aşhâb-ı süz u güdâza yâdigar ola” (Erünsal 223) diyen

Muîdî'nin öteki *Enisü'l-Uşşâk* çevirmenlerinden farkı, risalesindeki bütün örnekleri Osmanlı şiirinden, özellikle de Ahmed Paşa'nın gazellerinden seçmiş olmasıdır. Bu noktada, "güzellik unsurları sözlüğü"nü *Heves-nâme*'de ya da daha sonraki yıllarda *Gül ü Bülbül*'de olduğu gibi mesnevîyle bütünleşmesi olgusu üzerinde durmak gerekiyor. Ahmet Atillâ Şentürk'ün *Heves-nâme* hakkındaki yorumlarını izleyerek böyle bir açılım sağlamak olanaklı görünmektedir. Şentürk'e göre, 1431 yılında Hassan mahlaslı bir şair tarafından Farsçadan çevrilen *Mihr ü Müşterî* mesnevîsi *Heves-nâme* yazarını "güzellik unsurları sözlüğü" bağlamında etkilemiş olabilir (352). Bu mesnevînin bir bölümünde hikâyenin kahramanlarından Mihr'in güzelliği baştan bele kadar tasvir edilmektedir. Şentürk'ün tam metnini yayımladığı "Sıfat-ı Ser tâ-be Miyân" başlıklı bölümde Hassan, *Heves-nâme*'deki gibi her uzvun betimlendiği bölümlere farklı başlıklar koymadan, ancak belirgin bir düzenle sıralar güzellik unsurlarını (353-62). "Sıfatda bundan alçak şân degüldür / Ki bilden aşaga çendân degüldür" sözleriyle de tasvirlerini Mihr'in belinin betimlemesiyle sonlandırır (362). Bu mesnevînin, en az içeriği kadar ilginç bir başka özelliği daha vardır. Şentürk'ün verdiği bilgilere göre, *Mihr ü Müşterî*'nin Farsça aslı Tebrizli Mevlânâ Muhammed Assâr adında bir şair tarafından yazılmıştır. Bu şair, 45120 beyit uzunluğundaki bu dev mesnevîyi 1377 yılında tamamlar ve Celâyir hükümdarı Sultan Şeyh Üveys'e sunar (87). Hatırlanacağı üzere Şeyh Üveys, Râmî'nin *Enisü'l-Uşşâk*'ı sunduğu hükümdardır. Dolayısıyla, kesin olarak belirlenemese de Râmî ile Muhammed Assâr arasında bir ilişki olduğu varsayılabilir ve böylece iki yüz yıllık metinlerarası ilişkiler zinciri de başladığı yere geri dönmüş olur.

SONUÇ

Bir edebiyat yapıtını incelemek ya da bir incelemenin merkezine tek bir yapıtı almak gerçekte bir yanılsamadır; çünkü, bir romanı, bir şiiri, bir mesnevîyi tanımak için inceleme yapan kişinin gösterdiği gayret, kalabalık bir meydanda, gitmesi gereken yönü anlamaya çalışan birinin çabasını andırır. Gideceği yere ulaşmasını sağlayan tek bir güzergâh olduğuna inanmazsa kaybolacağını, belki de yok olacağını düşünür araştırmacı. Bu yüzden, kafası karışır ve olabildiğince çabuk bir karar vermesi gerektiğine inandırır kendisini. Oysa, bir yapıt hakkındaki yargıların, birçok mümkün güzergâh olduğunun bilinciyle ve sabırla açık uçlu bırakılması gerekir. Kuşkusuz, böyle bir yaklaşım bir yapıtın yanlış anlaşılma olasılığını da azaltmaz. Belki tarihsel bilgi eksikliğinden, belki sezgilerin zayıflığından kaynaklanan açık uçlu yargılar, insanı bir çıkmaz sokağa da ulaştırabilir. Ancak, edebiyat düşüncesi tarihinde kısa bir yolculuk bile çıkmaz sokaklarla başı dertte olmayan tek bir araştırmacı bulmanın imkânsızlığını gösterecektir bize. Osmanlı edebiyatı gibi, bürokratik bir yapılanmanın sonucunda kemikleşmiş, hatta fosilleşmiş diye tanıtilen bir edebiyata yaklaşırken daha temkinli olmak, ama bununla birlikte açık uçlu yargılarda bulunmaktan da kaçınmamak gerekiyor. Bu sayede, geçmişle kurulan ilişkinin çok yönlü bir nitelik kazanması sağlanarak tarihsel uzaklık düşünsel bir yakınlığa dönüştürülebilir. “*Heves-nâme*’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali” başlıklı tez de bütün acemiliklerine rağmen bu ilke üzerinden yazılmıştır. Bu nedenle de, tek bir sonuca ya da senteze ulaşmaktansa

sonuçlara ve Walter Andrews'un deyimiyle "eleştirel perspektifler"e göndermede bulunması daha uygun olacaktır.

Genelden özele bir sıralama yapılırsa, *Heves-nâme*'nin portresinden yola çıkarak göz önüne alınacak ilk sonuç ya da açılım Amasya kentine ilişkindir. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda işlek bir edebî merkez konumundaki bu kent, Cafer Çelebi'nin, birikimlerini şekillendirirken başvurduğu ilk kaynaktır. Fatih Sultan Mehmet, II. Bayezid ve Şehzade Mustafa gibi edebiyata duydukları ilgiyle tanınan yöneticilerin ellerinde Amasya, uzun yıllar yoğun bir edebiyat trafiği yaşamıştır. Söz konusu trafik, İslamî edebiyatın sacayaklarından ikisi konumundaki Arap ve Fars edebiyatlarıyla, ama özellikle Fars edebiyatıyla "Rûm" topraklarındaki Türkçe edebiyat arasında gerçekleşmiştir. Yeni kurulan bir İmparatorluğun kültürel otoritesi de ancak böyle bir trafik sayesinde yerleşiklik kazanabilirdi. Bu kültürel alışverişin kendine özgü nitelikleri de vardır. Başka bir deyişle, edebiyat trafiği kentin kendine özgü entelektüel yaşamına bağlı olarak farklılıklar gösterebilir. Nitekim, Amasya kenti de, daha önce vurgulandığı üzere, İran edebiyatını "taşınır" hâle getiren retorik bağlamı güçlü, iki temel yapıtla karşılaşan ilk Osmanlı kentidir. Râmî'nin *Enisü'l-Uşşâk* ve Fettâhî'nin *Şebistân-ı Hayâli* ilk olarak bu kentte entelektüel çevrenin toplu ilgisini çekmiştir. Râmî'nin risalesine, Kutbî Paşa Çelebi tarafından bu kentte bir nazire yazılır. Sürurî, bir bölümünü Râmî'nin risalesine atfettiği *Bahrü'l-Maarif* Amasya'dayken kaleme alır. Şehzade Mustafa'nın lalası olan Sürûri, *Şebistân-ı Hayâli* de burada şerh eder. Bu ünlü Osmanlı âliminin öğrencilerinden Senâyî, Fettâhî'nin eserini *Neyistân-ı Zülâl* adıyla aynı ortamda çevirmiştir. Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil* başlıklı alegorik anlatısını Osmanlıcaya çeviren Ahî de aynı dönemde Amasya'da bulunmaktadır. Bu metin zincirini her iki yönde de uzatmak elimizde;

ancak, bu kadarı bile kentin yüz elli yıllık tarihinde edebî bir sürekliliğin varlığını göstermeye yeter. Bu süreklilik bir yönüyle de, Cem Behar'ın çalışmalarıyla tekrar gün yüzüne çıkan Osmanlı müziğindeki “meşk silsileleri”ni andırıyor. Behar'a göre, nota yazımının yokluğunda müziğin nesilden nesile taşınmasını sağlayan meşk silsileleri, bir estetik kimlik işlevi görmektedir (22). Her silsile, hafızasındaki aktardığı kadarıyla var olan müzisyen bireylerden oluşur. Müziğin belli bir tarzda, hiç değiştirilmeden sürdürülmesi ise bu bireylerin var olma koşullarını ya da üst kimliklerini belirlemektedir. Aynı şekilde, kentlerdeki edebiyat çevrelerinin de, olgunlaştıklarında bir silsileye el verme kapasitesi taşıdıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla, Amasya kentinin edebî sürekliliğini, bir edebî kimliğin sürekliliği biçiminde algılayıp Cafer Çelebi'yi de – kuşkusuz, yalnızca bir ölçüde – Amasya kökenli bir “edebiyat silsilesi”nin içine yerleştirebiliriz.

Heves-nâme üzerine düşünürken yararlanılabilecek ikinci açılım, Cafer Çelebi'nin yapıtının mesnevî geleneğindeki konumu çerçevesinde anlaşılabilir. “Genel Bir Mesnevî Poetikası” bölümünde, Victoria Holbrook'un Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*ını bir “mesnevî arkeolojisi” olarak gördüğü belirtilmişti. Holbrook, arkeoloji kavramını, belirli bir edebî türün açık ya da örtük bütün uzlaşımlarına göndermeleri olan bir yapıt bağlamında kullanıyordu. Başka bir deyişle, mesnevînin temel gelişim çizgisini tek bir yapıtı “yakın” okuyarak anlama olasılığı bulunuyordu. Holbrook da bu olanağın üzerine gitmiş ve sonuç olarak mesnevî türüne özgül bir nitelik kazandıran özellikler üzerinde durmuştu. Son olarak da, *Hüsn ü Aşk*ın örtük bir biçimde eleştirdiği “marjinal” mesnevîlerin varlığından söz etmişti. “Marjinal”, türünün “parodi”leri durumundaki bu mesnevîlere yakından bakıldığında ise alegorik bir çerçeveye sahip gerçek aşk hikâyeleriyle, hasbıhallerle ve şehrengizlerle

karşılaşılabileceğini gördük. Bu durum, Holbrook'un ana hatlarını çizdiği "poetika"nın fazla üzerinde durmadığı, ancak bazı izlenimler hâlinde içerdiği önemli bir noktaya işaret eder. Buna göre, mesnevî geleneğinin "marjinal" yapıtları, "mecazî" ya da "dünyevî" aşk olarak nitelenen bir aşk paradigmasıyla ilişki içindedir. Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde de açık ifadeleri bulunan bu aşk anlayışının köklü bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Gurgânî-Nizâmî çizgisi dolayısıyla da "dünyevî" aşk mesnevî diline özgü bir biçim kazanmıştır. Cafer Çelebi, söz konusu mesnevî biçimine hâkimdir ve bu biçimi, yapıtına meşru bir zemin yaratmak üzere dolaysızca kullanmıştır. Bu yüzden, Osmanlı edebiyatının 16. yüzyılına damgasını vuran bir grup mesnevînin görece kökeninde yer almaktadır. Başka bir deyişle, mecazî aşkı vurgulayan, birinci tekil kişi anlatısına benzer özellikler sergileyen ve özgül bir gerçeklik kavramına göndermede bulunan 16. yüzyılın hasbîhalleri, şehrengizleri ve sergüzeşt-nâmeleri, *Heves-nâme*'nin daha 15. yüzyılın sonlarında gösterdiği açılımdan ilham almışa benzemektedirler. Ancak, 16. yüzyılda deyim yerindeyse bu ilhamın önünü kesen ve *Heves-nâme*'nin tanınmasını ve daha fazla okunmasını engelleyen bir dönüşüm gerçekleşir. Bu dönüşüm, mecazî aşk anlatılarının "kadın"ı, bütünüyle edebî uzamın dışında bırakmaları yüzünden gerçekleşmiştir. Bu nedenle de, gerçek hikâyesinin merkezine bir kadını yerleştiren *Heves-nâme* oldukça sert eleştirilere maruz kalır. Bu eleştirilerin görece en hafiflerinden birine Âşık Çelebi'nin *Meşâirü's-Şuarâ*'sında rastlıyoruz. Tezkirenin "Cafer Çelebi" maddesinde şöyle deniyor:

Bu cümle fezâ'il ile şâhid-i nazmuñ ki hattı u hâlidür cemâl-i hüsnî ân-ı
'ışkdan hâlidür. Hatta Sultân Selîm-i merhûm ile etnâ-yı
muşâhabetde ben 'ışka münkirem ve 'ışk didükleri mücerred

fesâne ve ehl-i ‘aql ‘ışk da‘vâsın eylemek câhilânedür dir imiş.

Pâdişâh-ı merhûm and içmeñ ki eş‘ârũuzda çâşnĩ-yi ‘ışk ma‘dũmdur diyũ buyurmuş. Bu h̄aşşa muttaşif olduğı ‘ışk-ı zenân ețeridũr. Ol belâdan Őiri ħalâvet ve sözi sũzdan berĩdũr.

Merhũm Tâci-zâde bu deñlü kuvvet-i fikriyye ve cevdet-i fițnat ile yine ba‘zĩ nesneden ğufũl, belki zũhũl iderler imiş (61b)

Âşık Çelebi, ilk olarak Sultan Selim ile Cafer Çelebi arasında geçen bir diyalogu aktarıyor. Buna göre, Cafer Çelebi sultana aşka inanmadığını (münkirem) söyler. Aşk, soyut (mücerred) ve asılsız bir hikâyeden (fesâne) başka bir şey değildir. Âşık olduğunu söyleyenler de ancak cahillerdir. Yavuz Sultan Selim de, Çelebi'nin aşkı inkar etmesi için yemine ihtiyacı olmadığını, aşk çeşnisinden yoksun (ma‘dũm) Şiirleri okunduğunda her Şeyin anlaŐıldığını dile getirir. Âşık Çelebi'ye göre Sultan Selim'in tepkisi, Cafer Çelebi'nin kadın aşkını (‘ışk-ı zenân) kaleme alıyor olmasından kaynaklanmıştır. Bu yüzden, Şiirinde zevk (ħalâvet) ve sözünde yakıcılık (sũz) bulunmaz. Âşık Çelebi, bir sonraki adımda da, bu kadar zeki ve entelektüel bir adamın (kuvvet-i fikriyye ve cevdet-i fițnat) gerçek aşkı anlayamamasını, dikkatsizliğine (ğufũl) ya da bilerek farkında değilmiş gibi yapmasına (zũhũl) bağlar. Cafer Çelebi'yi bir kadına duyduğu aşkı dolaysızca anlattığı için eleŐtirenlerden biri de Gelibolulu Mustafa Âlĩ'dir. *Kũnhũ'l-Aħbar*'da “mezbũrın Şâ'ir değil idũđi ‘inde'l-‘ũlemâ müsellemdir” dediği Cafer Çelebi'yi bir Şair olarak görmediğini, onu ancak yüksek rũtbeli biri (mevâli) olarak tarihine kaydedebileceğini belirtir (1237). Bu dıŐlamanın hiç kuşkusuz birçok olanaklı nedeni vardır. Ancak, Mustafa Âlĩ özellikle *Heves-nâme* üzerinde durur. Osmanlı edebiyatının en üretken entelektüellerinden biri olan Gelibolulu Mustafa Âlĩ'ye göre,

Cafer Çelebi *Heves-nâme*'yi yazarak, mesnevîsine konu edindiği kadını toplum önünde rezil etmiştir. Ama, daha da önemlisi söz konusu kadının evli olmasıdır. Âlî, kadının kocasını “monlâ-i sâhib-fetvâ” olarak anar ve bu adamın karısına göre daha büyük bir darbe aldığı, bu yüzden de uzun süre kendisine gelemediğini yazar. Hatta, Cafer Çelebi'nin Sultan Selim tarafından öldürülmesini de bu adamın intikamının, sonunda alındığı biçiminde değerlendirir (1228). Aslında *Heves-nâme*'de bu kadının, yani sevgilinin kimliğine ilişkin hiçbir belirgin imaya rastlanmıyor. Zaten, Mustafa Âlî'nin bu şiddetli eleştirileri yaparken mesnevîyle de pek ilgilenmediği ortadadır. Yapmak istediği, eline kalem alıp bir kadınla yaşadıkları aşkı yazmaya çalışacak kimselere çarpıcı bir ibret öyküsü anlatmaktır daha çok. Dolayısıyla, Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinin okunmasının da önü bir ölçüde alınmış olmaktadır. 16. yüzyılın “gerçekçi” aşk anlatılarının maşuku artık “erkek”tir.

Heves-nâme'nin ve mesnevîdeki aşk söyleminin portrelerinden edinilen son açılım ise “özgünlük” kavramını odağa alıyor. Bu düzlemde, Cafer Çelebi'nin gazel ya da lirik şiir ile mesnevî dilini örtüştürmesini ve bunu yaparken de geçmişin yarı-efsanevî hikâyelerine rağbet etmeyerek kendi başından geçen bir aşkı anlatmayı yeğlemesini bir “özgünlük ideali” tanımlaması için yeterli görebiliriz. Ancak, *Heves-nâme*'den önce de bu tarz mesnevîler kaleme alınmıştı. Bitlisli şair Halîlî'nin 1471 yılında yazdığı *Fürkat-nâme* bunun bir göstergesidir. Bu noktada, Cafer Çelebi'nin “özgünlük ideali”nin daha net anlaşılmasını sağlamak üzere başka bir örnekten yola çıkmak yerinde olur. Halîlî, mesnevîsinde eğitim almak için İznik kentine gidişinin ve bu kentte karşılaştığı bir dilbere duyduğu aşkın hikâyesini anlatır. Halîlî'nin İznik'e gitmesinden önce, II. Murad döneminde bu kentin önemli şairlerinden biri olan Hümâmî, hem mesnevî bölümlerinden, hem de kendi gazellerinden oluşan *Sî-nâme*

adında bir kitap yazar. Latîfî tezkiresinden öğrendiğimiz kadarıyla Hümâmî bu kitabı, Çandarlı Halil Paşa'nın isteğiyle kaleme almıştır. Tezkirede, söz konusu kitap ve yazarı hakkında şunlar söyleniyor:

Ṭālib ü maṭlûb ve muḥibb ü maḥbûb beyninde münāsib ü mülāyim
olan maḳālâtı ve ḥasb-ı ḥāle muvāfık u muṭābık ḥālâtı elfāz-ı
dil-sûz ve cān-efrûzla nazma getürüp ḥasret-nāmeler ve
fürḳat-nāmeler taḥrîr ü tertîb idüp ismini Sî-nâme-i Hümâmî
ḳomışdur (573)

Latîfî'ye göre Hümâmî, manzum yapıtını (nazma getürüp), seven (ṭālib, muḥibb) ile sevilen (maṭlûb, maḥbûb) arasında geçen olayları, “ḥasb-ı ḥāle” uygun (muvāfık u muṭābık) bir biçimde kaleme alarak telif etmiştir. Bu “ḥasb-ı ḥāl”e uygun biçimin adını da koyar: “ḥasret-nāmeler ve fürḳat-nāmeler”. *Sî-nâme*, ideal bir âşıkın maşukuna yazdığı mesnevî biçimindeki 30 mektuptan oluşmaktadır. Hümâmî, her mektubun sonuna uygun bir geçiş yoluyla kendi gazellerinden birini yerleştirir.

Ancak Hümâmî, Hüseyinî adında İranlı bir şairin *Mantıku'l-Uşşâk* başlıklı yapıtından çevirdiği bu gazel-mesnevî karışımı anlatıda, gazellerini tek bir hikâyenin etrafında bir araya getirmez. Ayrıca, metnin farklı kompozisyonu üzerinde de fazla durmaz (*Sî-nâme* hakkında bkz. Altun). Gazel ile mesnevîyi tek bir kişisel hikâyede buluşturan Halîfî de Hümâmî'ye göre fazladan bir adım atmış olmasına rağmen yapıtının kompozisyonuna dikkat çekmez. Yapıtlarını İznik'te kaleme alan bu iki şair, bir açıdan *Heves-nâme*'nin öncülleri sayılabilirler. Ancak, Cafer Çelebi, her iki şairden de önemli bir noktada farklılaşır; mesnevîsine bütünlüklü ve özgül eklemeler yaparak, elindeki malzemedan “eklektik bir bütünlük” oluşturur. *Heves-nâme*'nin başındaki kent tasvirleri ve sonlarındaki doğa olaylarının nedenleri anlatan bölüm ile

“güzellik unsurları sözlüğü” biçiminde yazılmış mektup bu bütünlüğün parçalarını oluşturmaktadır. Daha da önemlisi, Tâcî-zâde Cafer Çelebi, oluşturduğu mesnevî kompozisyonunun başından beri bilincindedir. Eklektik düzenlemenin mesnevî türüne içsel bir özellik olduğunu imleyen kuramsal bir özgünlük anlayışını dillendirir. Bu çerçevede, Şeyhî’yi ve Ahmed Paşa’yı eleştirmesi, sıradan bir şair çekemezliğinin uzağına düşmektedir. Cafer Çelebi, sert eleştirel tutumuyla, önceleri pek yanaşmadığı mesnevî yazma uğraşını entelektüel çevrenin gözünde daha cazip bir hâle getirmeye çalışmaktadır sanki. *Heves-nâme*’nin kompozisyonuna biçim verirken “Acâibü’l-Mahlukât” gibi popülerleşme eğilimine yakın türlerden destek alması bunun bir göstergesi olabilir. Başka bir deyişle, Cafer Çelebi, kaleme aldığı mesnevî biçiminin okunurluğunu da artırmak peşindedir. Ancak, temkinli davranır ve “özgünlük” fikrini var olan edebî uzlaşımlara uygun bir biçimde, bir “ideal” olarak sunar.

EK

	<i>Enisü'l-Uşşâk</i> 14. yüzyıl	<i>Mihr üMüşterî</i> 1431	<i>Heves-nâme</i> (Kutbî Paşa Çelebi) 1487	<i>Heves-nâme</i> (Cafer Çelebi) 1493	<i>Baḥrû'l-Ma'ârî</i> 1549	<i>Gül ü Bûlbûl</i> 1553	<i>Miftâhu't-Teşbih</i> 16. yüzyıl
1	Zülf ü Müy	Saç	Ḥüsn ü Cemâl	Kâmet	Ḥüsn ü Cemâl	Zülf	Müy
2	Cebîn	Kaş	'İşk	Mü	'İşk u Ḥâl	Kâmet	Güş
3	Ebrü	Göz	Müy	Cebîn	Kâkül ü Zülf	Pişenî	Cebîn
4	Çeşm	Bînî	Cebîn	Ebrü	Alın	Ebrü	Ebrü
5	Müje	Yanak	Ebrü	Çeşm	Ḳulaḳ	Çeşm	Çeşm
6	Rüy	Güş	Çeşm	Pilekhâ-yı Çeşm	Kaş	Ġamze	Bînî
7	Ḥaṭṭ	Leb	Müjgân	Müjgân	Göz	Müjgân	Müje
8	Ḥâl	Dehân	Ġamze	Zülf	Kirpik	Bînî	Rüy
9	Leb	Dendân	Ruḥsâr	Güş	Ġamze	Ruḥsâr	Ḥaṭṭ
10	Dendân	Dil	Bînî	'Âriz	Yüz	Ḥâl	Ḥâl
11	Dehân	Zenaḥdân	Ḥaṭṭ	Ḥâl	Burun	Güş	Leb
12	Zenaḥdân	Gabgab	Ḥâl	Ruḥsâr	Ḥaṭṭ	Leb	Dendân
13	Gerden	Gerden	Leb	Bînî	Ḳarabeñ	Dehân	Zenaḥdân
14	Ber	Düş	Dendân	Dehen	Ṭudaḳ	Zebân	Gerden
15	Sâ'id	Bâzû	Dehân	Leb	Dendân	Dendân	Sîne
16	Engüşṭ	Bilek	Zenaḥdân	Dendân	Ağız	Ġabgab	Engüşṭ
17	Ḥadd	Dest ü Sâ'id	Gerden	Zebân	Dil	Zekaḅ	Sâ'id
18	Miyân	El	Ber ü Pistân	Zekaḅ	Eñek	Gerden	Ḳadd
19	Sâḳ	Parmak	Sâ'id u Dest u Bâzû	Çâh-ı Zekaḅ	Boyın	Bâzû	Miyân
20		Dırmak	Engüşṭ ü Benân	Ġabgab	Gögüs	Sâ'id	Sâḳ
21		Ber	Ḳadd u Kâmet	Gerden	Bilek	Dest	
22		Pehlû	Miyân	Sîne	Parmak	Engüşṭ	
23		Şikem	Sâḳ	Bâzû	Boy	Nâḥun	
24		Nâf	Beden u Endâm	Sâ'id	Bil	Sîne	
25		Pûşt	Zât-ı Maḥbûb	Kef	İncik	Miyân	
26		Kad	Kelâm	Puşt-ı Dest	Mecmû-ı Âzâ	Nâf	
27		Bil		Aşâbi'	Zât-ı Maḥbûb	Sâḳ	
28				Nâḥunhâ	Söz	Pây	
29				Baṭn			
30				Nâf			
31				Miyân			
32				Pehlû			
33				Rân			
34				Sâḳ			
35				Ḳadem			

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adıvar, A. Adnan. *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- Akün, Ömer Faruk. "Sürûrî. Sürûrî Muşlih al-Dîn Muştafa (1461-1562)". *İslâm Ansiklopedisi*. 11. Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1970. 249-50.
- ‘Alî Şîr Nevâyî. *Muḥaḳemetü’l-Luġateyn*. Haz. F. Sema Barutçu Özönder. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996.
- Altun, Mustafa. "Sî-nâme-i Hümâmî: İnceleme-Metin-Dizin". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1995.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . "The Sexual Intertext of Ottoman Literature: The Story of Me‘ālî, Magistrate of Mihalich". *Edebiyât* 3.1: 31-56.
- . "The Tezkere-i Şu‘arâ of Latifi As a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry". Yayımlanmamış doktora tezi. Michigan: Michigan Üniversitesi, 1970.
- . "Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü". Çev. Mehmet Moralı ve Semih Sökmen. *Defter* 39 (Bahar 2000): 106-32.
- ‘Aşık Çelebi. *Meşâ’ir üş-Şu‘arâ or Tezkere of ‘Aşık Çelebi*. Haz. G. M. Meredith Owens. Londra: Messrs. Luzac and Company, 1971.

- Aynur, Hatice. "Istanbul in Divan Poetry: 1453-1600". *Acta Viennensia Ottomanica*.
Haz. Markus Köhbach ve diğeri. Viyana: Im Selbstverlag Des Instituts für
Orientalistik, 1999.
- Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Batıslam, Hanife Dilek, haz. *Hasbıhal-i Sâfi*. İstanbul: Kitabevi, 2003.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: YKY, 1998.
- Berthels, E. ve J.T.P de Bruijn. "Rāmī Tabrīzī". *The Encyclopedia of Islam*. 8. Cilt.
Leiden. E.J. Brill, 1995. 422-3.
- Browne, Edward G. *A Literary History of Persia*. 2. Cilt. Maryland: Iranbooks,
1997.
- Celâl-zâde Mustafa. *Selim-nâme*. Haz. Ahmet Uğur ve Mustafa Çuhadar. Ankara:
Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Çelebi, Asaf Halet. *Dîvân Şiirinde İstanbul*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Çelebioğlu, Amil. *Türk Edebiyatı'nda Mesnevi (XV. yy.'a Kadar)*. İstanbul: Kitabevi,
1999.
- Dankoff, Robert. "The Lyric in the Use of Ghazals in Persian and Turkish
Masnavīs". *Journal of Near Eastern Studies* 43.1 (1984): 9-25.
- De Bruijn, J.T.P. *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and Literature
in The Life and Works of Ḥaḳīm Sanā'ī of Ghazna*. Leiden: E.J.Brill, 1983.
- Dehhdâ, Ali Ekber. *Luğat-nâme*. 9. Cilt. Tahran: Çâp-ı Sîrûs, h. 1336.
- Demir, Remzi. *Osmanlılar'da Bilimsel Düşüncenin Yapısı*. Ankara: Epos Yayınları,
2001.
- Dubler, C.E. "Adjā'ib". *The Encyclopedia of Islam*. Cilt 1. Leiden: E.J.Brill, 1986.
203-4.

- Ergün, Sadettin Nüzhet. *Türk Şairleri*. 2. Cilt. İstanbul, 1938.
- Erünsal, İsmail E. "Mu'îdî'nin Miftâhu't-Teşbih'i". *Osmanlı Araştırmaları* (*The Journal of Ottoman Studies*) 7-8: 215-71. Ayrı Basım 7-8. İstanbul: 1988.
- . "Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, As a Poet and Statesman". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi Beşeri Bilimler-Humanities* 6 (1978): 123-48.
- . *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983.
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- . *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?*. Çev. Zeynep Altıok. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- Feridüddin-i Attar. *Mantık al-Tayr*. 2 Cilt. Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Firdevsî-i Rûmî (Uzun Firdevsî). *Kutb-nâme*. Haz. İbrahim Olgun ve İsmet Parmaksızoğlu. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1980.
- Fleischer, Cornell H. *Tarihçi Mustafa Âlî: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- Gazâlî, Ahmet (Aḥmad Ghazzālî). *Sawānih: Inspirations from the World of Pure Spirits*. Çev. Nasrollah Pourjavady (Nasrullah Pürcevâdî). Londra, New York, Sydney, Henley: KPI, 1986.
- Gelder, Geert Jan van. "Some Brave Attempts at Generic Classification in Premodern Arabic Literature". *Aspects of Genre and Type in Pre-Modern*

- Literary Cultures*. Haz. Bert Roest ve Herman Vanstiphout. Groningen: STYX, 1999. 15-31.
- Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi. *Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr*. I. Cilt II. Kısım. Haz. Ahmet Uğur ve diğer. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1997.
- . *Künhü'l Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Haz. Dr. Mustafa İsen. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1994.
- Gibb, E. J. W. *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, t.y.
- Gökyay, Orhan Şaik. "Hâzâ Eser". *Güçlük Nerede? (Seçme Makaleler 3)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 33-53.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Divan Şiiri: XV.-XVI. Yüzyıllar*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1954.
- Güleç, İsmail. "Bahrü'l-Ma'ârif'e Göre Edebî Kavramlar". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1997.
- Holbrook, Victoria R. "Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*'ın Özgünlüğü". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: YKY, 1999. 403-12.
- . *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Irakî, Fahrüddin. *Lemâat*. Çev. Saffet Yetkin. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993.
- İbn Hazm. *Güvercin Gerdanlığı*. Çev. Mahmut Kanık. İstanbul: İnsan Yayınları,

2002.

İbn Sina. *Aşkın Mahiyeti Hakkında Risale*. Haz. ve Çev. Ahmed Ateş. İstanbul:

İbrahim Horoz Basımevi, 1953.

İbrahim İbn-i Bâî. *Hikmet-nâme*. Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Mf / 070-3, Ankara.

İnalçık, Halil. "İstanbul: An Islamic City". *Essays in Ottoman History*. İstanbul: Eren

Yayıncılık, 1998. 249-71.

———. *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir*

İnceleme. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

———. *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*. Londra: Phoenix, 1994.

İpekten, Halûk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı

Yayınları, 1996.

Javelidze, Elizbar. "Ortaçağ Türk Şiiri Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine"

Çev. M. Şakir Yılmaz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet

Kalpaklı. İstanbul: YKY, 1999. 179-86.

Kafadar, Cemal. "Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century

Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature". *Studia Islamica*

69 (1989): 121-50.

Kalpaklı, Mehmet ve Walter G. Andrews. "Layla Grows Up: Nizami's *Layla and*

Majnun 'in The Turkish Manner'". *The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge,*

Love and Rhetoric. Haz. Kamran Talattof ve Jerome W. Clinton. New York:

Palgrave Publishing, 2000. 29-49.

———, haz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: YKY, 1999.

Kappert, Petra. *Die Osmanischen Prinzen und Ihre Residenz Amasya im 15. und*

16. Jahrhundert. İstanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut,

1976.

Kavruk, Hasan. *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.

Kavukçu, Fatma Zehra. "Lâmi'î Çelebi: Veyse vü Râmîn". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, 1994.

Kınalı-zâde Hasan Çelebi. *Tezkiretü's-Şuarâ*. 1. Cilt. Haz. İbrahim Kutluk. Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1978.

Köprülü, Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

—. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz. Orhan F. Köprülü ve Nermin Pekin. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981.

Kut (Alpay), Günay. "Acâibü'l-Mahlûkat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: 1998. 315-7.

—. "Fürkat-nâme". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1977): 333-53.

—. "Gazâlî'nin Mekke'den İstanbul'a Yolladığı Mektup ve Ona Yazılan Cevaplar". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1973-1974): 223-52.

Kutbî Muhammed bin Muhammed Kutb al-Din İznikî (Kutbî Paşa Çelebi).

Heves-nâme. No: 439. Ankara Genel Kitaplığı, Ankara. (Milli Kütüphane Yz AÖ 439).

Kutlar, Fatma S. "Mesnevî Nazım Şekline Genel Bir Bakış ve Türk Edebiyatında Mesnevî Araştırmalarıyla İlgili Bir Kaynakça Denemesi". *Türkbilig* 2000/1 (Nisan 2000): 102-57.

Külekçi, Numan. *Mesnevi Edebiyatı Antolojisi*. 2 Cilt. Erzurum: Aktif Yayınevi, 1999.

- Latîfî. *Evsâf-ı İstanbul*. Haz. Nermin Suner (Pekin). İstanbul: İstanbul Fetih Derneği, 1977.
- . *Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ*. Haz. Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Canım Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.
- Levend, Agâh Sırrı. *Ümmet Çağı Türk Edebiyatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1962.
- . *Türk Edebiyatı Tarihi*. 1. Cilt. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.
- . *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1958.
- Losensky, Paul E. “*Waḥshī Bāfḳī*”. *The Encyclopedia of Islam*. 11. Cilt / Fasikül 179-80. Leiden: Brill, 2000. 53.
- . *Welcoming Fighānī: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal*. California: Mazda Publishers, 1998.
- Meisami, Julie Scott. *Medieval Persian Court Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Mengi, Mine, haz. *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- Nev’î-zâde Atâyî. *Heft-H’ân Mesnevisi*. Haz. Dr. Turgut Karacan. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974.
- Nizâmî Genceî (Hakîm). *Kulliyât-ı Ḥamse*. Tahran: Müessese-i İntişârât-ı Emîr-i Kebîr, h. 1377.
- Pürcevâdî, Nasrullah. *Can Esintisi: İslam’da Şiir Metafiziği*. Çev. Hicabi Kırlangıç.

- İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.
- Râmî, Şerafettin. *Enisü'l-Uşşāk*. Lala İsmail Efendi No: 669/1-2. Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul. (Milli Kütüphane Mf A 3058)
- . *Enisü'l-Uşşāk*. Çev. Turgut Karabey ve diğer. Ankara: Ecdâd, 1994.
- Rouhi, Leyla. *Mediation and Love: A Study of the Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts*. Leiden: E. J. Brill, 1999.
- Sami, Şemsettin. *Turkish Traditional Dictionary (Kâmûs)*. Lübnan: Librarie du Liban, 1986.
- Sehî. *Heşt Bihişt: Sehî Beg Tezkiresi*. Haz. Günay Kut. Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları 5. Massachusetts: Harvard University Press, 1978.
- Sinan Paşa. *Tazarru'nâme*. Haz. A. Mertol Tulum. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Sungur, Necati. "Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si". Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1998.
- Sürurî. *Bahrü'l-Ma'ârif*. No: 3692. Fatih Kütüphanesi, İstanbul.
- . *Şerh-i Şebistân-ı Hayâl-i Fettâhî*. Halet Efendi No: 721. Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul. (Milli Kütüphane Mf A 3272)
- Şeker, Mehmet. *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis fi-Kavâ'idü'l-Mecâlis*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
- Şemissa, Sîrûs. *Şâhid-bâzî Der Edebiyât-ı Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Ferdovs, 1381.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî*

- Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi, 2002.
- Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2002.
- Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi (Ca'fer üt-Tuğrâi). *Enîsü'l-Ârifîn*. Esad Efendi No: 1825
Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul. (Milli Kütüphane Mf A 2042).
- (Tuğrâi). *Fetih-nâme-i Mahrûse-i İstanbul*. No: T. 2634. İstanbul Üniversitesi
Kütüphanesi, İstanbul. (Milli Kütüphane Mf A 2335).
- . *Heves-nâme*. No: 4373. Nuruosmaniye Kütüphanesi, İstanbul. (Milli
Kütüphane Mf A 1301).
- . *Mahruse-i İstanbul Fetihnamesi*. Sadeleştiren: Şeref Kayaboğazi. İstanbul:
Gün Basımevi, 1953.
- Tâcî-zâde Sadî Çelebi. *Tâcî-zâde Sa'dî Çelebi Münşeâtı*. Haz. Necâti Lugal ve
Adnan Erzi. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları,
1956.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan
Kitabevi, 1997.
- . “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz.
Dr. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 58-63.
- Timurtaş, Faruk K. *Şeyhî'nin Hüsvrev ü Şîrîn'i*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi
Yayınları, 1963.
- Tolasa, Harun. *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- . *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat
Araştırma ve Eleştirisi 1*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- . “15. yy. Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevileri”. *Ege Üniversitesi*

Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 1

(1982): 1-13.

Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Çev. Catherine Porter. Cambridge:

Cambridge University Press, 1990.

—. *Poetikaya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Tûsî, Nasireddin (Naşîr ad-Dîn Tûsî). *The Nasirean Ethics* (Akhlâq-ı Nâşîrî). Çev.

G. M. Wickens. Londra: George Allen & Unwin Ltd, 1964.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin İlimiye Teşkilâtı*. Ankara: Atatürk

Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Ünver, İsmail. "Mesnevî". *Türk Dili* 415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1986):

430-563.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Çev. Oruç Aruoba.

İstanbul: YKY, 1996.

Yoldaş, Kâzım. "Taşlıcalı Yahyâ Bey: Şâh u Gedâ". Yayımlanmamış yüksek lisans

tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, 1993.

ÖZGEÇMİŞ

Hakan Atay, 1977 yılında Gaziantep'te doğdu. İlk ve orta öğrenimini Antalya'da tamamladı. 2000'de Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ne başladı.