

MUHYÎ'S *HÜSN Ü DİL*: AN ALLEGORICAL WORK

BERAT AÇIL

BOGAZİÇİ UNIVERSITY

2010

MUHYÎ'S *HÜSN Ü DİL*: AN ALLEGORICAL WORK

Thesis submitted to the
Institute for the Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Berat Açıl

Boğaziçi University

2010

Thesis Abstract

Berat Açı, “Muhyî’s *Hüsn ü Dil*: An Allegorical Work”

This dissertation’s aim is three-fold: The first one is to find out how *Hüsn ü Dil* spread out through Persian, Ottoman, Urdu, German and English literary domains, as it is first have been written in Persian, then translated to the mentioned languages and cultures. Our main concern is obviously the Ottoman texts; therefore we try to compare the first *Hüsn ü Dil* that was written in Persian to those written in Ottoman Turkish.

Our second aim is to present Muhyî’s *Hüsn ü Dil* which is our main research text in transcription alphabet while at the same time to give information about Muhyî’s life and his prose style.

The third aim of this dissertation which, at the same time, is the impetus behind this research, is allegorical analysis. We tried to prove that Muhyî’s *Hüsn ü Dil* is an allegorical work. In doing so, we went through several theoretical approaches to allegory and tried to explore how allegorical writing and interpretation arised both in Western and eastern literatures and cultures. Then, Muhyî’s *Hüsn ü Dil* is examined as an allegorical work and its allegory is shown by means of an operational approach. In other words, we try to uncover how Muhyî constructed his *Hüsn ü Dil* as an allegorical work.

Last of all, this dissertation is an attempt to prove by means of a theoretical approach, that Muhyî’s *Hüsn ü Dil* is a manifest example of allegorical writing rather than allegorical interpretation.

Tez Özeti

Berat Açıl, “Onaltıncı Yüzyıla Ait Alegorik Bir Eser: Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*’i”

Elinizdeki tezin üç amacı vardır: Birincisi, *Hüsn ü Dil*’in Fars, Osmanlı, Urdu, Alman ve İngiliz edebî muhitlerine nasıl yayıldığını ortaya çıkarmaktır çünkü eser, ilk önce Farsça yazılmış, daha sonra söz konusu dil ve kültürlerle türcüme edilmiştir. Temel odak noktamız, açıkça, Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınan metinlerdir; dolayısıyla Farsça yazılmış ilk eserle Osmanlı Türkçesinde kaleme alınmış *Hüsn ü Dil*’leri karşılaştırmaya çalıştık.

İkinci amacımız, temel araştırma nesnemiz olan Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*’ini transkripsiyon alfabesiyle sunarken Muhyî'nin hayatı ve üslubu hakkında bilgi vermektir.

Bu tezin böylesi bir araştırma yapmamızın temeli olan üçüncü amacı alegorik incelemedir. Muhyî'nin eserinin alegorik olduğunu göstermeye çalıştık. Böylelikle, aynı zamanda, alegori kuramının ne olduğunu ve alegorik yazın ve yorumun hem Batı hem de Doğu edebiyatları ve kültürlerinde nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini araştırmaya çalıştık. Daha sonra, Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*’i alegorik bir eser olarak incelendi ve ondaki alegori işletimsel bir yaklaşımla gösterildi. Başka bir ifadeyle, Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*’i alegorik bir eser olarak nasıl meydana getirdiğini açığa çıkarmaya çalıştık.

Sonuç olarak bu tez, Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*’i adlı eserinin alegorik yorumdan ziyade alegorik yazına dâhil edilebilecek bir eser olduğunu, kuramsal bir yaklaşımla kanıtlamaya çalışmıştır.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Berat AÇIL

PLACE OF BIRTH: Mardin/Derik

DATE OF BIRTH: 17.09.1978

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED

Boğaziçi University

DEGREES AWARDED

Graduate

Master of Arts

Philosophy of Doctor

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Ottoman Literature, Divan Poetry, Mathnawi, Narratology, Modern Literary

Theories, Allegory

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Research Asisstant, Boğaziçi University Turkish Language and Literature 2003-2007

Turkish Instructor, Bilgi University, 2007-2009

Instructor, İstanbul Şehir University, Turkish Literature and Language

PUBLICATIONS

Saul A. Kripke. *Adlandırma ve Zorunluluk*, Çev. Berat Açıl, İstanbul, Litera Yayınları, 2005.

James F. Masterson. *Narsistik ve Borderline Kişilik Bozuklukları*, Çev. Berat Açıl, İstanbul, Litera Yayınları, 2006.

Saul A. Kripke. *Wittgenstein Kurallar ve Özel Dil*, Çev. Berat Açıl, İstanbul, Litera Yayınları, 2007.

Şentürk, Recep. “İslam’da Azınlık Hakları: Zimmîden Vatandaşa,” Çev. Berat Açıl, *İnsan Hakları Araştırmaları*, yıl 4, sayı 6, Ocak-Haziran 2006, 43-70.

“Huzur’un Örtük Anlamları”, *Varlık*, Şubat 2005, 64-68.

“Dostoyevski’de Aşk Anlayışı”, *Parşömen*, C. 4, sayı. 1., Kış 2006, 71-80.

“*Esrar-ı Cinayat*’ın Sırları”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006, 139-146 .

“Kayıp İç; Dışarda”, *Virgül*, Ocak 2007, 17-20.

“Dilden Aşka Giden Yolda Mehmet Butakın”, *Virgül*, Mart 2007, 50.

“Yapısalcılık, Dîvân Şiiri ve *Fuzûlî Üzerine Notlar*”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Eski Türk Edebiyatı I*, C. 5, sayı 9, Bahar 2007, 617-622.

“Bir Ondokuzuncu Yüzyıl Şairi Olarak Sırrî Rahile Hanım: Bir Konumlandırma Çalışması”, *Sözden Yazıya*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Gayatri Chakravorty Spivak, “Otuz Yıl Sonra İstanbul’da Oryantalizmi Okumak”, Çev. Berat Açıl, *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2007, 9-26.

“*Hüsn ü Aşk*’ta Anlatıcı Olarak Gelenek”, *Kitap-lık*, Temmuz-Ağustos 2007, 101-104.

“Kadın Şairler Bibliyografyası”, *Türkiye Literatür Araştırmaları Dergisi Eski Türk Edebiyatı II*, C. 5, sayı 10, 2007, 587-596.

“Âfitâb-ı sad âfitâb-ı mahşerim: Divan şiirinde Güneş İmgesinin Mahşer Güneşine Evrilmesi” *Kritik*, sayı 1, Mart 2008, 116-140.

Stephen Greenblatt- Catherine Gallagher, “Yeni Tarihselciliği Uygulamak”, Çev.

Berat Açıl, *Kritik I*, Mart 2008, 20-34.

“Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk* Örneği”, *Kritik*, sayı

3, Bahar 2009, 148-165.

PROCEEDINGS

“*Esrar-ı Cinaya’ın Sırları*”, *Ahmet Mithat Sempozyumu*, İstanbul, Boğaziçi

Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 5/6/7 Mayıs 2004.

“Bir Ondokuzuncu Yüzyıl Şairi Olarak Sırrî Rahile Hanım: Bir Konumlandırma

Çalışması”, *Yazıdan Söze Lisansüstü Sempozyumu*, Boğaziçi Üniv., Türk Dili

ve Edebiyatı Bölümü, 12-13 Mayıs 2005, Boğaziçi Üniversitesi Rektörlük

Salonu.

Gecenin Kılavuzluğunda Yazınsal Etik ve Politika: Bilge Karasu Romanına

Konuksever Bir Yaklaşım, Bilim ve Sanat Vakfı, 04. 06. 2008.

Hüsn ü Aşk’ta Anlatıcı Olarak Gelenek, II. Genç Akademisyenler Buluşması, 20-22

Haziran 2008, İzmit.

“Sağ Elin Oğlu Kim? *Puslu Kıtalar Atlası’nda* Yazarlık ve Okurluk Halleri”, *Tarih*

Kadar Hayal, Rüya Kadar Gerçek: İhsan Oktay Anar Sempozyumu, 25 Nisan

2009, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul, E 3-107.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xii
ÖNSÖZ	xiv
I. BÖLÜM	
GİRİŞ	1
II. BÖLÜM	
HÜSN Ü DİL'İN İLK ÖRNEĞİ VE YAYILIMI	25
<i>Hüsn ü Dil</i> Hikâyesi	25
Fettâhî-i Nişâbûrî (ö. 852/1448-9)	25
Fettâhî'nin Hüsn ü Dil'inin Özeti	27
Diğer <i>Hüsn ü Dil</i> ler	30
Osmanlı Türkçesiyle Yazılan Hüsn ü Diller	34
Lami'î Çelebi (877/1472-938/1532)	34
Âhî (ö. 1517)	36
Keşfî (ö. 1538-39)	38
Yenipazarlı Vâfî (h. 1564/65- m. 1599/1600)	39
Farsça Nazîreler	40
Almanca Çeviri	41
Rudolf Dvorak	41
İngilizce Çeviriler	41
A. Brown	41
William Price	42
Urduca Nazîreler	44
Vechî	44
Zevkî	46
<i>Hüsn ü Dil</i> ler Arasındaki Etkilenmeler	46
<i>Hüsn ü Dil</i> lerde Şahıs Kadrolarının Mukayesesi	47
Olay ve Durum Karşılaştırmaları	49
<i>Âb-ı Hayât Tanımlarının Karşılaştırılması</i>	69

Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması	87
III. BÖLÜM	
MUHYÎ VE HÜSN Ü DİL'İ.....	93
Muhyî'nin Hayatı ve Eserleri	93
Muhyî'nin Hayatı (h. 1528-9/ m.1605).....	93
Muhyî'nin Eserleri	96
Bir Sûfî Olarak Muhyî'nin Tasavvufî İlişkisi	99
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> i	101
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> inin Özeti.....	103
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> 'inin Diğerleriyle Mukayesesi.....	113
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> inde Şahıs Kadrosu	121
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> 'inde Üslûp	124
Muhyî'nin <i>Hüsn ü Dil</i> 'inde Dil Özellikleri ve İmla	130
IV. BÖLÜM	
HÜSN Ü DİL VE ALEGORİ	132
Kavramsal Çerçeve: Alegori ve İlgili Kavramlar	132
Mecaz.....	134
Sembol	139
İstiare.....	145
Alegorinin Tarihsel Gelişimi	149
Antik Yunan.....	155
Latin	156
Ortaçağ.....	158
Saray Aşkı (Courtly Love/Amor Courtois).....	159
Le Roman de la Rose	167
The Faerie Queene	170
The Pilgrim's Progress.....	171
Alegorik Anlatımın Temel Özellikleri.....	173
Kişileştirme	175

İç Çatışma	176
Arayış	179
<i>Hüsn ü Dil</i> ve Alegorik Yazın	180
<i>Hüsn ü Dil</i> in Alegorik Yapısı	185
<i>Hüsn ü Dil</i> in Alegorik Çözümleme Denemesi: Tasavvufî Yolculuk	190
Nazar : “Temsile nazar gerek kişide”	195
Nâmûs: Nâmus u ‘ârı koyup gitmek gerek	197
Fahr: Fahr u şöhret kalp aynasının kiridir	198
Zerk Râhip: Zühd ve riyâ âb-ı hayâta engeldir	199
Himmet: Himmetsiz marifete erişilmez	202
Rakîb: Marifet istersen hevâ ve hevesten, mâsivâdan geç	204
Kâmet: Marifet yolculuğu uzundur	206
Zülf: Bakmayı bilen için kesrette vahdet bulunur	207
Hâl: Manzar-ı İlâh’tır nûr-ı siyâh	208
Gamze: Yektir Gamze vü Nazar	209
Hayâl: Hayâlsiz nazar eksiktir	210
Tevbe: Terk-i tevbe etmelidir	215
Ân: Hüsnü ânla anlamalıdır	218
Nefs: Küçük cihattan büyük cihata yönelmek lâzım	219
V. BÖLÜM	
MUHYÎ’NİN HÜSN Ü DİL’İNİN TRANSKRİPSİYONLU METNİ ..	229
Nüshanın Tavsifi	229
Müstensih	231
Metin Tespitiyle İlgili Hususlar ve Transkripsiyon Alfabeti	234
Transkripsiyon Alfabeti	235
Transkripsiyonlu Metin	237
VI. BÖLÜM	
SONUÇ	284
EK A	291

EK B.....	321
KAYNAKÇA.....	350
METNİN TIPKIBASIMI.....	370

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

a.g.m. Adı geçen makale

bs. Baskı veya basım

Bkz. Bakınız

C. Cilt

ev. Çeviren

DT Doktora Tezi

DTCF Dil Tarih Coğrafiya Fakültesi

Ed. Editör

Göz. Geç. Gözden geçiren

Haz. Hazırlayan

Hz. Hazret, hazreti

İSAM İslam Araştırmaları Merkezi

Ktp. Kütüphane

MEB Milli Eğitim Bakanlığı

MK Millet Kütüphanesi

MT Mezuniyet Tezi

No. Numara

S. Sayı

s. Sayfa

SBE Sosyal Bilimler Enstitüsü

SM Süleymaniye Kütüphanesi

TDK Türk Dili Kurumu

TDV Türkiye Diyanet Vakfı

*TDV*Á Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Yay. Yayınları

YKY Yapı Kredi Yayınları

YLT Yüksek Lisans Tezi

y.y. Yayınevi yok.

Yz. Yazma

vd. ve diğerleri

vr. Varak

ÖNSÖZ

Osmanlı edebiyatı çalışmalarında düzyazı, şiire nazaran hem kemiyyet hem de keyfiyyet açısından ikinci planda kalmış görünmektedir. Mensur eserler, edebiyat geleneğimizin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu açıdan nesir çalışmalarının hak ettiği değeri görmediğini söylemek mümkündür. Manzum eserlerle ilgili birçok çalışma yapıldığından dolayı gazelleri veya kasideleri nasıl ele almamız gerektiğiyle ilgili olarak birtakım yaklaşımlar geliştirilmiş ve bu yaklaşımların yetkin örnekleri sergilenmiştir. Ali Nihat Tarlan'dan başlamak üzere bir divanı ele almanın değişik yolları gösterilmiş ve daha sonra gelen araştırmacılarca daha ileri bir seviyeye ulaştırılmıştır. Buna mukabil, maalesef, nesir çalışmalarıyla ilgili daha ayrıntılı çalışmalara ihtiyaç duymaktayız.

Alegori, hem mensur hem de manzum eserlerde kullanılan bir anlatım tarzıdır. Alegoriyle, ciddi anlamda, karşılaşmam Doç. Dr. Zeynep Sabuncu tarafından doktora ders dönemimizde açılan bir ders sayesinde olmuştur. Söz konusu dersten sonra alegoriye karşı bir ilgim hâsıl olmuş ve bu konu hakkında çalışma yürütmek fikri doğmuştur. Başta daha kuramsal bir açıdan alegoriyi ele alma niyetinde olmakla birlikte değerli hocalarım Prof. Dr. Zehra Toska ve Prof. Dr. Günay Kut'un da yönlendirmeleriyle birlikte konuyu bir örnek üzerinde tartışmanın daha sağlıklı olacağına karar verdik. Bunun için on altıncı yüzyıl şairlerinden Muhyî-i Gülşenî'nin *Hüsn ü Dil* adlı mensur eserini incelemeyi uygun bulduk. Tezimizin dörtlü bir amacı vardır: Hem eseri diğer *Hüsn ü Di*lerle karşılaştırmak, hem Doğu ve Batı geleneklerinde alegorinin seyrini ortaya çıkarmak. Son, fakat en önemlisi olarak da, Muhyî'nin eserinin alegorik bir eser olduğunu kanıtlamaya çalışmak.

Bu amaçlarımızı gerçekleştirmek amacıyla tezimizi, giriş ve sonuç dışında, dört ayrı bölüme ayırdık. Girişte Arap, Fars ve Osmanlı sahalarında yazılmış eserler

arasında alegorik oldukları iddia edilen eserleri sıraladık. Bunu yaparken eserlerin gerçekten alegorik olup olmadıkları sorusunu sormamayı tercih ettik çünkü bir eserin alegorik olduğuna karar vermek için, tezimizin de örneklendirdiği gibi, ciddi bir çalışma yürütmek gerekmektedir.

İkinci bölümde *Hüsn ü Dil* adlı eserin kökenleri ve yayılma alanlarını tespit etmeye çalıştık. İlki Farsça olarak Fettâhî-i Nişâbûrî tarafından yazılan eser, Osmanlı Türkçesiyle Lami'î, Âhî, Keşfi, Yenipazarlı Vâlî ve Muhyî tarafından yeniden yazılmıştır. Bunların dışında eserin; Farsça, Urduca yeniden yazımları ve İngilizce ile Almanca çevirileri mevcuttur. Eserin söz konusu dillerdeki yeniden üretimlerini ele aldıktan sonra Osmanlı sahasında kaleme alınmış eserlerle Fettâhî'nin eseri arasında birtakım karşılaştırmalar yaptık. Bu karşılaştırmada şahıs kadrosunun gelişimi, önemli kimi olay ve durumların anlatımı, anlatı için hayatî bir öneme sahip olan âb-ı hayât tanımları ve mekân kullanımları gibi kıstaslar kullanıldı. Dolayısıyla her bir eserin hangi eserden ne ölçüde etkilendiği de ortaya çıkmış olmaktadır.

Üçüncü bölümde Muhyî ve eserini tanıtmaya çalıştık. Muhyî'nin hayatı ve eserlerini kısaca incelendikten sonra onun tasavvufla ilişkisini ele aldık. Bunu yaptıktan sonra, tezimizde yapacağımız incelemelerin daha kolay anlaşılabilmesi için Muhyî'nin eserinin özetini verdik. Daha sonra bir önceki bölümde yapılan karşılaştırmaları Muhyî'nin eseri özelinde yeniden gözden geçirdik ve Muhyî'nin özgünlük derecesini ortaya çıkarmaya çalıştık.

Tezimizin dördüncü bölümünde *Hüsn ü Dil*'in alegorik bir eser olduğunu göstermeye çalıştık. Bunu yapabilmek için alegoriyi tanımlamak gerekmektedir. Bu bağlamda alegorinin ne olduğunu ve hangi kavramlarla karıştırıldığını ortaya koymaya çalıştık. Böylelikle tezimizin kavramsal çerçevesini oluşturmuş olduk. Alegorinin mecaz, sembol, istiare, metafor, temsil gibi kavramlarla ilişkisini

belirleyip söz konusu kavramlarla benzer ve farklı yönlerini belirttik. Böylelikle alegori kelimesiyle ne kast ettiğimizi açığa kavuşturduk.

Alegori kelimesinin kavramsal çerçevesini çizdikten sonra bir anlatım biçimi olarak alegorinin Batı edebiyatındaki tarihsel gelişimini göstermeye çalıştık. Antik Yunan, Latin ve Ortaçağ edebiyatında alegorinin kullanımını belirlemeye çalıştıktan sonra saray aşkı (courtly love) anlayışının doğurduğu alegorik eserlerin genel özelliklerini belirlemeye çalıştık. Batı edebiyatındaki önemli alegorik eserlerden *Le Roman de la Rose*, *Faerie Queene* ve *Pilgrim's Progress* adlı eserleri sırasıyla kişileştirme, iç çatışma ve iç yolculuk gibi özelliklere örnek olarak inceledik.

Daha sonra *Hüsn ü Dil*'in alegorik yapısını ortaya koyup eserin alegorik yorumunu yapmaya çalıştık. Bu bağlamda eseri bir seyr-i sülûk anlatısı olarak yorumlayıp eserdeki iki farklı anlam katmanının (Hüsn ve Dil adındaki iki kişinin aşk hikâyesi ve tasavvufî içsel yolculuk) nasıl yan yana ilerlediğini göstermeye çalıştık.

Beşinci bölümdeyse eserin transkripsiyonlu metnini verdik. Bunun yanı sıra eserin müstensihî ve nüsha özellikleri hakkında da birtakım bilgiler aktardık.

Bu çalışma sırasında sayılamayacak kadar çok kişiden yardım aldım. Öncelikle tez çalışmasının ilk üç yılında danışanlığımı yürüten ve lisans yıllarımdan bu yana yardımlarını benden esirgemeyen, akademik bakış açımın şekillenmesinde herkesten daha çok katkısı bulunan değerli hocam Prof. Dr. Zehra Toska'ya derin saygılarımı sunar ve akademik anlamda bana kattığı her şey için teşekkür ederim.

Tezimi olağanüstü bir disiplinle izleyen, gerektiği yerlerde oldukça hayatî müdahalelerde bulunan ve kendisinin çalıştığı ama Türkiye'de henüz çalışılmamış bir alanda tez yapmama izin veren değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Zeynep

Sabuncu'ya şükranlarımı sunuyorum. Onun hoşgörüsü ve anlayışı çalışma azmimi arttırdı; kendisine minnettârim.

Bütün üniversite hayatım boyunca her ihtiyaç duyduğumda yanımda hissettiğim, herhangi bir sorunla karşılaştığım(ız)da Hızır gibi yardımımıza yetişen, engin bilgisiyle hepimize ışık olmuş saygıdeğer hocam Prof. Dr. Günay Kut'a ayrıca çok teşekkür ederim. Değerli hocam Osmanlı'ya dâir herhangi bir metin konusunda dâima ilk başvuru noktamız olmasa, sadece bu tez değil aynı zamanda yüksek lisans tezim de bitirilemezdi; her zaman ilmî dayanağımız olan ve olacağını umduğum hocama teşekkürlerimi hakkıyla belirtmeye kalemimin gücü yetmez.

Tezimi büyük bir sabırla okuyan değerli jüri üyelerim ve hocalarım Prof. Dr. Cihan Okuyucu'ya, Yard. Doç. Dr. Köksal Seyhan'a ve Yard. Doç. Dr. Fatma Büyükkarcı Yılmaz'a ayrıca teşekkür etmek isterim.

Tezimi belirli aşamalarında yardımlarını esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Nüket Esen'e, konu hakkındaki birer kitaptan beni haberdar eden hocalarım Yard. Doç. Dr. Halim Kara ve Olcay Akyıldız'a da şükranlarımı sunarım.

Özellikle tasavvuf konusundaki derin birikimini benimle paylaşma nezaketinde bulunan arkadaşım Doç. Dr. Ekrem Demirli'ye, aksi takdirde bulamayacağım bir kitabı bana ödünç veren arkadaşım Dr. Semih Ceyhan'a ve İslam felsefesi konusundaki yardımlarından dolayı dostum Dr. Ömer Türker'e, tezimin değişik bölümlerini okuma nezaketinde bulunan dostlarım Dr. Fatih Altuğ'a ve Dr. Gülşah Taşkın'a minnetlerimi sunarım.

Tezimle ilgili kimi kitapları Almanya ve İngiltere kütüphanelerinden benim için getirme nezaketinde bulunan arkadaşlarım Haşim Koç, Adnan Çilingir ve Mustafa Örucü'ye de özellikle teşekkürlerimi sunarım.

Değişik zamanlarda konuyu benimle tartışma ve önerilerde bulunma nezaketinde bulunan hocalarım Gönül Alpay Tekin, Selim Sırrı Kuru, Jale Parla, Sibel Irzık ve Süha Oğuzertem'e minnettarım.

Tezimle ilgili araştırmalarım konusunda büyük kolaylık sağlayan Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi, İSAM Kütüphanesi ve Süleymaniye Kütüphanesi yönetim ve personeline, kimi eserlere ulaşmamı sağlayan bir veri tabanı sunduğu için YÖK personeline de teşekkür ederim.

Tezimin biçimsel özelliklerinin kontrol eden ve önerilerde bulunan Editing Office çalışanlarına teşekkür ederim.

Son ama en önemlisi; her zaman yanımda olan, bana inanılmaz hoşgörüsüyle uygun bir çalışma ortamı yaratmaya çalışan, en az benim kadar tezimle yatıp kalkan sevgili eşim Fatime'ye ve henüz iki yaşında "Baba, kütüphaneye gitme!", "Baba, üniversiteye gitme!" cümlelerini kurmak zorunda bıraktığım ama inanılmaz bir "anlayışla" "Babacığım dersini bitir, sonra gel" diyen biricik oğlum Ahmet Burak'a şükranlarımı sunuyorum. Onlarsız herhangi bir akademik çalışma yürütmek imkânsız olurdu.

I. BÖLÜM

GİRİŞ

On altıncı yüzyıl, Osmanlı devletinin bir imparatorluk olarak en görkemli zamanlarını yaşadığı dönemdir. Siyasi gelişmeler, fetihler ve ekonomik başarılar Osmanlı devletinin ihtişamını tesis eden önemli etmenlerdir. Bu askeri ve yönetsel ihtişam edebî alanda da paralel bir seyir göstermiştir. Nitekim bu dönem Türk edebiyatının en önemli şair ve yazarlarını yetiştirdiği dönem olarak kabul edilmektedir. Bâkî, Hayâlî gibi şairlerin katkılarıyla büyük gelişim gösteren gazellerin yanı sıra mesnevi literatürünün de önemli eserleri bu dönemde kaleme alınmıştır. Gazel ve mesnevi dışında da önemli eserler meydana getirilmiştir. Bunlardan biri, tezimize konu olan Muhyî-i Gülşenî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eseridir. Bu eser, mensur olmakla birlikte içinde manzum parçalar da barındırmaktadır.

On altıncı yüzyılda yaşamış olan Muhyî-i Gülşenî'nin (d. 1528-9)¹ *Hüsn ü Dil* adlı eseri 1578 yılında kaleme alınmış olup literatürde alegorik bir eser olarak tanımlanmaktadır. Alegori, Batı edebiyatlarında olduğu gibi İslamî edebiyatlarda da sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir. İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere, alegorik olduğu söylenen eserlerin sayısı, alegoriyi bir tür olarak düşünmemize yol açacak kadar çoktur. Arap, Fars, Urdu ve Osmanlı edebiyatlarında alegorik olduğu belirtilen birçok eser mevcuttur. Bu bağlamda alegorinin İslamî edebiyatlarda başat bir anlatım tekniği ve türü olduğu söylenebilir. Bununla birlikte alegorik olduğu söylenen eserlerle ilgili olarak, bildiğimiz kadarıyla,

¹ Muhyî'nin ölüm tarihi hakkında, Üçüncü Bölüm'de ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi, bir ihtilaf vardır. Kaynaklar onun ölüm tarihi için 1603, 1604, 1605 ve 1606 tarihlerini vermektedirler. Bkz. III. Bölüm.

detaylı bir alegorik inceleme yapılmamıştır.² Alegori derken kastedilen tam olarak nedir? Bir eser nasıl alegorik olur? Alegori nasıl işlemektedir? Alegorik yorum ile alegorik yazın arasındaki farklar nelerdir? Alegorinin birlikte düşünüldüğü, kimi zaman da karıştırıldığı kavramlar hangileridir? Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i neden alegorik bir eserdir? *Hüsn ü Dil* bir alegorik yorum örneği midir yoksa alegorik yazın mıdır? Bu gibi sorular, tezimizde yanıtlarını arayacağımız temel sorulardır.

Tezimizde Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'ini bir örnek olarak ele alıp eserin neden alegorik olduğunu, alegorinin ne olduğunu, alegorik bir eserin ne gibi özelliklere sahip olduğunu açıklamaya çalışacağız. Böylece diğer eserler de alegori bağlamında ele alınabilecek ve bir eserin alegorik olduğu iddiası temellendirilebilecektir.

Osmanlı sahasında alegorik eser yazımı on altıncı yüzyılda büyük bir ivme kazanmıştır. Aşağıda alegorik olduğu söylenen eserleri sıraladığımızda da görüleceği gibi en fazla alegorik eser bu yüzyılda yazılmıştır. Diğer edebiyat geleneklerinde de alegorik yazım tarzı, modern öncesi dönemde revaçtadır. Tüm dünya edebiyatlarında yazılmış alegorik eserleri tespit etmek gibi zor bir yükün altına ne girebiliriz ne de tezimizin asıl amacı budur. Bu yüzden nisbeten güvenilir addedilen kaynaklarda alegorik oldukları söylenen eserler hakkında kısa bir literatür değerlendirmesi yapmayı amaçlıyoruz. Amacımızın açıklığa kavuşabilmesi için sonraki bölümlerde belirttiğimiz temel yaklaşımımızı burada da ifade etmek gerekmektedir: Tezimizi sadece baştan sona alegorik olan, alegorik anlam katmanlarının herhangi bir inkıtaya uğramadan tüm eser boyunca devam ettiği eserlerle sınırlamaktayız. İçinde parça parça alegorilerin ya da alegorik

² Yunus Emre'nin on altı beyitlik bir şiirini alegorik açıdan ele alan doyurucu bir makale için bkz. Köksal Seyhan, "Yunus Emre'nin Bir Şiirinde Şehir Alegorisi", *Journal of Turkish Studies* 24/II (2000): 231-280.

hikâyelerin bulunduğu eserleri incelememize dâhil etmedik.³ Bunun nedeni, hem konunun oldukça genişleyeceği endişesi hem de bilimsel araştırmanın telkin ettiği konunun sınırlarının makul bir düzeyde tutulması gerekliliğidir.

Osmanlı dönemi edebiyatının ortak İslamî edebiyat geleneğinin bir parçası olduğu genellikle kabul edilen bir görüştür. Bizdeki edebî geleneğin ve kullanımların ilkin Arap edebiyatında ortaya çıktığı, Fars edebiyatı vasıtasıyla bize intikâl ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla alegorik eserleri sıralarken Arap ve Fars edebiyatında alegorik olduğu söylenen eserlerle başlamak gerekmektedir.

Arap Edebiyatında Alegorik Eserler

Antik Yunan kültüründe olduğu gibi İslam dünyasında da ilk alegorik eserler edebiyatçılar tarafından değil, filozoflar tarafından kaleme alınmıştır.⁴ Arapçada yazıldığı bilinen ilk alegorik eser olarak İbn Sinâ'nın *Salaman u Absal* adlı eseri zikredilmektedir. Bu eser, İbn Sinâ'ya atfedildiği hâlde İbn Sinâ'nın böyle bir eserine şimdiye kadar ulaşılabilmiş değildir. Bu eserin varlığını, Tûsî'nin eser hakkında yazmış olduğu şerhten (*Şerh-i İşârât*) öğrenmekteyiz.⁵ Tûsî, söz konusu şerhte İbn Sinâ'ya ait olduğunu söylediği *Salaman u Absal*'ın özetini de vermiştir. Avşar'a göre İbn Sinâ, eserini Huneyn bin İshak'ın (ö. 873) Yunancadan çevirdiği aynı isimli eserden hareketle yazmıştır. Bu çeviride İbn Sinâ'nın dikkatini çeken,

³ Bu tarz eserlere örnek olarak Mevlana'nın *Mesnevisi* ile *Kelile ve Dimne*'yi zikredebiliriz.

⁴ Antik Yunan'daki alegorik faaliyetler için bkz. IV. B. Bölüm: Alegorinin Tarihsel Gelişimi.

⁵ Bkz. Ziya Avşar, "Evrensel Bir Hikâye: *Salaman u Absal* ve Kökeni", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4 (2007): 187.

eserin alegorik yapısıdır.⁶ Bunun üzerine İbn Sinâ, ona benzer bir eser olan *Salaman u Absal* ı kaleme almıştır.

Arap edebiyatında alegorik olduğu söylenen diğer bir eser de İbn Sinâ'nın *Hayy bin Yakzan* adlı eseridir. N. Ahmet Özalp, İbn Sinâ'nın “*Salaman u Absal* in alegorik anlatım tekniğini kullanarak *Hayy bin Yakzan* adlı yapıtını yazdığı bilinmektedir”⁷ diye yazar.⁸ Bunun yanı sıra Arapçada en çok bilinen *Hayy bin Yakzan*, şüphesiz, İbn Tufeyl (d. 1106 - ö. 1186) tarafından kaleme alınan eserdir. Özalp, “İbn Sina'nın yapıtı, sonraki birçok düşünürü etkiler. Peşpeşe, bir anlatı geleneği oluşturan alegorik öyküler yazılır”⁹ dedikten sonra Sühreverdi'nin (ö. 1191) *el-Gurbetü'l-Garbiyye*, İbnü'n-Nefis'in (ö. 1288) *er-Risaletü'l-Kâmilîyye fi's-Siyeri'n-Nebeviyye*¹⁰ ve Molla Câmî'nin (ö. 1492) *Salaman ve Absal* adlı eserlerini sıralar. Sadece Arap edebiyatında değil, aynı zamanda Fars ve Türk edebiyatında da alegorik anlatım tarzının kurucusu İbn Sinâ gibi görünmektedir. Ondan önce İslamî edebiyatlarda bu tarz eserlere rastlanmamaktadır.

⁶ Ziya Avşar, *a.g.m.*: 185.

⁷ İbn Sina/İbn Tufeyl, *Hayy bin Yakzan*, çev. M. Şerafettin Yaltkaya, Babanzade Reşid, haz. N. Ahmet Özalp (İstanbul: YKY, 1996), 7.

⁸ Benzer bir görüşü Avşar da dile getirmektedir. Bkz. Ziya Avşar, *a.g.m.*: 185.

⁹ İbn Sina/İbn Tufeyl, *a.g.e.*, 7.

¹⁰ Bkz. İbnü'n-Nefis, *er-Risaletü'l-Kâmilîyye fi's-Siyeri'n-Nebeviyye*, haz. Abdülmün'im Ömer, göz. geç. Ahmed Abdülmecid Heridi, 2. Bs. (Kahire: Vizaretü'l-Evkaf, 1987). Eserle ilgili değerlendirmelerde, eserin *Hayy bin Yakzan* ile ilişkisi kurulmakta ve bunun bir gelenek hâlini aldığı vurgulanmaktadır. *Hayy bin Yakzan* ve *er-Risaletü'l-Kâmilîyye fi's-Siyeri'n-Nebeviyye*'nin “remz”le yazıldığı dile getirilmektedir. Sonraki bölümlerde görüleceği gibi “remz” kelimesi alegori değil fakat “sembol” anlamına gelmektedir. Bkz. 75-76.

İbn Sinâ'ya ait olan *Risâletü't-Tayr* adlı eser de alegorik olarak değerlendirilmiştir. Dimitri Gutas, böyle düşünen araştırmacılardan biridir. Gutas, hem *Hayy bin Yakzan* hem de *Risâletü't-Tayr* için alegori kelimesini kullanmaktadır.¹¹ Ancak Gutas'ın burada alegori kelimesini edebî açıdan değil de felsefî anlamıyla kullandığını belirtmek yerinde olur. Görüldüğü gibi Arap edebiyatında alegorik yazım türünün başlatıcısı ve uygulayıcısı İbn Sinâ'dır. Diğer yazarlar, genellikle, onu taklit etmişlerdir.

Fars Edebiyatında Alegorik Eserler

Fars edebiyatında alegorik eserler hem nitelik hem de nicelik olarak Arap edebiyatındakilerden daha etkili olmuştur. Osmanlı şairleri daha çok Fars edebiyatındaki benzer eserlerle ilişki hâlinde olmuşlardır.

Fars edebiyatında alegorik olduğu belirtilen ilk eser Sühreverdî'ye aittir. Nitekim Necib Mâyil Herevî, Sühreverdî'nin *Mûnisü'l-'Uşşâk* adlı eserinin “aşk hakkında [yazılmış] remzî ve temsîlî”¹² bir risale olduğunu belirtmektedir.

Feridüddin Attâr'ın *Mantiku't-Tayr* adlı eserinin de alegorik olduğu sık sık dile getirilmektedir. A. Rıza Arasteh ve Enis A. Sheikh'in birlikte yazdıkları makalelerinde Attâr'ın eseri bir gelişim alegorisi olarak sunulmaktadır.¹³

Mantiku't-Tayr, Osmanlı şair ve yazarlarını çok etkilemiştir. Osmanlı sahasında

¹¹ Bkz. Dimitri Gutas, *Avicenna and the Aristotelian tradition: introduction to reading Avicenna's philosophical works* (Leiden: E. J. Brill, 1988), 306.

¹² Şehâbeddin Sühreverdî, *Mûnisü'l-'Uşşâk*, şerh ve açıklama. Necib Mâyil Herevî, 2. Baskı (Tahran: 1378), 12. Özellikle Fars edebiyatında “alegorik” tanımlamasını karşılamak üzere “remzî ve temsîlî” kelimeleri kullanılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Takî Purnâmdârîyân. *Remz u Dâstânâ-yi Remzî der-Edeb-i İrân* (Tahran, Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1383).

¹³ Bkz. A. Rıza Arasteh ve Enis A. Sheikh, “Sufizm: Evrensel Benliğe Giden Yol”, çev. Seval Yılmaz, *Sufî Psikolojisi*, haz. Kemal Sayar, 2. Basım (İstanbul: İnsan Yayınları, 2000): 41-76.

yazılmış eserleri incelenirken değinileceği gibi Attâr'ın eserine birçok nazîre yazılmış ve eser defalarca çevrilmiştir.

Ehlî-i Şîrâzî'nin *Şem' u Pervâne*'si Mehmet Kanar'a göre içinde "tamamiyle semboller işlenen hayalî bir aşk mesnevîsidir".¹⁴

Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinin de alegorik bir eser olduğu düşünülmektedir. *Hüsn ü Dil* tezimize de konu olan eserin kaynağı olduğundan daha sonra ayrıntılı olarak incelenecektir.

Assâr-ı Tebrizî tarafından 778/1377'de yazılmış olan *Mihr ü Müşterî* daha sonra göreceğimiz gibi Münirî (ö. 927/1520) tarafından aynı isimle bir kez daha yazılmıştır. Münirî'nin bu eseri Assâr'dan yapılan ilk Türkçe çeviri olarak değerlendirilir.¹⁵

Zeyrekî ya da Zîrekî isminde İranlı bir şairin *Mihr ü Mâh* isminde bir mesnevisi vardır. Eser, Âlî'nin aynı isimli eserinin "telifinden az zaman sonra İranlı şair Zeyrekî tarafından Farsçaya tercüme edilip Adana valisi Ramazanzâde Pîrî Mehmed Paşa'ya ithaf edilmiştir".¹⁶

Sühreverdî'ye ait olduğunu yukarıda dile getirdiğimiz *el-Gurbetü'l-Garbiyye* adlı eserin dili Arapça olmakla beraber, eseri burada belirtmeyi uygun bulduk. Çünkü Sühreverdî dendiğinde Arap edebiyatı değil, Fars edebiyatı akla gelmektedir. Sühreverdî, bu eserinden başka hiçbir eserini Arap diliyle yazmamıştır. Bu eser, İbn Sinâ'nın *Salaman u Absal*ının etkisiyle yazılmıştır.

¹⁴ Mehmet Kanar, bu eserin sembolik olduğu kanaatindedir. Bkz. Mehmet Kanar, *Şem ve Pervane* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 43.

¹⁵ Ayten Akmandor, "*Müniri ve Mihr ü Müşteri Mesnevisi*" DT, Ankara Üniversitesi, 1983, 13.

¹⁶ Ömer Faruk Akün, "Ali Mustafa Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 2, (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 418.

Yazar, İbni Sinâ'nın *Hayy bin Yekzan* adlı hikâyesini okuduktan sonra, kendi deyimiyle, ilâhî kitapta belirtilen ve hekimlerin üstü kapalı olarak dile getirdikleri irfanî sırları yeterince anlatmadığını düşünerek *Batiya Yolculuk* adını verdiği bu risâleyi yazar. Hikâyenin tarzı, *Hayy bin Yekzan*'a benzemektedir.¹⁷

Eserin mütercimi Sedat Baran, yukarıdaki ifadelerinde de görüldüğü gibi İbn Sinâ bağlantısını açıkça dile getirmektedir. Baran, eserin alegorik yapısıyla ilgili herhangi bir bilgi aktarmamakta ve Sühreverdî'nin benzer hikâyelerini derlediği çalışmasına “Sembolik Hikâyeler” altbaşlığını uygun görmektedir.¹⁸

Osmanlı Edebiyatında Alegorik Eserler

Arap ve Fars edebiyatlarında olduğu gibi Osmanlı edebiyatında da alegorik eserler kaleme alınmıştır. Sonraki sayfalarda da görüleceği gibi, en fazla alegorik eser Osmanlı sahasında yazılmıştır. Alegorik eserlerin büyük çoğunluğu on altıncı yüzyılda kümelenmiştir. Özellikle çift kahramanlı tasavvufî aşk hikâyeleri biçiminde kaleme alınan alegorik eserlerin sayısında, Osmanlı imparatorluğunun ve edebiyatının gelişimine paralel olarak, bu yüzyıldaki artış dikkat çekici düzeydedir.

Türk edebiyatı tarihinde kaleme alınan ilk alegorik eserlerden biri Çağatay sahasında meydana geldiği düşünülmektedir. Ali Şir Nevayî 1498/99 yılında *Lisânü't-Tayr* adında bir eser kaleme alır. Bu eser Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ına yapılmış bir nazîredir.¹⁹ Nevayî, eserini Farsça olarak kaleme almış ve Fânî

¹⁷ Şehabeddin Sühreverdî, *Cebraîl'in Kanat Sesi – Sembolik Hikâyeler-*, çev. Sedat Baran (İstanbul: Sufi Kitap, 2006), 24.

¹⁸ Sembol ve alegori arasındaki temel farkları Dördüncü Bölüm'de ayrıntılı olarak tartışacağımız için burada ayrıntıya girmiyoruz.

¹⁹ Bkz. Ali Şir Nevayî, *Lisânü't-Tayr*, haz. Mustafa Canpolat (Ankara: TDK, 1995), 2-6.

mahlasını kullanmıştır. Canpolat'ın dile getirdiği gibi eser, kurgu bakımından Attâr'ın eserinden daha bütüncüdür. Ara hikâyeler çerçeve öyküyü unutturacak kadar uzatılmamıştır.²⁰

On beşinci yüzyıl şairlerinden Ahmed-i Dâî'nin meşhur *Çeng-nâme* adlı eseri de alegorik olarak değerlendirilmektedir. Bu eseri yayına hazırlayan Gönül Alpay, eserin alegorik olduğunu açıkça dile getirmektedir. Alpay, “*Çeng-nâme*, çeng adında bir müzik aletinin serüveniyle ilgili alegorik bir mesnevidir”²¹ diye yazar.²² Gönül Alpay, yargısını eserde bulunan bir münazarayla da desteklemektedir: “*Sazlar Münazarası*, bir musikî âletinin en yaygın şekilde çalındığı sınıfla o musikî âletinin özdeşleştirildiği, toplum ve birey ilişkilerinin anlatıldığı alegorik bir eserdir”.²³

Agâh Sırrı Levend, Çağatay edebiyatı sahasında eser veren, on beşinci yüzyıl şairlerinden Ahmedî'nin *Münazara*'sının “münazara yollu temsili” bir eser olduğu kanaatindedir.²⁴ Levend, eserin sazlar arasında geçtiğini ve Çağatayca yazılmış

²⁰ Nevayî, *a.g.e.*, 5.

²¹ Gönül Alpay Tekin, *Ahmed-i Dâî and His Çengnâme* (Cambridge: Harvard Üniversitesi Basımevi, 1973), 23. “The Çengname is an allegorical mesnevi relating the adventure of the musical instrument called *çeng*”.

²² Eserin editör tarafından yazılan İngilizce önsözünde eserle ilgili olarak “alegorik” nitelmesi kullanılmaktayken aynı cümlenin Türkçesinde, yine editör tarafından, “temsili yani alegorik” nitelmesi yapılmıştır. Tezimizin sonraki bölümlerinde de görüleceği gibi “temsili” ve “alegorik” sıfatları çoğunlukla birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmaktadır.

²³ Gönül Alpay, “Çengnâme’de Musikî Terimleri”, *Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümü Dergisi*, C. 10 (1972): 104.

²⁴ Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, 3. Bs. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988), 140.

olduğunu bildirmektedir. Eser kimi kaynaklarda *Sazlar Münazarası*²⁵ olarak da kaydedilmektedir. Kemal Eraslan, eserin sembolik olduğu kanaatini taşımaktadır.²⁶

Levend, Emirî Yusuf'un on beşinci yüzyılda yine Çağatayca kaleme alınmış *Beng ü Çağır* adlı eserinin de “münazara yollu temsili” bir hikâye olduğunu bildirmektedir. Gönül Alpay da eserin alegorik olduğunu düşünmektedir.

Yusuf Emirî, XV. yüzyılda ve ondan önceki yüzyıllarda karşılaşılan dervişlerin esrar ve afyon yeme alışkanlığı gibi yaşanan hayatta görülen bir özellikten esinlenerek ve afyonun bir bitkiden elde edildiğini göz önünde tutarak, bengi yeşiller giymiş bir derviş şeklinde, şarabı ise renginin kırmızı olması dolayısıyla, kırmızı giysiler içerisinde, atılgan, heyecanlı, çabuk öfkelenen, savaşçı bir genç olarak tanıtmıştır. Bu yüzden bu eser alegorik bir eserdir.²⁷

Levend'in haber verdiği fakat elimizde bulunmayan eserlerden bir diğeri de Necatî'nin *Münazara-i Gül ü Husrev*'idir. Levend, bu eserin “temsili” olduğunu bildirmektedir.²⁸ Levend, on beşinci yüzyıl şairlerinden Bihiştî Ahmed Sinan'ın *Hüsn ü Nigâr* adlı eserini de temsili addetmektedir.²⁹

²⁵ Bkz.

ekitap.kulturturizm.gov.tr/Genel/dg.ashx?BELGEANAH=211260&DIL=1&DOSYASIM=ahmedi.pdf, Erişim Tarihi: 12.01.2010.

²⁶ Kemal Eraslan, “Ahmedî Münazara (Telli Sazlar Münazarası)”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XXIV-XXV, (1986): 134.

²⁷ Gönül Alpay, “Yusuf Emirî'nin Beng ü Çağır Adlı Münazarası”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1972, 2. Bs. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1989), 105-106.

²⁸ Levend, *a.g.e.*, 140.

²⁹ Levend, *a.g.e.*, 139.

Levend, Necatî'nin (ö. 914/1808) *Gül ü Sabâ*'sının³⁰ ve Lami'î'nin (ö. 938/1531) *Gûy u Çevgân*'ının da "temsili" olduğu görüşündedir.³¹ Gönül Alpay Tekin *Gûy u Çevgân* konusunda Levend'le aynı görüşte değildir. Ona göre *Gûy u Çevgân* sembolik bir hikâyedir. Tekin'e göre eser, "bir derviş ile onun âşık olduğu güzel ve yakışıklı şehzâdenin hikâyesini gûy ve çevgân (top ve sopa) sembolü ile anlatmaktadır."³²

Yukarıda sayılan *Gül ü Bülbül* mesnevilerinden başka Gazi Giray'ın (ö. 1016/1607) *Gül ü Bülbül*'ü de Levend tarafından "temsili" addedilmektedir.³³ Eseri yayınlayan İsmail Hikmet Ertaylan da *Gül ü Bülbül*'ün "temsili" olduğu kanaatini paylaşmaktadır. Ertaylan şöyle yazmaktadır: "Gâzi Geray'ın bu mesnevîsi de bizdeki diğer temsili mesnevîler gibi aşk-ı mecâzîyi tasvîr eden bir hikâyedir."³⁴

Levend'e göre on altıncı yüzyıl şairi Vücutî'nin *Şâhid ü Ma'nâ* ve *Hayâl ü Yâr* adlı eserleri de "temsili"dir.³⁵ 981/1573 yılında kaleme alınmış olan Vücutî'nin

³⁰ Necatî'nin *Gül ü Sabâ* adlı bir eser kaleme aldığı zikredilse de bu eser, şimdiki bilgilerimize göre, günümüze ulaşmamıştır.

³¹ Levend, *a.g.e.*, 139.

³² Gönül Alpay Tekin, "Lamiî Çelebi'nin *Gûy u Çevgân* Mesnevisinin Tasavvufî Yorumu", *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 26/II (2002): 253.

³³ Levend, *a.g.e.*, 139.

³⁴ İsmail Hikmet Ertaylan, *Gâzi Geray Han: Hayatı ve Eserleri* (İstanbul: Ahmed Said Basımevi, 1958), 52.

³⁵ Levend, *a.g.e.*, 139.

Hayâl ü Yâr adlı eserini yayıma hazırlayan Yaşar Aydemir, eserin alegorik hususiyeti hakkında herhangi bir bilgi aktarmamaktadır.³⁶

Agâh Sırrı Levend, on yedinci yüzyıl şairlerinden Sâmi veya Kâmi'nin *Âsaf-name*'sinin de temsilî bir eser olduğunu bildirmektedir.³⁷ Eser hakkında bir yüksek lisans tezi hazırlamış olan Mehmet Arslan, eserin bu özelliği hakkında herhangi bir bilgi aktarmamaktadır. Müellifin ismi Arslan'ın belirttiğine göre “üç yerde Sâmi, iki yerde Kâmi”³⁸ biçiminde geçmektedir. Arslan'a göre müellifin asıl adı Yunus, mahlası ise Sâmi'dir.³⁹ Aynı eserle ilgili olarak Tülay Gençtürk Demircioğlu bir makale kaleme almıştır.⁴⁰ Gençtürk Demircioğlu, eserin alegorik olmadığı kanaatini taşımaktadır.⁴¹

Agâh Sırrı Levend'e göre diğer temsilî eserler şunlardır:⁴² Tecellî'nin *Gülendam u Keîb*'i (Yahya'nın *Şah u Geda*'sına nazîre), Fikrî Dervîş'in (ö. 992/1584) *Behram u Zühre*, *Hurşid ü Mihr* ve *Mihr ü Nâhid*'i, Mustafa İzzet Paşa'nın (ö. 1330/1911) *Nân u Penîr*'i, Mehmed İzzet Paşa (ö. 1330/1911) ve Sâib Ahmed (ö.

³⁶ Vücutî, *Hayâl u Yâr*, haz. Yaşar Aydemir (Ankara: Birleşik, 2007), XI-LXIII.

³⁷ Levend, *a.g.e.*, 139.

³⁸ Mehmet Arslan, *Sâmi Âsafname Mesnevisi (İnceleme-Metin)*, YLT, Cumhuriyet Üniversitesi, 1987, 6.

³⁹ Arslan, *a.g.e.*, 6.

⁴⁰ Tülay Gençtürk Demircioğlu, “XVII. Yüzyıldan Bir Mesnevi: Âsafnâme”, *Journal of Turkish Studies*, 24/II (2000): 11-36.

⁴¹ Gençtürk Demircioğlu, *a.g.m.*: 22-23.

⁴² Levend, *a.g.e.*, 139-40.

1305/1887) tarafından kaleme alınmış birer *Nân u Helva*,⁴³ on beşinci yüzyıl Çağatay şairlerinden Lutfî, Kalkandelenli Muidî (ö. 994/1585) ve Pârsâ Sâbir Mehmed Dede (ö. 1090/1679) gibi şairlerce yazılmış *Gül ü Nevrûz* mesnevileri; Lami'î, Zâtî⁴⁴ ve Muidî tarafından yazılmış *Şem ' ü Pervâne* mesnevisi.

Levend, yukarıdaki eserlerin yanı sıra münazara yollu temsilî hikâyeler başlığı altında şu eserleri zikretmektedir:⁴⁵ İdris-i Bitlisî'nin (ö. 927/1520) *Münazara-i Savm u Îd'î*, Yakînî'nin (on beşinci yüzyıl) *Ok Yay Münazarası*,⁴⁶ Fuzulî'nin *Beng ü Bâde*'si, Nev'î'nin (ö. 1007/1598) *Münazara-i Tûtî bâ Zâg'ı*, Celal Çelebi'nin *Münazara-i Sa'd u Said'î*, Uzun Firdevsî'nin (on beşinci yüzyıl) ve Naimî-i Hamidî'nin *Münazara-i Seyf ü Kalem*'i.

Agâh Sırrı Levend'in eseri dışında “temsilî/alegorik” eserlerin sıralandığı bir diğer eser Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı *Türk Edebiyatı Tarihi*'dir. Bu eserde Muhsin Macit, ilk klasik dönem olarak adlandırdığı 1453-1600 yılları arasında kaleme alınmış alegorik mesnevileri şöyle sıralamaktadır:⁴⁷ Zaiifî'nin

⁴³ Bu eserler bulunamamıştır.

⁴⁴ Daha sonra da görüleceği gibi Zâtî'nin eseri alegorik değildir. Bkz. Sadık Armutlu, *Zâtî'nin Şem ü Pervane'si (İncelem-Metin)* DT, İnönü Üniversitesi, 1998, 164.

⁴⁵ Levend, *a.g.e.*, 140-141. Her ne kadar Levend, bu tanımlamayı kullansa da münazaraların temsilî olmadıkları kanaatini taşımaktayız. Münazaralarda alegorilerin temel özelliklerinden biri olan teşhis yer almakla birlikte içinde teşhis barındıran her esere temsilî denemez. Münazaralarda, çoğunlukla, kişileştirilen karakterler, kendileri olarak konuşurlar; kendi anlamları dışındaki bir anlam katmanına işaret etmezler. Dördüncü Bölüm'de temsilî / alegorik tanımlaması hakkında ayrıntılı bilgi verildiğinden burada tartışmanın ayrıntısına girmiyoruz.

⁴⁶ Eserin Arap harfli baskısı ve İngilizce çevirisi için bkz. Fahir İz, “Yakînî's “Contest of the Arrow and the Bow”, *Nemeth Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962), 267-287.

⁴⁷ Muhsin Macit, “Temsilî (Alegorik) mesneviler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Baskı (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 57-59.

Gülşen-i Simurg'u,⁴⁸ Şemsi'nin *Deh-murg*'u (yt. 1317);⁴⁹ Zâtî, Lami'î ve Mu'idi tarafından yazılmış birer *Şem' ü Pervâne*; Gelibolulu Âlî (yt. 1561), Kıyâsî, Zarîfî ve Udî tarafından kaleme alınan *Mihr ü Mâh*, Âlî'nin *Mihr ü Vefâ* (yt. 1563) ile Mustafa Çelebi ve Haşimî (yt. 1541) tarafından kaleme alınmış birer *Mihr ü Vefâ*; Münirî (yt. 1486), Ârif (ö. 1572), Fikrî Derviş (ö. 1574), Mir Yahya (ö. 1599) tarafından kaleme alınmış *Mihr ü Müşterî*, Riyazî'nin başlayıp Azmizâde Hâletî'nin bitirdiği bir başka *Mihr ü Müşterî*, Fuzulî'nin *Beng ü Bâde*'si; Kara Fazlî ve Bekâyî'nin *Gül ü Bülbül* adlı eserleri, yine Fuzulî'nin *Sıhhat u Maraz*'ı, Simkeşzâde Feyzî'nin *Gamze vü Dil*'i, ayrıca Celilî'nin *Gül-i sad-berg-i bî-hâr* ve *Meheknâme* adlı eserleri.⁵⁰

Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinin çevirisi/uyarlaması⁵¹ olan Zaifî'nin *Gülşen-i Sîmurg*'unun alegorik olduğu belirtilmektedir. Eser hakkında bir doktora tezi hazırlamış olan Ali Rıza Özuygun da *Gülşen-i Sîmurg*'un tam bir çeviri olduğu kanaatindedir. Özuygun, eserin “temsilî bir surette “*vahdet-i vücud-varlık birliği*” inanışını izah etmek için kaleme alındığı”nı dile getirmektedir.⁵²

⁴⁸ Zaifî Pir Mehmed, *Gülşen-i Sîmurg*, haz. Ali Rıza Özuygun, YLT, Atatürk Üniversitesi, 1993.

⁴⁹ Hem *Gülşen-i Sîmurg* hem de *Deh-murg* Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinin çevirisidir.

⁵⁰ Bkz. Muhsin Macit, “Temsilî (Alegorik) mesneviler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Baskı (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 56.

⁵¹ Çeviri, nazîre, uyarlama gibi kavramlar, Osmanlı edebiyatı söz konusu olduğunda ihtiyatlı kullanılması gereken kavramlardır. Söz konusu kavramlar bazen birbirinin yerine kullanılabilirken bazen de telif addedilebilecek derecede özgün eserden farklılaşan bir anlama sahip olurlar. Tezimize konu olan *Hüsn ü Dil* mesnevilerinde görüldüğü gibi kimi yazarlar özgün esere olabildiğince sadık kalırlarken (Muhyî ve Keşfî gibi) kimi yazarlar da özgün eserden oldukça farklı bir eser meydana getirirler (Lami'î, Âhî, Vâlî gibi) ve âdeta bir telif eser ortaya çıkarırlar.

⁵² Zaifî Pir Mehmed, *a.g.e.*, 25.

Macit'in alegorik olduğunu belirttiği Derviş Şemseddin'in *Deh-Murg*'unu hem İdris Güven Kaya hem de Hasan Aksoy yayına hazırlamıştır.⁵³ Aksoy, önsözde eserin “didaktik-allegorik”⁵⁴ olduğunu belirtir. Yazar, eserle ilgili olarak hem sembolik⁵⁵ hem de alegorik⁵⁶ nitelendirmelerini bir arada kullanırken *Deh-Murg* ile Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ı arasındaki konu birlikteliğine dikkat çeker. Aynı eserle ilgili bir araştırma yapan İdris Güven Kaya, Aksoy'un aksine eserin alegorik olmadığı kanaatindedir. Kaya şöyle yazar:

Mantıku't-Tayr'da geçen hemen her unsurun bir simgesel karşılığı vardır. *Deh-murg* için böyle bir yorumda bulunmak olanaksız. Çünkü, her şey son derece açıktır, anlatılan şeylerin ardında bir simge gizlenmemiş. Üstelik tasavvufi bir derinliği de yok. Her şeyden önce, bir bahçede toplanan on kuş günün konuları ve insanlığın gidişatı üzerinde – zaman zaman soyutlamalara kaçılmış olsa da – tartışırlar. Bir menzile varmak gibi bir amaçları olmadığı gibi, tartıştıkları konularda ille de somut bir amaca varmak gibi kaygıları da yoktur.⁵⁷

Kaya, bu sözleriyle eserin alegorik olmadığını anlatmak istemektedir. Nitekim Hüdhüd'ün *Mantıku't-Tayr* ve *Deh-murg*'daki kullanımlarını karşılaştırırken “*Deh-murg*'da Hüdhüd'ün burada [*Mantıku't-Tayr*] olduğu gibi, bir misyonu

⁵³ Derviş Şemseddin, *Kuşların Münazarası –Deh Murg-*, haz. Hasan Aksoy (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1998); İdris Güven Kaya, *Derviş Şemsi and His Mesnevi Deh Murg* (The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1997).

⁵⁴ Derviş Şemseddin, *a.g.e.*, Önsöz.

⁵⁵ Derviş Şemseddin, *a.g.e.*, 14.

⁵⁶ Derviş Şemseddin, *a.g.e.*, 15.

⁵⁷ Kaya, *a.g.e.*, 42-43.

yerine getirmek gibi alegorik bir kimliği”nin⁵⁸ olmadığını dile getirmektedir. Tezimizin ilerleyen bölümlerinde (bkz. Bölüm IV. A.) sembol(ik) ve alegori(k) kavramları arasındaki ayrımı ortaya koymaya çalışacağız çünkü bu iki kavram, Batıda olduğu gibi bizde de sıkça karıştırılmaktadırlar.

Zâtî'nin *Şem ' ü Pervâne* 'si üzerine bir doktora tezi hazırlamış olan Sadık Armutlu *Şem ' ü Pervâne* 'de anlatılan aşkın “beşerî ve maddî” olduğunu düşünmektedir.⁵⁹ Mehmet Kanar, Zâtî'nin *Şem ' ü Pervânesi* 'nin Lami'î ve Mu'idi'nin eserlerinden tamamen farklı olduğunu⁶⁰ belirttikten sonra eserin “tamamen hayalî” olduğunu dile getirmekle yetinir ve eserin sembolik olduğu kanaatini dillendirir.⁶¹ Kanar, Lami'î'nin *Şem ' ü Pervâne* 'sinin de sembolik olduğu görüşündedir.⁶²

Âlî'nin eseri hakkında çalışmalar yürüten Zeynep Sabuncu, *Mihr ü Mâh* 'ın alegorik olduğunu dile getirmektedir.⁶³ Benzer eserler hakkında yazılmış makalelerden farklı olarak Sabuncu, daha sonra incelenecek olan, alegori tanımını

⁵⁸ Kaya, *a.g.e.*, 43.

⁵⁹ Sadık Armutlu, *Zâtî'nin Şem ü Pervane'si (İncelem-Metin)* DT, İnönü Üniversitesi, 1998, 164.

⁶⁰ Bu görüş ilk defa Günay Alpay tarafından dile getirilmiştir. Bkz. Günay Alpay, “Zâtî ve *Şem ' ü Pervâne* Mesnevisi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 11 (1961): 133. Ayrıca hikâyenin genel seyri için de bkz. 134-142.

⁶¹ Bkz. Mehmet Kanar, *Şem ve Pervane* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 53.

⁶² Mehmet Kanar, bu eserin sembolik olduğu kanaatindedir. Bkz. Kanar, *a.g.e.*, 51.

⁶³ Bkz. Zeynep Sabuncu, “Âlî'nin Mihr ü Mâh'ı ile Feyzî'nin Şem ' ü Pervâne'si Arasındaki Benzerlikler: İntihal mi Gelenek mi?”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 13 (2005): 129-166; Zeynep Sabuncu, “Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Mihr ü Mâh Mesnevisi”, *Journal of Turkish Studies, Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı* III (2000): 295-305.

da vermektedir. Sabuncu, aynı zamanda, aynı isimli mesnevileri de karşılaştırmaktadır. Âlî'nin *Mihr ü Mâh*'ının yazılma tarihi 1561'dir.

Kıyâsî tarafından kaleme alınan başka bir *Mihr ü Mâh* daha vardır. Kıyâsî'nin eseriyle ilgili bir makale kaleme alan Meliha Anbarcıoğlu eser hakkında şunları söylemektedir:

Sonuç olarak: Zengin ve çeşitli birçok macerâ içerisinde geçen beşerî bir aşk hikâyesinden ibaret olan bu mesneviye Kastamonulu şair Kıyasî, kendi edebî hüviyetini kazandırması bakımından tamamen orijinal bir eser vücuda getirmiştir. *Mihr ü Mâh*'ın tasavvufî mahiyeti tartışılabilir. Hikâye tasavvufî tesirden kurtulmuş bir aşk hikâyesi olması itibariyle de orijinal bir eserdir.⁶⁴

Buradan anlaşıldığına göre Kıyasî'nin eseri için de “alegorik” tanımlaması pek uygun görünmemektedir çünkü hikâye “tasavvufî tesirden kurtulmuş” olağan bir “aşk hikâyesi”dir.

Zarîfî'nin de bir *Mihr ü Mâh* mesnevisi vardır. Zarîfî'nin eseri hakkında bir bitirme tezi hazırlayan Güner Amasyalı, eserin tasavvuftan uzak bir aşk hikâyesi olduğu yargısına varmaktadır.⁶⁵

Ûdî'nin söz konusu eseri hakkında bir çalışma yapan Fatma Sabiha Kutlar, eserin ismini *Mâ-cerâ-yi Mâh* olarak tespit etmiştir.⁶⁶ Kutlar, eserin alegorik olduğu ile ilgili herhangi bir bilgi aktarmamaktadır. Özellikle metnin inceleme kısmında verilen bilgiler, eserin alegorik olmadığını düşündürmektedir.⁶⁷

⁶⁴ Meliha Anbarcıoğlu, “Kıyasî'nin *Mihr ü Mâh* Mesnevisi”, Erdem 2/4 (1986): 93.

⁶⁵ Güner Amasyalı, *Zarîfî'nin Mihr ü Mâh Mesnevisi* MT, İstanbul Üniversitesi, 1952-1953, 35.

⁶⁶ Bkz. Ûdî, *Mâ-cerâ-yi Mâh*, haz. Fatma Sabiha Kutlar (Ankara: Öncü Kitap, 2005).

⁶⁷ Bkz. Kutlar, *a.g.e.*, 43-85.

Âlî'nin *Mihr ü Vefâ* adlı eseri hakkında Ömer Faruk Akün, “970’te (1563) Konya’da yazıp Şehzade Selim’e ithaf ettiği ikinci aşk mesnevisi” kaydını düşmekte ve eserin alegorik yapısı hakkında herhangi bir bilgi aktarmamaktadır. Akün, ayrıca, Âlî'nin bu eserinin Mustafa Çelebi'nin aynı isimli eseriyle karıştırılmaması gerektiğini aktardığını da dile getirir.⁶⁸

Haşimî'nin de bir *Mihr ü Vefâ* sı vardır. Eser 948/1541 yılında tamamlanmıştır.⁶⁹ Selami Ece, eserin alegorik yapısı hakkında herhangi bir bilgi aktarmaz. Eseri modern roman kuramları açısından değerlendiren Ece, yalnızca “Aftâb, Keyvân, Merrîh, Mihr, Müşterî, Nâhid, Simâk, Süreyyâ, Ukâb, Zöhre, Zühâl”⁷⁰ gibi karakterlerin temsilî tipler olduklarını söylemekle yetinir.

Münirî (ö. 927/1520) tarafından yazılan *Mihr ü Müşterî*, Assar-ı Tebrizî'nin 778/1377’de yazmış olduğu aynı isimli eserinin Türkçeye ilk çevirisidir.⁷¹ Ayten Akmandor, Münirî'nin eserini 891/1486 yılında kaleme aldığını belirtir.⁷² Akmandor, eserin alegorik olmadığı, “beşerî bir aşk hikâyesi” olduğu kanaatindedir.⁷³

Bekâyî (eserin yazım tarihi: 973/1565) ve Kara Fazlî'nin (eserin yazım tarihi: 960/1553) *Gül ü Bülbül* adlı eserlerini karşılaştıran Nezahat Öztekin de

⁶⁸ Bkz. Akün, *a.g.m.*: 418.

⁶⁹ Selami Ece, *Tahkiye Açısından Haşimî'nin Mihr ü Vefâ Mesnevisi (Transkripsiyonlu Metin-İnceleme)* DT, Atatürk Üniversitesi, 1996, IV.

⁷⁰ Ece, *a.g.e.*, 22. Eserle ilgili olarak ayrıca bkz. Selami Ece, “Türk Edebiyatında *Mihr ü Vefâ* Mesnevisi”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10, (1998): 117-122.

⁷¹ Akmandor, *a.g.e.*, 13.

⁷² Akmandor, *a.g.e.*, 92.

⁷³ Akmandor, *a.g.e.*, 94.

eserlerin alegorik olduğunu dile getirmektedir.⁷⁴ Fazlî'nin eserinin alegorik olduğunu açıkça ifade eden Öztekin,⁷⁵ Bekâyî'nin eseri hakkında alegori nitelemesinden ziyade “alegorik karakterler” barındırdığından söz eder. Dolayısıyla eser boyunca devam eden bir alegori değil de bir söz sanatı olarak alegoriden söz eder görünmektedir.⁷⁶ Buna karşın Zehra Gökdeniz, Bekâyî'nin *Gül ü Bülbül* adlı eserinin alegorik bir mesnevi olduğunu açıkça dile getirmektedir.⁷⁷ Gökdeniz, ayrıca yazarın eserin sonunda “35 beyitlik bir bölümde alegorilerin temsil ettiği tasavvufi öğeleri belirt”tiğini de ekler.⁷⁸ Gencay Zavotçu ise Fazlî'nin *Gül ü Bülbül*'ünün “sembolik bir hikâye” olduğu kanaatindedir.⁷⁹

Ali Yıldırım, Fuzûlî'nin *Beng ü Bade* adlı mesnevisinin alegorik bir eser olduğunu bildirmektedir.⁸⁰ Hüseyin Ayan ise Fuzulî'nin *Sıhhat u Maraz* adlı eserinin “temsilî” oduğu kanaatindedir ve onu Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisiyle karşılaştırır.⁸¹

⁷⁴ Bkz. Nezahat Öztekin, *Bekâyî'nin Gül ü Bülbül'ü İle Fazlî'nin Gül ü Bülbül'ünün Karşılaştırılması* (İzmir: y.y., 1998), 3-21.

⁷⁵ Öztekin, a.g.m., 12.

⁷⁶ Ayrıca bkz. “Temel alegoriler farklı anlamlarda kullanılmış, mevsimlerin değişimi farklı sebeplere bağlanmıştır.” Öztekin, a.g.m., 21.

⁷⁷ Bkz. Zehra Gökdeniz, *İznikî Bekâyî'nin Gül ü Bülbül Mesnevisi* YLT, Boğaziçi Üniversitesi, 1988, 33-39.

⁷⁸ Gökdeniz, a.g.e., 39.

⁷⁹ Gencay Zavotçu, *Kara Fazlî ve “Gül ü Bülbül” Mesnevisi* LT, Atatürk Üniversitesi 1990, 3.

⁸⁰ Ali Yıldırım, “Fuzulî'nin *Beng ü Bâde* Mesnevisi ve *Bade Sembolü*” *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/2 (2004): 3.

⁸¹ Hüseyin Ayan, “Fuzulî'nin *Hüsn ü Aşk (Sıhhat u Maraz)*”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 3 (1997): 115-120.

Simkeşzâde Feyzî'nin *Gamze vü Dil*'i Macit tarafından alegorik eserler arasında sayıldığı halde Feyzî'nin eserleri hakkında bir kitap yazan Ali Osman Coşkun, eserin alegorik özelliğine değinmemektedir.⁸²

Celilî'nin *Gül-i sad-berg-i bî-hâr* ve *Meheknâme* adlı eserlerinin de alegorik oldukları belirtilmektedir.⁸³ Celilî'nin *Gül-i sad-berg-i bî-hâr* adlı eserinin son yüz beyitlik kısmında gül ile bülbül arasında geçen bir münazara vardır.⁸⁴ Bu münazaradan dolayı esere “alegorik” denmiş olmalıdır. Hasan Aksoy, eserin “temsili/alegorik” özelliğinden söz etmemektedir. Celilî'nin *Meheknâmesi* hakkında bir makale yazan Hüseyin Ayan, eserin bu özelliğinden söz etmemektedir.⁸⁵

On altıncı yüzyıl eserleri arasında alegorik olduğu söylenen bir diğer eser de Tatavlı Mahremî'nin *Şütür-nâme* adlı eseridir. Eser hakkında bir makale kaleme alan Şener Demirel, eserde Şütür adlı bir devenin başından geçenlerin anlatıldığını bildirmektedir.

Eserde okuyucuya alegorik bir anlatımla, teşhis ve intak sanatı çerçevesinde çizilen Baba Şütür vasfında bir takım mesajlar verilmiştir. Şütür-nâme'de konunun gidişine göre yer yer hikâyeler, fıkralar ve anekdotlar anlatılmıştır. Ayrıca metinde görülen Farsça mısra ve beyitlerin anlatılan konuyu daha iyi bir şekilde vurgulamak, konuya açıklık getirmek ve az da olsa hikâyeyi tek düzelikten kurtarmak amacıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Şeyhî'nin Hâr-

⁸² Bkz. Ali Osman Coşkun, *Feyzî'nin Mesnevîleri (İnceleme-Metin)* (Samsun: y.y., 1993).

⁸³ Bkz. Muhsin Macit, “Temsili (Alegorik) mesneviler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 56.

⁸⁴ Bkz. Hasan Aksoy, “Celilî Hâmidzâde”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 7, (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 269.

⁸⁵ Hüseyin Ayan, “Celilî'nin *Mehek-nâmesi*”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* II (1983): 5-13.

nâmesi de benzer yapıdadır. Bu tür anlatımlar satirik-alegorik anlatımlardır.⁸⁶

Demirel, eserin alegorik olduğunu düşünmektedir. Demirel, ayrıca, diğer kaynaklarda rastlamadığımız, Şeyhî'nin *Harnâmesinin* de alegorik olduğu bilgisini vermektedir.

Muhsin Macit bir eserin temsilî veya alegorik olduğuna eserin tasavvufî bir mahiyet arzemesine ve karakterlerin kişileştirilmelerine göre karar verir görülmektedir. Bu bilgi, dördüncü bölümde göreceğimiz gibi, alegori açısından önemlidir.

Yukarıda Muhsin Macit'in yaptığı sıralamaya mensur eserler dâhil edilmemiştir. İlk klasik dönem içinde yazılmış alegorik eserleri Hasan Kavruk'tan öğrenmekteyiz.⁸⁷ Kavruk, Lami'î'nin Fars şairi Fettâhî'den tercüme ettiği *Hüsn ü Dil*'i alegorik eser olarak nitelemektedir. Daha sonra Âhî'nin aynı adlı bir eseri olduğu bilgisini de aktarmaktadır.⁸⁸ 16. yüzyılda yaşamış Tatavralı Mahremî'nin (ö. 942/1535) *Şütür-nâme* adlı eserinin de alegorik bir hikâye olduğu Kavruk tarafından belirtilmektedir.⁸⁹

On altıncı yüzyıl şairlerinden Mûyî'nin *Nâlân u Handân* adlı eseri 957/1550 yılında tamamlanmıştır.⁹⁰ Eserin alegorik olabileceği düşünülse de eseri yayına

⁸⁶ Şener Demirel, "On Altıncı Yüzyıl Şairlerinden Tatavralı Mahremî ve *Şütür-nâmesi*", *Millî Folklor Dergisi/Uluslararası Halkbilimi Dergisi* 65 (2005): 6.

⁸⁷ Hasan Kavruk, "Mensur Hikâyeler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başk.], 2. Bs (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 73-79.

⁸⁸ Kavruk, *a.g.m.*, 75.

⁸⁹ Kavruk, *a.g.m.*, 76.

⁹⁰ Mûyî, *Nâlân u Handân*, haz. Haluk Gökçalp (Adana: Karahan Kitabevi, 2009), 37.

hazırlayan Haluk Gökalp aynı kanaatte değildir. Ona göre eserde “temsili” kimi hikâye ve şahıslar bulunmaktadır.⁹¹ Bununla birlikte Gökalp eserin “temsili” veya “alegorik” olduğuna dair herhangi bir bilgi aktarmamaktadır.

Daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz Muhyî-i Gülşenî, Vâlî ve Keşfî tarafından kaleme alınmış *Hüsn ü Dil* adlı eserler *Türk Edebiyatı Tarihi*’nde kendilerine yer bulamamış alegorik eserlerdir.⁹² Sonraki dönem yani *Türk Edebiyatı Tarihi*’nde klasik dönem olarak adlandırılan evrede Fedayî Dede’nin (ö. 1635-36) Attâr’ın *Mantıku’t-Tayr* adlı eserinden tercüme ettiği *Mantık-ı Esrâr* alegorik olarak nitelenmektedir.⁹³ Ali Fuat Bilkan, bu eserden başka Ömer Fuâdî’nin yine Attâr’dan aynı isimle tercüme ettiği *Bülbül-name* adlı eseriyle birlikte daha önce söz edilen Feyzî’nin *Gamze vü Dil* adlı eserlerini anmaktadır.⁹⁴ İskender Pala da *Gamze vü Dil*’in alegorik olduğunu düşünen araştırmacılardan biridir.⁹⁵

Dönemin mensur hikâyeleriyle ilgili değerlendirmelerde bulunan Kavruk, bize oldukça ilginç gelen bir bilgi vermektedir.

⁹¹ Mûyî, *a.g.e.*, 101-105.

⁹² Bkz. *Türk Edebiyatı Tarihi*, 4 cilt, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007).

⁹³ Bkz. Ali Fuat Bilkan, “Mesneviler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 296.

⁹⁴ Bkz. Bilkan, *a.g.m.*, 296.

⁹⁵ Bkz. İskender Pala, “*Hüsn ü Dil*”, *Akademik Divan Şiiri Araştırmaları*, 2. Baskı, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2005), 96. Pala ayrıca Fazlî’nin *Gül ü Bülbül*, Fuzûlî’nin *Sıhhat u Maraz*, Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevilerinin de *Hüsn ü Dil*’den etkilenen alegorik eserler olduklarını belirtir.

16. yüzyılda Lami'î tarafından mensur olarak çevrilen *Hüsn ü Dil* in bu dönemde Edirneli Sabrî (ö. 1055/1645) tarafından da yine mensur olarak kaleme alındığı görülmektedir (Kocatürk 1964: 414). Sabrî'nin eserinde de *Hüsn ü Dil* in genel muhtevasına uyulmuştur.⁹⁶

Daha sonra, ikinci bölümde göreceğimiz gibi Sabrî'nin böyle bir eser yazdığı kaydedilmekle beraber, eser günümüze ulaşamamıştır. İskender Pala da *Hüsn ü Dil* in alegorik olduğunu belirtmektedir.⁹⁷ Pala, Türk edebiyatında alegorik mesnevi yazmanın *Hüsn ü Dil* ile başladığını düşünmektedir.⁹⁸

Türk Edebiyatı Tarihi'nde son klasik dönem olarak adlandırılan 18.

yüzyılda yazılmış alegorik eserler, Osman Horata'ya göre sadece Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı ve Refi'-i Âmidî'nin *Can u Cânân*'ıdır.⁹⁹ On sekizinci yüzyılda yazılmış alegorik mensur bir eser, Ömer Fuâdî'nin Attâr'dan aynı isimle çevirdiği *Bülbüliyye*'sinin Manisalı Birrî'nin (ö. 1127/1715) aynı isimle nesre çevirdiği eseridir.¹⁰⁰ Birrî'nin eserinin de alegorik olduğu dile getirilmektedir:

Bülbülnâme veya Bülbüliyye adı verilen bu alegorik mesnevilerde; bülbülün inleyişinden rahatsız olan kuşların onu Süleymân Peygamber'e şikâyet edişi ve bülbülün divana çağırılıp sorgulanmasından sonra aşk şarabıyla sarhoş

⁹⁶ Hasan Kavruk, "Mensur Hikâyeler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 311.

⁹⁷ Pala, *a.g.m.*, 95.

⁹⁸ Pala, *a.g.m.*, 96.

⁹⁹ Osman Horata, "Mesneviler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 548-550.

¹⁰⁰ Hasan Kavruk, "Mensur Hikâyeler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Bs, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 563.

olan bülbülün bu halinin caiz olduğunun kabul edilip affedilmesi anlatılmaktadır.¹⁰¹

Eser, 1706 yılında kaleme alınmıştır.¹⁰² Umaç, yazarın doğum tarihini 1080/1669 olarak tespit etmiştir.¹⁰³

Yukarıda sayılan eserlerden başka Hüseyin Ayan tarafından neşredilmiş Rifâ'î adında bir şairin de *Bülbül-nâme* isminde bir eseri vardır. Eserin temsilî veya alegorik olduğuyula ilgili herhangi bir bilgi verilmemekle birlikte hikâyenin özeti eserin alegorik olabileceği ihtimâlini akla getirmektedir. Bununla birlikte bir eserin alegorik olduğuna karar vermek başlı başına bir çalışma gerektirdiğinden, bunun gibi yargıları ihtiyatlı kullanmak gerektiği kanaatindeyiz. Ayan, *Bülbül-nâme*'nin on altıncı yüzyıl başlarında yazılmış olabileceğini, eğer tespiti doğruysa eserin Türk edebiyatında bu türden yazılmış ilk eser olacağını söylemektedir.¹⁰⁴

Refî-i Âmîdî'nin *Cân u Cânân* adlı eseri Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ına bir nazîre olarak kaleme alınmıştır. Eser, "Hüsn ü Aşk gibi teşhis esasına dayanılarak yazılmış temsilî bir mesnevîdir".¹⁰⁵

Görüldüğü gibi Osmanlı sahasında yazılan ve alegorik olduğu belirtilen birçok eser mevcuttur. Bu eserler, tasavvufî konuları ele alırlarken teşhis ve intak sanatlarını kullanırlar. Bu aşamada alegorik oldukları söylenen eserlerin söz konusu ortak özellikleriyle ayrı bir tür oluşturabileceklerini söyleyebiliriz.

¹⁰¹ Zeynep Şimşek Umaç, *Birri Mehmed Dede'nin Bülbülüyye Eseri Üzerine Cümle Bilgisi İncelemesi* YLT, Balıkesir Üniversitesi, 2005, 4.

¹⁰² Umaç, *a.g.e.*, 5.

¹⁰³ Umaç, *a.g.e.*, 2.

¹⁰⁴ Rifâ'î, *Bülbül-nâme*, haz. Hüseyin Ayan (İstanbul: Emek Matbaacılık, 1981), 3-6.

¹⁰⁵ Refî-i Âmîdî, *Cân u Cânân*, haz. Nihat Öztoprak (İstanbul: Türk Gençlik Vakfı, 2000), 49.

Tezimizin dördüncü bölümünde alegori hakkında detaylı bilgilerin yanı sıra alegorik eserlerin ortak özellikleri verilecektir. Bu tarz eserlerin incelemelerinde alegori, sembol, remiz, temsil(î), metafor, istiâre gibi kavramlar, aralarındaki farklar belirtilmeksizin kullanılmakta ve alegorinin ne olduğu açığa kavuşmamaktadır. Bir eser hakkında “alegorik” değerlendirmesi yapabilmenin uzun bir uğraş sonucu varılabilecek bir yargı olduğunu düşünüyoruz. Tezimizde alegorik olduğu düşünülen bir eseri (Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* i) örnek olarak kullanıp alegori incelemesinin nasıl olabileceğini ortaya koymaya çalışacağız.

II. BÖLÜM

HÜSN Ü DİL'İN İLK ÖRNEĞİ VE YAYILIMI

Hüsn ü Dil Hikâyesi

Fettâhî tarafından kaleme alınan *Hüsn ü Dil* Osmanlı, Urdu, Fars, İngiliz ve Alman edebî muhitlerine yayılmış bulunmaktadır. *Hüsn ü Dil* söz konusu dillere ya çevrilmiş, ya ona nazireler yazılmış ya da ondan esinlenilerek yeni birtakım eserler ortaya konmuştur. Bütün bu eserlerin kaynağı Fettâhî-i Nişâbûrî'nin kaleme aldığı metin olduğu için *Hüsn ü Dil* hakkında söylenecek her sözden, yazılacak her metinden, yapılacak her araştırmadan önce Fettâhî'ye dönmek ve onun eserini analiz etmek bir zaruret hâlini almaktadır. Bu bağlamda Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserini incelemeyen önce Fettâhî'nin eserini biraz tanımak/tanıtmak gerekmektedir.

Bu bakış açısından hareketle bu bölümde, *Hüsn ü Dil*lerin kaynak metni olan Fettâhî-i Nişâbûrî'nin eserinin özetini vereceğiz. Bunu yapmaktaki amacımız Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'ini incelerken yapacağımız karşılaştırmalar için zemin hazırlamaktır.

Fettâhî-i Nişâbûrî (ö. 852/1448-9)

“Fettâhî mahlasıyla tanınan *Hüsn ü Dil* müellifi İranlı şair Fettâhî-i Nişâbûrî'nin (ö. 852=1448/49) adı, bazı kaynaklarda Yahyâ-yı Sîbek veya Yahyâ b. Sîbek olarak geçse de Muhammed b. Yahyâ Sîbek'tir.”¹⁰⁶ Fettâhî'nin ismi Gelibolulu Mustafa Âlî'de Yahyâ-yı Sîbek,¹⁰⁷ Kâtip Çelebi'de¹⁰⁸ Yahyâ b. Sîbek olarak

¹⁰⁶ Yenipazarlı Vâlî, *Hüsn ü Dil*, haz. Fatih Köksal (İstanbul: Kitabevi, 2003), 9.

¹⁰⁷ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Hattat ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, haz. Müjgan Cunbur, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1982), 65.

geçmektedir. Fettâhî'nin, ismi hakkında olduğu gibi, ölüm tarihi konusunda da bir karışıklık mevcuttur. Tahsin Yazıcı, şairin ölüm yılının 852 veya 853 olduğunu belirtmektedir.¹⁰⁹ Şairden ilk söz eden kişi olan Ali Şir Nevâyî, Fettâhî'nin ölüm tarihini 852 olarak vermektedir.¹¹⁰ Zebihullah Safâ, Fettâhî'nin Şahrüh dönemi şairlerinden olduğunu zikretmektedir. Safâ, ayrıca, Ali Şir Nevâyî ve Gıyâseddin Handemir'den naklen Fettâhî'nin başta Tüffâhî mahlasını kullandığını, daha sonra bunu Fettâhî'ye çevirdiğini, *Esrârî ve Humârî* adlı eserlerinde Esrârî ve Humârî mahlaslarını da kullandığını söyler. Daha sonra eserin kısa bir özetini veren Safâ, Fettâhî'nin diğer eserlerini şöyle sıralar: *Dîvân, Deh-nâme, Dastûr-ı Uşşâk, Şebistân-ı Hayâl, Şebistân-ı Nikât ve Gülistân-ı Lugât, Esrârî ve Humârî, İnşâ-ı Masnû'a, Ravzâ-i Bustân, Tabîr-nâme, Esrâr-nâme, Risâle-i Elbise.*¹¹¹ Safâ, ayrıca *Hüsn ü Dil*'in taze şivesi, iyi ve güzel nesrinden dolayı birkaç kez tercüme ve tehzîb edildiğini, Âhî ve Lami'î'nin eseri tercüme ettiğini söyledikten başka, Ömrî (Umerî, Umrî ?) adında Türk bir şairin de eseri tercüme ettiğini söylemektedir.¹¹² Muhyî-i Gülşenî, *Hüsn ü Dil*'in girişinde eseri Lami'î'nin tercüme ettiğini ve Âhî'nin kısaltma amacını güderken eseri daha ziyade uzatıp yarım bıraktığını zikretmektedir.¹¹³ Tahsin Yazıcı da Fettâhî'nin eserlerini saymaktadır; fakat onun

¹⁰⁸ Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-zünûn 'an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn*, C. 1, tsh. M. Şerafettin Yaltkaya, Kilisli Rifat Bilge (Ankara: Meb, 1941), 666.

¹⁰⁹ Tahsin Yazıcı, "Fettahî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 12, (İstanbul: TDV, 1995), 485.

¹¹⁰ Hüseyin Ayan ve diğerleri, *Ali Şir Nevâyî Mecâlisü'n-nefâyis* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1995), 10.

¹¹¹ Zebihullah Safâ, *Târîh-i Edebiyât der İrân*, C. 4, (Tahran: 1373), 459-460.

¹¹² *A.g.e.*, 459-460.

¹¹³ Muhyî-i Gülşenî, *Hüsn ü Dil* (Mecmû'a-yi Muhyî içinde), Kahire Dârü'l-kütübî'l-kavmiyyeti'l-Hidiviyye, No. 7128, vr. 253b.

zikrettikleri Safâ'nın saydıklarından farklıdır. Ona göre Fettâhî'nin eserleri şunlardır: *Hüsn ü Dil*, *Şebistân-ı Nikât ve Gülistân-ı Lugât*, *Şebistân-ı Hayâl*, *Dîvân*, *Risâle fi 'ilmi'l-bedî*, *Risâle fi 'ilmi'l-'arûz*, *Esrârî ve Humârî*, *Tabîr-nâme*.¹¹⁴

“Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil*inin Türkiye ve yurt dışı kütüphanelerinde çok sayıda nüshası vardır”¹¹⁵ diyen Fatih Köksal toplam on tane *Hüsn ü Dil* nüshası tespit etmiştir. Eserin en önemli özelliklerinden biri, eserin temsilî bir eser olarak sınıflandırılmasıdır. Eser üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlamış olan Güler Alioğlu, temsilî hikâyelerin en başta gelen özelliği olan teşhîs sanatını Fettâhî'nin önemli özelliklerinden biri olarak görmektedir. “Şairin, bazılarına göre hata kabul edilen bol sanatlı yazma özelliğine karşılık önemli bir hususiyeti de Fars şiirinde geçerli olan, bilhassa Timurlular Devri gazelinin hususiyeti sayılan mâna ve tasavvurları şahıslaştırmayı mesnevide ustaca uygulamasıdır.”¹¹⁶

Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil*inin Özeti

Yunan şehrinde Akl isminde bir padişah hüküm sürmektedir.¹¹⁷ Akl'ın kendinden sonra padişah olacak bir oğlu yoktur. Bu yüzden Akl, kendine bir oğul vermesi için Allah'a dua eder ve duası kabul olunur. Akl, kendisine bahşedilen çocuğa Dil

¹¹⁴ Tahsin Yazıcı, *a.g.m.*: 485-486.

¹¹⁵ Fatih Köksal, *a.g.e.*, 11.

¹¹⁶ Fettâhî, *Fettâhî Nişâbü'rî ve Hüsn ü Dil*, haz. Güler Alioğlu YLT, Atatürk Üniversitesi 1998, 23.

¹¹⁷ Eserin özeti çıkarılırken şu eserlerden faydalanılmıştır: Fettâhî, *Fettâhî Nişâbü'rî ve Hüsn ü Dil*, haz. Güler Alioğlu YLT, Atatürk Üniversitesi 1998; Fettâhî, *Hüsn ü Dil*, haz. Gulâm Rızâ Ferzânepûr (Tahran: Şirket-i Sehami, 1351).

ismini verir. Dil biraz büyüyüp tecrübe kazanınca Beden Kalesi'ne padişah yapılır.

Dil, tertip ettiği meclislerde bir gece tarih okutur ve âb-ı hayâtın söz edildiğini duyar. Böylece âb-ı hayâtı arzulamaya başlar fakat hiç kimse âb-ı hayât hakkında bilgiye sahip değildir. Bundan dolayı çok hüznlenen ve memleket işlerini aksatmaya başlayan Dil'in bu hâlini birgün Beden şehrinin muhâfızı Nazar görür ve Dil'in izniyle âb-ı hayâtı aramaya koyulur.

Âb-ı hayâtı ararken Nazar'ın yolu Âfiyet şehrine düşer ve şehrin padişahı Nâmûs'tan bilgi almak ister. Nâmûs'tan dilediği cevabı alamayan Nazar, yoluna devam eder ve Zühd ü Riyâ geçidine gelir. Buranın hâkimi Zerk'e çıkar ve aynı soruyu ona da sorar fakat ondan da tatmin edici bir cevap alamaz. Yoluna devam eden Nazar, Hidâyet şehrine ulaşır. Aynı soruyu şehrin padişahı Himmet'e de sorar. Himmet, âb-ı hayâtın gerçek olduğunu ve oraya nasıl ulaşabileceğini Nazar'a bildirir.

Aldığı haberlerden memnun olan Nazar, yoluna devam ederek Segsâr iline ulaşır. Burada hüküm süren Rakîb'in huzuruna çıkar ve yolculuğunun nedenini anlatır. Rakîb onunla beraber gider. Himmet'in kardeşi Kâmet sayesinde Rakîb'den kurtulan Nazar, Hüsn'ün kement atıcı emirlerinden Zülf'ün yanına kadar gelir. Zülf ona yardım eder ve orada bulunan kemerin üstüne çıkarır. Nazar, oradan da ayrılınca Mâr-pâyân'ın eline düşer ve onlardan da kurtulur; Şehr-i Dîdâr'a ulaşır. Hüsn'ün memleketi olan ve içinde âb-ı hayâtın bulunduğu bu şehirde Hüsn'ün okçubashılığını yapan Gamze'ye denk gelir. Gamze tam onu öldürecekken Nazar'ın kolundaki mührü görür ve kardeş oldukları anlaşılır.

Gamze'nin kardeşinin şehre geldiğini haber alan Hüsn onu görmek ister. Hüsn, yanına getirilen Nazar'ı sınırlar ve onun anlattıklarından sonra Dil'e âşık olur.

Hüsn, Dil'i getirmeleri için Nazar ve Hayâl'i gönderir. Âb-ı hayâtın nişân olmak üzere bir yüzüğünü de onlara verir.

Nazar ve Hayâl, birçok badireden sonra Beden Şehri'ne ulaşırlar ve Dil'in karşısına çıkarlar. Hayâl'in çizdiği resimle Dil de Hüsn'e âşık olur. Böylece Şehr-i Dîdâr'a gitmeye karar verirler. Fakat Vehm adındaki vezir, onları Dil'in babası Akl'a bildirir. Bunun üzerine Akl, onları zindana atar.

Nazar, Hüsn'ün verdiği yüzüğü ağzına alınca kendini içinde âb-ı hayâtın bulunduğu Fem çeşmesinde bulur. Sudan içmeye çalışınca yüzük düşer ve çeşme kaybolur. Böylece Rakîb'in eline düşer. Zindandayken Zülf'ün kendisine verdiği saç hatırlar ve saç ateşte yakar. Bunun üzerine Zülf gelip onu kurtararak Hüsn'ün yanına götürür. Nazar'ın başından geçenleri duyan Hüsn, Gamze'yle beraber Nazar'ı Dil ve Hayâl'i kurtarmak için Beden şehrine gönderir.

Nazar ve Gamze, Zühd dağı ve Âfiyet şehrini yağmalayarak Beden şehrine yaklaşır. Akl da onların geldiği haberini almıştır. Nazar ve Gamze'nin ordularını karşılamak ve Hüsn'ü yenerek ona vâsıl olmak konusunda Dil'i iknâ etmiştir. Böylece Dil ordunun başına geçer.

Dil'in ava merakını bilen Gamze adamlarını ahu şekline sokar. Dil de onların arkasından gider. Böylece Şehr-i Dîdâr'a varırlar. Hüsn, babası Aşk'a onları anlatan bir mektup gönderir. Bunun üzerine Aşk, Mihr başkanlığında bir ordu hazırlar ve onlarla savaşmaya gönderir. Mihr'in ordusu Hüsn'ün ordusuna katılır ve böylece savaş başlar.

Uzun bir mücadeleden sonra Hüsn galip gelir; Akl ve Dil de yakalanırlar. Akl zindana atılır. Dil ise Hüsn'ün dadısı Nâz'ın tertibiyle te'dip için Çâh-ı Zekan denen zindanda hapsedilir. Bundan sonra Aşk, Mihr'i gönderip Akl'ı Beden şehrinin tuzaklarından kurtarır.

Belli bir zamandan sonra Hüsn, Dil'i görmek ister. Hüsn'ün arkadaşı Vefâ'nın yaptığı plan çerçevesinde Dil getirilir ve her gece Hüsn onu görür. Böylece günler geçer ama Rakîb'in kızı Gayr meclislere çağrılmadığı için kıskançlık gösterir ve hileyle Dil'in koynuna girer. Bunları duyan Hüsn, Dil'i tekrar hapseder. Gayr da babasının yanına kaçar ve Hüsn'e bir mektup göndererek yaptıklarını anlatır. Dil'in masumiyetini anlayan Hüsn üzülür.

Bu arada Dil'in başına gelenleri duyan Sabr ve Himmet, Dil'in kurtarılması için Aşk'tan istekte bulunmaya gelirler. Böylece Akl ve Aşk'ın kardeş oldukları anlaşılır. Bunları duyan Aşk, Akl'ı getirtir ve vezirlik makâmına oturtur. Himmet de gidip Rakîb'i bağlar ve Gayr'ı yakar. Dil'i de alıp getirir. Himmet ve Dil'in geldiğini duyan Hüsn'ün emirleri Mihr, Kâmet, Zülf ve Gamze sırayla ziyafet tertip ederler.

Böylece düğün hazırlıkları tamamlanır ve Hüsn ile Dil arasında vuslat akdi bağlanır. Hikâyenin sonunda Dil, Bir gün Fem pınarı etrafında dolanırken Hızr'a denk gelir ve Hızr ona bu hikâyenin sırlarını anlatır. Dil de onun öğütlerini tutarak birçok hayır hasenat yapar.

Kaynak metin hakkındaki bu bilgilerden sonra diğer eserler hakkında birtakım bilgiler vermeye çalışacağız. İlk Osmanlı sahasında yazılmış olan *Hüsn ü Dil* ler hakkında bilgiler verilecektir.

Diğer *Hüsn ü Dil* ler

Hüsn ü Dil adlı eser ilk defa Fettâhî-i Nişâbûrî tarafından (yt. 1434¹¹⁸) kaleme alınmış olup Osmanlı sahasında sırasıyla Lami'î, Âhî, Keşfî,¹¹⁹ Muhyî ve Vâlî

¹¹⁸ Bu bilgiyi Gulamrızâ Ferzânepûr vermektedir. Bkz. Muhyî-i Gülşenî, *Hüsn ü Dil*, haz. Gulâm Rızâ Ferzânepûr (Tahran: Şirket-i Sehâmi, 1351), 3.

tarafından yeniden yazılmıştır. Sıdkî,¹²⁰ Sabrî, Ehlî, Ömrî ve Reşîd adlı şairler tarafından da birer *Hüsn ü Dil* kaleme alındığı zikredilse de söz konusu eserlere ulaşılabilmiş değildir.¹²¹ Eserin Almanca bir (Rudolf Dvorak 1889), İngilizce iki (Price 1828, A. Brown 1801) tercümesi ve Farsça üç (Hâce Mahmûd Bîdîl, Dâvûd Elçi ve İbn Muhammed Şafi' -i Râzî), Urduca dört (Vechî 1635-36, Zevkî, Mücrimî, Seyyid Muhammed Veliyullah Kadirî) nazîresi mevcuttur.¹²² *Hüsn ü Dil* adlı eserin gelişimini aşağıdaki tabloda göstermek mümkündür.¹²³

Zebihullah Safâ ayrıca eserin 1801 yılında Brown ve 1828 yılında Price tarafından İngilizce'ye tercüme edilip Dublin'de basıldığını ve 1889 yılında Rudolf Dvorak tarafından Almanca'ya tercüme edilip Viyana'da basıldığını nakletmektedir.¹²⁴ Yazıcı, eserin Hindistan'da da çok tutulduğunu ve esere manzum ve mensur birçok nazire yazılmış olduğunu bildirmektedir: “Bunlar arasında, Urduca mensur *Seb Res*'ten başka XVII. yüzyıl ediplerinden Hâce

¹¹⁹ Keşfi'nin söz konusu eseri meslektaşımız Sadık Yazar tarafından bir makale biçiminde neşredilecektir. İncelemelerimizde faydalanabilmemiz için eserin transkripsiyonlu biçimini bize verme nezaketinde bulunan Sadık Yazar'a teşekkürü bir borç biliriz.

¹²⁰ Bkz. Fatih Köksal, *Yenipazarlı Vâli Hüsn ü Dil: inceleme-Tenkitledi Metin* (İstanbul: Kitabevi, 2003), 21-23; Safâ, *a.g.e.*, 459-460.; 23; E. J. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, C. 2, (London : Luzac and Company Ltd., 1965), 293 (1. Dipnot).

¹²¹ Ferzânepûr sadece Âhî, Lami'î, Ömrî, Vâlî, Sıdkî, Bîdîl, Brown, Price ve Dvorak'ın isimlerini zikretmektedir. Bkz. Muhyî-i Gülşenî, *Hüsn ü Dil*, haz. Gulâm Rızâ Ferzânepûr (Tahran: Şirket-i Sehâmi, 1351), 4.

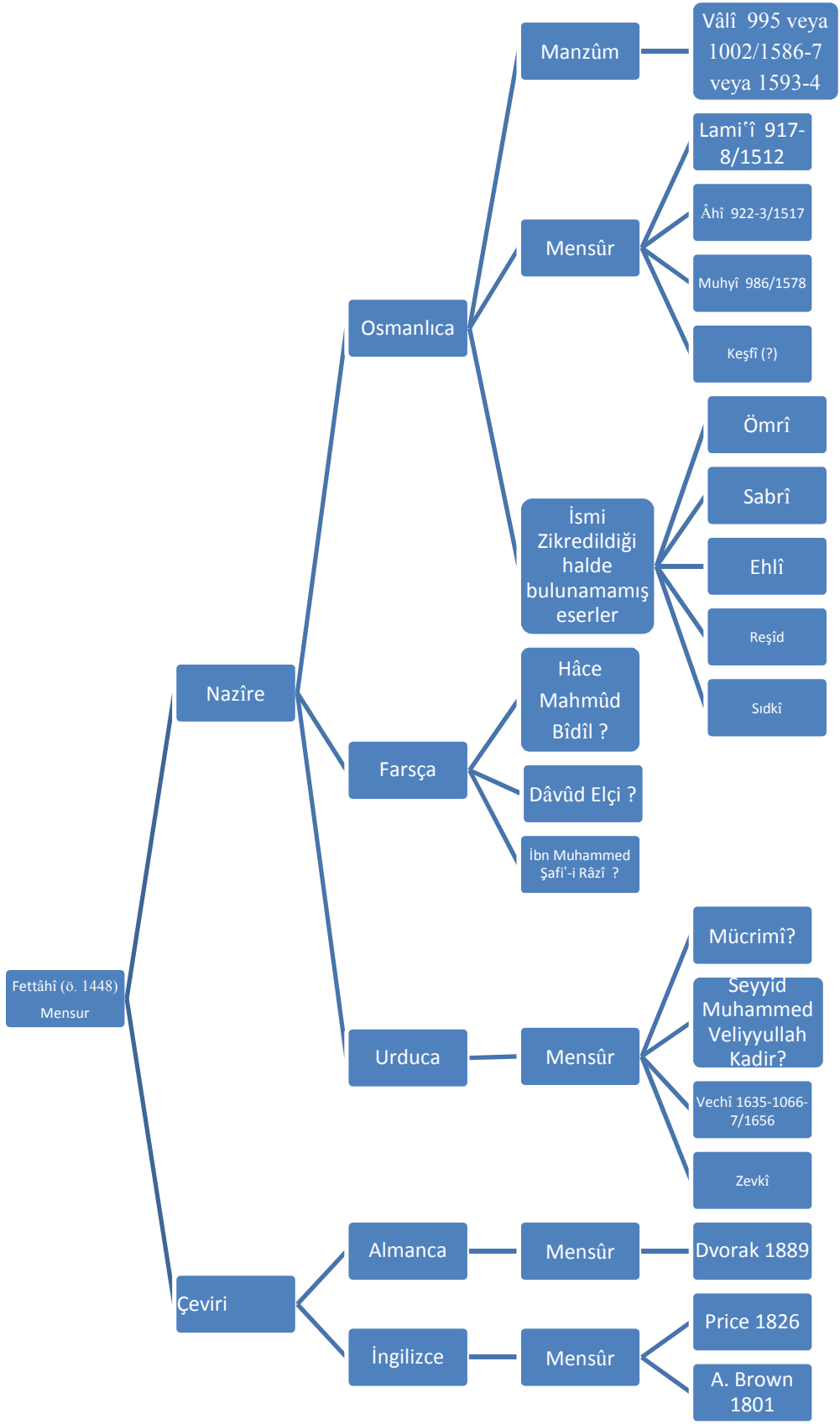
¹²² Eserin nazîre ve tercümeleeri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Safâ, *a.g.e.*, 459-460; Tahsin Yazıcı, “Fettahî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 12, (İstanbul: TDV, 1995), 485; Köksal, *a.g.e.*, 5-23.

¹²³ Tablodaki soru işaretleri eserin manzûm mu mensûr mu oldukları hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımızı belirtmek amacıyla konmuşlardır.

¹²⁴ Safâ, *a.g.e.*, 460. Ayrıca bkz. Yazıcı, *a.g.m.*: 485.; Köksal, *a.g.e.*, 11.

Muhammed Bîdil ve Dâvûd Elçi'nin Farsça; Zevkî, Mücrimî ve XVIII. yüzyıl ediplerinden Seyyid Muhammed Veliyullah Kâdirî'nin *Hüsn ü Dil* nazireleri meşhurdur."¹²⁵ Yazıcı ayrıca Fuzûlî'nin *Sıhhat u Maraz* ve Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevilerinin de *Hüsn ü Dil* den etkilendiklerini ve *Sıhhat u Maraz*'ın Fettâhî'nin eserinin tıp alanına uygulanmış şekli olduğunu kaydetmektedir.

¹²⁵ Yazıcı, *a.g.m.*: 485.



Tablo 1: *Hüsn ü Dil* Ağacı

Yukarıdaki tablodan da anlaşıldığı üzere *Hüsn ü Dil* geniş sayılabilecek bir etki alanına sahip olmuştur. Aşağıda Fettâhî-i Nişâbûrî dışındaki diğer *Hüsn ü Dil* yazarları ve eserleri hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Osmanlı Türkçesiyle Yazılan Hüsn ü Diller

Osmanlı sahasında yazılmış *Hüsn ü Dil*ler arasından sadece beş tanesi bugün mevcuttur. Kaynaklar Sıdkî, Sabrî, Ehlî, Ömrî ve Reşîd adlı şairler tarafından yazılmış aynı isimli eserlerden söz etse de bugünkü bilgilerimize göre söz konusu şairlere ait *Hüsn ü Dil* adlı bir eser bulunmamaktadır. Bu itibarla, bu bölümde yalnızca eserleri elimizde olanlarla iktifa etmek durumundayız.¹²⁶

Lami'î Çelebi (877/1472-938/1532)

Osmanlı sahasında ilk defa *Hüsn ü Dil*¹²⁷ yazarı Lami'î'dir.¹²⁸ Eserin yazılış tarihi hakkında kaynaklarda kesin bir bilgi mevcut olmamakla beraber Fatih Köksal eserin yazılış tarihini 1512 olarak hesaplamaktadır.¹²⁹ Lami'î hakkında ilk tezkire yazarımız Sehî, şunları yazmıştır:

Defterdâr 'Osmân Çelebi oğlıdur. İsmi, Maḥmūd'dur. 'Ulüm-ı zâhire sa' y idüp meşgûl iken Emîr Buḥārî ḥazretlerine muḥib olup Naḳşibendî sülûkuna sâlik ve 'ilm-i ledün memâlikine mâlik olmak ümîdine taşavvufa meyl eyledi [...] Ve *Hüsn ü Dil* adlu bir kitâbı ki *Şebistân-ı Ḥayâl* şâḥibi Mevlânâ Fettâhî-i Nişâbûrî inşâ itmişdür, anı daḥı tercüme idüp yazmışdur. 'İnde'l-

¹²⁶ Muhyî'nin hayatıyla ilgili bilgiler III. Bölüm'de verileceğinden buraya alınmamıştır.

¹²⁷ Şimdiye kadar ulaşabildiğimiz kaynaklara göre Osmanlı sahasında ilk *Hüsn ü Dil* yazarı Lami'î'dir fakat Sadık Yazar tarafından bulunan Keşfi'nin *Tercüme-i Hüsn ü Dil* adlı eserinin telif tarihi henüz netleşmemiştir. Dolayısıyla Lami'î hakkında verilen bilginin de şu aşamada şüpheli olduğunu belirtmek gerekir.

¹²⁸ Lami'î Çelebi'nin *Hüsn ü Dil*'i üzerine bir çalışma yapan Abit Şenel, şairin doğum tarihini 1472 olarak tespit etmiştir. Bkz. Lami'î Çelebi, *Hüsn ü Dil (İnceleme-Metin)*, haz. Abit Şenel, YLT, Uludağ Üniversitesi 1998, 16.

¹²⁹ Fatih Köksal, *a.g.e.*, 13.

inşâf anda çok ma'ârif ü fezâyıl harc u derc itmişdür ki hadd-i vaşfdan¹³⁰
bîrûn ve efzûndur.¹³¹

Latîfî, Lami'î'den söz ederken Fettâhî'yi anmamaktadır. Lami'î'nin eseri hakkında şunları söylemektedir: “Münşe'âtından kitâb-ı *Hüsn ü Dil*'i ve *Şerefü'l-İnsân*'inde'l-füzelâ ve'l-büleğâ maqbûl u mu'teber ve memdûh-ı erbâb-ı fazl u hünerdür.”¹³² Âşık Çelebi Lami'î'nin *Hüsn Dil*'inden söz ederken Fettâhî'yi anmakta ve şunları söylemektedir: “Neşr tercüme ve tedvîne ve şi'r ü inşâsı ile gerden u gûş-ı 'arûs-ı rûzigâr tezyîne meşğûl idi. Fettâhî-i Nişâbüri'nün *Hüsn ü Dil*'ün mevzû' idüb dahı maṭbû' u maşnû' *Hüsn ü Dil* adlu kitâb cem' idüp Sulṭân Selîm âsitânelerine virdi.”¹³³ Beyânî, Lami'î'nin eserlerinin çoğunun tercüme olduğunu söyler. “Monlâ Câmî'nün ekşer kitâbların tercüme itmekle Câmî-i Rûm diyü mevsûm olmuşdur.”¹³⁴ *Kühü'l-Ahbâr*'da “El-kışşâ şi'r u inşâyâ mümâreset idüp evvelâ Fettâhî-i Nişâbüri'nin *Hüsn ü Dil*'ini terceme yüzinden *Hüsn ü Dil*

¹³⁰ Orijinal metinde “dal” harfinin üzerinde bir “ötre” işareti bulunmaktadır. Dolayısıyla ibareyi “haddü vasf” okumayı gerekli kılmaktadır. Bu durumda da anlamsal bir karışıklık meydana gelmektedir. Anlamsal açıdan “hadd-i vasf” biçiminde okumak daha doğru gibi görünmektedir.

¹³¹ Günay Kut, *Heşt bihişt: Sehi Beg tezkiresi / inceleme, tenkidli metin, dizin* (Cambridge: 1978), 164-166.

¹³² Latîfî, *Tezkire-i Latîfî*, haz. Ahmet Cevdet (Dersaadet: Akdam Matbaası, 1314), 290-1. *Latîfî Tezkiresi* hakkında ayrıca bkz. Latîfî, *Tezkiretü 'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzama (İnceleme Metin)*, haz. Rıdvan Canım (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2000).

¹³³ Âşık Çelebi, *Meşâ'irü 'ş-Şu'arâ*, haz. Meredith-Owens (Cambridge: E. . W. Gibb Memorial, 1971), vr. 109a.

¹³⁴ Beyânî, *Tezkiretü 'ş-Şu'arâ*, haz. İbrahim Kutluk (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997), 237.

nām kitāb te'lif itmişdür¹³⁵[...] Nihāyet *Hüsn ü Dil-i Āhî* tururken anuñ mü'ellefi oқınmaz.”¹³⁶ denmektedir.

Eser üzerine ilk çalışmayı Alman şarkiyatçı Rudolf Dvorak (Rudolf Dvorak, *Hüsn ü Dil Persischa Allegorie von Fettāhî aus Nisapurhrsg. Übers und erklart und Mit Lamii's Türkischer Bearbeitung Vergliechen*, Denkschriften der Akademie, Wien 1889) yapmıştır. Diğer iki çalışma ise yüksek lisans tezleridir.¹³⁷ Lami'î'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinin tespit edilebilmiş yetmiş nüshası vardır.¹³⁸

Āhî (ö. 1517)

Āhî, eserini Lami'î'den beş yıl sonra yani 1517 yılında kaleme almıştır.¹³⁹ Sehî, Āhî hakkında “İnşā tarzında *Hüsn ü Dil* adlu bir kitābı dağı var. Ġāyet güzel ve bī-bedeldür”¹⁴⁰, demektedir. Latifî ise Āhî hakkında şunları yazmaktadır:

Kışşa-i merķūmeyi Şirîn Ermen-zemînden Medāyine teveccüh itdügi maħalle degin nazma getürmişlerdür ve zıkr olan maħalde ķomişlardur. Āħir kitāb-ı merķūmuñ itmāmına fırsat el virmeyüp mevānî' -i kıyüddan tekmîle mecāl bulmayıcaķ külliyeñ zāyî' olmasun diyü ekşer-i ebyātın maħall ü münāsebetle Fettāhî'den terceme itdükleri *Kitāb-ı Hüsn ü Dil*’e ilħāk itmişlerdür. Ĥaķķā budur *Kitāb-ı Hüsn ü Dil*’ı dağı üslüb-ı inşāda tarz-ı ĥaş ve maķbül-i efāzıl u ĥavāşdur. Tarıķ-i inşāda tarz-ı münşiyān-ı ķudemāya

¹³⁵ Mustafa İsen yayınından (Ālî, *Künhü'l-Āhbâr'ın Tezkire Kısmı*, haz. Mustafa İsen (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1994) aldığımız bu ibare bir anlam karışıklığına yol açmaktadır. Zira “tercüme” ve “te'lif” kelimeleri aynı cümlede kullanılmakta ve bir anlam karışıklığına yol açmaktadır.

¹³⁶ Ālî, *a.g.e.*, 266.

¹³⁷ Şenel, *a.g.e.*; Ülkü Ayan, *Lami'î Çelebi'nin Hüsn ü Dil'i (İnceleme-Metin)* YLT, Ankara Üniversitesi, 1987.

¹³⁸ Fatih Köksal, *a.g.e.*, 14.

¹³⁹ *A.g.e.*, 17.

¹⁴⁰ Sehî, *a.g.e.*, 266.

gitmişdir. Ve 'ibārāt u isti'ārātta elfāz-ı şaķıle ve saķıme ve terākıb-i mu'aķķad u 'aķıme ihıtyār itmemişdir. Ve tahrır ü ta'bıri rüşen u selıs ve elfāz u edası lezız ü nefısdür ve inşāda elfāz u selāset ve şı'r ü meşnevıde leţāfet ü zārāfet andan artuķ müyesser ü mutasavver değildir.¹⁴¹

Âşık Çelebi de "Lāmi'ı-i merĥūmuñ ol zamānda nev-peydā olan *Hüsn ü Dil* ine *nazıre* (vurgu benim) dimekle küşış ider",¹⁴² demektedir. Âşık Çelebi, Âhı'nin memleketi Niębolu'dan kalkıp İstanbul'a gelişini uzun uzun anlatır. Gülşenî, Âhı'nin eserinin amacının bir muhtasar yazmak olduğu fakat metni daha da artırdığı şeklinde bir eleştiri yapmaktadır.¹⁴³ Beyânî, Âhı hakkında şunları yazmaktadır: "*Hüsn ü Dil* i ĥod nādire-i devrān ve ĥāric-i ĥayta-i dā'ire-i imkāndur."¹⁴⁴ Âlı ise Âhı'nin eserini Anadolu'da yazılmış tüm eserlerden üstün tutmaktadır: "Cümleden a'lā eşeri ve mü'ellef-i matbū' u mu'teberi kitāb-ı *Hüsn ü Dil* idür ki vilāyet-i Rūmda te'lif olunan āsāruñ bı-mu'ādilidür."¹⁴⁵

Lami'ı'nin aksine Âhı, eserine "sebeb-i tahrır" değil de "sebeb-i te'lif" yazmıştır.¹⁴⁶ Fatih Köksal, bu konu üzerinde durmakta ve Âhı'nin "sebeb-i tahrır" yerine "sebeb-i te'lif" yazmış olmasını bir iddianın tezahürü olarak değerlendirmektedir. Âşık Çelebi'nin yukarıda alıntıladığımız yargısına göre (Lāmi'ı-i merĥūmuñ ol zamānda nev-peydā olan *Hüsn ü Dil* ine *nazıre* dimekle

¹⁴¹ Latıfı, *a.g.e.*, 184-185.

¹⁴² Âşık Çelebi, *a.g.e.*, Vr. 51b.

¹⁴³ Muhyı-i Gülşenî, *a.g.e.*, vr. 253b.

¹⁴⁴ Beyânî, *a.g.e.*, 40.

¹⁴⁵ Âlı, *a.g.e.*, 174.

¹⁴⁶ Bu konuda bkz. Âhı, *Hüsn ü Dil*, haz. Çaylak Tefvik (İstanbul, 1287), s. 8; Mümine Çakır, *Âhı'nin "Hüsn ü Dil"i* YLT, Fatih Üniversitesi, 1998, 63.

kūşîş ider) Âhî, Lami'î'nin eserine nazîre söylemiştir. Bu bağlamda Âhî'nin “sebeb-i te'lif” yazmasını şüpheyle karşılamak gerek çünkü en azından önemli tezkire yazarlarımızdan biri tarafından Âhî'nin eseri özgün olarak nitelendirilmemiştir. Bununla beraber Osmanlı şiir açısından nazîre konusunun oldukça girift bir mesele olduğu da akılda tutulmalıdır. Köksal, Lami'î'nin Fettâhî'yi, Vâlî'nin Fettâhî, Lami'î ve Âhî'yi andığını fakat Âhî'nin kendinden önce *Hüsn ü Dil* yazmış olan Fettâhî ve Lami'î'den söz etmediğini vurgulamaktadır.¹⁴⁷ Köksal, söz konusu incelemesinde, Âhî'nin *Hüsn ü Dil*'inin yetmiş sekiz nüshasını tespit ettiğini belirtmektedir.¹⁴⁸ Âhî'nin *Hüsn ü Dil*'i ilk önce Asır Gazetesi'nde tefrika edilmiş, daha sonra Çaylak Tefrik tarafından yayımlanmıştır.¹⁴⁹

Keşfi (ö. 1538-39)

Keşfi'ye ait bir *Hüsn ü Dil* çevirisi yukarıda da söz ettiğimiz gibi Sadık Yazar tarafından yayına hazırlanmaktadır. Eserin üst başlığı *Kitâbu Hüsn ü Dil-i Keşfi* biçiminde belirtilmiştir. Eserin ilk sayfaları Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'ine oldukça benzemekle birlikte eserin farklı bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Keşfi'nin eserinde kopmuş varaklar bulunmaktadır.

Keşfi'nin eserini ne zaman kaleme aldığı hususunda bir karışıklık mevcuttur zira eserde yazım tarihiyle ilgili herhangi bir işarete rastlanmamaktadır. Tüm bunlara rağmen eserin yazım tarihiyle ilgili olarak şöyle bir mantık yürütülebilir: Keşfi'nin vefat tarihiyle ilgili olarak “Âşık Çelebi onun hicri 945 (1538-39) tarihinde vefat ettiğini ve ölümüne Kandî'nin “*Keşfi miskîni şâd ide Hâdî*”

¹⁴⁷ Köksal, *a.g.e.*, 17.

¹⁴⁸ *A.g.e.*, 19.

¹⁴⁹ Bkz. Âhî, *a.g.e.*, 243.

mısra'ını tarih olarak düşürdüğünü bildirmektedir.”¹⁵⁰ Keşfi'nin vefat tarihi Muhyî ve Vâlî'nin eserlerini kaleme alma tarihlerinden önce olduğundan onun eseri söz konusu iki eserden önce yazılmıştır. Sadık Yazar'a göre Keşfi'nin *Hüsn ü Dil* tercümesi, Osmanlı sahasında yazılmış ilk eser olabilir. Eğer böyleyse Keşfi, Lami'î ve Âhî'den önce eserini kaleme almıştır.¹⁵¹ Bu düşünceye en büyük delil eserin sonundaki şu beyittir:

Didi Türkî ola idi bu gülzâr

Ki keşf ideydi Rûmîler de esrâr

Keşfi, yukarıdaki beyitten anlaşıldığına göre, *Hüsn ü Dil*'in Türkçede olmadığını, daha önce tercüme edilmemiş olduğunu düşünmektedir. Keşfi, ya diğer eserleri görmediğinden ya da gerçekten diğerlerinden önce eserini kaleme aldığından böyle bir yargıya varmaktadır. Nitekim Keşfi'nin eserinde kullanılan dil, diğer *Hüsn ü Dil*lerde kullanılan dillerden daha eski gibi durmaktadır.

Yenipazarlı Vâlî (h. 1564/65- m. 1599/1600)

Türk şairleri içinde elde mevcut *Hüsn ü Dil*'ler arasında manzum olan tek *Hüsn ü Dil*'in yazarı Vâlî'dir. 16. yüzyıl tezkirelerinden *Beyânî Tezkiresi*'nde Vâlî için şunlar kayıtlıdır: “Kaşaba-i Yeñipâzârdandür. Nâmı Aḥmeddür. Henüz sinn-i şebâbda iken taḥşîl u iktisâb-ı ma'ârifde şitâb üzre olub vâlî-i iḳlîm-i irfân ve mâlik-i memâlik-i 'ilm u itḳân olmuşdur.”¹⁵² Vâlî'nin eserinin tenkitli metnini

¹⁵⁰ Sadık Yazar, yayımlanmamış makale.

¹⁵¹ Sadık Yazar'la yaptığımız konuşmalarda da eserin Osmanlı sahasındaki ilk eser olabileceği üzerinde duruldu. Buna delil olarak, Yazar'ın da makalesinde üzerinde durduğu gibi Keşfi'nin diğer eserlerin yazılış tarihine nispetle ölümünün erken bir tarihte olması, gençlik yaşlarında Fettâhî'nin eserini okuduğunu belirtmesi ve eserin sonundaki bir beyit gösterilebilir. Yalnız, Keşfi'nin kaç yaşında vefat ettiği bilinmediğinden, onun gençliğinin hangi tarihlere denk gelebileceğiyle ilgili tahmin yürütmek güçleşmektedir.

¹⁵² Beyânî, *a.g.e.*, 315.

yayımlamış olan Fatih Köksal, şairin eserini yazdığı yıl ve ölüm yılı hakkında birtakım incelemelerden sonra şu kanaate varmıştır:

Kanaatimizce Vâlî, eserini ilk defa 995 tarihinde kaleme almış, bilâhare 1002 tarihinde kısmen farklı bir manzum tercüme daha yapmıştır. Dolayısıyla Vâlî'nin doğum tarihini hesap ederken, eseri 23 yaşında kaleme aldığına göre, ilk yazılış tarihi olan 995'den 23'ü çıkarmak gerekir ki bu durumda Vâlî'nin doğum tarihinin hicrî 972 (1564/65) olması gerekir... Ölüm tarihi 1007 olduğuna göre de 35 yaşında öldüğü ortaya çıkmaktadır.¹⁵³

Eserin başında 24 tane takriz yer almaktadır. Köksal, şairin bundan başka üç tane eserinin daha olduğunu bildirmektedir: “*Çil hadîs-i Resûl (Birinci Kırk Hadis Tercümesi)*,”¹⁵⁴ *İkinci Kırk Hadîs Tercümesi*,¹⁵⁵ *Aşk-nâme veya Le'âl-i Aşk*.¹⁵⁶

Farsça Nazîreler

Fettâhî'den sonra *Hüsn ü Dil*'e Farsça olarak dört tane nazîre yazılmıştır. Yazıcı, Hâce Mahmûd Bîdîl ve Dâvûd Elçi tarafından yazılmış Farsça nazîrelerin meşhur olduğunu nakletmektedir.¹⁵⁷ Ayrıca G. M. Meredith-Owens'ın bildirdiğine göre British Museum'da İbn Muhammed Şafi'-i Râzî adına kayıtlı *Hüsn ü Dil* adında alegorik bir eser vardır.¹⁵⁸ Ayrıca Güler Alioğlu, “İran Edebiyatında Salman Türbeti,

¹⁵³ Köksal, *a.g.e.*, 40-41.

¹⁵⁴ *A.g.e.*, 43.

¹⁵⁵ *A.g.e.*, 48.

¹⁵⁶ *A.g.e.*, 50.

¹⁵⁷ Tahsin Yazıcı, “Fettâhî”, *TDA İslam Ansiklopedisi*, C. 12 (İstanbul: TDV, 1995), 485.

¹⁵⁸ G. M. Meredith-Owens, *Handlist of Persian Manuscripts 1895-1966* (London: British Museum, 1968), 47. Söz konusu eserin 47. sayfasında yer alan katalog bilgisi şu şekildedir: “Or. 12080. *Hüsn u Dil*. An Allegorical work by Ibn Muhammad Shafi'-i Râzî. A.H. 1264. 80 f. 22,3×12.4 cm.”

onun [Fettâhî] *Hüsn ü Dil* adlı eserini taklit ederek aynı isimle bir eser yaz[dığını]”¹⁵⁹ belirtmektedir. Tüm bunlara rağmen yukarıda ismi zikredilen dört yazar ve eserleri hakkında başka bir bilgiye ulaşamadık.

Almanca Çeviri

Rudolf Dvorak

1889 yılında Alman şarkiyatçı Rudolf Dvorak tarafından Fettâhî-i Nişâbüî'nin *Hüsn ü Dil*'i Almancaya çevrilmiş ve Fettâhî'nin eseri Lami'î Çelebi'nin eseriyle mukayese edilmiştir.¹⁶⁰ Dvorak eserini Viyana'da bastırmıştır. Eserin isminden de anlaşıldığı gibi Dvorak'ın incelemesi eserin alegorik oluşuyla ilgilidir.

İngilizce Çeviriler

Eserin; Brown, Price ve Greenshield tarafından olmak üzere üç defa tercüme edildiği nakledilmektedir fakat Greenshield'in çevirisinin Fettâhî'nin *Destûr-ı Uşşâk* adlı eserinin çevirisi olduğu anlaşılmaktadır.¹⁶¹

A. Brown

Brown'ın 1801 yılında yapmış olduğu bir *Hüsn ü Dil* çevirisi olduğunu bildiğimiz hâlde, eseri görmek mümkün olmamıştır.¹⁶²

¹⁵⁹ Alioğlu, *a.g.e.*, 27-28.

¹⁶⁰ Rudolf Dvorak, *Hüsn ü Dil Persischa Allegorie von Fettâhî aus Nisapurhrsg. Übers und erklart und Mit Lamii's Türkischer Bearbeitung Vergliechen* (Wien: Denkschriften der Akademie, 1889).

¹⁶¹ Greenshield tarafından yapıldığı söylenen tercüme Fettâhî'nin *Destûr-ı Uşşâk* adlı eserinin tercümesidir. Eserin tam ismi *Dastûr-ı Ushshâk: The Book of Lovers* biçiminde olup 1926 yılında Berlin'de basılmıştır. Bkz. Köksal, *ag.e.*, 11.

¹⁶² Eser British Library, Oriental Collections 757.g.42 numarada “Hasan va Dil. Hussen o Dil, Beauty and the Heart, an Allegory; translated from the Persian language by A. Browne” adıyla kayıtlıdır. Eser, dışarıya çıkartılmadığı ve kütüphane içinde bile fotokopi alınmasına izin verilmediği için tarafımızdan görülememiştir.

William Price

İngiliz şarkiyatçı William Price'ın *Hüsn ü Dil* çevirisi 1828 yılında yazılmış olmasına rağmen çevirinin başında yazarının da belirttiği gibi eser daha önce çevrilmiş ama “doğuyla ilgili/doğuya ait eserlerin satışları, nadiren, onlara harcanan masrafları karşıladığı” için eserin yayımlanması çevirmen tarafından ertelenmiştir.¹⁶³ Price, eseri 896 (m. 1491) yılına ait, Abdurrahman adında bir müstensihin nüshasından çevirdiğini belirtmektedir.¹⁶⁴ Price, aynı cümle içinde *Hüsn ü Dil*'in alegorik bir eser olduğuna ve Asya'da yüzyıllardır olduğu gibi Avrupa'da da eserden büyük bir zevk alınacağına olan inancını dile getirir. Eserin giriş kısmında çevirmen eserin çevirisi ve muhatabı konusunda şunları söylemektedir:

Çeviriyi tamamen kelimesi kelimesine yaptım ve farklı deyimler izin verdiği ölçüde Farsça düzene uydum; böylece genç bir şarkiyatçı, kolayca, iki dilde kelimelerin birbirine uygunluğunun izini sürebilir. Sanki kitabını İngilizce yazmış gibi yazarın her bir düşüncesini muhafaza ettiğime inanıyorum ve eleştirel okurların, asyatik düzenlemelerin sıkışıklığıyla bir Avrupalı dilin zarif üslubunu birleştirmenin kolay bir iş olmadığını hatırlayacaklarına eminim.¹⁶⁵

¹⁶³ Alfettah of Nishapoor, *Husn oo Dil or Beauty and Heart: A Pleasing Allegory in Eleven Chapter*, çev. William Price (London: Parbury, Allen, and co, Booksellers to the Honorable East India Company, 1828), çevirmenin kitabın başında yayımlanan yayıncıya mektubundan.

¹⁶⁴ *A.g.e.*, Giriş. “Having lately heard that it is your intention to encourage translations of oriental manuscripts, I presume to lay before you the present work. I made the translation several years ago, but was deterred from publishing it, from a conviction that the sale of oriental works seldom repays the expences attached to them. But gentlemen, under your auspices, I now venture to publish this singular production, and hope it will not be unacceptable to your honorable society. If my expectation be realized, I shall continue to translate other classical authors, with a degree of confidence in your support; and shall at all times, be happy in contributing my small mite to the general fount of oriental literature.”

¹⁶⁵ *A.g.e.*, Giriş.

Görüldüğü gibi çevirinin muhatabı Avrupalı şarkiyatçılardır. Price, eseri kelimesi kelimesine çevirdiğini dile getirirken şarkiyatçı refleksiyle Avrupalı diller ve Asyalı diller arasında bir “zarafet” farkına vurgu yapmaktadır. Çevirmenin asıl amacı, eseri İngilizce yazılmışçasına ve olabildiğince aynı sıralamayla Avrupalı okura sunmaktır.

Price, çevirisinde bir sayfada *Hüsn ü Dil* in Farsçasını verdikten sonra diğer bir sayfada İngilizce çeviriye yer vermekte ve çeviriyi on bir bölümde sunmaktadır. Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil* inin bu çalışmada yararlanılan edisyon-kritikli metninde¹⁶⁶ herhangi bir bölümlenme yer almamaktaydı. Price'ın söylediklerinden anlaşıldığına göre onun faydalandığı nüshada da eser, on bir bölüme ayrılmıştır. Hikâyenin başlangıcından Nazar'ın Gamze'yle karşılaşmasına kadar olan kısım ilk bölüm olarak adlandırılmıştır. İkinci bölüm, Gamze'nin Nazar'ı fark etmesinden Nazar'ın Hüsn'ün yanına çıkarılmasına kadarki olaylardan oluşmaktadır. Üçüncü bölüm, Nazar'ın Dil ve arkadaşlarıyla beraber Akıl tarafından tutuldukları zindandan kaçmasına kadarki olayları anlatmaktadır. Bu olaydan Tevbe'nin Gamze'nin adamlarınca yenilgiye uğratıldıktan sonra Akl'a gidip olanları anlatması arasındaki olaylar dördüncü bölümü teşkil etmektedir. Bundan Nazar ve Gamze'nin adamları vasıtasıyla Dil'i çöle çekmeleri ve Hüsn'e haber ulaştırmalarına kadarki bölüm beşinci bölümü oluşturur. Savaş esnasında Dil'in vurulması ve Hüsn'e getirilmesine kadar geçen olaylar altıncı bölümde yer almaktadır. Yedinci bölüm, bu olaydan Tebessüm ve Nazar'ın Hüsn'ün emriyle Dil'i Âb-ı âşinâyî kenarına getirmelerine kadar geçen olaylardan oluşmaktadır. Buradan Gayr'ın hile yoluyla Dil'i kucaklamasına kadar geçen olaylar sekizinci bölümde anlatılmaktadır. Sabr ve Himmet'in Dil'i zindandan kurtarmak ve

¹⁶⁶ Fettâhî, *Hüsn ü Dil*, haz. Gulâm Rızâ Ferzanpûr (Tahran: Şirket-i Sehami, 1351).

Hüsn'le evlenmelerini sağlamak amacıyla Aşk'ın yanına gitmeye karar vermelerine kadar geçen olaylar dokuzuncu bölümün konusudur. Onuncu bölüm, Himmet ve Sabr'ın yola çıkmalarından Himmet ve Dil'in Şehr-i Dîdâr'a doğru gelmelerine ve Hüsn'ün adamlarınca onlara ziyafetler verilmesine kadar geçen olayları ihtiva eder. Son bölümdeyse bundan sonraki olaylar, Dil'in Hızır'la¹⁶⁷ karşılaşması ve hikâyenin sonuna kadar geçen olaylar anlatılmaktadır.

Urduca Nazîreler

Urduca Vechî, Zevkî, Mücrimî, Seyyid Muhammed ve Veliyullah Kadirî'nin birer *Hüsn ü Dil* naziresi olduğu zikredilse de,¹⁶⁸ Vechî ve Zevkî dışında, söz konusu eserlere ulaşmak veya yazarları hakkında bilgi edinmek mümkün olmamıştır.

Vechî

Eser Vechî tarafından 1635-1636¹⁶⁹ yılları arasında Urducaya aktarılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi Yazıcı, eserin bir nazîre olduğunu nakletmektedir fakat Sadiq, eserin tam olmayan bir tercüme olduğunu belirtir.¹⁷⁰ Eser Güney Hindistan'da bulunan Golkonda şehrinde Urducaya *Sab Ras* adıyla aktarılmıştır. Sadiq eserin Urducadaki ilk mensur eser olduğunu naklettikten sonra bu eserin

¹⁶⁷ Metinde geçen Hızır ismi Price tarafından İlyas peygamber olarak tercüme edilmiştir.

¹⁶⁸ Tahsin Yazıcı, "Fettahî", *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 12, (İstanbul: TDV, 1995), 485.

¹⁶⁹ Bkz. Peter Gaeffke, "The Garden of Light and the Forest of Darkness in Dakinî Sûfi Literature and Painting", *Artibus Asiae* 48 No. 3/4 (1987): 233.

¹⁷⁰ Muhammad Sadiq, *A History of Urdu Literature*, ikinci baskı (Delhi: Oxford University Press, 1984), 58.

Fettâhî’den yapılmış bir çeviri olduğunu ve bir aşk alegorisi olduğunu nakleder.

Sadiq’a göre eserin “*Roman de la Rose*’la dikkat çekici benzerlikleri” vardır.¹⁷¹

Ram Babu Saksena, *A History of Urdu Literature* adlı eserinde Vechî’den ve eserinden söz ederken neredeyse hiçbir detaylı bilgi vermez. Saksena, eserin Sultan Abdullah Kutb Şah döneminde yazıldığını belirttiikten sonra eserin dikkat çekmesinin nedenlerinden biri olarak uzun, devam eden bir öyküye sahip olmasını gösterir.¹⁷² Saksena söz konusu görüşlerini de Moulvi Abdul Haq’tan naklettiğini dile getirir. İqtida Hasan da eserinde *Sab ras*’ın ilk mensur eser ve aynı zamanda alegorik olduğunu kaydeder.¹⁷³ Eser Pakistan’da da basılmıştır.¹⁷⁴

¹⁷¹ *A.g.e.*, s. 58. Sadiq, Zülf’ün bir tehlike karşısında ateşe atması ve böylece gelip onu kurtarması için Nazar’a saçından birkaç tel vermesi gibi alegorik yorumlamaya aykırı kimi olayların olduğunu iddia eder. Alegori bahsinde bu konuya geri döneceğimiz için burada söz konusu iddiayı tartışmayacağız. Alegorik yorumla ilgili Sadiq’in bir diğer iddiası da âb-ı hayâtla ilgilidir. Sadiq’a göre âb-ı hayât “hikâyenin başlangıç noktasıdır ve başta ona çok fazla önem verildiği halde onun doğası açıklanmadan bırakılmış” tır. Gözlem doğru olmakla beraber Sadiq’in yaptığı yorum, kanımızca, klasik islamî edebiyatları normlarını yeterince dikkate almamaktan kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi âb-ı hayât, sevgilinin dudağıdır. Hikâyede de Fem Çeşmesi içinde yer almasının sebebi budur. Dil, âb-ı hayâta zaten ulaşmıştır, hikâyenin tümünde anlatılan haddizatında âb-ı hayâta ulaşma serüvenidir. Dil’in hikâyenin sonunda Hızır’la buluşması ve konuşmasının nedeni de âb-ı hayâta ulaşmış olmasıdır.

¹⁷² Ram Babu Saksena, *A History of Urdu Literature* (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1996), 42.

¹⁷³ İqtida Hasan, *Later Moghuls and Urdu Literature* (Lahore: Ferozsons, 1995), 94.

¹⁷⁴ Eserin künyesi şu şekildedir: ‘Abdulhaq Vajhi, *Sab ras: ya ‘nī, Qişşah-yi ħusn o dil Silsilah-yi maṭbū‘āt-i Anjuman-i Taraqqī-yi Urdū (Pākistān)*, 5. Bs. (Pākistān: Anjuman-i Taraqqī-yi Urdū, 1983), 285 sayfa. İlk baskısı da 1964’te yapılmıştır. Kaynak:

<http://books.google.com.tr/books?id=viBBPQAACAAJ&dq=sab+ras>, Erişim Tarihi: 12.10.2009.

Zevkî

Zevkî hakkında ulaşabildiğimiz tek bilgi, onun Vechî'ye ait olan *Sab Ras* adlı eseri *Wisālu'l-‘Āshiqīn* veya *Husn-wa Dil* adıyla nesre çekmiş olduğudur.¹⁷⁵

*Hüsñ ü Dil*ler Arasındaki Etkilenmeler

Fettâhî, Lamî'î, Âhî, Muhyî, Yenipazarlı Vâlî ve Keşfi tarafından değişik tarihlerde yazılmış olan *Hüsñ ü Dil*ler birbirlerine nazîre olmaları, birbirinden üstün olduklarını kanıtlamaya çalışmaları, birbirinin çevirileri olmaları gibi hususlar bağlamında incelenebilecek eserlerdir. Yukarıda ayrıntılarıyla aktarmaya çalıştığımız gibi *Hüsñ ü Dil*lerin ilki Fars şâiri Fettâhî tarafından yazılmıştır. Daha sonraları Osmanlı şairleri tarafından beş ayrı *Hüsñ ü Dil* kaleme alınmıştır. Çalışmamızın bu bölümünde söz konusu eserleri, aralarındaki etkilenmeler bağlamında inceleyeceğiz. Bu bölüm dört kısımdan oluşmaktadır: İlk kısımda şahıs kadrosunun geliştirilmesi açısından eserler arasında bir karşılaştırma yapılacaktır. İkinci kısımda anlatı için önemli olan seçilmiş kimi olay ve durumlar karşılaştırılacaktır.¹⁷⁶ Üçüncü kısımda âb-ı hayât tanımları karşılaştırılacaktır. Bizi böyle bir kıyaslama yapmaya iten neden, eserin ana temasının âb-ı hayât arayışı olmasıdır. Ana kahramanımız Dil'in âb-ı hayâtı aramaya başlaması ve ona erişme arzusu anlatının başlangıcıdır. Dördüncü ve son kısımda da mekânın kullanımı

¹⁷⁵ Bkz.

http://books.google.com.tr/books?id=jtmASIRhosAC&pg=PA568&lpg=PA568&dq=translated+into+urdu+husn+o+dil+persion&source=bl&ots=wxA-Z4M2zk&sig=SiZbGVqR-eMWAZJBp_LmZeRBpgA&hl=tr&ei=vSrXStzQNJbEmwPLxliBBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CA0Q6AEwAQ#, Chand Husain Shaikh, "Urdu", *Encyclopedia of Literature*, C. 1, Ed. Joseph T. Shipley, 568. "Shâh Husain Dhawqî, famous as *Baru'l-'Irfân*, rendered into Urdu verse Wajhî's *Sab Ras* and named it *Wisālu'l-‘Āshiqīn* or *Husn-wa Dil*.

¹⁷⁶ Bu kısım, Fatih Köksal'ın *Yenipazarlı Vâlî Hüsñ ü Dil: inceleme-Tenkitle Metin* adlı eserinde hazırlamış olduğu tablo genişletilerek hazırlanmıştır. Köksal'ın hazırlamış olduğu tabloda Muhyî'nin ve Keşfi'nin eserlerine yer verilmemiştir. Biz, burada, Muhyî'nin eserindeki olay ve durumları da tabloya ekleyerek hazırlanan tabloyu tamamlamayı hedefledik.

açısından altı eser arasında karşılaştırma yapılacaktır. Dördüncü bölümde daha ayrıntılı üzerinde durulacağı gibi mekân, eserin yapısını güçlendiren ve temsilî (alegorik) anlamlar yüklenen öğeler oldukları için bir kıyaslama ölçütü olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir.

*Hüsn ü Dil*lerde Şahıs Kadrolarının Mukayesesi

Bu bölümde altı farklı *Hüsn ü Dil*'de şahıs kadroları karşılaştırılacaktır.¹⁷⁷

Yapılacak karşılaştırmada, Âhî'nin eseri tamamlanamamış olduğundan, Âhî'nin eseriyle ilgili yapılacak yorumlar sağlıklı olmayabilir. Bu itibarla, Âhî'nin eseriyle ilgili genel birtakım yorumlardan kaçınılacaktır. Aynı nedenden, Âhî ve diğer *Hüsn ü Dil* yazarları arasındaki etkilenmeleri ayrıntılı olarak ortaya koymak güçleşmektedir. Dolayısıyla burada, kalan beş eser arasında kıyaslamalarla yetinmek durumundayız.

Fettâhî'den sonra Osmanlı sahasında *Hüsn ü Dil* yazarı olan Lami'î'nin tercihleri hem eserin Osmanlı sahasına uyarlanması hem de kendinden sonraki eserleri etkileyebilme kapasitesi açısından önemlidir. Bu bağlamda değerlendirilebilecek karakterlerden birisi Hurma'dır. Hurma, sadece Fettâhî tarafından kullanılmıştır. Bu karakteri diğer yazarlar tercih etmemişlerdir. Fettâhî'nin eserinde, Kamet'in tertip ettiği ziyafet esnasında, Ney ve Hurma arasında münazara çıkar. Osmanlı edebiyatında Kâmet'le anlam ilişkisi olan kelimeler arasında hurma pek kullanılmaz. Ney ve nahl sevgilinin boyunu temsil etmek için daha çok kullanılan kelimelerdir. Bu yüzden Lami'î, Hurma karakterini çıkarmış ve onun yerine Nahl karakterini koymuştur. Lami'î'nin bu tercihini eserin yerleştirilmesi olarak okumak mümkündür.

¹⁷⁷ Şahıs kadrolarının daha ayrıntılı olarak gösterildiği bir tablo için bkz. Ek 1.

Lami'î'nin esere dâhil ettiği önemli karakterlerden biri, Fahr'dır. Fettâhî'nin eserinde Fahr karakteri yer almadığından Fahr'ın yaşadığı Şöhret şehri de yer almamaktadır. Şöhret şehrini de Fahr ile beraber Lami'î eklemiştir. Lami'î'den sonraki bütün *Hüsn ü Diller*'de Fahr karakteri yer almaktadır. EK 1'de verdiğimiz tablodan da anlaşıldığı gibi Fahr, Şöhret şehrinin padişahıdır. Nazar'ın âb-ı hayâtı araması esnasında uğradığı ikinci durak Fettâhî'de Zühd ü Riyâ geçidiyken diğer eserlerde Şöhret şehridir. Fahr, kelime anlamıyla, kişinin kendisiyle övünmesidir. Âfiyet şehrinden yani ilk engelden kurtulan nefsin kendini beğenmesi düşülebilecek tuzaklardan biri olarak yorumlanabilir. Lami'î'nin Şöhret şehrini ve Fahr'ı hikâyeye dâhil etmesinin, bu bağlamda, eserin temsili (alegorik)¹⁷⁸ yapısını kuvvetlendirdiğini düşünüyoruz.

Lami'î'nin esere eklediği ve diğer yazarlar tarafından kabul görmüş karakterlerden bir diğeri, Nefs'tir.¹⁷⁹ Nefs, diğer eserlerde olduğu gibi Lami'î'de Akl'ın karısının ismi olarak kullanılır; Fettâhî'de ise yer almaz. Aşk'a karşı olumsuz yönleri ağır basan bir karakter olan Akl'ın menfî yönlerini güçlendirmek için hikâyeye eklenmiş izlenimi vermektedir. Lami'î'nin bu tasarrufu kendinden sonraki yazarlarca da benimsenmiş olmalı ki eserlerinde Akl'ın karısının ismini Nefs olarak kullanmaktadırlar.

¹⁷⁸ Dördüncü bölümde eserin temsili yapısı üzerinde daha fazla durulacağından, burada ayrıntıya girilmeyecektir. Aynı şekilde alegori, metafor v.b. kavramları tartışmayı da dördüncü bölüme bırakmayı uygun bulmaktayız.

¹⁷⁹ Tasavvufî kavramlardan biri olan “nefs” hem olumlu hem de olumsuz özellikler barındırabilmektedir fakat burada olumsuz bir karakter olarak kullanılmıştır. İslam felsefesinde genellikle ahlak kitaplarının psikoloji bölümlerinde iç duyular bahsinde nefis teorisinden söz edilir. Geniş bilgi için bkz. Harry Austryn Wolfson, “The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts”, *The Harvard Theological Review* 28/2 (1935): 69-133; Ömer Türker, *Seyyid Şerif Cürcanî'nin Tevil Anlayışı: Yorumun Metafizik, Mantıkî ve Dilbilimsel Temelleri* DT, Marmara Üniversitesi, 2006, 79-87.

Muhyî'nin diğeri bir tasarrufu, Vefâ ve Vefâ-bânû ayrıştırmasıdır. Diğeri eserlerde, Mihr'in kızı ve Hüsn'ün sırdaşlarından birinin ismi Vefâ'dır. Muhyî, özellikle, Nefs ve Aşk'ın Beden şehrinin hâkimiyetine yönelik savaşlarında birçok karakter eklemiştir. Bunlardan biri de Aşk'ın beylerinden biri olan Vefâ'dır. Muhyî, Vefâ ismini burada kullandığı için Mihr'in kızına da Vefâ-bânû ismini vermiştir. Dolayısıyla, diğeri eserlerdeki Vefâ'nın Muhyî'de Vefâ-bânû'ya dönüşmesi bir zaruretten kaynaklanmaktadır.¹⁸⁰

Genel olarak şahıs kadrosuna bakıldığında, Lami'î'nin tasarruflarının Osmanlı sahasında yazılmış diğeri *Hüsn ü Diler*'i etkilediği söylenebilir. Lami'î'den sonra en önemli değişiklikleri Muhyî yapmıştır. Muhyî'nin şahıs kadrosunun genişletilmesi bağlamında yaptığı önemli değişikliklerin çoğu, Nefs ve Aşk'ın savaşları esnasında savaşa katılan beyler vesilesiyle meydana gelmiştir.

Olay ve Durum Karşılaştırmaları

Olay ve durumlar açısından bakıldığında eserler arasında kimi benzerlikler ve farklılıklar göze çarpmaktadır. Biz burada Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inin diğeri eserlerle benzerlik ve farklılıklarına bakacağız. Bunun için Fatih Köksal'ın Vâlî'yle ilgili yaptığı çalışmada¹⁸¹ kullandığı şemayı esas alacağız. Köksal söz konusu şemada seçmiş olduğu kimi olay ve durumları Fettâhî, Lami'î, Âhî ve Vâlî'nin eserlerine göre mukayeseli olarak inceler. Biz burada söz konusu şemaya Muhyî'yi ve Keşfi'yi de ekleyeceğiz.

¹⁸⁰ Şairlerin Vefâ ve Nergis gibi kelimeleri, neredeyse zorunlu olarak, tekrar etmeleri, Osmanlı edebî geleneğinin oluşmuş olduğuna işaret etmeleri açısından önemlidir. Şairler kelime seçimlerinde tenasübe riayet etme gereği/zorunluluğu duymuşlar ve Vefâ ve Nergis dışında bir karakter ismi seç(e)memişlerdir.

¹⁸¹ Köksal, *a.g.e.*, 28-30.

	Fettâhî	Lami'î	Âhî	Muhyî	Vâlî	Keşfi ¹⁸²
1.	Akl'ın ¹⁸³ karısını n ismi belli değildir	Akl'ın karısını n adı Nefs'tir ¹⁸⁴	Akl'ın karısının ismi Nefs- i nefis'tir.	Âhî'yl e aynı.	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.
2.	Evli olan Akl'ın çocuğu olmam aktadır.	Akl, vârisi olan bir çocuk istemek tedir. Bu sebeple Nefs'le evlenir.	Lami'î'yle aynı.	Akıl ve Nefs-i nefis'i n Dil adında bir çocukl arı olduğu söyleni	Fettâ hî'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

¹⁸² Keşfi'nin eseriyle ilgili bilgiler Sadık Yazar tarafından hazırlanmış, yukarıda zikredilen, makaleden alınmıştır.

¹⁸³ Köksal, "Akıl" biçimini tercih etmektedir.

¹⁸⁴ Köksal, adı geçen eserinde, Lami'î'nin eserine göre Akl'ın karısının isminin Nefs-i Nefis biçiminde olduğunu yazmaktadır. Biz Nefs olarak tespit ettik.

				r. Hikâye ye öyle başları r.		
3.	Dil, âb- ı hayâtta n bahsed en kitabı kendi alarak okur.	Dil'e kitabı okumas ı için annesini verir.	Fettâhî'yle aynı.	Âb-ı hayât bahsi bir meclis esnası nda geçer. Kitap yoktur.	Fettâ hî'yle aynı.	Ortada bir kitap yoktur. Dil'in ehl-i dil nedîml erinden bazıları söz arasında âb-ı hayatta n bahsed er.
4.	Beden Kalesi' ndeki	Kütüphanenin adı	Lami'î'yle aynı.	Herhangi bir kütüphane	Fettâ hî'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

	kütüph anenin belli bir adı yoktur.	Kütüph ane-i Danyal 'dır.		ane yoktur.		
5.	Beden Kalesi' nde herhan gi bir hazine yoktur.	Beden Kalesi' ndeki çarşının ortasın da bir hazine gömülü dür.	Fettâhî'yle aynı.	Fettâhî 'yle aynı.	Fettâ hî'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.
6.	Nazar, âb-ı hayâtı arama yolund a Âfiyet şehrinde en sonra	Nazar'ı n yolund a Âfiyet şehriyle Zühd Dağı arasında a	Lami'î'yle aynı.	Lami'î 'yle aynı.	Lami 'î'yle aynı.	Bu bölüm Keşfi'd e – yaprakl arın kopmas ından dolayı- eksiktir

	Zühd dağına gider.	Fahr'ın hüküm dar olduğu Şöhret şehri vardır.				.
7.	Nazar'ın girdiği bir deniz bulunm amakta dır.	Nazar, Hidâyet şehrine varmad an önce Hayret denizin e girer.	Lami'î'yle aynı.	Nazar, hayret vadisini e düşer. Burası na ummâ n-1 endîşe ve fikret denir.	Naza r, Hidâ yet şehri ne varm adan önce Vücû d deniz ine girer.	Bu bölüm Keşfi'd e – yaprakl arın kopmas ından dolayı- eksiktir .
8.	Hüsn, Nazar'a hazines	Hüsn, Nazar'a hazines	Lami'î'yle aynı.	Fettâhî 'yle aynı.	Fettâ hî'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

	indeki meçhul resimde ki erkeği sorar. Resim ekin Dil olduğu nu öğrenin ce Dil'e âşık olur.	inde buluna n bir yüzüğü n sırrını sorar. Nazar bu yüzüğü n taşına Dil'in suretini aksettir erek Hüsn'e gösterir ve Hüsn Dil'e âşık olur.				
9.	Himme t, Nazar'a yardım	Fettâhî' yle aynı.	Fettâhî'yle aynı.	Fettâhî 'yle aynı.	Mekt up yoktu r.	Bu bölüm Keşfi'd e –

	cı olması için kardeşi Kâmet' e bir mektup yazarak Nazar'a verir.				Naza r, Kâm et'in yanın a Him met'i n selam ıyla gider.	yaprakl arın kopmas ından dolayı- eksiktir .
10.	Nazar, Himme t'in Sâk adlı adamın ı yanına rehber olarak vermesi yle Rakîb'e yakalan madan	Nazar ile Himme t bir içki sofrası kurarak Rakîb'i sarhoş ederek uyuturl ar ve ellerind	Lami'î'yle aynı.	Sâk, Kâmet 'in adamı dır. Kâmet, Rakîb' in elinde n Nazar' ı kurtard	Lami 'î'yle aynı.	Bu bölüm Keşfî'd e – yaprakl arın kopmas ından dolayı- eksiktir .

	yoluna devam eder.	en öyle kurtulu rlar.		ıktan sonra Sâk ile berabe r Nazar' ı gönder ir.		
11.	Hüsn, Dil'i getirme k üzere yardım cı olması için Nazar'ı n yanına adamlar rından Hayâl'i katar.	Hüsn, Nazar'a yardım cı olması için adamlar rından Hayâl ile beraber mutrip Nağme 'yi de verir.	Hüsn'ün, Nazar'ın yanına sadece Hayâl'i vermesine rağmen Nağme – belirsiz bir şekilde- sonradan ortaya çıkarm.	Nazar' ın yanına Hüsn' ün adamı Hayâl ve Hüsn' ün babası nın adamı Nağme verilir.	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî ile aynı.

12.	Akl, Dil'in Beden Kalesi' ni terk ederek gitme düşünc esini öğrenin ce kaleye gelerek oğlu Dil, arkadaş ları Nazar ve Hayâl'i sorgula r.	Akl; Dil, Nazar, Hayâl ve Nağme 'den başka çalğı aletleri Ney, Çeng ve Def'i de sorguya çeker.	Lami'î'yle aynı.	Akl; Dil, Nazar, Hayâl, Nağme ve Nây'ı cezala ndırır.	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.
13.	Akl'ın bir şeyhi	Akl da oğlu gibi	Lami'î'yle aynı.	Fettâhî 'yle aynı.	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

	olduğu hususu nda bir bahis yoktur.	içki meclisl erine düşünc e şeyhi İlhâm tarafınd an bir mektup la uyarılır .				
14.	Akl ve Aşk'ın orduları arasınd aki savaşta n sonra Aşk, Akl'ı esir alır ve Beden Kalesi'	Akl esir oldukta n sonra karısı Nefs, kardeşi Vesvas '[1] kendisi ni ve ülkesini koruma	Lami'î'yle aynı.	Lami'î 'yle aynı.	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

	ne gelerek oradaki duruma hâkim olur.	sı için çağırır. [Aşk] ¹⁸⁵ , Vesvas 'ı da yener ve Beden Kalesi' ne gelir.				
15.	Dil, Kasr-ı Visâl'e geldikt en bir zaman [sonra] Gayr'ın hilesi ve sihrine	Dil Kasr-ı Visâl'd eyken Gayr'ın oyunuy la karşılaş madan önce bir	Âhî'nin hikâyesi tamamlan mamıştır. Olay, Dil'in Kasr-ı Visâl'e gelmesi ve orada Hüsn ile	Dil, Kasr-ı Visâl' deyken Gayr'ı n oyunu na gelme den önce	Lami 'î'yle aynı.	Fettâhî' yle aynı.

¹⁸⁵ Köksal, "Akıl" diye yazmıştır.

	maruz kalır.	mumda n (şem‘) âşıklığı n nelere katlanmayı gerektir diğini dinler.	söyleşmele riyle sona erer.	âşıklık hâlleri ni bir muma anlatır.		
16.	Kış tasviri bulunm amakta dır.	Sanatkâ râne bir şekilde ifade edilmiş bir kış tasviri vardır.		Fettâhî ’yle aynı.	Lami ‘î’yle aynı.	Fettâhî’ yle aynı.
17.	Gayr, Hüsn’e bir mektup yazarak	Gayr’ın mektubu yoktur. Dil,		Fettâhî ’yle aynı.	Lami ‘î’yle aynı.	Fettâhî’ yle aynı.

olanları	affetme				
ve	si için				
Dil'in	atıldığı				
bir suçu	zindand				
olmadı	an				
ğını	Hüsn'e				
anlatır.	mektup				
	yazar.				

Tablo 2: Olay ve Durum Karşılaştırmaları

Olay karşılaştırmalarından da anlaşıldığı gibi Muhyî, genel bir tavır olarak, hikâyeyi uzatmama taraftarıdır. Bu bağlamda Fettâhî'yle benzerlikler göstermekte ve eseri daha kısa tutmaktadır. Anlatının geliştirilmesi, tutarlılaştırılması ve kimi yerlerde de yorumunu kolaylaştırmak adına Lami'î'ye uymaktadır. Bazen de kendisi kimi tasarruflarda bulunmaktadır.

Yukarıda verilen tablo istatistiksel açıdan incelendiğinde şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır: Lami'î, on yedi olay-durumun sadece birinde (dokuz numaralı olay-durum) Fettâhî'ye uymaktadır. Âhî, olay-durumların dokuzunda Lami'î'ye, üçünde Fettâhî'ye uymaktadır. Geriye kalan beş olay-durumda da kendisi tasarrufta bulunmaktadır. Muhyî; olay-durumların altısında Fettâhî'ye, ikisinde Lami'î'ye ve birinde de Âhî'ye uymaktayken sekizinde kendisi tasarrufta bulunmaktadır. Vâlî, seçilen on yedi olay veya durumun onunda Lami'î'ye, beşinde de Fettâhî'ye uymuştur. Yedi ve dokuz numaralı olay-durumda kendisi tasarrufta bulunmuştur. Keşfi, on iki olay-durumda Fettâhî'ye uymuş ve birinde

de Muhyî'yle aynı tasarrufta bulunmuştur. Toplamda yirmi yedi kez Fettâhî'ye, yirmi bir kez Lami'î'ye ve bir kez Âhî'ye uyulmuştur. Lami'î, on altı; Âhî, beş; Muhyî, sekiz ve Vâlî, iki kez özgün davranmıştır. Sonuç olarak, Osmanlı sahasında yazılan *Hüsn ü Diler* arasında özgünlük sıralamasının Lami'î, Muhyî, Âhî, Vâlî ve Keşfi biçiminde olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğerlerini etkileme sıralaması da Lami'î, Fettâhî, Âhî şeklindedir. Yukarıda dile getirildiği gibi Lami'î, eseri Osmanlı sahasına uygun hâle getiren kişi olduğundan dolayı onun diğerlerini Fettâhî'den daha fazla etkilemesi anlaşılabilir bir durumdur. Muhyî, Vâlî ve Keşfi'nin herhangi bir yazarı etkilemediği görülmektedir¹⁸⁶.

Üç numaralı olay-durumda Muhyî ve Keşfi benzer tasarruflarda bulunmuşlardır. Keşfi'nin eserini daha önce yazdığı tahmin edilebilirse de Muhyî'nin Keşfi'nin eserini gördüğüne dâir elimizde herhangi bir bilgi mevcut değildir. İkinin de aynı tasarrufta bulunmasını, şimdilik, bir tesadüf addetmek durumundayız. Aşağıdaki tabloda her bir yazarın etkileme ve etkilenme biçimleri daha ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir.

		Fettâhî	Lami'î	Âhî	Muhyî	Vâlî	Keşfi
1.	Etkilediği	Keşfi	Vâlî	Muhyî	—	—	—
	Etkilenmediği	—	—	—	Âhî	Lami'î	Fettâhî

¹⁸⁶ Yukarıya alınan olay-durumların sadece bir örnek kümesinden ibaret olduğunu ve tüm eserler hakkında kesin bir yargı üretmekten uzak olduğunu da eklemek gerek.

	Özgünlük	X	X	X	—	X	—
2.	Etkilediği	Vâlî, Keşfi	Âhî	—	—	—	—
	Etkilenmediği	—	—	Lam i'î	—	Fettâ hî	Fettâ hî
	Özgünlük	X	X	—	X	—	—
3.	Etkilediği	Âhî, Vâlî	—	—	—	—	—
	Etkilenmediği	—	—	Fettâ hî	—	Fettâ hî	—
	Özgünlük	X	X	—	X	—	X ¹⁸⁷
4.	Etkilediği	Vâlî, Keşfi	Âhî	—	—	—	—
	Etkilenmediği	—	—	Lam i'î	—	Fettâ hî	Fettâ hî
	Özgünlük	X	X	—	X	—	—
5.	Etkilediği	Âhî, Muhyî,	—	—	—	—	—

¹⁸⁷ Muhyî ve Keşfi benzer tasarruflarda bulunmuşlarsa da aralarındaki ilişkinin bir etkilenme ilişkisi olduğunu iddia etmek zor görünmektedir.

		Vâlî, Keşfi					
	Etkile ndiği	—	—	Fettâ hî	Fettâ hî	Fettâ hî	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	—	—	—	—
6.	Etkile diği	—	Âhî, Muhyî, Vâlî	—	—	—	? ¹⁸⁸
	Etkile ndiği	—	—	Fettâ hî	Fettâ hî	Fettâ hî	?
	Özgü nlük	X		—	—	—	?
7.	Etkile diği	—	Âhî	—	—	—	?
	Etkile ndiği	—	—	Lam i'î	—	—	?
	Özgü nlük	X	X	—	X	X	?
8.	Etkile diği	Muhyî, Vâlî, Keşfi	Âhî	—	—	—	—
	Etkile	—	—	Lam	Fettâ	Fettâ	Fettâ

¹⁸⁸ Keşfi'nin eserinde bu kısımlar kopuk olduğundan soru işaretiyle gösterilmiştir.

	ndiği			i'î	hî	hî	hî
	Özgü nlük	X	X	—	—	—	—
9.	Etkile diği	Lami'î, Âhî, Muhyî	—	—	—	—	?
	Etkile ndiği	—	Fettâhî	Fettâ hî	Fettâ hî	—	?
	Özgü nlük	X	—	—	—	X	?
10.	Etkile diği	—	Âhî, Vâlî	—	—	—	?
	Etkile ndiği	—	—	Lam i'î	—	Lam i'î	?
	Özgü nlük	X	X	—	X	—	?
11.	Etkile diği	Keşfi	Vâlî	—	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	—	—	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	X	X	—	—
12.	Etkile diği	Keşfi	Âhî, Vâlî	—	—	—	—

	Etkile ndiği	—	—	Lam i'î	—	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	—	X	—	—
13.	Etkile diği	Muhyî, Keşfi	Âhî, Vâlî	—	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	Lam i'î	Fettâ hî	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	—	—	—	—
14.	Etkile diği	Keşfi	Âhî, Muhyî, Vâlî	—	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	Lam i'î	Lam i'î	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	—	—	—	—
15.	Etkile diği	Keşfi	Vâlî	—	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	—	—	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgü nlük	X	X	X	X	—	—

16.	Etkile diği	Muhyî, Keşfi	Vâlî	? ¹⁸⁹	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	?	Fettâ hî	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgülük	X	X	?	—	—	—
17	Etkile diği	Muhyî, Keşfi	Vâlî	?	—	—	—
	Etkile ndiği	—	—	?	Fettâ hî	Lam i'î	Fettâ hî
	Özgülük	X	X	?	—	—	—

Tablo 3: Olay ve Durum Karşılaştırmaları İstatistikleri

Yukarıdaki tablodan yola çıkarak, incelediğimiz olay ve durumlar açısından eserlerde yer alan olay ve durumlar arasındaki etkilenme biçimlerini şu şekilde göstermek mümkündür:

		Fettâhî	Lami'î	Âhî	Muhyî	Vâlî	Keşfi
T	E	27 ¹⁹⁰	21	1	0	0	0

¹⁸⁹ Âhî'de bu kısım eksiktir.

¹⁹⁰ Yukarıdaki "Olay ve Durum Karşılaştırmaları İstatistikleri" adlı tabloda da görüldüğü gibi toplam on yedi olay ve durumu inceledik. Etkilenme istatistiklerinde bir yazar aynı olay durumda birden fazla yazarı etkileyebildiği için tabloda on yediden daha fazla etkileme sayıları görülebilmektedir.

o p l a m m e m e	t k i l e m e						
T o p l a m m e n m e	E t k i l e n m e	0	1	12	9	15	12
T o p l a m m ü k	Ö z g ü n l ü k	17	15	3	8	3	1

Tablo 3.1a. Olay ve Durum Karşılaştırmaları İstatistikleri Sonuçları

Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil*'i kaynak eser olduğundan toplam on yedi olay-durumun tümünde özgündür. Ondan sonraki özgünlük sıralaması Lami'î, Muhyî, Âhî-Vâlî ve Keşfi biçimindedir.

Âb-1 Hayât Tanımlarının Karşılaştırılması

Âb-1 hayât kavramı, hem genel olarak tasavvuf için hem de tasavvufî öğeler taşıdıklarını yukarıda örneklerle gördüğümüz *Hüsn ü Diller* için çok büyük önemi hâizdir. *Hüsn ü Diller* bağlamında âb-1 hayât kavramı ile ilgili herhangi bir yorum yapmazdan evvel âb-1 hayât hikâyesi ve dolayısıyla, Hızır'la ilgili açıklamalara bakmak gerekir. Hızır ile ilgili bir araştırma yaptığımızda, İlyâs, Zülkarneyn ve İskender figürleri de karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, öncelikle, konuyla ilgili çalışmalara kısaca göz atmak gerekmektedir.¹⁹¹ Aşağıdaki beyit Hızır ve âb-1 hayât ilişkisini gösteren binlerce örnekten yalnızca biri olarak zikredilebilir.

¹⁹¹ Hızır ve âb-1 hayatla ilgili olarak şu kaynaklara bakılabilir: Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1980), 175-177; Ahmet Yaşar Ocak, *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut İlyas Kültü* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1985); Mehmet Aydın, "Türklerde Hızır İnanç", *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2* (1986): 51-77; İsmail Yakıt, "Kur'an'da İnsanın Yaratılışı ve Evrimi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 5* (1998): 1-16; M. Necmettin Bardakçı, "İsmail Hakkı Bursevî'nin Musa-Hızır Kıssası Yorumunun İlim-Marifet Uygunluğu Açısından Değerlendirilmesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 5* (1998): 81-103; Hüseyin Seçmen, "XV. Yüzyılda Yazılmış Önemli Bir Folklor Kitabı: Hızır-nâme", *Folklor Dergisi* 19-22 (yıl yok): 20-23; Murat Uraz, "Hidrellez ve Hızır ile İlyas", *Türk Folklor Araştırmaları* 18/ 346 (1978): 8311-14; Kemal Güngör, "Anadolu'da Hızır Geleneği ve Hidrellez Törenlerine Dair Bir İnceleme", *Türk Etnografya Dergisi*, 1 (1956): 56-72; Muhittin Uysal, "Tespit ve Yorum Bakımından Hızır'la İlgili Haberler" *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (2000): 337-365; Cahit Öztelli, "Hızır ve Âbı Hayatın Yeri Hakkında", *Türk Folklor Araştırmaları* 7/147 (1961): 2525-7; Ali Rıza Önder, *Yaşayan Anadolu Efsaneleri* (Kayseri: Erciyes Matbbası, 1955), 24-25; *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*, C. 3, haz. Reşad Ekrem Koçu (İstanbul: Semih Lûtfî Kitabevi, 1944), 54; Pertev Naili Boratav ve Halil Vedat Fıratlı, *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi* (Ankara: Maarif Vekâleti, 1943).

İster iseñ zinde-i Hızır olasın

Ma'rifetden içegör âb-ı hayât¹⁹²

Türklerde ve genel olarak Müslüman ülkelerde yaygınlık kazanmış efsanenin kahramanı Hızır'ın kimliğiyle ilgili çokça tartışma yürütülmüştür. Genellikle Kur'an-ı Kerim'in 18. sûresi olan el-Kehf sûresinin 60-82. ayetlerinde anlatılan kıssada Hz. Musa'nın ledün ilmini öğrenmek için yanına gönderildiği kişinin Hızır olduğu düşünülmektedir.¹⁹³ Bunun yanında söz konusu ayetlerde Hızır ismi

¹⁹² Dükakinzade Ahmed Beg, *Dükakinzade Ahmed Beg Divânı (İnceleme-TenkidliMetin)*, haz. Hüseyin Süzen DT, İstanbul Üniversitesi, 1994, 29.

¹⁹³ http://www.diyanet.gov.tr/kuran/meal.asp?page_id=299, erişim tarihi: 22.07.2009. Söz konusu âyetler şöyledir: 60. Hani Mûsâ beraberindeki gence şöyle demişti: “İki denizin birleştiği yere varıncaya kadar durmayacağım, ya da uzun zaman gideceğim. 61. Onlar iki denizin birleştiği yere varınca balıklarını unuttular. Balık denizde yolunu tutup kayıp gitti. 62. Oradan uzaklaştıklarında Mûsâ beraberindeki gence “Öğle yemeğimizi getir, bu yolculuğumuzdan dolayı çok yorgun düştük” dedi. 63. Genç, “Gördün mü? Kayaya sığındığımız sırada balığı unutmuşum. –Doğrusu onu sana söylememi bana ancak şeytan unutturdu- Balık şaşılacak bir şekilde denizde yolunu tutup gitmişti” dedi. 64. Mûsâ: “İşte aradığımız bu idi” dedi. Bunun üzerine tekrar izlerini takip ederek gerisin geri döndüler. 65. Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, biz ona katımızdan bir rahmet vermiş, kendisine tarafımızdan bir ilim öğretmiştik. 66. Mûsâ ona, “Sana öğretilen bilgilerden bana, doğruya iletici bir bilgi öğretmen için sana tabi olayım mı?” dedi. 67. Adam şöyle dedi: “Doğrusu sen benimle beraberliğe asla sabredemezsin. 68. “İç yüzünü kavrayamadığın bir şeye nasıl sabredebilirsin?” 69. Mûsâ, “İnşallah beni sabırlı bulacaksın. Hiçbir işte de sana karşı gelmeyeceğim” dedi. 70. O da şöyle dedi: “O halde eğer bana tabi olacaksan, ben sana söylemedikçe hiçbir şey hakkında bana soru sormayacaksın. 71. Derken yola koyuldular. Nihayet, bir gemiye bindiklerinde (adam) gemiyi deldi. Mûsâ, “Sen onu içindekileri boğmak için mi deldin? Doğrusu, şaşılacak bir iş yaptın.” dedi. 72. Adam, “Sen benimle beraberliğe asla sabredemezsin, demedim mi?” dedi. 73. Mûsâ, “Unuttuğum için bana çıkışma ve bu işimde bana güçlük çıkarma!” dedi. 74. Yine yola koyuldular. Nihayet bir erkek çocukla karşılaştıklarında adam (hemen) onu öldürdü. Mûsâ, “Bir cana karşılık olmaksızın suçsuz birini mi öldürdün? Andolsun çok kötü bir iş yaptın!” dedi. 75. Adam, “Sana, benimle beraberliğe asla sabredemezsin demedim mi?” dedi. 76. Mûsâ, “Eğer bundan sonra sana bir şey hakkında soru sorarsam, artık benimle arkadaşlık etme. Doğrusu, tarafımdan (dilinecek son) özre ulaştın (bu son özür dileyişim) dedi. 77. Yine yola koyuldular. Nihayet bir şehir halkına varıp onlardan yiyecek istediler. Halk onları konuk etmek istemedi. Derken orada yıkılmaya yüz tutmuş bir duvar gördüler. Adam hemen o duvarı doğrulttu. Mûsâ, “İsteseydin bu iş için bir ücret alırdın” dedi. 78. Adam, “İşte bu birbirimizden ayrılmamız demektir” dedi. “Şimdi sana sabredemediğin şeylerin içyüzünü anlatacağım.” 79. “O gemi, denizde çalışan bir takım yoksul kimselere ait idi. Onu yaralamak istedim,

geçmemekte, sadece “kullarımızdan bir kul” ifadesi yer almaktadır. Bahsi geçen “kulun” Hızır olduğuna dâir kanıtlar hadîslerde geçen ifadelerdir. Buna dayanarak “[B]ütün müfessirler “bu kulu” Hızır olarak adlandırmışlardır”.¹⁹⁴ Söz konusu kıssanın hadîslerde yer alan biçimini Mehmet Aydın şöyle özetlemektedir:

Yine Kur’an-ı Kerîm’de Hz. Musa’nın, Hızır’la buluşma nedeni zikredilmemiştir. Olaya doğrudan girilen kuranî ifadede sebebi zikredilmeyen bu ilişkiyi yine hadisler açıklamaktadır. Bu hadislere göre, Hz. Musa kendisine levhalar verilince, benden daha faziletli ve daha bilgili kimdi, demiştir. Diğer bir rivayete göre ‘*Hz. Musa Allah’a, hangi kulun sana daha sevigilidir?*’ der. Veya bir gün İsrailoğulları arasında iken Hz. Musa’ya bir adam gelir ve şöyle der: Senden daha âlim birini biliyor musun? Hz. Musa, hayır der. O zaman Allah Hz. Musa’ya şöyle vahyeder: Senden daha âlim olan kulumuz Hızır’dır. Hz. Musa ona nasıl ulaşabileceğini sorar. Allah da onun için Balığı bir alamet yapar. Diğer bir rivayette ise, kendisine sorulan bir suale, “en âlimin” kendisi olduğunu belirtince Allah Musa’yı azarlar ve O’na Hızır’a gitmesini emreder.¹⁹⁵

çünkü onların ilerisinde, her gemiyi zorla ele geçiren bir kral vardı.” 80. “Çocuğa gelince, anası babası mü’min insanlardı. Onları azgınlığa ve küfre sürüklemesinden korktuk.” 81. “Böylece, Rablerinin onlara, bu çocuğun yerine daha hayırlı ve daha merhametli bir çocuk vermesini diledik.” 82. “Duvar ise şehirdeki iki yetim çocuğa ait idi. Altında onlara ait bir define vardı. Babaları da iyi bir insandı. Rabbin, onların olgunluk çağına ulaşmalarını ve Rabbinden bir rahmet olarak definelerini çıkarmalarını istedi. Bunları ben kendi görüşüme göre yapmadım. İşte senin, sabredemediğin şeylerin içyüzü budur.”

¹⁹⁴ Aydın, *a.g.m.*: 52. Bu kişiye neden Hızır dendiği hadîslerde, bizzat peygamber efendimiz tarafından açıklanmıştır. Ebû Hureyre’den nakledilen bir hadîse göre şöyle buyurulmaktadır: ‘*Hızır otsuz kuru bir yere otururdu da ansızın o otsuz yer yeşillenerek peşi sıra dalgalanırdı.*’ (Aydın, *a.g.e.*, 52) Burada nakledilen hadîse göre Hızır kelimesinin, aslında, bir sıfat olabileceği de düşünülebilir. Başlarda bir sıfat olarak kullanılan kelime, zamanla, kullanımındaki yaygınlık nedeniyle isimleşmiş görünmektedir. *Muhitü’l-Kamûs* tercümesi *Okyanus*’a göre “Hızır Ebûlabbas Nebî aleyhisselâmin adıdır. İsmi Ahmet veya Belyâ idi. Gezdiği yerlerin yeşil olması ile izhar ederler.” (Aktaran, Kemal Güngör, *a.g.m.*: 56.)

Söz konusu âyetlere göre Hz. Musa, Hızır’ın yanına giderken yanına bir genç alır; hadîslerde bu gencin kimliğiyle ilgili açıklamalar da yapılmıştır. İslâmî kaynaklar bu gencin isminin Yuşa b. Nün olduğunu zikretmektedirler. (Aydın, *a.g.m.*: 52.)

¹⁹⁵ Aydın, *a.g.m.*: 52.

Hızır efsanesinin kökenleriyle ilgili olarak üç tez öne sürülmektedir: Gılgamış Destanı, İskender Hikâyesi ve İlyâs ile Yeşua ben Levi hikâyesi. Gılgamış Destanı'nı Ahmet Yaşar Ocak, şöyle özetlemektedir:

Destandan anlaşıldığına göre, Gılgamış Mezopotamya'da güçlü bir kraldır. İlahî menşe'li Engidu ile arkadaş olur. Fakat bir müddet sonra onun ölümüyle perişan bir hâle düşer, derin bir ıstırap yaşar. Gılgamış, arkadaşı Engidu'yu yeniden hayata döndürmek için çare arar. Sonunda insanı ebedî hayata kavuşturan bir ot bulunduğunu öğrenir. Bu otun yerini yalnız bir kişi bilmektedir. O da, *nehirlerin birleştiği yerde* oturmakta olup ebedî bir hayat sürmekte bulunan hakîm Utnapiştim'dir. Gılgamış uzun ve maceralı bir yolun sonunda otun bulunduğu yere gelir. Ot, bir kuyunun içindeki suyun dibindedir. Gılgamış onu çıkarır, fakat o esnada bir yılan otu kaparak kaybolur. Böylece Gılgamış amacına ulaşamaz.¹⁹⁶

Yukarıda hikâyesinin özeti verilen Gılgamış Destanı, Kur'an-ı Kerîm'de yer alan Hz. Musa-Hızır kıssasının kaynaklarından biri olarak yorumlanmıştır. Mehmet Aydın, Kur'an-ı Kerîm'de geçen kıssayla Gılgamış Destanı'nı karşılaştırmış ve şu yargıya varmıştır: "Kur'an'da bahsedilen 'kullarımızdan bir kul' ifadesinin Gılgamış Destanı ile hiçbir ilişkisi yoktur. Gılgamış Destanı ölümsüzlüğü arayan birinin hikâyesidir. Kur'an-ı Kerîm bu surede [el-Kehf] böyle bir hedef göstermez."¹⁹⁷

Aydın, aynı gerekçeyle İskender hikâyesinin de Hızır efsanesinin kaynağı olamayacağını belirtir çünkü İskender de Gılgamış gibi âb-ı hayâtı arama gayesiyle yola çıkmıştır¹⁹⁸. Öte yandan İskender hikâyesiyle Hızır efsanesi arasında hiçbir benzerlik yok değildir.

¹⁹⁶ Ocak, *a.g.e.*, 54.

¹⁹⁷ Aydın, *a.g.m.*: 58.

¹⁹⁸ Aydın, *a.g.m.*: 59.

Kur'an'ın 18. suresinde belirtilen Hz. Musa kıssasında İskender hikâyesiyle benzerlik arzeden tek yer Balık hadisesidir. Kur'an-ı Kerîm'de kullanılan balık, Hz. Musa için '*Allah'ın kulunu bulmak*' üzere bir alâmet olarak verilmiştir. İskender hikâyesinde ise balık, tesadüflerle diriliyor ve oranın '*hayat kaynağı*' olduğu böylece biliniyor.¹⁹⁹

Görüldüğü gibi ikisinin de yanlarında balık bulundurmaları benzerlik gösterirken, İskender hikâyesinde balığın dirilmesi tesadüf sonucudur. Bununla ilintili olarak Ocak; Hızır, İlyâs, İskender ve Zülkarneyn'i aynı hikâyede ele alan bir efsane aktarmaktadır.

Nuh Peygamber'in torunu Yunan'ın soyundan gelen İskender-i Zülkarneyn, ebedî hayat veren ve insanüstü güçler kazandıran bir hayat çeşmesinden bahsedildiğini duyar ve bunu aramaya karar verir. Rivâyete göre Allah bunu Sâm'ın soyundan birine nasip edecektir. Zülkarneyn, halasının oğlu olup Hızır diye anılan Elyesa ile askerlerinin refakatinde yola çıkar. Hayat çeşmesi, Karanlık Ülkeleri'ndedir. Yolda bir fırtına yüzünden Zülkarneyn ve Hızır askerlerden ayrı düşerler; bir müddet sonra Karanlık Ülkeleri'ne gelirler. Zülkarneyn sağa, Hızır sola giderek yollarını tayine çalışırlar. Bu esnâda uzun mâceralar yaşarlar ve tehlikeler atlattırlar. Günlerce yol aldıktan sonra Hızır, ilâhî bir ses duyar ve bir nur görür. Bunların kendini çektiği yere gidince de, orada hayat çeşmesini bulur. Suyundan içer ve yıkanır. Böylece hem ebedî hayata kavuşur, hem de insanüstü güçler, kabiliyetler kazanır. Sonra Zülkarneyn'le karşılaşır. Zülkarneyn durumu öğrenir ve çeşmeyi ararsa da bulamaz; kaderine razı olur; bir müddet sonra ölür.²⁰⁰

Bu efsanede, görüldüğü gibi, bir yandan İskender ve Zülkarneyn'in aynı kişi olduğu iddia edilirken, öte yandan Hızır ve İlyas aynı kişi olarak yorumlanmıştır. Aşağıda da belirteceğimiz gibi İlyas ve Hızır'ın aynı kişi olduklarına dâir herhangi

¹⁹⁹ Aydın, *a.g.m.*: 59.

²⁰⁰ Ocak, *a.g.e.*, 56-7.

bir kanıt yoktur. Ocak'a göre, Grekçe İskender efsanesi "Süryaniceye aktarılmış, Süryanice metinde İskender'e 'İki boynuzlu' lakabı eklenmiştir. Arapçadaki 'Zülkarneyn'in bunun tercümesi olduğu ileri sürülmüştür."²⁰¹

Âb-ı hayât ve Hızır efsanesinin kökeni olarak ileri sürülen üçüncü tez, "Yahudi Efsanesi"dir. Söz konusu hikâye şu şekilde anlatılmaktadır:

Eski ahidin I. Krallar ve II. Krallar kitabında İlya ile Elişa devamlı seyahate çıkmaktadırlar, gittikleri yerlere bolluk ve bereket saçmaktadırlar. Kendilerine hüsnü kabul gösterenlere iyilik yaparlar. İki de hiçbir engel tanımaz, bu engelleri kolaylıkla aşarlar. Kötülükle mukabele edenleri cezalandırırlar. İlya ebedî hayat sahibidir. Bunun için İlya'nın her yardıma geleceğine inanılır. İhtiyaç anında nasihat edicidir. Arkadaşlarının değerini bilenlere görünür ve onlara gizli sırları verir.²⁰²

Konu bakımından Hızır hikâyesiyle benzerlik gösteren bu hikâyenin Hızır efsanesinin kökeni olduğunu iddia edenlere göre, söz konusu seyahati gerçekleştirenler Hz. Musa ve Hızır değil, İlyâs ile haham Yeşua ben Levi'dir. Bu durumda, Hızır ve İlyâs arasında bir yer değiştirmenin yapılmış olduğu ortaya çıkmaktadır. Fakat Aydın'ın da, dile getirdiği gibi Hızır ve İlyâs'ın aynı kişi olduklarına dâir ne Kur'an'da ne de hadîslerde herhangi bir bilgi mevcuttur.²⁰³

Yukarıda dile getirilen üç farklı anlatıya bakıldığında "Yahudi Efsanesi"nin, Hızır efsanesine diğerlerinden daha çok tesir ettiği anlaşılmaktadır çünkü konu bakımından diğer iki hikâyeye nazaran Müslüman toplumlardaki Hızır inancına daha çok benzemektedir. Ocak, Türk edebiyatında Hızır'ın yazılı olarak yer aldığı ilk eserle ilgili olarak, "Bugün bilebildiğimiz kadarıyla Türk edebiyatında Hızır

²⁰¹ Ocak, *a.g.e.*, 55-56.

²⁰² Aydın, *a.g.m.*: 61.

²⁰³ Aydın, *a.g.m.*: 61.

figürünün yazılı olarak yer aldığı ilk eser, XI. yüzyılda Karahanlılar Devleti'nde yazıldığını bildiğimiz *Tezkire-i Satuk Buğra Han*'dir'²⁰⁴ demektir. Bu eserde Hızır, Satuk Buğra Han'a Müslüman olmasının telkin eden kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hz. Musa ve Hızır hikâyesinde açıklanması gereken iki husus daha vardır:

Hz. Musa'nın yanında götürdüğü balık ve âb-ı hayât.

Ne Kur'an-ı Kerîm'de ne de zikrolunan hadîs kaynaklarında, bir teki hariç, balığın nasıl dirildiğine dair herhangi bir açıklama yoktur. Sadece Buhârî'de mevcut bir varyantta bu sebebin açıklandığı müşahade ediliyor. Bu hadîse göre 'Hızır'la buluşacakları o kayanın dibinde bir kaynak (*ayn*) vardı ki, buna 'Hayat Kaynağı' (*Aynu'l-Hayât*) deniyordu; hiçbir şey yoktu ki, suyundan isabet etsin de dirilmesin. İşte balığa da bu sudan isabet etmişti.²⁰⁵

Âb-ı hayât balığı dirilten bir kaynak olarak zikredilmektedir. Bununla ilgili olarak Anadolu'da da çeşitli efsaneler, hâlâ, anlatılmaktadır. Cahit Öztelli, bu efsanenin Gılgamış Destanı'ndan kaynaklandığını öne sürmekte ve Hızır'ın aradığı "hayat otu"nun Toros dağlarında veya Bingöl'de olduğunu iddia etmektedir.²⁰⁶ Ali Rıza Önder de âb-ı hayât efsanesinin Anadolu'da varlığını sürdüren birer versiyonunu nakleder.²⁰⁷ Bir başka versiyon Pertev Naili Boratav tarafından kayıt altına

²⁰⁴ Ocak, *a.g.e.*, 159.

²⁰⁵ Ocak, *a.g.e.*, 49.

²⁰⁶ Cahit Öztelli, "Hızır ve Âbı Hayatın Yeri Hakkında", *Türk Folklor Araştırmaları* 7/147 (1961): 2525-7.

²⁰⁷ Âb-ı hayatla ilgili bir efsane, Ali Rıza Önder, *Yaşayan Anadolu Efsaneleri* (Kayseri: Erciyes Matbbası, 1955), 24-25'te de nakledilmektedir.

alınmıştır.²⁰⁸ Ayrıca Evliya Çelebi, Öztelli'nin görüşünü destekleyen bir hikâye anlatmaktadır.²⁰⁹ Söz konusu yazarların ittifak ettikleri husus, âb-ı hayâtın Bingöl'de bulunan göllerden birinin içinde saklı olduğudur. Onlara göre Köroğlu, Bingöl dağlarında gezerken onun uşağı avladıkları bir yaban kuşunu yıkamak için bir göle gider fakat kuş canlanıp uçar. Daha sonra göle geldiklerinde gölün bir değil bin tane olduğunu görürler. Âb-ı hayât hikâyesinin eski zamanlardan beri Anadolu'da bilindiği anlaşılmaktadır.

Kur'an-ı Kerîm'de anlatıldığı biçimiyle Hz. Musa, kendisinin en âlim kişi olduğunu söylemesinden dolayı Hızır'a gönderilmiştir. Gönderilme sebebi, ilim öğrenmektir fakat söz edilen ilim, ledün ilmidir. Ledün ilmi, zâhirî olmayan, bâtın ilmidir. Kıssada Hızır, yaptıklarının zâhirle değerlendirilmemesi gerektiğini ima eder. Burada önemli olan yapılan işin hikmeti, ledün ilmi bağlamında önemidir.

²⁰⁸ Aynı efsanenin başka bir versiyonu Pertev Naili Boratav ve Halil Vedat Fıratlı, *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi* (Ankara: Maarif Vekâleti, 1943), 215'te kayıtlıdır: "Bu menkabelere göre Köroğlu bir seyis veya baytarın oğludur. Babasının gözleri, bir rivayete göre İran Şahı, bir rivayete göre İstanbul padişahı, başka rivayetlere göre de Erzurum paşası veya Bolu Beyi tarafından kör edilmiştir. Adamcağızın suçu, efendisine, bir at sürüsünden, ilerde eşsiz küheylânlar olacağını kestirdiği, fakat görünüşte çok zayıf ve kötü iki tay seçip satın almasıdır.

Babasını gözlerine mil çekildiği zaman Ruşen Ali küçüktür. Babası ona, gözlerinin çıkarılmasına sebep olan taylara nasıl bakılacağını tarif eder. Ali on beş yaşına gelinceye kadar taylar da değer biçilemeyecek kadar güzel iki küheylân olur. Kör, oğlu ile tayları alır; memleketten çıkar. Aras nehrine kadar giderler. Orada Bingöl'den incek üç köpüğü beklerler. Babası Ali'ye köpükler geldiği zaman haber vermesini tenbih eder. Köpükler gözlerini açacak ve ona, intikamını alabilmesi için istediği gençliğini geri verecektir.

Köroğlu, köpüklerin geldiğini görür görmez, babasına haber vermeden kendi içer; babasına köpüksüz su verir; kör baba bunun farkına varır. Bir yandan gözlerinin açılmadığına yanar, bir yandan da oğlunun dünyada misline rastlanmayacak bir babayiğit olup intikamını alacağını düşünerek sevinir. Gerçekten, "Köroğlu" ya efsanelerin "Abı hayat"ın kaynağı diye anlattıkları "Bingöller"den inen bu üç köpükten biri yiğitlik, biri şairlik, biri de ebedî sağlık getirmişlerdir."

²⁰⁹ Bu hikâyenin bir diğer biçimi de *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, C. 3, haz. Reşad Ekrem Koçu (İstanbul: Semih Lûtfî Kitabevi, 1944), s.54'te yer almaktadır: "**Kuş gölü**, bir avcı bir kuş tutar, boğazlıyarak bu gölde yıkarken kuş hayat bularak göle dalıp kayboldukda, bi emri Huda, etrafından bin göl çıkar, hangisi hayat gölüdür, bilinemez, onun için Kuş gölü derler."

Bildiğimiz gibi ledün ilmi, aynı zamanda, marifet yani marifetullâh anlamına da kullanılmaktadır. Âb-ı hayât ise ledün ilminin, marifetullâhın bulunduğu yeri belirleyen bir işaret olarak yorumlanabilir.²¹⁰ Nitekim Gölpınarlı da âb-ı hayât için “tasavvufta ‘irfân’ dan kinâyedir”²¹¹ demektedir. Dükâkinzâde’nin şu beyti de âb-ı hayât ve marifet ilişkisini ortaya koyması bakımından önemlidir:

İster iseñ zinde-i Hızır olasın

Ma’rifetden içegör âb-ı hayât²¹²

Bu beyit Hz. Mûsâ’nın Hızır’a marifeti öğrenmesi için gönderilmesi yönlü yorumu da desteklemektedir. Zîrâ Dükâkinzâde, âb-ı hayâtın marifetten içilebileceğini vurgulamaktadır.

Tüm *Hüsn ü Diler*’de ana tema âb-ı hayât olduğu için farklı yazarların söz konusu kavramla ilgili verdikleri bilgiler önemlidir. Bundan dolayı biz de âb-ı hayât tanımlarının bir mukayesesine girişmek ihtiyacı duyduk.²¹³ *Hüsn ü Diler*’de sırasıyla Nâmûs, Fahr, Zerk ve Himmet tarafından âb-ı hayât tanımları verilmektedir. Bu kısımda altı eserde yukarıdaki şahısların verdikleri âb-ı hayât tanımlarını karşılaştıracğıız. Bu vesileyle soyut bir kavrama yaklaşım bakımından eserleri karşılaştırmış olacağız.

²¹⁰ Marifet ve âb-ı hayât arasındaki ilişkiye ilk defa dikkatimi çeken değerli hocam Zehra Toska’ya teşekkür ederim.

²¹¹ Abdülbâkî Gölpınarlı, *Kaygusuz: Vizeli Alâeddin* (İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1932), 107.

²¹² Dükakinzade Ahmed Beg, *a.g.e.*, 29.

²¹³ Tezimizin dördüncü bölümünde âb-ı hayâtın *Hüsn ü Diler* için taşıdığı önem üzerinde geniş bir şekilde durulacaktır.

Dil adına âb-ı hayâtı aramaya çıkan Nazar'ın seferi sırasında aldığı ilk âb-ı hayât tanımı Nâmûs'tan gelir. Fettâhî'nin *Hüsn ü Dil* ine göre Nâmûs âb-ı hayâtı şöyle tanımlar: “Âb-ı hayât hikâyesi temsilîdür ve mânâ yönünden (de) yorumu vardır. Bil ki âb-ı hayât'tan maksat, her şöhret arayanın isminin vâsıtası olan şereftir ve her kim bu sudan nasip alırsa ismi kıyâmete kadar dillerde yaşar”.²¹⁴ Bu tanıma göre âb-ı hayât hikâyesi öncelikle temsilî bir yapı arz etmektedir. Âb-ı hayâttan maksat şereftir. Şerefe nail olan kişi kıyamete kadar yaşayacaktır yani onun şerefli isminin ondan sonra da zikredilmesi onu yaşatacaktır. Fettâhî'nin eserine göre temsilî olanın mânâ yönünden yorumu olmalıdır.

Lami'î'nin *Hüsn ü Dil* inde Nâmûs âb-ı hayâtı şöyle tanımlar:

Bu bir hikâyet-i temsilî ve rivâyet-i tahayyülîdür. Murâd âb-ı hayâtdan âb-ı rûdur ki ser-çeşme-i hayâ vü edeb ve beğâ-i nâm ilâ-yevmi'l-kıyâmâ sebebdür. Her kim hilye-i âdâbla bezendi ve dâr-ı dünyâda yüz şuyun kazandı tâ kıyâmet enhâr-ı maḥmedet[i] dillerde cārî ve nâm-ı pâki baḥr-şîfat tekeddûrden 'ârîdür.²¹⁵

Lami'î'nin eserinde verilen tanım da Fettâhî'nin eserine benzemektedir; söz konusu hikâyeye atfedilen temsilî sıfatına bir sıfat daha eklenmiştir: Tahayyülî. Buradan şöyle bir sonuç çıkarmak mümkündür: Lami'î'nin eserine göre temsilî olan aynı zamanda tahayyülîdir. Hikâye ve rivâyet kelimeleri de yazının paralel yapısı göz önüne alındığında aynı anlama gelecek biçimde kullanılmıştır. Sonraki kısımlarda Lami'î'nin eseri genel olarak Fettâhî'ninkine uymuştur; şeref sözünün yanı sıra edeb ve hayâ kelimelerini de eklemiştir ki bu kelimeler de şeref sözünün biraz genişletilmiş hâli olarak yorumlanabilir. Fettâhî'nin eserinde zikredilen fakat

²¹⁴ Güler Alioğlu, *a.g.e.*, 40.

²¹⁵ Lâmi'î, *Hüsn ü Dil*, Süleymaniye Kütüphanesi Efgani Şeyh Ali Koleksiyonu, yz. 54, vr. 15b. Eserin istinsah tarihi, katalog bilgilerine göre, 930 / 1524'tür.

detaylandırılmayan şeref kelimesinin dünyada bırakılacak iyi bir isme eşdeğer olduğu Lami'î'nin *Hüsn ü Dil* inde açıkça dile getirilmiştir.

Âhî'nin eserine göre Nâmûs'un cevabı şöyledir:

'Alemdede 'aynü'l-ḥayât didükleri 'ayn-ı 'iffetden kinâyetdür ve dâmen-i zulumât-ı giribân-ı ḥil'at-i 'işmetden 'ibâretdür. Her kim pîrâye-i ḥilm u vaḳârla bezendi ve mâye-i nâmûs u 'âr ile gülşen-i zîbâda gül gibi yüz şuyın ḳazandı tâ-ebed âşâr-ı maḥmedeti Hızır-şîfât ḥayy-ı lâ-yemût ve aḥbâr-ı mekremeti ilâ-yevmi'l-ḥaşr lâ-yezâl ve lâ-yefûtür.²¹⁶

Lami'î'nin eserinde edeb ve hayâ olarak genişletilen şeref sözü Âhî'nin eserinde; iffet, ismet, hilm, vakar, nâmûs ve âr olarak genişletilmiştir. Fettâhî'de temsilî, Lami'î'de temsilî ve tahayyülî olarak tavsif edilen âb-ı hayât Âhî'nin eserinde, kinâye olarak yorumlanmıştır. Âhî'nin *Hüsn ü Dil* ine göre bir insan, verdiği eserlerinin övülmesi neticesinde ölümsüz hayata erişir. Dolayısıyla bu dünyada hilm, vakar, namus ve âr sahibi kişiler, verecekleri eserlerle sonsuzluğa nâil olurlar. Eserde âb-ı hayât, iffetten kinaye olarak yorumlanmaktadır. Buradan kasıt, iffetin doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak anlatılmasıdır.

Keşfi'nin eserinde yalnızca bir tane âb-ı hayât tanımı vardır çünkü eserin kimi bölümleri eksiktir. Keşfi'nin eserindeki söz konusu âb-ı hayât tanımını Nâmûs vermektedir: “Âb-ı ḥayât didikleri bir temşîldür ki kimse irişmiş yoğ aña, âb-ı ḥayât cihânda yüz şuyıdur 'aḫâ vü seḫâ ki ḳıyâmete degin du'â itdürür saña.”²¹⁷

Keşfi'nin eserinde de Fettâhî ve Lami'î'nin eserlerindeki gibi âb-ı hayât, bir temsil olarak yorumlanmaktadır. Fettâhî ve Lami'î'de temsilî olarak yorumlanan

²¹⁶ Âhî, *Hüsn ü Dil*, haz. Tefîk, (İstanbul: 1287), 37-38.

²¹⁷ Sadık Yazar, *a.g.m.*

şey, hikâyenin kendisidir. Bu iki eserde yer alan âb-ı hayât hikâyesi başka bir şey için temsil işlevi görmektedir. Keşfi'nin eserine göre Nâmûs, âb-ı hayât hikâyesinin yüz suyunu anlatmak için kullanılan bir temsil olduğunu düşünmektedir.

Muhyî'ye göre âb-ı hayât tanımını Nâmûs şöyle yapar: “[Ā]b-ı hayvân hemân bir hikâyetdür ve ‘iffetden kinâyetdür. Belki her maḥbûbuñ yüzi şuyıdur ve erbâb-ı ahlâkuñ nîk-ḥüyıdur”.²¹⁸ Muhyî'nin eseri; Fettâhî, Lami'î, Âhî ve Keşfi'nin eserlerindeki tanımları bir potada eritmiş gibidir. Hikâyet ve yüz suyu kelimeleri Fettâhî ve Lami'î'nin eserlerinden, iffet ve kinâyet kelimeleri de Âhî'nin eserinden alınmış görünmektedir. Muhyî'nin eseri, yüz suyu kelimesini onlardan farklı olarak maḥbûba atfetmiştir. Ahlak erbâbının iyi huyu ibârelerini de kendisi eklemiştir.

Vâlî ise Nâmûs'un verdiği tanımları şöyle yazmaktadır:

Nâmûs işidüp bu ḥasb-i ḥâli/Didi ṭaleb eyleme bu muḥâli
Olmışdur o çeşme ğayr-ı mevcûd/Ma'düma tecessüs eylemez sūd
Aḥbârı anuñ ḥilâf-ı vâkı'/'Âlemde vuḳû'ı ğayr-ı şâyî'
Ol 'aynı idüpdür ehl-i ḥikmet/'Irz ile vaḳârdan kinâyet
Bir nüktedür anı şanma şudur/Andan ğaraż âb-ı rûdur
Her kimse ki 'ırzın ide ma'mûr/Ta ḥaşre dek olur adı mezkûr²¹⁹

Vâlî'nin eserinde âb-ı hayât çeşmesinin mevcut olmadığı, onunla ilgili haberlerin gerçeği yansıtmadığı söylendikten sonra hikmet sahibi kimselerin onun ırz ve vakardan kinâyet olduğunu söyledikleri, âb-ı hayâtın yüz suyu demek olduğu dile getirilir. Vâlî'de temsilî ve tahayyülî kelimeleri kullanılmamakta, yüz suyu şeklindeki yorum benimsenmektedir. Vâlî'nin eserine has bir yorum olarak ortaya

²¹⁸ Muhyî-i Gülşenî, *Hüsn ü Dil*, vr. 253a.

²¹⁹ Yenipazarlı Vâlî, *a.g.e.*, 270-71.

konan kelimeler, ırz ve vakardır. İyi bir isim bırakmanın yolunun ırz ve vakarını korumakla mümkün olduğu dile getirilmektedir.

Nazar'ın kendisinden âb-ı hayât tanımı aldığı ikinci kişi Fahr'dır. Fahr, Fettâhî'nin eserinde bulunmadığı için Fahr'ın verdiği tanımı nakleden ve dolayısıyla söz konusu tanımın ilk sahibi Lami'î'dir. Lami'î'nin eserine göre Fahr'ın tanımı şöyledir: “Ol şüret-i mâ' vü [ç]âh 'ibâret-i māl u cāhdur ve murād 'ayn-ı şāfiden zer-i şāfidür. Ve ğarâz çeşme-i cāndan haşmet ü hānumāndur ki maddetü'l-hayât ve ser-māye-i hayrâtdür. Ve beķâ-i nām ilâ-yevmi'l-kıyâm ve huşûl-i merām bi't-tamām anuñla olur.”²²⁰ Fahr, âb-ı hayâtı mal ve mülk sahibi olmak diye açıklamaktadır. Ona göre âb-ı hayât maddeyle ilgilidir ve âb-ı hayâttan maksat sermaye biriktirmektir.

Âhî'nin eserinde Fahr'ın tanımı şöyledir:

Âb-ı hayât demek kimyâ dimekdür ve kimyâ dañı kaħrıyla māl cem' idüp luğfla yimekdür zīrâ ki her kişinüñ istikmālinüñ nihāyeti kemāl ve her kemālün ve cemālün müntehāsı māldur. Pes her devletün kıntarası ehl-i dünyānın kıantır u muķantarasıdır. Her kim ki zīver-i genc ü mālilla bezendi zer gibi dünyāda bir sikke şüret kıazandı ne deñlü kıalb siyāh ise dañı adı sikkevār sengin ve ber kıarâr u her kişinüñ terāzüsında şāhib-i 'ayâr olur.²²¹

Âhî'nin eserine göre de Fahr, âb-ı hayâtın anlamını dünyada mal ve mülk sahibi olmak diye tanımlamaktadır. Fahr, âb-ı hayâtı kimyâ olarak nitelemekte ve kemâl ve cemâlin intihasının mal olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla “kahır”la mal biriktirmek gerekir. Ancak bu yolla dünyada iyi bir isim bırakılabilir. Çünkü sikke ve altın daima değerli olduğu için sikke ve altın kazanarak mal biriktiren kişi de altın gibi herkesin gözünde kıymetli bir hâle gelir.

²²⁰ Lāmi'î, *a.g.e.*, vr. 16b.

²²¹ Âhî, *a.g.e.*, 41-42.

Muhyî'nin eserine göre Fahr'ın tanımı şu şekildedir: “Çün mâ'il-i âmâl ve kemâl-i cemâl-i mâldır. Bundan gayrı âb-ı hayvân muhâldir.”²²² Muhyî'nin eserinde de aynı telakki devam ettirilmiştir. Ona göre de kemal ancak mal biriktirmekle mümkündür. Bunun dışında âb-ı hayât muhâldir.

Vâlî ise *Hüsn ü Dil*'inde Fahr'ın tanımını şu şekilde vermektedir:

Ol âb ki ister añı cānuñ/Hāricde vücūdı yoğdur anuñ
‘Ankâ ile kimyāya beñzer/Hübānda olan vefāya beñzer
Temşıldür añı şanma mādur/Te’vîli tena‘‘um u şafādur
Ya’ni idüp iktisāb-ı emvāl/Taḥşîl kıilup anuñla âmâl
İtmek şeb ü rüz kām-rānî/Besdür bize ‘ömr-i cāvidānî²²³

Vâlî'nin eserine göre Fahr, âb-ı hayâtı Âhî'de olduğu gibi kimyâya benzettir. Ona göre kimyânın yanı sıra âb-ı hayâtın bir diğer sıfatı ankâdır. Bilindiği gibi ankâ kendisi mevcut olmayan, efsanevî bir kuştur. Zaten ilk beyitte âb-ı hayâtın vücûda sahip olmadığı dile getirilir. Vâlî'de Fahr, bunun bir temsîl olduğunu dile getirmektedir. Ondaki hemen sonra bunun te’vîlinin tena‘‘um ve safâ olduğunu zikreder. Buradan hareketle Vâlî'nin eserine göre her temsîlin bir te’vîle ihtiyaç duyduğunu çıkarsayabiliriz. Vâlî'de Fahr, âb-ı hayâtın te’vîlinin tena‘‘um ve safâ yani mal biriktirmek ve onunla amel etmek olduğunu dile getirir. Bu da sonsuz hayata eş değerdir, denir. Burada Fahr,, ilk dört esere göre daha geniş bir tanım vermiş ve mezkûr tanımları açıklamıştır.

Nazar'ın âb-ı hayât tanımını aldığı üçüncü kişi Zerk'tir. Fettâhî, eserinde Zerk'in âb-ı hayât tanımını şu şekilde vermektedir: “Bil ki âb-ı hayât'ın kaynağı cennet bahçesindedir. Bu cihânda ağlayanların gözyaşı onu bulmak için bir

²²² Muhyî-i Gülşenî, *a.g.e.*, vr. 254b.

²²³ Yenipazarlı Vâlî, *a.g.e.*, 273.

alâmettir, halkın temiz itikâdının tatlı şerbetini içmen için aldatma gözyaşının çoraklığında uğraşman gerek.”²²⁴

Zerk’e göre âb-ı hayât gerçektir ve kaynağı da cennet bahçesindedir. Bu dünyada onu bulabilmek için aldatıcı da olsa gözyaşı dökmek gerekir.

Lami’î’nin eserinde Zerk’in âb-ı hayât tanımı şu şekildedir:

İy mürîd-i şâdık ve iy tâlib-i muhişk, âb-ı hayât didikleri dâr-ı ‘uqbâda selsebîl-i cennetdür ve bu dünyâda gözyaşından ‘ibâretdür. Eger serây-ı cihânda ‘ayş u nüş-ı câvidân dilerseñ acı gözyaşların revân eyle ve eger devr-i zamânda şafâ-yı bî-pâyân isterseñ şûrâbe-i tezvîri firâvân eyle ki ol bahr-i pür-emvâc zâhirde egerçi kim milh-i ücâcdur lâkin ma’nîde ‘azb-i furât ve çeşme-i âb-ı hayâtdur.²²⁵

Lami’î’inin eseri genel olarak Fettâhî’nin eserindeki görüşleri iktibas etmekte ve onları daha geniş bir şekilde açıklamaktadır. Lami’î’nin eserinde de âb-ı hayâtın kaynağını cennet olarak verilmekte ve bu dünyadaki âb-ı hayâtın acı gözyaşlarından ibaret olduğu dile getirilmektedir. Ölümsüz bir hayat isteyen ve diğer dünyada safâ içinde olmak isteyen kişi bu dünyada gözyaşı dökmelidir. Âb-ı hayâta ancak bu yolla erişilir.

Âhî’nin eserinde Zerk âb-ı hayâtı şu şekilde tanımlamaktadır:

Her âyetüñ bir te’vîli ve her te’vîlüñ bir temşîli vardır. Ol âb-ı şâfî dünyâda şâfî-i i’tikâd-ı aşhâb u hüsn-i i’timâd-ı aḥbâbdur ki her tâlib kim hûn-âbe-i eşkle ve şûr-âbe-i sirişkle künc-i zulmetde hırқа-i siyâha büründi cihân İskenderlerinüñ gözine Hızr-ı sebze-püş göründi ḥalka-i zikri ḥalka-i dâm ve dâne-i teşbîhle birkaç kuşları kendüye râm itdi ne deñlü zâg-ı murdâr u kelâg-ı cîfe-ḥ’âr ise ḥalkuñ nazarında sîmurğ-ı kâf-ı kırbet ve ‘anḳâ-yı küh-ı ‘uzlet olub nâmûs-ı ekber ü tãvûs-ı aḥzâr gibi hümâ-yı lâ-mekân u şâhbâz-ı ‘arş-âşiyân olur.²²⁶

²²⁴ Alioğlu, *a.g.e.*, 40.

²²⁵ Lami’î, *a.g.e.*, vr. 18a.

²²⁶ Âhî, *a.g.e.*, 49-50.

Burada genel bir kaideyle başlanır: Her âyetin bir tevîli ve her tevîlin bir temsîli vardır. Yukarıda Vâlî'nin eserinde, her temsîlin bir tevîli olduğu dile getirilmekteydi. Burada durum tersine dönmüş ve tevîle ihtiyaç duyan temsîlden ziyade temsîle ihtiyaç duyan tevîlden söz edilmektedir. Temsîlin tevîlini soyutun somutlaştırılması olarak algılasak tevîlin temsîlini de somut bir olayın soyutlaştırılması olarak algılamak durumunda kalırız. Dolayısıyla Vâlî'nin eserinde, soyut somutla açıklanmak isterken Âhî'nin eserinde, somutun soyut örneklerle açıklanma gerekliliğinden söz edilmiş olmaktadır.²²⁷ Önceki eserlerde olduğu gibi Âhî'nin eserinde de âb-ı hayât ve gözyaşı ilişkisi kurulmaktadır.

Âhî'nin eserinde göre âb-ı hayât bu dünyada ashâb ve ahabbın itikadı ve itimadı olarak yorumlamaktadır. Bunu elde etmenin yolu da sürekli gözyaşı dökerek, aslında öyle olmasa da, kendini insanlara sûfi olarak gösterebilmektir. Önemli olan insanlar tarafından iyi, namuslu, uzlet ehli olarak görünebilmektir, gerçekte kişinin nasıl olduğunun bir önemi yoktur. Âhî'nin eserindeki anlatım, daha ironik bir anlatım gibi görünmektedir.

Muhyî'nin eserinde, Zerk âb-ı hayât konusunda şunları söyler: “Âb-ı hayvânüñ ‘aynı bâğ-ı cinânüñ zeynidür ve bu cihânda çeşm-i giryânüñ ‘aynidür.”²²⁸ Muhyî'nin eseri, Fettâhî'nin eserindeki tanımı neredeyse aynı şekilde almış hatta onu tercüme etmiş görünmektedir. Ona göre de âb-ı hayâtın kaynağı

²²⁷ Temsîl, bir olayı benzerlik ilişkisinden hareketle başka bir durumla açıklamaktır. Dolayısıyla sondan başa giderek temsille ne kast edildiğini anlamak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu da tevîl faaliyetine yol açar. Tevîlin temsilinden kasıt ise bir yorumu temsîl yoluyla açıklama çabasıdır.

²²⁸ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 254b.

cennet bahçesindedir ve bu dünyada gözyaşıdır. Eser, bu konuda herhangi bir tasarrufta bulunmamış, Fettâhî'nin eserine uymuştur.

Elimize ulaşan son *Hüsn ü Dil* yazarı Vâlî'ye göre Zerk'in âb-ı hayât tanımı şöyledir:

“Didi ki budur me’âli rüşen/Gözyaşı ola murâd andan
İzhâr kııl âb-ı pür-ḥarâret/Aḳsun ruḥuñ üzre eşk-i ḥaşret
Çünkim ola ḥalkuñ i’tikâdı/Her bâr idesin şafâ vü şādî”²²⁹

Bu eser de, âb-ı hayâtın gözyaşı olduğu biçimindeki yargıyı devam ettirmektedir. Gözyaşı döktüğüne halkı inandırabilir yani onları kandırabilersen safâ ve mutluluğa erersin denmektedir.

Nazar'ın âb-ı hayât konusunda fikir aldığı son kişi olan Himmet'in tanımı Fettâhî'ye göre şu şekildedir:

Âb-ı hayat çeşmesi âlemde aşikârdır fakat suyun kaynağına ulaşmak zordur ve ona yol bir kimse için kolay olmadığından onun kaynağından da hiç kimse haberdar değildir. [...] Doğu ülkelerinde ismi 'Aşk olan bir padişah vardır. İnsan ve periler Süleyman peygambere olduğu gibi ona tâbidir. Çok güzel bir kızı vardır. Güzelliğinin nâmı âlemde nâm salmış, babası ona Hüsn adını vermiş, onun için Kaf Dağının eteğinde yüce bir şehir kurmuş, onda cennet gibi bir bahçe yapmıştır. O şehrin ismi Şehr-i Dîdâr ve o bahçenin ismi Gülşen-i Ruhsâr'dır. Ve o bağda ismi Fem olan bir pınar gizlidir. Ab-ı hayat o pınarda saklıdır.²³⁰

Görüldüğü gibi Himmet; Nâmûs ve Zerk'in aksine âb-ı hayâtın varlığını kabul etmekte ve ona erişme konusunda Nazar'a “himmet” etmektedir. Himmet'in

²²⁹ Yenipazarlı Vâlî, *a.g.e.*, 277.

²³⁰ Alioğlu, *a.g.e.*, 41.

yanıtı, aynı zamanda, hikâyenin bundan sonraki gelişimini göstermektedir.

Nitekim sonraki eserlere göre de Himmet, buna benzer yanıtlar verecektir.

Lami'î, eserinde âb-ı hayâtla ilgili olarak Himmet'e şunları söyler: “Kıssa-i âb-ı hayât kazıyye-i taḥkîkî ve kelâm-ı taḥdîkîdür. Menba'ı mu'ayyen ve vücûdı müberhendür. Ammâ huşûlı düşvâr ve vuşûlı bî-hencârdur. Belki muḥâle karîb ve şerbet-i bî-naşîbdür.”²³¹

Lami'î'nin eserindeki Hümme't de âb-ı hayâtın gerçek ve kaynağının belli olduğunu dile getirmektedir fakat ona göre âb-ı hayâtı elde etmek oldukça güç hatta imkânsıza yakındır.

Âhî'nin eserinde Himmet, âb-ı hayâtı şu şekilde tanımlar:

Âb-ı hayâtun kıssasının taḥdîkî taḥlîd-i şûrî olmaz taḥkîkîdür belki dolâb-ı asmânî ol âbuñ gülistân-ı cihânda ve gülşen-i cânda cereyânınun âşârı ve âsyâb-ı devrân-ı büstân-ı zamânda serâyınun feyz-i envârıdur ammâ ki bu tılsımınun resmi hendese-i fazl u kemâl ve ḥesâb-ı fikr ü hayâl ile olmaz ve bu mu'ammânun ismi 'amel-i taḥşîl ile 'ayân u şan'ât-ı taḥlîl ile beyân kılınmaz, hemân mürşid-i muḥakkıka lâzım irşâd-ı tarîk u mürîd-i şâdıkâ vâcib-i irâdet-i taḥdîkîdür ki (min siḥâhî'l-'azîmeti şâ'idehu't-tevfîk ve 'âzidehu't-telfîk ve't-taḥkîk) (vallâhu 'alâ mâ neḫülû vekîl) (ve huve'l-hâdi ilâ sevâ'i's-sebîl).²³²

Burada âb-ı hayât kıssasının tahkîkî olduğu düşünölmekte ve ona erişmenin bir mürşid ve sadık bir müritle mümkün olabileceği savunulmaktadır.

Muhyî, Himmet'e âb-ı hayâtı şöyle açıklar: “Bilki 'amelini taḥdîk kılmayan 'ârif ve 'âlim ol 'âlemi bulmaz. Gerçi âşârı âşikârdur ammâ menba'ına

²³¹ Lami'î Çelebi, *Hüsn ü Dil (İnceleme-Metin)*, haz. Abit Şenel YLT, Uludağ Üniversitesi, 1998, 54.

²³² Âhî, *a.g.e.*, 60.

irişmek düşvârdur.”²³³ Bu eserde aynı düşünce tekrarlanmakta ve oraya ulaşmanın zorluğundan söz edilmektedir.

Vâlî'nin *Hüsn ü Dil* ine göreyse Himmet âb-ı hayâtı şu şekilde tanımlamaktadır:

Didi ki müdâm o çeşme-i cân/Püşîde durur çü la'l-i cânân
Ol bâbda gerçi ki haber yok/Ammâ ki vuşûle reh-güzer yok
Fehm itmedi kimse çâresini/Hiç görmedi dahı kırasını
Şıdk ile velî olana 'âzim/İrşâddur ehl-i Hakk'a lâzım
Ey seyr kılan hemîşe deşti/Gel güş kıl imdi ser-güzeşti²³⁴

Vâlî'nin eserine göre Himmet, her ne kadar oraya ulaşmak zor olsa da imkânsız değil demektedir. Ona göre önemli olan “sadakat” ile yola çıkmak ve “irşat”tır. Bu ikisi olursa âb-ı hayâta erişilebileceğini dile getirir.

Fettahî, Lami'î, Âhî, Keşfî, Muhyî ve Vâlî'nin eserlerinde yer verilen âb-ı hayât tanımlarının karşılaştırılmaları neticesinde eserlerde, genel hatlarıyla, tanımların tekrarlandıkları ortaya çıkmaktadır. Âb-ı hayât konusunda, şahıs kadrosunda karşılaştığımız kadar çok farklılıkla karşılaşmamaktayız. Eserlerde âb-ı hayât, genel hatlarıyla, Nâmûs tarafından “iffet, ırz” olarak tanımlanırken Fahr tarafından “mal”, Zerk tarafından “gözyaşı” olarak tanımlanmaktadır. Himmet ise âb-ı hayâtın var olduğunu dile getirmekte ve zor olmakla birlikte ona ulaşılabilirliğini ifade etmektedir. Özellikle Himmet'in verdiği tanım, hikâyenin gelişimini nakleder nitelikte olması bakımından önemlidir.

Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

Bu bölümde elimizdeki *Hüsn ü Dil* ler mekânların isimlendirilmesi açısından karşılaştırılacaktır. Eserin gelişimi ve yazarların birbirinden etkilenmeleri

²³³ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 255b.

²³⁴ Yenipazarlı Vâlî, *a.g.e.*, 282.

açısından hikâyenin nasıl geliştirildiğinin işaretlerinden biri olan mekânın isimlendirilmesi önemlidir. *Hüsn ü Dîl*erde kullanılan mekânlar EK 2'deki tabloda gösterilmiştir.

Nazar, âb-ı hayâtı arama hususunda Dil'den cevaz aldıktan sonra yola koyulur; uğradığı ilk yer yani ilk durağı Nâmûs'un hâkimiyeti altında bulunan Âfiyet Şehri'dir. Tüm eserler bu durumu aynı şekilde vermektedirler fakat Fettâhî, Âfiyet Şehri'nde hükümdâr olan kişinin kimliğiyle ilgili bir bilgi vermez. Bu durum, diğer *Hüsn ü Dil* yazarlarının Lami'î'ye uyduklarını göstermektedir. Diğer şehirler, hükümdarlarıyla birlikte tanıtılırken Âfiyet şehrinin hâkiminin Fettâhî tarafından belirtilmemesinin hikâyenin anlatımındaki tutarlılığa hâle getirdiği Lami'î tarafından fark edilmiş olsa gerek. Lami'î eserdeki bu eksikliği giderme maksadını gütmüş olmalıdır.

Akıl Kilisesi, sadece Fettâhî tarafından kullanılmış bir mekân ismidir. Söz konusu kilise Akl'ın veziri olan Vehm'in kilisesi/mekânı olarak geçmektedir. Diğer eserlerde bu konuyla ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Buradan hareketle diğer eserlerin Fettâhî'ye uymadıkları, Akıl Kilisesi'ni bir mekân olarak kullanmayı tercih etmedikleri gözlemlenmektedir. Bu durumu da Osmanlı düşünce dünyası ve Fars düşünce dünyası arasındaki, çoğu zaman benzer özellikler taşımalarına rağmen, farklardan biri olarak okumak mümkündür.

Kâmet'in bulunduğu mekân için Fettâhî özel bir isim kullanmazken Lami'î, Hıttâ-i Hatt-ı İstivâ terkiibini kullanmaktadır. Âhî de Kâmet'in bulunduğu yere özel bir isim vermemektedir. Muhyî söz konusu mekâna Nahlistân-ı Kâmet ismini vermeyi uygun bulmuştur. Vâlî'deyse Kâmet'in mekânına sadece Bâğ-ı Kâmet denmiştir. Söz konusu mekân, Fettâhî hâriç, Nazar'ın yedinci durağı olarak geçmektedir; Fettâhî'deyse altıncı duraktır. Bu durum da Osmanlı aşk anlayışında

önemli bir yer tutan kâmet, boy mefhumuyla ilgili tenâsübü akla getirmektedir. Söz konusu tenâsüp uyarınca Osmanlı topraklarında yazılan *Hüsn ü Dillerde* kâmet, nahl, nahlistân, istivâ, Hitta gibi kelimeler kullanılmıştır.

Basra ismi mekân olarak sadece Muhyî'nin eserinde geçmektedir. Nazar ve Gamze'nin ebeveynleri anlatıldığı esnada Bâsıra adındaki bir kişinin memleketi olarak eserde yer almaktadır. Muhyî, gamze ve nazarın akla getirdiği gözle ilgili kelimeleri kullanmıştır. Basra ve Bâsıra kelimeleri de “bakmak, gözlemek” anlamına “basar”la müştâk kelimeler oldukları için tenâsüp açısından uygun düşmektedirler.

Cezîre-i Berzah ismi mekân olarak sadece Âhî'de iki deniz arasında nehirlerle çevrili bir makâm olarak kullanılmaktadır. Aslında böyle bir mekânın anlatıya sokulması öykünün yorumunu kolaylaştırmaktadır; zîrâ Cezîre-i Berzah Nazar'ın Hidâyet şehrine varmadan önce girdiği denizde iki yakanın ortasında bulunur. Bu da söz konusu aday geçmenin (Hidâyete varmanın) ya da geçememenin (hayrette kalmanın) güzel ve anlamlı bir kullanımına tekâbül etmektedir. Tüm bunlara rağmen diğer yazarlar söz konusu terkibi eserlerinde kullanmamışlardır.

Dil'in Hüsn'ün emriyle atıldığı zindanın ismi konusunda da yazarlar değişik tasarruflarda bulunmuşlardır. Fettâhî, Çâh-ı Zekan; Lami'î, Çâh-ı Zenahdân; Muhyî, Çâh-ı Zekan-ı Dildâr; Vâlî de Çâh-ı Zekan ismini kullanmışlardır. Âhî'nin eseri söz konusu olaydan önce bittiği için böyle bir kullanıma rastlanmamaktadır. Çâh-ı Zekan Gülşen-i Ruhsâr'da bulunmaktadır. Bundan sonra Rakîb'in Dil'i attığı zindan gelmektedir. Söz konusu zindanın ismi sadece Vâlî'de yer almaktadır: Çâh-ı Bâbil. Fettâhî ayrıca Zindân-ı Itâb ismini de zikretmektedir. Zindân-ı Itâb terkiğini Muhyî, Hüsn'ün değil de Rakîb'in Dil'i attığı kuyunun

ismi olarak kullanmaktadır. Buradan Muhyî ve Fettâhî'nin Itâb mercii konusunda farklı düşündükleri anlaşılmaktadır. Biri söz konusu mercii olarak Hüsn'ü görürken diğeri Rakîb'i bu merciiye daha uygun görmektedir.

İçinde âb-ı hayâtın bulunduğu çeşmeye Fettâhî, Çeşme-i Fem; Âhî, Çeşme-i Mîm-fem; Muhyî, Çeşme-i Fem; Vâlî, sadece Fem adını vermektedir. Söz konusu çeşme tüm eserlere göre Gülşen-i Ruhsâr'da yer almaktadır. Lami'î ise böyle bir isim kullanmamaktadır. Aynı çeşme onda da mevcuttur ama yazar ona özel bir isim vermemiştir. Dîvân edebiyatı estetiği açısından söz konusu çeşmeye Fem ismini vermek temâyüllere uygundur. Zîrâ âb-ı hayât Fem'de yer alan dudaklardadır. Sevgilinin âşığına diriltmesi dudaklar sayesinde mümkün olabilmektedir. Bu açıdan Lami'î'nin Fem ismini kullanmaması hikâyede bulunan tenâsübe uymamaktadır.

Maşrık ili ve Çîn tüm eserlerde Aşk'ın memleketi ve Şehr-i Dîdâr, yine tüm eserlerde, Hüsn'ün mekânı olarak kullanılmaktadır. Diğerlerinden farklı olarak Muhyî bu mekânın Kâf Dağı'nın doğusunda bulunduğunu zikretmektedir. Muhyî'nin Kâf dağı eklemesi, dîvân edebiyatı estetiğine uymaktadır çünkü dîvân edebiyatında sevgili ulaşılmaz olarak tasvir edilmektedir.

Yunân tüm eserlerde Akl'ın hükümdârlığı altında bulunan şehir olarak zikredilmektedir. Eserler arasındaki tek fark Muhyî'nin Yunân'ı, Yunân-ı İslâm olarak değiştirmesidir. Muhyî, eserin İslâmî vurgusunu arttırmak istemiş gibidir.

Nazar'ın Hidâyet şehrine varmadan önce girdiği suya Vâlî, Deryâ-yı Vücûd adını vermektedir. Burası Nazar'ın dördüncü durağıdır. Aynı mekâna Lami'î Hayret vâdîsi, 'ummân-ı endîşe, girdâb-ı hayret adlarını vermektedir. Lami'î'nin eserinde de burası Nazar'ın dördüncü durağı olarak geçmektedir. Fettâhî'de böyle bir deniz ismi geçmemektedir. Dolayısıyla böyle bir kullanım, isimler değişse de,

Lami'î tarafından anlatıya dâhil edilmiştir. Âhî, söz konusu mekâna Girdâb-ı Hayret ismini vermeyi tercih etmiştir. Burada bulunan bir taş üzerindeki yazılar Nazar'a gideceği yönü göstermiştir. Muhyî bu konuda farklı bir tavır sergilemiş ve Hayret Vâdisi ile Ummân-ı Endîşe ve Fikret'i birbirinden ayırmıştır. Muhyî'nin anlatısına göre Nazar, Zühd ve Riyâ memleketinden geçtikten sonra dördüncü durak olarak Hayret Vâdisi'ne ve beşinci durak olarak da Ummân-ı Endîşe ve Fikret denizine ulaşır. Çetin bir uğraştan sonra oradan kurtulur ve Hidâyet şehrine yönelir. Hidâyete ulaşmanın zorluğunu belirtmek açısından esere konan bu yer, tasavvufî düşünce açısından önemlidir. Bilindiği gibi Attâr'ın söz ettiği yedi vâdî içinde, en tehlikeli olanlardan biri altıncı vadi olan Hayret Vâdîsi'dir.²³⁵

Zülf'ün bulunduğu yer için Diyâr-ı Zulmet ismi Vâlî tarafından kullanılmıştır. Muhyî ise Vilâyet-i Târik ismini tercih etmiştir. Lami'î'de ise Zülf'ün mekânı olarak Sahn-ı Sîne ismi kullanılmaktadır. Vâlî ve Muhyî, dîvân şiiri estetiği açısından saçın hususiyetlerini göz önünde bulundurmuşken Âhî, saçın düştüğü yeri yani gerdeni vurgulamıştır. Bilindiği gibi sevgilinin saçının ilk akla gelen özelliği, siyahlığıdır.

Miyân, Sîne ve Gerden sadece Âhî'de birer mekân ismi olarak kullanılmıştır. Söz konusu mekânlar Nazar'ın Hüsn'e ulaşmadan önce geçtiği yerler olarak göze çarpar. Bu üç mekânın sıralanması Miyân, Sîne ve Gerden şeklindedir. Lami'î, Zülf'ün makâmına Sahn-ı Sîne adını vermiştir. Lami'î'nin eserine göre Sahn-ı Sîne, Nazar'ın sekizinci durağıdır.

²³⁵ Feredettin-i Attâr, *Mantık al-Tayr*, C. 2, 2. Bs., çev. Abdülbaki Gölpınarlı (Ankara: MEB, 1962), 89-90. Hayret Vadisi için bkz. 135.

Hatt, Fettâh'de Fem çeşmesi civârında bulunan bir yeşilliğin ismi olarak geçmektedir. Hatt kelimesi Osmanlı şiir geleneği açısından önemli bir kelime olduğu hâlde Fettâhî'den sonra gelen yazarlarca kullanılmamıştır. Bilindiği gibi hatt sevgilinin yanağında bulunan ayva tüyelerine verilen isimdir. Bu itibarla ağız ve dudağa yakındır. Âşıkların sevgilinin dudağına ulaşma yolunda epey yol almış olduklarını belirtmesi açısından önemlidir.

Nergis-sitân, Lami'î'de Gamze'nin mekânı olarak geçmektedir. Nergis ve Gamze kelimeleri, göz ve bakışla ilgili olduğundan Gamze'nin bulunduğu yere Nergis-sitân denmesi Osmanlı dönemi şiir estetiği açısından isabetli bir kullanımdır.

III. BÖLÜM

MUHYÎ VE HÜSN Ü DİL'İ

Muhyî'nin Hayatı ve Eserleri

Muhyî'nin Hayatı (h. 1528-9/ m.1605)

Hüsn ü Dil yazarı Muhyî-i Gülşenî'nin hayatı hakkında elimizde yeterince bilgi mevcuttur. Bunun en önemli nedenlerinden biri Muhyî'nin eserlerinde kendi hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgiler vermiş olmasıdır. Muhyî'nin hayatıyla ilgili bilgilerin çoğu yazarın kendisinin kaleme almış olduğu *Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî* adlı eserden elde edilmektedir. Tahsin Yazıcı, Muhyî'nin hayatıyla ilgili olarak şunları nakletmektedir:

Muhyî-i Gülşenî, aslen Edirne[li] olup 953 (1546)'d[a] on sekiz, 1012 (1603-1604)'[t]e yetmiş yedi, 1013 (1604-1605)'[t]e yetmiş sekiz yaşında olduğunu ifade etmekte ve bundan kendisinin 935 (1528-1529)'da doğduğunu anlaşılmaktadır. Babası Fethullâh, dedesi ise Ebû Tâlib isminde bir zâttır. Muhyî bir eserinde kendisini “Muhammed b. Fethullâh b. Abî Tâlib al-Edirnevî eş-şehîr bi-Muhyî-yi Mişrî min fuqarâ-yi ş-Şeyh Aḥmed b. İbrâhîm-i Gülşenî” şeklinde tanıtmaktadır.²³⁶

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığına göre Muhyî, Edirne'de 1528-1529 tarihinde doğmuş olup Gülşenîye tarikatına bağlanmış ve Mısır'da uzun yıllar bulunmuştur. Nitekim kendisini Muhyî-i Misrî olarak da takdim etmektedir. Mısır'da kalmış olduğuna bir diğer kanıt da incelemekte olduğumuz *Hüsn ü Dil* adlı eserinin şimdiki bilgilerimize göre tek nüshasının Mısır'da bulunması gösterilebilir. Fatih Köksal ise Muhyî hakkında şunları dile getirmektedir: “Mutasavvıf şair Muhyî-i

²³⁶ Tahsin Yazıcı, *Muhyî-i Gülşenî, Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarikat-i Gülşeniyye* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1982), VII.

Gülşenî'nin (1528-1605) de bir *Hüsn ü Dil*'i vardır. Bu eser Fettâhî'nin mensûr *Hüsn ü Dil*'inden yapılmış bir tercümedir. Muhyî-i Gülşenî'nin bu eserini ilk defa bildiren Bursalı Tahir Efendi olmuştur.²³⁷ Muhyî'nin ailesi hakkında Mustafa Koç, şu bilgileri nakletmektedir:

Şiirde kullandığı mahlasıyla ünlenen Muhyî'nin tam adı, Mehmed b. Fethullah b. Ebu Tâlib'dir. Dedesi Ebu Tâlib, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın Şiraz hâkimi olan oğlu Halil'in zorba yönetiminden kaçarak Kazvin'e yerleşir (1475). [...] Etrafında ilmî ve sufi bir muhit tesis etmiş bir ticaret erbabı olan dedesi Ebu Tâlib, Şâh İsmail'in 1501'de Tebriz'e girmesinin ardından başlayan kıyımda öldürülür. Oğlu Fethullah (d. 1477?) ise 16. Yüzyıl başlarında Osmanlı'ya iltica ederek Edirne'ye gelir. Fethullah, Edirne'de Zâhide Hanım'la evlenir. Muhyî'nin ilk gençlik yıllarına ait anekdotlarında adı zikredilmeyen Fethullah, Muhyî küçük yaşta ölmüş olmalı. Etmekçizadeler diye tanınan bu ailenin Edirne'de ilk temsilcisi olan Fethullah, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan ve oğlu Yakub'un saltanat dönemlerinde sarayda ve Türkmen halk arasında büyük rağbet gören İbrahim Gülşenî'ye bağlanır.²³⁸

Buradan anladığımız kadarıyla Muhyî küçük yaşlardayken tasavvufla tanışmış ve dedesinden babasına geçen mutasavvıf kimliğini devam ettirmiştir. Muhyî'nin tasavvufla ilişkisini şeyhleri İbrahim-i Gülşenî ve onun oğlu Ahmed Hayâlî'yle bağını açıklarken daha yakından göreceğiz. Koç'a göre Muhyî, "935/1528'de Edirne'nin bir imam, bir müezzîn ve 20 haneden oluşan 56 nüfuslu Sarıcapaşa mahallesinde doğ[ar]."²³⁹

İlk ve orta tahsilini Edirne'de tamamlayan Muhyî'nin 953 (1546)'[da], muhtemelen o sıralar İstanbul'da devlet idaresinde çalışan ağabeyisinin

²³⁷ Köksal, *a.g.e.*, 20. Ayrıca bkz. Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, C. 1, haz. A. Fikri Yavuz, İsmail Özen (İstanbul: Meral Yayınevi, [t.y.]), 152.

²³⁸ Mustafa Koç, *Bâleybelen Muhyî-i Gülşenî İlk Yapma Dil* (İstanbul: Klasik, 2005), s. 1.

²³⁹ Koç, *a.g.e.*, 4.

yanına gittiği anlaşılmaktadır. O, bu sırada on sekiz yaşında idi. [...] İstanbul'a ne maksatla geldiği hakkında herhangi bir kayda rastlanmaz. Ancak burada bulunduğu sırada Ebüssu'ûd Efendi (ölm. 1574) ile Muhyî'd-dîn Karamânî (ölm. 957=1550)'nin toplantılarına devam ettiği, bu yaşta iken Kanûnî hakkında Türkçe ve Farsça kasîdeler yazıp Kapu ağası Haydar Ağa vasıtasıyla kendisine gönderdiği, Farsçaya olan hâkimiyetinden dolayı ağanın ona "Küçük Acem" dediği, tarih düşürmekteki maharetinden dolayı da Ebüssu'ûd Efendi'nin "Şâhib târîh" diye hitap ettiği kaydedilmektedir.²⁴⁰

Muhyî'nin tarih düşürmedeki mahareti konusuna daha sonra, *Hüsn ü Dil* in üslubu bahsinde tekrar değineceğiz. Yazıcı'nın belirttiğine göre Muhyî, 1552-1553 tarihinde Mısır'da Mısır kadısının yanında nâiptir ve muhtemelen bu sıralarda veya biraz daha sonra şeyhi Ahmed Hayâlî'nin kızı ile evlenmiştir.²⁴¹

Yazıcı'nın *Hüsn ü Dil* ile ilgili olarak verdiği en önemli bilgilerden biri, Muhyî'nin (985) 1577'de İstanbul'da olduğudur. Yazıcı aynı zamanda, Muhyî'nin hangi tarihte İstanbul'dan Mısır'a döndüğünün bilinmediğini de kaydeder.²⁴²

Bildiğimiz gibi Muhyî, *Hüsn ü Dil* adlı eserini 986 (1578) yılında kaleme almıştır.

Muhyî'nin ölüm tarihi konusunda Yazıcı açık bir tarih verememekte ve 1015 (1606) veya 1014 (1605-1606) senesinde vefat etmiş olabileceğini belirtmektedir.²⁴³ Muhyî'nin ölüm tarihi konusunda Koç, 1013 (1604-1605) tarihini vermektedir.²⁴⁴ Koç, "Kahire Gülşenîhanesi'nde İbrahim Gülşenî'nin ve aile fertlerinin mezarlarının bulunduğu türbeye defnedilir. Yanında yetişen

²⁴⁰ A.g.e., VIII.

²⁴¹ A.g.e., IX.

²⁴² A.g.e., X.

²⁴³ A.g.e., XI.

²⁴⁴ Koç, a.g.e., 43.

talebelerinden Ubûdî, Muhyî'nin ölümü için anlamlı bir tarih düşürür: “*Şehîd-i aşk-ı Cânân oldu Muhyî*” (1013/1603)²⁴⁵ şeklinde bir bilgi aktarmaktadır.²⁴⁶

Muhyî'nin çocuklarıyla ilgili olarak Yazıcı, “Şeyhi Ahmed Hayâlî'nin iki kızıyla evlenen Muhyî'nin, bu evlenmelerden Mehmed, Mustafa, Ahmed ve Hasan Çelebi adlarında dört çocuğu olmuştur”²⁴⁷ bilgisini vermektedir. Muhyî, Gülşenihâne'de oldukça itibarlı bir konuma gelmiş; şeyhinin iki kızıyla evlenmiştir.

Muhyî'yle ilgili en çok nakledilen olaylardan bir tanesi, meşhur Çivizâde Efendi ile karşılaşmasıdır:

Bu esnada 941 H.'de Edirne kadısı olup – nasîbi gereği – mutasavvıflar zümresine aleyhtarlığı ile meşhur olan Çivizâde [E]fendi; bir Cuma günü camide mütalaa etmekle meşgul olduğu bir kitaptan dolayı Muhyî [E]fendiyi huzuruna çağırarak kitabın ismini sordu. Muhyiddin Efendi de, âriflerin mürebbiî Cenab-ı Şeyh-i Ekber Muhyiddin-i Arabî'nin eserlerinin en büyüklerinden (Füsûsul'l-Hikem) olduğunu lâubali bir şekilde beyan etmesi üzerine gazaba gelen Çivizâde Efendi tasarladığı takdir ve azarlamasına vesile bulur. Mezkûr kitabın ibarelerinden sualler çıkarıp imtihana başladıysa da aldığı vakıfane ve âlimane cevaplar karşısında bilâkis takdire ve beğenmeğe mecbur oldu.²⁴⁸

Muhyî'nin Eserleri

Muhyî, Osmanlı sahasında çok fazla eser vermiş yazar ve şairlerimizden biridir fakat eserlerinin büyük çoğunluğu ele geçirilememiştir. Tahsin Yazıcı'nın

²⁴⁵ Koç, *a.g.e.*, 43.

²⁴⁶ Ancak burada maddi bir hata söz konusu gibidir: Bir önceki alıntıda 1013 hicri tarihi miladi olarak 1604-1605 biçiminde çevrilmişken burada aynı tarih 1603 biçiminde çevrilmiştir. Doğrusu 1604-1605 biçiminde olmalıdır; ikinci alıntıdaki çeviri sehven 1603 şeklinde yazılmıştır.

²⁴⁷ *A.g.e.*, XI.

²⁴⁸ Bursalı Mehmet Tahir, *a.g.e.*, 152.

yukarıda anılan eserdeki dökümüne göre kırktan fazla eseri bulunan Muhyî'nin bilinen eserlerini Yazıcı şöyle sıralamaktadır²⁴⁹:

1. *Nefhatü'l-eshâr*²⁵⁰
2. *Huda'l-Harameyn*
3. *Lugât ve kavâ'id-i Bâlibilen*
4. *Ahlâk-ı kirâm*
5. *Tefsîr-i Sûretü'l-ıqadr*
6. *Kitâb-ı haqqü'l-yakîn*
7. *Risâle fî'l-'akâ'id*
8. *Fuyûzü'l-valî*
9. *Risale-i mâ beyne'l-'işâ'ayn*
10. *Silsiletü'l-'ışık*
11. *Şerh-i hadîs-i Cibrîl*
12. *Keşf-i şehri-îmân hurûf-ı sîrr-i usturlâb-ı ihşan*
13. *Şerh-i Hadîs-i erba'în*
14. *Ahlâk-ı kerîm veya İcmâl-i ahlâk*
15. *Hüsn ü Dil*
16. *Dîvân*
17. *Elfîye-i Muhyî-zâde*
18. *Elfîye-i Muhyî*
19. *Şemsîye-yi muşavvere*
20. *İttihâdü'l-esma bi'l-huvîyet*
21. *Dîvân, Nazîre-i Dîvân-i Hâce Süleymân*

²⁴⁹ Yazıcı, *a.g.e.*, XII-XIV.

²⁵⁰ Yazıcı, eser isimlerini İngilizce transkripsiyonuna göre vermiştir. Tezde bütünlük sağlamak adına transkripsiyon sistemi tarafımızca değiştirilmiştir.

22. *Kaşâ'id*
23. *Meşâdir-i elsine-i arba'a*
24. *Ġazâle-nâme (manzum)*
25. *Ġazâle-nâme (mensur)*
26. *Muhtasar 'ilmü'l-mevcûdât*
27. *Risâle-i vâkı'a*
28. *Rubâ'ıyyât*
29. *Muqatta'ât*
30. *Mu'ammâ-yi merşiye-i Gülşenî-zâde*
31. *Mu'ammayât*
32. *Şûret-i 'arz-ı hâlât*
33. *Şerh-i müstezâd*
34. *Risâle fî esmâ'l-ħüsna*
35. *Nefahât-ı mesîh-i 'anberî*
36. *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü's-şühûd²⁵¹*
37. *Zincîr-i zeheb*
38. *Risâle-i Kâfiye*
39. *Murâd-ı cihân veya Sîret-i Murâd-ı Cihân*
40. *Haķâ'ikü'l-ħikâm*
41. *Ahlâķ-i kebîr*
42. *Menâķıb-ı İbrâhîm Gülşenî*

²⁵¹ Muhyî-i Gülşenî, *Ahlâķ-ı Kirâm* adlı eserinde, biri hikmetle diğer ikisi nefle ilgili olmak üzere üç kez bu kitabına gönderme yapar. Bkz. Muhyî-i Gülşenî, *Ahlâķ-ı Kirâm*, haz. Abdullah Tümsek (İstanbul: İnsan Yayınları, 2004), 234, 237 ve 238.

Bir Sûfi Olarak Muhyî'nin Tasavvufla İlişkisi

Muhyî'nin dedesi Ebu Tâlib, yukarıda da belirttiğimiz gibi etrafında ilmî ve sûfî bir muhit teşkil etmiş bulunan bir ticaret erbabıdır. Muhyî'nin babası Fethullah Efendi ise Edirne'ye yerleşmiş ve İbrâhîm Gülşenî'ye intisap ederek tasavvuf yolunu benimsemiştir. Küçüklüğünden beri tasavvufla hemhâl olan Muhyî'nin hayatında tasavvuf çok önemli bir yer tutmakta ve yaşamını da bu doğrultuda tanzim etmektedir. Nitekim Muhyî'nin eserlerinin çoğunun tasavvufî eserler olduğu Koç ve Yazıcı'nın yukarıda zikredilen eserlerinde dile getirilmektedir.

Muhyî'nin tasavvuf ve İbrahim Gülşenî'yle ilk dolaylı teması İbrahim Gülşenî'nin 1527-28 yılında, hakkında yürütülen bir soruşturma bağlamında, İstanbul'a gelmesi vesilesiyle olur. Gülşenî'nin *Ma'nevî*'si etrafında o zaman bir tartışma yaşanmaktadır. Muhyî'nin babası Fethullah da Gülşenî aleyhinde tespitlerde bulunması isteğiyle İstanbul'a çağrılır ve Kemalpaşazade ile görüşür. Fakat Fethullah beklenenin aksine lehte bilgi verir. Daha sonra onunla görüşen Fethullah Bey'e Gülşenî oğluna selam söyle, der. Fethullah Bey, "O daha küçüktür" yanıtını verince yanlarında bulunan Gülşenî'nin oğlu Ahmed Hayâlî, "O bizim yanımızda büyüktür" diye cevap verir.²⁵² Böylece daha sonra Gülşeniye tarikatına intisap edecek olan Muhyî, söz konusu tarikatla farkında olmadan ilk teması gerçekleştirmiş olur. Muhyî'nin tasavvufla ilişkisinin daha çok babasından kalan bir gelenek olduğunu söyleyen Koç şunları yazar: "Fethullah'ın ilmiye sınıfıyla, Gülşenî, Nakşî ve Melâmîlerle kurduğu yakın ilişki, oğulları Muhyî ve

²⁵² Koç, *a.g.e.*, 2-3.

Mehmed'e devredeceği ve onların takip edeceği yolu tayin eden en önemli aile mirası olacaktır."²⁵³

Muhyî'nin, annesi dolayısıyla Kübreviyye tarikatıyla da ilişkisi mevcuttur. "Zâhîde Hanım, oğlu Muhyî aracılığıyla ömrünün sonlarına doğru, Kanunî ile Edirne'ye gelmiş olan Kübrevî şeyhlerinden Abdullatîf-i Câmî'ye intisap eder ve intisap ettiği gün vefat eder (1551)."²⁵⁴ Annesinin intisap ettiği Kübrevî şeyhi Abdullatîf-i Câmî'ye daha sonra Muhyî'nin kendisi de intisap edecektir.²⁵⁵ Kübreviyye tarikatından başka Muhyî'nin Ahrarî şeyhleri ve tarikatıyla da yakın ilişkiler kurduğunu Mustafa Koç aktarmaktadır.²⁵⁶ Tüm bunlardan anlaşıldığına göre Muhyî, bütün hayatı boyunca tasavvufla iç içe yaşamıştır. Her ne kadar Gülşeniye tarikatına bağlı görünse de diğer tarikatlarla ilişkisini kesmemiş, tasavvufun değişik yorumlarından da faydalanmaya çalışmıştır.

Yapılan açıklamalardan da anlaşılacağı üzere tasavvuf Muhyî'nin hayatında çok önemli bir yere sahiptir; hatta şeyhi Ahmed Hayâlî'nin vefatından sonra posta oturma konumuna gelir fakat şeyhinin hayattayken işaret ettiği üzere Hayâlî'nin oğlu Ali Safvetî posta oturur.²⁵⁷ Dolayısıyla Muhyî'nin eserleri incelenirken tasavvuf düşüncesinden faydalanmak bir zorunluluk hâlini almaktadır. Bu itibarla, biz de, Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserini incelerken eserin tasavvufî özelliğini göz ardı etmeksizin yorumlamalarda bulunacağız.

²⁵³ Koç, *a.g.e.*, 3.

²⁵⁴ Koç, *a.g.e.*, 3.

²⁵⁵ Koç, *a.g.e.*, 3, 16.

²⁵⁶ Koç, *a.g.e.*, 7-16.

²⁵⁷ Detaylı bilgi için bkz. Koç, *a.g.e.*, 42.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i

Bu bölümde Muhyî'nin eserinin özetini vereceğiz. Daha sonra Muhyî'nin eserini diğerleriyle kıyaslayacak ve Muhyî'nin kendinden öncekiler ve sonrakilerle etkilenme biçimlerini inceleyeceğiz. Son olarak da Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inin diğer *Hüsn ü Diller*den farklarını ortaya çıkarmaya çalışacağız.

Öncelikle, metnin okuyucu tarafından daha rahat anlaşılabilmesi ve takip edilebilmesi için Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inde yer alan önemli kimi şahısların buldukları mekânları ve diğer karakterlerle ilişkilerini göstermeye çalışacağız. Aşağıda vereceğimiz tabloda hangi karakterlerin hangi mekânda yer aldığını, kiminle nasıl bir ilişki kurduğunu göstermeye çalışacağız. Bu tablo aynı zamanda her bir karakterin anlatı içinde yüklendiği misyonu ve anlatının bütünü içinde sahip olduğu önemi de göstermesi açısından önemlidir.

Mekân	Şahıs	İlişki
'Efârit-i Bugât	Vesvâs	Akl'ın karısı Nefs'in kardeşi
Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâr	Hüsn	Hikâyenin kadın kahramanı, Aşk'ın kızı
Basra	Bâsıra	Gamze ve Nazar'ın ebeveynlerinin memleketlerinin hükümdarı
Diyâr-ı Maşrık	Aşk	Hüsn'ün babası, Akl'ın kardeşi

Gülşen-i Dil-güşâ	Vefâ-bânû	Hüsn'ün arkadaşı, Mihir'in kızı
Habeşe ve Zengibâr	Hâl	Hüsn'ün hizmetçisi
Nahlistân-ı Kâmet	Kâmet	Hüsn'ün adamlarından biri
Nûşîrevân	Nefs-i nefis	Akl'ın karısı, Dil'in annesi
Şehr-i Âfiyet	Nâmûs	Akl'a bağlı beylerden biri
Şehr-i Beden	Dil	Hikâyenin erkek kahramanı, Akl'ın oğlu
Şehr-i Beden	Nazar	Beden şehrinin dîdebânı, Dil adına âb-ı hayâtı arayan kişi
Şehr-i Dîdâr [Hüsn'ün hâkimiyeti altındadır]	Gamze	Şehr-i Dîdâr'da bulunan ama mekânının ismi belli olmayan, Nazar'ın kardeşi
Şehr-i Hidâyet	Himmet	Akl ve Aşk'ı tanıyan, Dil'e yol gösteren kişi
Şehr-i Segsâr	Rakîb	Hüsn'ün muhafızı, engelleyici
Şehr-i Şöhret	Fahr	Akl'a bağlı beylerden biri

Vilâyet-i Târik	Zülf	Hüsn'ün kemend-endâzı
Yunân-ı İslâm	Akl	Dil'in babası, tüm Mağrib'in hükümdarı
Zühd ü Riyâ	Zerk	Akl'a bağlı bir bey, engelleyici

Tablo 4: Mekân-Şahıs-İlişki Tablosu

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*inin Özeti

Muhyî eserine altı beyitlik bir gazelle başlar. Burada Allah'a hamd edildikten ve peygambere salâvat getirildikten sonra mensûr olarak konuya giriş yapılır.

Muhyî, dibâce kısmı olarak düşünebileceğimiz bir paragrafta *Hüsn ü Dil* hikâyesinin Fettâhî'den kendi zamanına kadarki serencamını nakletmektedir.

Hüsn ü Dil'i Lami'î'nin Fettâhî'den tercüme ettiğini, Âhî'nin de kısaltma amacı güderken daha da uzattığını ve yarım bırakarak bu dünyadan göçmüş olduğunu belirtir. Kendisinin de “zabt” için kısaltma amacı güttüğünü ve nice hakikat ve incelik eklediğini belirtir.

Yunân-ı İslâm'da Akl adında, Şam ilinden tüm Magrib'e kadar hüküm sahibi bir padişah vardı. Aslı keyân, nesli Nûşirevân olan karısı Nefs-i nefis'ten doğma Dil adında bir oğlu vardı. Babası Beden şehrini Dil'e tahtgâh olarak verir ve Dil de Kasr-ı Günbed-i Dimâğ'da karar kılıp şehriyâr olur. Kurduğu meclislerde acayip hikâyeler ve garip rivayetler okunan Dil, bir gün âb-ı hayâtan bahsedildiğini duyar ve o suya erişmek sevdasına düşer. Memleket işlerinden el ayak çeker. Âb-ı hayâtı sorduğu herkes onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışır.

Dil'in Nazar adında, Beden şehrinin gözeticisi bir câsûsu vardır. Dil'in sıkıntısını sorup öğrenen Nazar, Dil'in izniyle âb-ı hayâtı aramak için yola çıkar.

Nazar, uzun bir müddet yol aldıktan sonra bir şehre gelir ve şehrin ve şehriyârının ismini sorar. Buranın Âfiyet şehri ve şehriyârının da Nâmûs olduğunu öğrenir. Bunları öğrenen Nazar hemen Nâmûs'un huzuruna çıkar ve âb-ı hayâtı aradığını söyler. Nâmûs, âb-ı hayâtın bir hikâye olduğunu, iffetten kinaye olduğunu ve sevgilinin yüzünün suyu, ahlak erbabının da iyi huyu olduğunu söyler.

Nazar, bu cevaptan tereddüde düşer ve yoluna devam ederek Şöhret şehrine gelir. Nazar, şehrin ismini ve padişahının da Fahr olduğunu öğrendikten sonra karalar ve denizlerde dolaşan bir tâcir kılığına girerek nice hediyeyle Fahr'ın huzuruna çıkar ve âb-ı hayâtı aradığını söyler. Fahr, âb-ı hayâtın mala meyletmek ve mal biriktirmek olduğunu ve bunun dışında âb-ı hayâtın muhâl olduğunu bildirir. Nazar, aldığı cevaptan hayal kırıklığına uğrar ve yoluna devam eder.

Nazar'ın yolu bir süre sonra bir geçide uğrar. Oranın ve hâkiminin adını sorar. Geçidin isminin Zühd ü Riyâ ve sahibinin isminin de Zerk olduğunu öğrendikten sonra Zerk'i ziyaret eder ve amacını anlatır. Zerk, âb-ı hayâtın kaynağının cennet bağlarının süsü olduğunu ve bu cihânda da gözyaşının kendisi olduğunu söyler. Bunları dinleyen Nazar, oradan göçüp sahraya yönelir.

Oradan ayrıldıktan sonra Nazar'ın yolu kuş uçmaz kervan geçmez bir yere uğrar. Hâtifle konuşmasından sonra oranın Hayret vâdîsi olduğunu öğrenir. Bir şâh-râha tutunarak oradan çıkmayı başarır ve kendini bir deniz kenarında bulur. Siyah bir taş üzerinde oranın Endîşe ve Fikret denizi olduğunu ve öte yakanın kurtuluş sahili ve Hidâyet şehri, şehriyârının da Himmet olduğu biçimindeki yazıyı okur. Nazar, bahr kenarında gezerken bir kayık görür ve hemen biner. Denizin ortasında bir rüzgâr kopar ve kayığı bir taşa salar. Nazar, bir tahta parçasına tutunarak gâh batar gâh çıkar bir vaziyette kalır. Nazar daima yanında taşıdığı iki kabakla yüzer ve oradan kıyıya ulaşmayı başarır.

Nazar kıyıda bir hisar görür ve diyârın ismini sorar. Oranın Hidâyet şehri ve padişahın da Himmet olduğunu öğrenir. Nazar, hemen Himmet'in huzuruna çıkar ve saygısını bildirir. Nazar, şimdiye kadar başından geçenleri ve amacını Himmet'e anlatır. Himmet, âb-ı hayâtın gerçek olduğunu ama oraya ulaşmanın zor olduğunu dile getirir. Nazar'ın ısrarı sonucu Himmet, âb-ı hayâta erişmenin yolunu ona anlatır.

Himmet şunları anlatır: Maşrık ilinde Aşk adında bir padişah ve onun Hüsn adında bir kızı vardır. Aşk, diyâr-ı Çîn'de tâc sahibidir ve onun kızı Hüsn de Diyâr-ı Dîdâr ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâr'da şehriyârdır. İçinde âb-ı hayâtın bulunduğu Çeşme-i Fem de bu bağ içinde yer almakta ve Hüsn'ün emriyle akmaktadır. Fakat âdem oğlu 'adem olmadan onun vücuduna mazhar olamaz. Çünkü bu yolda çok engel vardır. Bunlardan biri Segsâr ilidir ve Şehr-i Dîdâr'ın dîdebânı ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâr'ın nighbânı olan Rakîb'dir. Orayı geçtikten sonra Hüsn'ün alemdârı ve Diyâr-ı Dîdâr'ın sipeh-sâlârı olan kardeşim Kâmet'in makâmı gelir. Ondan sonra Karanlık şehri gelir ki sâkinleri yılanlar ve onların başları da Zülf adlı, yedi başlı bir ejderhadır. Oradan gece yola çıkarsan gündeğmununda Şehr-i Dîdâr'a erişirsin.

Himmet'ten bunları dinleyen Nazar, Himmet'in kendisine verdiği sıfârîş-nâmeyle birlikte Maşrık iline doğru yola çıkar.

Segsâr iline varan Nazar, Rakîb'in adamlarınca yakalanır ve birçok eziyet gördükten sonra Rakîb'in huzuruna çıkarılır. Neden oraya geldiğini soran Rakîb'e Nazar, maddeyi altına çevirebildiğini söyler. Bunun üzerine Rakîb, sanatını göstermesini ister. Nazar, bunun için kendisine gereken malzemenin Şehr-i Dîdâr'da Çeşme-i Fem'de olduğunu dile getirir. Bunu duyan Rakîb oraya beraber gitmeyi teklif eder ve yola çıkarlar. Gide gide Kâmet'in nahlistânına varırlar.

Kâmet'in yanına varınca selam verirler, Kâmet de Hırâm adındaki adamıyla onlara ihtirâm eder. Rakîb ve Nazar'ı birbirine uygunsuz gören Kâmet, remz ve gamzla durumu Nazar'a sorar. Nazar da Rakîb'den habersiz durumu izah eder ve Himmet'in mektubunu iletir. Niçin buraya geldiğini de anlatır. Durumu anlayan Kâmet, Nazar'ı kulu Sâk'a emanet eder. Nazar ve Sâk o gül-zârda dolaşmaya başlarlar. Rakîb, Nazar'ı arayıp bulamayınca mecburen Segsâr'a geri döner.

Nazar o bostanda dolaşırken ham altından dövülmüş bir kemer görür. O kemerde Hüsn'ün Hintli bir kemend-endâzı olan Zülf varmış. Nazar, Zülf'ün tuzağına düşer. Zülf, bunun üzerine uyanır ve Nazar'a hangi cesaretle oraya geldiğini sorar. Nazar, Zülf'e affı için yalvarırken Zülf'e dost kokusu gelir ve Nazar'a bir kemend atar. Kemende tutunan Nazar, yukarı doğru çıkar ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâr'a varır. Zülf ona başı sıkıştığına ateşe atması için bir kıl verir. Bunun üzerine Nazar, Şehr-i Dîdâr'a doğru yola koyulur. Yolda mâr-pâlarla karşılaşır. Nazar, Günbed-i Dimâğ'dan getirdiği tiryâkla o yılanlardan kurtulur ve yoluna devam eder.

Günlerden bir gün Nazar, Şehr-i Dîdâr'a varır. Şehr-in dört mahalleden oluştuğunu görür: İşve, Şîve, Girişme ve Şemâyil. Hüsn'ün aslı Habeşe ve Zengibâr olan Hâl adında bir adamı vardı. Nazar, gezerken onun Hindî adamlarına rast gelir. Onlarla birlikte bağı gezerler. Derken Gamze'ye rastlarlar. Gamze, askeri olan Hayl-i Müjgân'a "Onu bağla" diye emir verir. Gamze, gelip Nazar'ın sinisini dağlamak ister. O anda nazarın kolundaki mührü görür. Anlaşılır ki Gamze, Nazar'ın zamanında Tatar saldırısından sonra kaybolan ve Hüsn'e sığınan kardeşiymiş. Anneleri onların kollarına birer cevher takmış idi. Gamze'nin mührün hikâyesini sorması üzerine Nazar, "Basra'da Bâsıra adındaki padişahın Tabâkât adlı vilayetinde yaşayan iki kardeşlik, babamız Hindî ve annemiz de

Türkistânî idi”, der. Annelerinin kötü gözlerden korumak için bu pâzû-bendi bağladığını söyler. Böylece Nazar’ın öz kardeşi olduğunu anlayan Gamze, onu yanına alır ve ihtirâm edip sabaha kadar onunla sohbet eder. Sabah olunca Gamze, Hüsn’e gidip kardeşinin geldiğini haber verir. Hüsn, üzerinde bir sûret olan bir mühresi olduğunu, onun kime ait olduğunu bilmediğini söyler. Bunun üzerine Gamze, Nazar’ı Hüsn’ün yanına getirir.

Hüsn, önce Nazar’ı imtihân eder. Daha sonra söz konusu sûreti getirir. Nazar, o sûretin Dil’e ait olduğunu bildirir. Nazar’ın anlattıklarından sonra Hüsn, Dil’e mâyil olur ve Nazar’ı bir köşeye çekip “Beni âşık ettin, vuslata da eriştir”, der. Nazar, âb-ı hayâtın bir numûne ister. Hüsn, adamlarından Hayâl ve babasının adamlarından Nağme ile beraber, onunla âb-ı hayâtın ayan olduğu bir yüzüğü de Nazar’a verir. Böylece Nazar, Hayâl ve Nağme Beden şehrine doğru yola çıkarlar ve az müddette oraya varırlar.

Nazar, Hüsn’le yaşadıklarını Dil’e beyan eder. Dil, Hayâl’i getirtip hünelerinden sual eder ve Hayâl Hüsn’ün suretini çizer. Dil hayrân kalır ve o sûreti hâfızada tutamayacağını Hayâl’e söyler. Hayâl de Nağme’yi tanıtır ve gamları def etmede Dil’e yardımcı olacağını dile getirir fakat Akl’dan gizli olarak oraya getirilmesi gerektiği için Dil, Nağme’nin Günbed-i Dimâğ altındaki Simâh’da sırlı bir kapı olduğunu, Nağme’nin oradan gelebileceğini söyler. Böylece Hayâl, Nağme’yi Dil’in huzuruna getirir. Nağme’nin Hüsn ve Aşk’ın sırlarını izhâr etmesiyle Dil’de iştiyâk artar ve hemen Şehr-i Dîdâr’a gitmek ister.

Akl’ın veziri Vehm, olanları öğrenince Mütefekkire adındaki veziriazamı vasıtasıyla Hiss-i Müşterek adlı havuz kenarında olanları Akl’a iletir ve Akl’a vehim tesir eder. Bunun üzerine Nazar’ı Hayâl’le bağlayıp Nağme ve Nây’ın ciğerlerini dağlarlar.

Nazar Hüsn'ün vermiş olduğu yüzüğü ki kim o yüzüğü ağzına alırsa insanlar tarafından görülmez, nereyi isterse orada olur ve âb-ı hayât ona görünürdü, ağzına alır ve kendini Çeşme-i Fem kenarında bulur. Nazar sudan içmek için ağzını açınca âb-ı hayât kaybolur ve kendini gamlar ve hayretler içinde bulur. Rakîb, Nazar'ı görür ve hemen tanır. Onu alıp birçok eza ettikten sonra hapseder. Nazar, Zülf'ün verdiği bir kılı yakarak garâyim okur ve Zülf gelip Nazarı alır ve Hüsn'ün yanına götürür. Nazar, Hüsn'e olup biteni anlatır.

Bunun üzerine Hüsn, Gamze'yi Nazar'la beraber Hayâl ve Dil'i getirmesi için gönderir. Yola çıkan Gamze ve Nazar, Beden şehrine yaklaşırlar. Bu arada Nazar'ın kaçmış olduğu anlaşılınca Vehm, Nazar'ın Aşk'a varıp fitne çıkarabileceğini söyler. Akl da Nazar'ın bulunması için fermân çıkarmıştı. Gamze ve Nazar, sihirli askerleriyle beraber Zühd ü Riyâ geçidi civarında dolaşırlarken Zerk'in oğlu Tevbe'nin adamları Nazar'ı tanır ve Tevbe'ye haber verip cenge tutuşurlar. Gamze ve adamları Tevbe'nin adamlarını yenip Zerk'in âteşgedesini yakarlar. Oradan Şöhret şehrine varıp Fahr'ı ve şehrini yağma ederler. Daha sonra Âfiyet şehrine gidip Nâmûs'u kalender ederler. Böylece Beden şehrine yaklaşırlar.

Akl'dan hazer kırlarlar ve Gamze kılıcındaki duâ-yı seyfiyi okuyup adamlarının üzerine üfürünce hepsi birer gazal olurlar. Tevbe o arada varıp olanları Akl'a iletir. Akl, Vehm'in önerisiyle Dil'i zindandan çıkarıp donatarak askerlerin başına geçirir ve onu Hüsn'ün askerleri üzerine gönderir. Dil de Sabr'ı sipehsâlârı yapıp diyâr-ı yâra doğru yola çıkar.

Giderlerken Dil, birkaç ahu görür ve artlarından gider. Gamze'nin askerleri olan ahular kaçır gibi yapıp Dil'i Şehr-i Dîdâr'a doğru çekerler; böylece Dil askerinden uzaklaşır. Çok fazla asker olduğu için Gamze'nin peyki olan Lemha Hüsn'e varıp durumu izah eder. Hüsn, hemen babasına mektup yazıp Hayâl ve

Nağme adında iki adamının firar edip Beden şehrine gittiklerini, geri isteyince Akl'ın onları vermediğini ve şimdi de Şehr-i Beden üzerine yürüdüğünü bildirir. Bunun üzerine Aşk, komutanı Mihr'e askerlerini toplayıp Hüsn'ün yanına varmasını emreder. Mihr, adamlarından Gam'ı elçi olarak Akl'a gönderir. Akl, Gam'ı meclisten kovar ve mektubu yırtar.

Böylece savaş başlar. İlk gün Gamze, ikinci gün Kâmet ve sonraki gece Zülf savaş meydanına çıkarlar. Ama Dil'in adamı Nesîm, Zülf'ü perişan eder. Hüsn, Hâl ile müşâvere kıldıktan sonra Hâl'in habbını hubb ateşinde yakarlar ve Ân ortaya çıkar. Ân, Hilâl-i Hâcib'den bir kemân ve Gamze'den bir tîr alarak savaş meydanına atılır. Attığı tîr Dil'in göğsüne isabet eder ve Dil'i alıp Hüsn'e getirir. Akl kaçarken Zülf onu ağına düşürür ve alıp Hüsn'e getirir.

Dil, Hüsn'ün makamına getirilince Hüsn sırdaşı ve dâyesi Nâz'la Dil ve Akl konusunda meşveret kılar. Bunun üzerine Hüsn'ün emriyle Zülf Akl'ı Çîn'de bend kılar. Dil de te'dîp için Çâh-ı Zekan'a hapsedilir. Gamze ve Tebessüm gelip Dil'in yaralarına bakarlar. Daha sonra Mihr, Aşk'a gidip Dil ve Akl'ın hapsedildiğini bildirir.

Aşk, Şehr-i Beden'i harap etmek ister. Bunu Akl'ın karısı Nefs haber alır ve emirlerle beraber Aşk'a karşılık vermek ister. Bunun üzerine Aşk, Nefs'e hücum eder. Nefs de kardeşi Vesvâs ve diğer adamlarıyla karşılık vermek ister. Aşk, adamlarıyla beraber Şehr-i Beden'i alır ve Vesvâs'ın boynunu vurdurur. Nefs de yalvarıp yakarmasından sonra affedilir.

Dil, bir aydan fazla mahbûs kaldıktan sonra Hüsn de iftirâk ateşiyle yanmaya başlar. Mihr'in kızı Vefâ, bir gece Dil'in çektiklerini Hüsn'e bildirir. Bunun üzerine Hüsn de vuslat yolunu Vefâ'ya sorar. Vefâ, Gülşen-i Dil-güşâ adında bir gülzârı, onun içinde Nehr-i Âşiyânî adında bir su ve onun içinde de

Kasr-ı Visâl adında bir sarayı olduğunu söyler. Zülf'e Dil'i getirmesi için emir vermesini salık verir. Bu tedbiri beğenen Hüsn, Vefâ'yı hazırlık yapması, Zülf'ü de Dil'i getirmesi için gönderir. Oraya getirilen Dil, rahata kavuştuğu için uyur. Hüsn de Vefâ, Nâz, Tebessüm ve Nigâh ile beraber oraya doğru gelir. Hüsn, Dil'i dizine alınca gözünden bir damla yaş Dil'in yüzüne düşer ve Dil uyanır. Dil, Hüsn'ün kucağında olduğunu görünce hayretinden bayılır. Hüsn onu Hayâl ve Nazar'la bırakıp Kasr-ı Visâl'e çıkar ve işrete âgâz ederler. Dil, uyanınca Hayâl'in yaktığı muma derdini anlatır. Tebessüm gelip ilaçla Dil'i sarhoş eder ve Hüsn'ün yanına çıkarır.

Rakîb'in kızı Gayr, işrete çağrılmadığı için kıskançlık gösterir ve bir gece Kasr-ı Visâl'in damında gizlenip Dil'e yaptıklarını görür. Bir gece tümünü sarhoş görünce Dil'i Kasr-ı Visâl'e getirir ve kendini Hüsn gibi gösterir ve Dil'i koynuna alır. Hayâl uyanıp durumu fark edince hemen gidip Hüsn'e haber verir. Hüsn gelip durumu görünce bir âh çeker; bu esnada Gayr uyanır ve Segsâr iline doğru kaçmaya başlar ve Rakîb'e olanları anlatır. Rakîb, hemen gelip Hüsn tarafından Zindân-ı 'Itâb'a atılan Dil, Nazar ve Hayâl'i alır ve Tîh-i Firâk'taki Zindân-ı Hicrân'a hapseder.

Gayr da eziyet vermek maksadıyla olanları ayrıntılı olarak anlatan bir mektup yazıp Hüsn'e gönderir; Hüsn Dil'e yaptıklarından dolayı pişman olur. Dil de zindandan Hüsn'e özür yollu bir mektup yazar. Hayâl'in getirdiği mektubu okuyan Hüsn de Dil'e cevap yazar.

Dil, Sabr'ı bulmak için Hayâl'i Hidâyet şehrine gönderir. Savaşta Akl yenildiğinde Sabr karar edemeyip Tevekkül tekkesindeki kardeşi Şeyh Kanaât'e sığınmıştı. Hayal, Sabr'ı bulunca Dil'in başına gelenleri anlatır. Sabr hemen Himmet'in yanına gidip Dil ve Akl'ın mahbûs olduklarını beyan eder. Himmet,

“Nazar, benim himmetimle âb-ı hayâtı aramaya gitmişti, onları kurtarmak da bana düşer”, der ve beraber Aşk’ın yanına gelirler.

Himmet, askerini toplayıp yola koyulur ve az zamanda Kâmet’in makamına varır, fazlalıklarını orada bırakır. Himmet, Aşk vilayetine doğru yola koyulur. Bu arada Hüsn de Vefâ’yı babasına göndermiştir. Mihr de Akl ve Dil için üzüntü duymaktadır. Karşılaşan Mihr ve Himmet, Aşk’ın huzuruna çıkmaya karar verirler. Himmet Aşk’a babası Ruh’un Sırr-ı bânû’dan olma oğlunun Akl olduğunu yani ikisinin kardeş olduklarını anlatır, Mihr de onu doğrular. Aşk, Akl ve Dil’e yaptıklarından pişman olur ve Akl’ı getirmesi için Mihr’i gönderir. Akl’ı kendine vezir tayin eder.

Bu arada Aşk, Hüsn’ü getirmesi için Mihr’i gönderir. Mihr oraya yaklaşınca Vefâ babasını karşılamaya gider. Mihr, beşaret için geldiğini söyler. Hüsn, olanları Vefâ’dan duyunca mesrûr olur ve Mihr ve Himmet’le birkaç gün bezm ettikten sonra Diyâr-ı Aşk’a gelir.

Aşk, Himmet ve Nazar’ı Segsâr iline gönderir. Himmet, Segsâr kalesini yerle bir eder. Rakîb’i bulup Himmet’e getirirler; Himmet, Rakîb’i Dil’in yerine bağlayıp Dil’i kurtarır. Gayr’ı bulup getirirler ve Nazar büyük bir ateş yakıp Gayr’ı yakar. Dil de sevgilisine doğru yola çıkar.

Himmet ve Dil, Şehr-i Dîdâr’a yaklaşınca Nesîm, Hüsn’e müjdeyi verir. Hüsn’ün emriyle Mihr onları karşılar. Oraya yetişince Kâmet ve Zülf de tazîmde bulunurlar. Böylece tüm askerler istikbâl ettikten sonra Âb-ı Âşinâyî’ye gelirler. Burada Hüsn’ün emirlerinden her biri bir gün ziyafet tertip ederler. Mihr’in ziyafetinde Gül ve Def arasında kavga çıkar. İkinci gün Kâmet hizmet eder. Onun davetinde de Serv ile Nahl arasında perişanlık çıkar. Üçüncü gece de Zülf ziyafet tertip eder. Benefşe ve Sünbül birbirine girer. Dördüncü gün Gamze’nin davetinde

de Nergis ile Kâse-i Zer arasında münazara olur. Konukluk sona erince Dil, Hayâl'le yalnız kalır ve intizarını ona bildirir.

Bu esnada Aşk, hükmünü fermân yoluyla bildirir: İlkin Hüsn ve Dil arasında müvâsalat olsun, Nâz ile Nazar muâkedet kılsın, Vefâ ile Himmet mürâbetet bulsun. O gece Zülf, Gamze, Himmet, Kâmet ve Dil Kasr-ı Visâl'e Hüsn'ün huzuruna çıkarlar. Onları sırasıyla Tebessüm, Vefâ ve Nâz karşılar. Böylece vuslata ererler.

Bu mutlulukla yaşarlarken bir gün Dil, Himmet ve Nazar gezintiye çıkarlar. Dil, Çeşme-i Fem yanında yaşlı bir adam görür. Himmet'e onun kim olduğunu sorunca Himmet, Hızır yanıtını verir. Dil de edep gereği Hızır'ın elini öper ve yanına oturur. Hızır da gizli hakikatleri ayan eder. Önce ayân-ı sâbiteyi anlatır. Daha çok malumat için *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü's-şühûd*²⁵⁸ adlı kitaba bakılması gerektiğini söyler. Dil, Hızır'ın nasihatini dinleyip uzlet köşesine çekilir. Halkın yararına birçok eser meydana getirir ve onlardan bir tanesi de bu hikâyedir.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inde yer alan son cümle eserle ilgili olarak bir kuşkunun doğmasına neden olmaktadır. Söz konusu cümle şöyledir: “Çün Dil hazret-i Hızırın naşihatın güş itdi (9) ‘uzlet ve fenâyla ‘âlem-i mâ-fihâyı ferâmüş itdi. Şoñra halka fâ'ide ‘âyide ola diyü niçe âşâr izhâr itdi. Cümleden bu hikâyet-i hikmet-âmîz ve rivâyet-i kerâmet-engîzdür ki dostâna dâstân ve yârâna

²⁵⁸ Bu eser Muhyî'nin kendi eseridir. Koç, *a.g.e.*'de sayfa 52'de bu eserle ilgili şu değerlendirmeyi yapar: “Sufiliğin esaslarını, yaşadığı mistik tecrübelerini, teferruatlı biyografisini verdiği ve hemen her çalışmasında atıf yaptığı bu eser bulunamadı.” Ayrıca bkz. Muhyî-i Gülşenî, *Menâkib-i İbrahim-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarikat-i Gülşenîye*. haz. Tahsin Yazıcı (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1982), XIX-XX.

armağandır vardurur".²⁵⁹ Bu cümlede anlatıcı ve başkarakter arasında bir özdeşleştirme söz konusudur. *Hüsn ü Dil* hikâyesinin Muhyî tarafından anlatıldığını biliyoruz fakat yukarıdaki cümleden *Hüsn ü Dil* hikâyesinin Dil'in bir eseri olduğu sonucuna varmak imkân dâhilindedir. Eğer bir yanlışlık söz konusu değilse veya cümleden başka bir anlam çıkarılamıyorsa Dil ve Muhyî'nin aynı kişi olduğu sonucuna varırız. Öyleyse Muhyî'nin kendisini Dil'e benzettiği sonucuna varılabilir. Öyleyse Muhyî kendi tasavvufî olgunlaşma sürecini anlatmış denebilir.

Muhyî'nin Hüsn ü Dil'inin Diğerleriyle Mukayesesi

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i Fettâhî, Lami'î, Âhî ve Keşfi'den²⁶⁰ sonra, Vâlî'den önce kaleme alınmıştır. Eserin sonundaki kayıttan anlaşıldığına göre eser, 986/1578 yılında yazılmıştır. Elimizdeki tek nüshanın istinsah kaydı ise 999/1590-1'dir. Buradan anlaşıldığına göre eser, Muhyî eserini kaleme aldıktan on üç yıl sonra istinsah edilmiştir.

Muhyî, eserinin başında kendinden önce yazılmış olan *Hüsn ü Dileri* sıralamıştır. Eserin ilk sayfasında *Hüsn ü Dil*'in Fettâhî tarafından yazılmış olduğunu, Lami'î'nin onu tercüme ettiğini ve Âhî'nin de kısaltma amacını güttüğünü fakat daha "ziyâde" edip bitiremeden bıraktığını dile getirmektedir. Kendisinin ise eseri ihtisâr ettiğini ve birçok hakikat ve inceliği de esere dâhil ettiğini savunmaktadır.²⁶¹ Mustafa Koç, eserin "Fettâhî-i Nişâbûrî'nin *Hüsn ü Dil*

²⁵⁹ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 270a.

²⁶⁰ Daha önce de dile getirildiği gibi Keşfi'nin eserini ne zaman kaleme aldığı kesin olarak belirlenmemiş olsa da Vâlî ve Muhyî'den önce yazmış olduğu tahmin edilmektedir.

²⁶¹ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 253b.

adlı alegorik²⁶² manzum mesnevîsinin Muhyî tarafından 986/1578’de yapılmış mensur çevirisi²⁶³ olduğunu dile getirir.²⁶⁴ Tahsin Yazıcı eserle ilgili olarak “Ünlü İran şairlerinden Fattâhî (ölm. 852=1448-49)’nin aynı addaki eserinin, kısmen kısaltılmak, kısmen de genişletilmek suretiyle Türkçeye çevirisinden ibarettir. Muhyî, çevirisinin başında, kendinden önce Lami’î Çelebi (ölm. 938=1531)nin de bu eseri aynı şekilde Türkçeye çevirdiğini, ancak tamamlamadığını, bu yüzden bu işi kendisinin yaptığının ifade eder²⁶⁵ demektedir²⁶⁶. Muhyî’nin *Hüsn ü Dil*’i toplam on sekiz varaktan oluşmaktadır. Bu hâliyle Lami’î, Âhî ve Vâlî’nin aynı adlı eserlerinden daha kısadır. Hacim olarak Fettâhî ve Keşfî’nin *Hüsn ü Dil*’lerine daha yakındır. Lami’î, Âhî ve Keşfî’ninki gibi Muhyî’nin eseri de, yer yer kısa manzûm parçalar içermekle beraber mensûrdur. *Hüsn ü Dil*’er arasında tamamen manzum olan tek eser Vâlî tarafından kaleme alınmış olan *Hüsn ü Dil*’dir.

Hüsn ü Dil yazarları genel olarak kendinden önce yazılmış olan eserleri zikrederler. Lami’î eserinde Fettâhî’yi anmaktadır. Âhî ise hem Fettâhî’yi hem de Lami’î’yi zikretmektedir. Keşfî ise sadece Fettâhî’den söz etmektedir. Muhyî de geleneğe uyarak Fettâhî, Lami’î ve Âhî’den söz etmektedir. Bu durumun tek istisnası Yenipazarlı Vâlî’dir. Vâlî, Fettâhî, Lami’î ve Âhî’nin daha önce birer

²⁶² Koç da *Hüsn ü Dil*’in “alegorik” bir eser olduğunu kabul etmektedir. “Alegorik” kelimesinden neyi anladığımızı Dördüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alacağız.

²⁶³ Muhyî-i Gülşenî, *Bâleybelen İlk Yapma Dil*. haz. Mustafa Koç (İstanbul: Klasik, 2005), 49.

²⁶⁴ Burada gözden kaçan bir durum söz konusudur: Fettâhî’nin eseri manzûm değil, mensûrdur. Muhyî de Fettâhî’ye uyarak eseri mensûr olarak kaleme almıştır.

²⁶⁵ Yazıcı, *a.g.e.*, XIX-XX.

²⁶⁶ Burada Âhî ve Lami’î karıştırılmış olmalıdır çünkü Muhyî, Âhî’nin eserini yarım bıraktığından söz etmektedir. Lami’î’nin eserini yarım bıraktığına dâir bir kayıt yoktur. Gerçekte de Lami’î’nin eseri tamamlanmışken Âhî’nin eseri tamamlanmamış olarak elimize ulaşmıştır.

Hüsn ü Dil kaleme aldıklarını belirtirken Muhyî'den söz etmemektedir. Bu durumun mantıklı tek açıklaması Vâlî'nin Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* inden haberdar olmamasıdır. Muhyî'nin eserini kaleme aldığı 1578 yılında Mısır'da olduğu anlaşılmaktadır.²⁶⁷ Dolayısıyla eserin elimizdeki tek nüshasının da 1590-91'de istinsah edilmiş olduğunu göz önüne alırsak, Vâlî'nin kendi eserini yazmış olduğu tarihe (h. 995 veya 1002) çok yakın bir tarihte istinsah edilmiş olan *Hüsn ü Dil* i görmemiş olma ihtimali yüksektir.

Keşfi'nin eseri bu açıdan farklı bir özellik arz etmektedir. Lami'î, Âhî, Muhyî ve Vâlî'den hiçbiri Keşfi'den söz etmemektedirler. Vâlî ve Muhyî eserlerini Keşfi'den sonra yazdıkları hâlde ondan söz etmezler. Muhtemelen ikisi de Keşfi'nin eserinden haberdâr değillerdi. Lami'î ve Âhî konusundaysa elimizde açık bir bilgi bulunmamaktadır. Keşfi'nin onlardan önce mi sonra mı eserini kaleme aldığı konusunda gerekçelendirilebilir bir bilgiye sahip değiliz. En geçerli açıklama, onların birbirlerinden habersiz olduklarıdır.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* inin diğerlerinden en büyük farklarından biri şahıs kadrosuna getirdiği açılmıdır. Fettâhî'de toplam otuz altı karakter mevcuttur. Bu rakam Lami'î'de kırk dokuza çıkmaktadır. Âhî'nin eserinin yarım kalmış olduğunu göz önüne aldığımızda Âhî'de karakter kadrosunun daha az olmasını normal karşılamak gerekir. Nitekim Âhî'de toplam yirmi üç karakterle karşılaşırız. Muhyî'de bu rakam seksen dörde kadar çıkmaktadır. Vâlî'de ise toplamda elli altı karakterle karşılaşmaktayız. Muhyî hikâyeye tam otuz dokuz yeni karakter eklemiştir. Bu karakterler şunlardır: Buhl, Cehl, Cûd, Ferah, Gaflet, Girişme, Hased, Hayl-i müjgân, Heves, Hırâm, Hırs, Hikmet, İhlâs, İzzet, Kerâmet, Kibir, Kudret, Lemha, Lutf, Mekr, Mütefekkere, Nağme, Nahl, Nigâh-ı

²⁶⁷ Muhyî'nin hayatıyla ilgili geniş bilgi için bkz. Koç, *a.g.e.*

mümtâz, Rahmet, Riyâ, Riyâzet, Sadr-ı Hazîn, Safâ Hatun, Sır, Serv, Sünbül, Şehvet, Şer, Şeyh-i kanâ'at, Takarrüb, Tevâgıt-i 'usât, Teverru' ve Zikr. Bu karakterlerden Şeyh-i kanâ'at, aynı zamanda Lami'î'de de yer almaktadır. Bu bağlamda Muhyî'nin söz konusu karakteri Lami'î'den almış olduğunu söylemek mümkündür.

Muhyî, esere yeni birtakım karakterler kazandırırken kimi karakterleri de kullanmamayı tercih etmiştir. Bunlardan iki tanesi Fettâhî'de bulunan Hurma ve Türkân-ı câdû karakterleridir. Muhyî, Fettâhî'den sonraki diğer *Hüsn ü Dil* yazarları gibi bu iki karakteri eserinde kullanmamıştır. Aynı şekilde Lami'î'nin eserine dâhil etmiş olduğu Cezbe ve Gazâb adlı karakterleri Muhyî eserine dâhil etmemiş ve Lami'î'nin bu bağlamdaki yorumuna katılmadığını göstermiştir. Benzer bir şekilde Muhyî, Âhî'nin eklemiş olduğu Tabîb-i Cân adlı karakteri de kullanmamayı tercih etmiştir.

Büse karakterini Fettâhî, Lami'î ve Muhyî kullanmamışlardır. Âhî'nin eklemiş olduğu bu karakteri Vâlî de kullanmayı tercih etmiştir. Buradan hareketle Muhyî'nin daha çok Fettâhî ve Lami'î'yi takip ettiğini, en azından şahıs kadrosu bakımından Âhî'nin tercihlerini kullanmadığı söylenebilir. Fahr, karakteri Fettâhî'de yer almazken Muhyî, Lami'î ve Âhî'ye uyarak Fahr'ı onlar gibi Fahr-ı pür-şevket biçiminde kullanmıştır. Gam adlı şahıs konusunda da Muhyî, Lami'î'ye uymayı tercih etmiştir çünkü söz konusu karakter Fettâhî ve Âhî'de yer almamaktadır.

Lami'î'nin hikâyeye eklemiş olduğu Gayret adlı karakteri, Muhyî tercih etmemiş, Fettâhî'ye uymuştur. Lami'î'nin hikâyeye eklemiş olduğu karakterlerden bir diğeri Hiss-i müşterek'tir. Muhyî burada da kendisi bir tercihte bulunmuş ve söz konusu karakteri bir şahıs ismi olarak kullanmak yerine bir mekân ismi olarak

(bir havuz ismi) kullanmayı tercih etmiştir. Diğerlerinin Nâz olarak kullandıkları karakteri Muhyî de benimsemekle beraber Nâz-ı tannâz adlı başka bir karakteri de eklemeyi uygun bulmuştur.

Fettâhî'nin Ney biçiminde kullandığı karakter Âhî ve Vâlî'de yer almazken Muhyî, Lami'î'ye uyarak Nây biçimini tercih etmiştir. Fettâhî'de bulunmayan ve hikâyeye Lami'î tarafından eklenmiş olan karakteri de Muhyî, Rûh-ı rahmân biçimiyle kullanmaktadır. Özgün metinde yer almayan Sırr-ı bânû karakterini de Muhyî, Lami'î'ye uyarak, eserine almıştır. Vefâ karakteri de Lami'î tarafından Vefâ-bânû olarak genişletilmişken Muhyî tarafından hem Vefâ hem de Vefâ-bânû biçimiyle iki ayrı karakterin ismi olarak eserde yer almaktadır. Muhyî'nin Lami'î'ye uyduğu bir diğer durum da Vesvâs karakterinin kullanımınıdır çünkü söz konusu karakter Fettâhî ve Âhî'de yer almamaktadır. Vesvâs, esere Lami'î tarafından eklenmiş ve Muhyî tarafından da benimsenmiştir.

Görüldüğü gibi şahıs kadrosu konusunda Muhyî esere en çok eklemeyi yapmış olan yazardır. Yukarıda da belirtildiği gibi toplam otuz dokuz karakter Muhyî tarafından esere dâhil edilmiştir. Muhyî'den sonra bir *Hüsn ü Dil* kaleme almış olan Yenipazarlı Vâlî, Muhyî'nin eklemiş olduğu karakterlerden yalnızca Nahl karakterini eserine dâhil etmiştir. Bunun da bir tesadüf olma ihtimali yüksektir.

Nazar'ın âb-ı hayâtı ararken geçtiği menziller konusunda da Muhyî, Fettâhî yerine Lami'î'ye uymuştur. Fahr ve Şöhret şehri hikâyeye Lami'î tarafından eklenmiştir. Fettâhî'de ne Fahr ne de Şöhret şehrinde bahis vardır. Muhyî bu konuda da Lami'î'nin takipçisi olmuş ve eserine Fahr ile Şöhret şehrini dâhil etmiştir.

Muhyî'nin Lami'î'ye uyduğu konulardan biri de Ummân-ı Endîşe ve Fikret'tir. Lami'î'de Nazar Hidâyet şehrine varmadan önce bir denize girmektedir. Muhyî de bu tutumu sürdürmüş ve söz konusu denizin Hayret Vâdîsi'nde olduğunu belirterek hikâyeye bir açılım getirmiştir. Muhyî'nin kısmen de olsa Lami'î'yle paralellik gösterdiği bir durum da Hüsn'ün Nazar'ı Dil'i getirmesi için göndermesi sahnesidir. Fettâhî'de Nazar ile birlikte sadece Hayâl gönderilirken Lami'î buna Hüsn'ün adamlarından biri olan Nağme'yi de ekler. Muhyî temelde Lami'î gibi davranmakla beraber ufak bir yorum farkıyla Nağme'nin Aşk'ın adamı olduğunu zikreder. Bu durumda Nağme, Hüsn ve Aşk arasındaki ilişkisellik konusunda bir görüş farklılığıyla karşılaşmaktayız. Lami'î, nağmeyi güzelliğin bir unsuru olarak tasavvur ederken Muhyî, belki de sevgilinin konuşmazlığını da düşünerek, nağmenin aşka ait bir unsur olması gerektiğini vurgular gibidir.

Fettâhî'de Akl'ın cezalandırdığı kişiler Dil, Nazar, Hayâl ve Nağme'yken Lami'î ve ondan sonra yazarlar cezalandırılanlar listesine Ney, Çeng ve Def'i de eklerler. Bu hususta da Muhyî, Lami'î'ye kısmen uymaktadır. Dil, Nazar, Hayâl ve Nağme'yle beraber Ney de cezalandırılırken Çeng ve Def listeye dâhil edilmez. Akl ve Aşk arasındaki savaştan sonra Aşk'ın Beden Kalesi'ni elde etmesinin anlatımında Muhyî, Lami'î'ye uymuştur. Fettâhî'de Aşk, doğrudan gelip kaleyi teslim alırken Lami'î ve ondan sonra gelen yazarlardaysa Aşk, Nefs ile savaştıktan sonra kaleyi ve şehri teslim alır.

Muhyî'nin Lami'î'dense Fettâhî'ye uyduğu bir durum da şudur: Nazar ve arkadaşları vasıtasıyla memleket işlerini boşlayan Akl'ı uyarmak amacıyla Akl'ın şeyhi İlham ona bir mektup yazar. Daha sonra Akl, hatasını anlar ve memleket işleriyle uğraşmaya başlar. Fettâhî'de böyle bir olay anlatılmaz. Muhyî de Fettâhî'ye uyarak böylesi bir şeyhten söz etmez.

Dil'in Kasr-ı Visâl'de Gayr'ın oyununa gelmesinden sonra Lami'î ve Âhî'de uzun ve sanatlı birer kış tasviri yapılmaktadır. Fettâhî'de böyle bir tasvir yer almamaktadır. Bu bağlamda Muhyî, Fettâhî'ye uymayı tercih etmiş yani herhangi bir kış tasvirine yer vermemiştir. Muhyî'nin Lami'î yerine Fettâhî'nin anlatımına uyduğu durumlardan bir diğeri de Gayr'ın Hüsn'e yazmış olduğu mektup konusudur. Lami'î, Fettâhî'de yer alan mektup bahsini anlatmazken Muhyî, Fettâhî gibi davranır ve Gayr'ın Hüsn'e bir mektup yazarak Dil'e yaptığı hileyi Hüsn'e anlattığını nakleder.

Muhyî çoğunlukla Fettâhî'ye uymuş gibi görünmekle birlikte Lami'î'nin esere dâhil etmiş olduğu karakterlerin çoğunu Lami'î gibi kullanmıştır. Bu bağlamda Muhyî'nin eserini hazırlarken, büyük oranda Fettâhî ve Lami'î'den yararlanırken Âhî'den daha az yararlanmış olduğunu söylemek mümkündür.

Fettâhî ve Lami'î'de Akl'ın karısının ismi Nefs olarak geçmekteyken Muhyî, Âhî'ye uyararak Akl'ın karısının ismini Nefs-i nefis olarak kaydetmektedir. Muhyî'nin bu bağlamda diğer dört eserden farkı şudur: Tüm eserlerde Akl'ın çocuğunun olmadığı vurgulanmaktayken Muhyî, doğrudan doğruya, Akl ve Nefs'in Dil adında bir çocuklarının olduğunu söyleyerek anlatısına başlamaktadır.

Muhyî'nin diğer eserlerden ayrıldığı noktalardan bir diğeri Dil'in âb-ı hayâtтан haberdar olduğu sahnedir. Diğer *Hüsn ü Dilerde* Dil, ya âb-ı hayâtтан söz eden kitabı kendi alıp okuyor ya da annesi söz konusu kitabı okuması için oğluna veriyorken Muhyî'de Dil, âb-ı hayâtтан bir sohbet vesilesiyle haberdar olur. Bir sohbet esnasında âb-ı hayâtтан söz edildiğini duyan Dil, âb-ı hayât arzusuna düşmektedir.

Muhyî'nin Fettâhî'dense Lami'î'yi tercih ettiği bir diğer kullanım Nâmûs'un ismi konusundaki farklılıktır. Fettâhî'de Âfiyet şehrinin hâkimi

konusunda herhangi bir bilgi verilmezken Lami'î bu kişinin Nâmûs olduğunu yazar. Muhyî'yle beraber diğer yazarlar da Lami'î'ye uyarak Nâmûs karakterini kullanırlar. Akıl Kilisesi konusunda da Fettâhî farklı davranan tek yazardır. Vehm'in kilisesi olarak kullanılan bu isim Lami'î'den başlayarak hiçbir yazar tarafından kullanılmamaktadır.

Vesvâs'ın bulunduğu mekânın ismi konusundaysa Muhyî, Fettâhî'ye uymayı tercih etmektedir. Lami'î ve Vâlî söz konusu mekâna birer isim verirken Fettâhî ve Muhyî'de herhangi bir isimlendirmeye rastlanmamaktadır. Kâmet'in bulunduğu mekânın ismi konusunda Muhyî tamamen özgün davranmış ve kendinden önceki yazarların tasarruflarına uymamıştır. Fettâhî herhangi bir isim kullanmazken Lami'î, Hıttâ-i Hatt-ı İstivâ; Vâlî, Bâğ-ı Kâmet ismini tercih etmektedir. Bu hususta Muhyî, isim vererek kısmen de olsa Lami'î'ye uymuş gibi görünse de onunkinden farklı bir isim vererek ondan da farklılaşmaktadır.

Vefâ'nın bağının ismi Fettâhî tarafından Bâğ-ı Dilgüşâ olarak anılmaktadır. Lami'î başta olmak üzere diğer yazarlar böyle bir adlandırmaya gitmemişlerdir. Bu hususta Muhyî'nin Lami'î'ye uymuş olduğunu söylemek olasıdır.

Hüsn ü Diler arasında sadece Muhyî tarafından kullanılmış olan Basra ismi Bâsıra nam bir padişahın memleketi olarak geçmektedir. Bu mekânın zikredilmesinin nedeni Gamze ve Nazar'ın çocukluklarının anlatılmasıdır. Muhyî'ye göre Gamze ve Nazar'ın ebeveynleri Bâsıra adındaki memlekette yaşıyorlardı.

Muhyî diğer *Hüsn ü Dil* yazarları gibi Fettâhî'nin kullanmış olduğu Beyâbân-ı Firâk ismini kullanmamıştır. Burası, Rakîb'in bulunduğu Segsâr iline yakın bir yerdedir. Rakîb'in Dil'i attığı zindanın bulunduğu yer olarak Fettâhî

tarafından kullanılan Beyâbân-ı Firâk ismi, belki de Lami'î'nin etkisiyle, Muhyî tarafından tercih edilmemiştir.

Muhyî'nin Âhî tarafından hikâyeye dâhil edilen kimi durumları tercih etmemesine gösterilebilecek örneklerden biri, Cezîre-i Berzah isminin kullanımındır. Nazar'ın Hidâyet şehrine varmadan önce uğradığı mekânlardan biri olarak hikâyeye eklenen bu isim Muhyî tarafından kabul görmemiştir.

Simâh mağarasının kullanımı ilk defa Lami'î'de görülür. Bu isim Muhyî dışındaki diğer yazarlar tarafından kullanılmaz. Bu durumu da Muhyî'nin Lami'î'de etkilendiği hususlar olarak kaydetmek gerekmektedir.

Lami'î, Çeşme-i Fem ismini kullanmamıştır. Fettâhî'de içinde âb-ı hayât bulunan çeşme olarak kullanılan bu mekân ismi Muhyî tarafından da aynı şekilde kullanılmaktadır.

Fettâhî'de Bâğ-ı Dilgüşâ'da yer aldığı söylenen Çeşme-i Âşinâyî kelimesi Lami'î tarafından Âb-ı Âşinâyî olarak değiştirilmiştir. Muhyî bu hususta da Lami'î'nin tasarrufunu uygun bulmuş ve kelimeyi onun gibi kullanmıştır.

Yapılan karşılaştırmalardan da anlaşıldığı gibi Muhyî, çoğunlukla Fettâhî ve Lami'î'ye uymuştur. Daha az olmakla beraber Muhyî'nin Âhî'ye uyduğu kısımlara da tesadüf edilmektedir.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*inde Şahıs Kadrosu

Bu bölümde Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinde yer alan şahıs kadrosunu bir tablo şeklinde vereceğiz. Daha önceki bölümlerde bütün *Hüsn ü Dil* adlı eserleri değişik yönleriyle mukayese etmiştik. Söz konusu mukayese ölçütlerinden biri de şahıs kadrosuydu. Burada Muhyî'nin eserinde yer alan şahısları bir liste hâlinde vermeyi amaçlıyoruz.

Aceb

Akl

Ân
Benefşe
Buhl
Cehl
Cûd
Def
Dil
Fahr-ı pür- şevket
Ferah
Gaflet
Gam
Gamze
Gayr-ı câdû
Girişme
Gül
Hâl
Hased
Hayâl
Hayl-i müjgân
Heves
Hırâm
Hırs

Hızr
Hikmet
Hilâl-i hâcib
Himmat
Hüsn
Işk
İhlâs
İzzet
Kâmet
Kâse-i Zer
Kerâmet
Kibir
Kudret
Lemha
Lutf
Mâr-pâ
Mekr
Mihr
Mütefekfire
Nağme
Nahl
Nâmûs
Nây
Nâz

Nazar
Nâz-ı mümtâz
Nefs-i nefîs
Nergis (Bitki)
Nergis-i şehlâ
Nesîm-i seher
Nigâh-ı Mümtâz
Rahmet
Rakîb
Şer
Şeyh-i kanaât
Takarrub
Tebessüm
Tevâgıt-i ‘usât
Tevbe

Riya
Riyâzet
Rûh-ı Rahmân
Sabr
Sadr-ı hazîn
Safâ Hatun
Sâk
Serv
Sır
Sırr-ı Bânû
Sünbül
Şehvet
Şem’
Teverru’
Vefâ
Vefâ-bânû
Vehm
Vesvâs
Zerk
Zikr
Zülf

Tablo 5: Muhyî’de Şahıs Kadrosu

Muhyî'nin Hüsn ü Dil'inde Üslûp

Edebiyat incelemelerinde üslup konusunun önemi yeni yeni fark edilmekte ve konuyla ilgili makaleler tek tük de olsa yayımlanmaktadır. Tamamen üslup konusuna hasredilmiş herhangi bir kitaba, gördüğümüz kadarıyla, Türk edebiyatı incelemelerinde rastlanmamaktadır. Prof. Dr. Cem Dilçin bu konuyla ilgili çalışmalar yürütmektedir. Bu bağlamda Fuzûlî'deki yinelemelerle ilgili uzunca bir makale neşretmiştir.²⁶⁸ Söz konusu makaleden başka Menderes Coşkun tarafından konuya ilişkin bir tebliğ sunulmuştur.²⁶⁹

Eski Türk edebiyatı sahasına ait eserlerin neşirlerinde üslupla ilgili doyurucu bir çalışmaya tesadüf edilmemiştir. Biz burada Muhyî'nin üslubunu incelerken şimdiye kadar yapılagelen çalışmalardan farklı olarak konuyu biraz daha ayrıntılı irdelemeye çalışacağız. Üslup kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğü tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “1. Oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz. 2. Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme veya söyleyiş özelliği, biçem, stil.”²⁷⁰ Burada bizi ilgilendiren anlam, kelimenin ikinci anlamıdır. Üslubu bir sanatçıya özgü teknik, renk, biçimlendirme veya söyleyiş özelliği olarak anlamak gerektiğini düşünüyoruz. Dolayısıyla incelememizde Muhyî'ye özgü söyleyiş özelliğini ortaya çıkarmaya çalışacağız. Fakat burada da maddi bir sorunla karşı karşıyayız: Muhyî'nin kendi dönemine kadar olan evrede eser vermiş yazar / şairlemizin üslup özellikleri şimdiye kadar çalışılmamış olduğu için Muhyî'nin üslup özelliği diye niteleyeceğimiz bulguların da gerçekten

²⁶⁸ Cem Dilçin, “Stilistik Açından ‘Öncelemeler’ ve Fuzulî'nin Şiirlerinde ‘Yüklem Öncelemesi’” *Divan Araştırmaları Dergisi* 1 (2008): 41-94.

²⁶⁹ Menderes Coşkun, “Eski Türk Edebiyatında Nesir Üslûpları”, *Nesrin İnşası: Düzyazıda Dil, Üslup ve Türler Çalıştayı*, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Nisan 24, 2009.

²⁷⁰ *Türkçe Sözlük*, C. 2, 9. Bs. (Ankara: Türk Dil Kurumu, 1998), 2313.

özgün olup olmadıklarını saptamak için elimizde yeteri kadar malzeme mevcut değildir.

Söz konusu açmazdan kurtulmak için, Muhyî'nin sıkça kullandığına tanık olduğumuz üslup özelliklerinin bir dökümünü yapacak ve bu özelliklerin Muhyî'ye özgü olduklarını söylemekten imtina edeceğiz. Muhyî'de sıkça rastladığımız üslup özelliklerinin gerçekten Muhyî'nin üslûbu olduğunu söyleyebilmek için ondan önce eser vermiş olan yazar / şairlerimizin üsluplarının ortaya çıkarılması gerekmektedir; bunun için de daha kapsamlı çalışmalara ihtiyaç vardır. Bu itibarla burada yapılacak üslup çözümlemesi, ilerideki çalışmalarla yeniden ele alınmayı gerektirecektir.

Muhyî'nin seci'li bir inşâ tarzı vardır. Örneğin hikâyenin başlarında kullandığı kafiye ve paralellik, Muhyî'nin söyleyiş tarzı hakkında bize birtakım ipuçları vermektedir. Metnin ilk mensur cümlesi şu şekildedir:

Ammā ba'd bülbül-i bâğ-ı gülşenî ve pervâne-i çerâğ-ı rüşenî pîr-i 'ışk-ı cüvânân Muhyî-i bî-dil ü cân böyle beyân eyler ki Muhammed-i maḥmūd-sîret ve Aḥmed-i memdüh-ḥaşlet ve Muştâfâ-yı pür-şafâ ve ḥüsn-i 'aliyyü'l-a'lâ çünkü meyl-i neyl-i mihr ü maḥabbet ve zevk-i şevk-i 'ışk u meveddet kıldılar.²⁷¹

Cümleyi şu şekilde analiz etmek mümkün:

“Ammā ba'd

bülbül-i bâğ-ı gülşenî ve pervâne-i çerâğ-ı rüşenî pîr-i 'ışk-ı cüvânân Muhyî-i bî-dil ü cân

böyle beyân eyler ki

Muḥammed-i maḥmūd-sîret ve Aḥmed-i memdüh-ḥaşlet ve Muştâfâ-yı pür-şafâ ve ḥüsn-i 'aliyyü'l-a'lâ çünkü meyl-i neyl-i mihr ü maḥabbet ve zevk-i şevk-i 'ışk

²⁷¹ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 253b.

u meveddet kıldılar.” Cümleden “Ammâ ba’d”, “böyle beyân eyler ki”, “çünkü”, “ve” ve “kıldılar” kelimelerini çıkardığımız zaman adeta ortaya bir manzum parça çıkmaktadır.

Bülbül	-i	Bâğ	-1	gülşenî
Pervâne	-i	Çerâğ	-1	rüşenî
Pîr	-i	‘ışk	-1	cüvânân
Muhyî	-i	bî-dil	ü	cân
Muhammed	-i	Maḥmūd	-	sîret
Aḥmed	-i	Memdūḥ	-	ḥaşlet
Muşṭāfā	-y1	Pür	-	şafā
Ḥüsn	-i	‘aliyyü	’l-	a’lā

Tablo 6a: Yazıdaki Paralellikler

Meyl	-i	Neyl	-i	mihir	ü	maḥabbet
Zevk	-i	Şevk	-i	‘ışk	u	meveddet

Tablo 6b: Yazıdaki Paralellikler

Görüldüğü gibi yukarıdaki metin beş beyitlik bir manzum olarak okunabilmektedir. Her iki mısra kendi aralarında kafiyeli olacak şekilde kurulmuştur ve her iki mısraın vezinleri de aynıdır.²⁷²

Muhyî'nin söyleyiş özelliklerinden bir diğeri, metne serpiştirilmiş manzum parçalardır. Bu parçalar Türkçe, Arapça veya Farsça olabilmektedir. Manzum parçaların içinde kimi zaman ayetlerden iktibaslar da yapılmaktadır. Örneğin aşağıdaki Arapça manzum parçada ayetlerden iktibaslar yapılmıştır:

Elā yā 'ākife'l-vādī'z-zülāmin
Fe inne'llāhe hādin li'l-enāmin
Fe inne'l-yūsra ba'de'l-'üşri fe'şbir
li-enne'ş-şabre miftāhü'l-merāmin

Bu gibi manzum parçaların bir diğeri özelliğiyle aktarıldığı yerde konuyla birebir bağlantılı olmalarıdır. Mesela yukarıdaki şiirin bulunduğu yer Nazar'ın Hidâyet şehrine varmadan önce içine düştüğü Hayret vadisinin anlatımında kullanılmıştır. Adeta Nazar'a şevk vermek, onun içinde bulunduğu zorlu durumdan dolayı pes etmemesini sağlamak için konmuş bir şiir izlenimi vermektedir. Şiirlerin bu şekilde kullanımı tüm metin boyunca karşılaşılan bir durumdur. Aşağıda alıntılacağımız beyitte Nazar'ın Ummân-ı Fikret ve Endîşe'de bulunduğu ve

²⁷² Muhyî'nin metin içinde tesis etmiş olduğu paralellikler aynı zamanda metnin okunmasında da yardımcı olacak niteliktedir. Örneğin şu ibarelerde olası bir okuyamama durumunda kelimelerin vezinlerinden yola çıkarak bir tahminde bulunmak metin tespitini kolaylaştırmaktadır: “haķâyıķ ıtlāk ve daķâyıķ ilhāk”. Bu ibarede “ve” bağlacından sonra gelen kelimenin “fe'â'il” vezninde olduğunu, son kelimenin de “if'âl” vezninde olduğunu bilmek kelimelerin doğru tespit edilmesinde okuyanın işini kolaylaştırmaktadır. Verdiğimiz iki örnek de metin içinden rasgele seçilmişlerdir. Sadece Muhyî'nin üslubunu örneklemek amacıyla buraya alınmışlardır. Tüm metnin böyle kurulmuş olduğunu söylemek, sanırız, hatalı bir değerlendirme olmayacaktır.

Hidâyet şehrine varmadan hemen önceki durumunun anlatıldığı yerde bulunmaktadır:

Ço şöhreti nefis tut olam diriseñ halâş
Ceryü’r-riyâh leyse kemâ teştehi’s-süfün

Görüldüğü gibi burada da adeta Nazar’a çıkış yolu gösterilmekte ve kurtuluşa ermek için neler yapması gerektiği anımsatılmaktadır. İkinci mısradan da Arapça bir ibare (Rüzgâr her zaman gemilerin istediği gibi esmez) yer almaktadır.

Muhyî bir yerde de Hayâlî’nin meşhur bir beytine nazire düşmektedir. Bunun gibi bir durumla metnin başka bir yerinde karşılaşmadık.

‘Işık bir şem’-i ilâhîdür cihân pervânesi
Hüsn bir mir’atdür diller anuñ dīvânesi

Bu beyit Hayâlî’nin, “Aşk bir şem’-i ilâhîdür benem pervânesi/Şevk bir zencîrdür gönlüm anuñ dīvânesi”²⁷³ biçimindeki beytine düşülmüş bir naziredir.

Muhyî’nin kaydedilmesi gereken en önemli üslup özelliklerinden biri de metin içinde kimi yerlerde aynı yazılışa sahip, fakat farklı anlamlara gelen kelimeleri kullanmış olmasıdır. İlk bakışta bir müstensih hatası gibi görülen ve müstensihin, yanlışlıkla, iki defa yazdığı izlenimi veren bu kelimelerin, dikkatlice bakıldığında farklı anlamlara geldikleri anlaşılmaktadır. Örneğin “Dîdebânlar bânları Nazarı bilüb Tevbeye habere giderler.” cümlesindeki “bân” kelimesi yanlışlıkla iki defa yazılmış izlenimi vermektedir. Kısa bir araştırmadan sonra “bân” kelimesinin aynı zamanda “bey, sancak beyi, prens” anlamına da geldiği

²⁷³ Bkz. Hayâlî Bey, *Hayâlî Divânı*, haz. Ali Nihat Tarlan (Ankara: Akçağ Yayınları, 1992), 302. 615. Gazelin ilk beyti.

görlür. Bu durumda cümle “Dîdebânların beyleri, önderleri Nazar’ı tanıyıp Tevbe’ye haber vermeye giderler” anlamına gelmektedir.²⁷⁴

Eserde daha önce pek rastlamadığımız bir durum söz konusudur. Tek bir yerde kullanılmakla beraber Muhyî, tüm bir cümleyi diğer bir cümlenin ögesi olarak kullanmıştır. Üslup özelliği sayılamayacak kadar sıklığa sahip olmasa da bu durumun kayıt altına alınması için burada zikredilmesi gerekmektedir. Eserde şöyle bir cümle yer almaktadır: “‘Aşk dağı mazhar-ı ‘ve innî le-geffârün li-men tâbe ve tevvâbün li-men enâbe” (15) olup tevbesin kabûl itdi”²⁷⁵ Görüldüğü gibi Arapça bir cümle Türkçe bir cümlenin bir ögesi olacak şekilde kullanılmıştır.²⁷⁶

²⁷⁴ Tahsin Yazıcı, Muhyî’nin diğer bir tarz özelliğini şöyle aktarır: “Ebced hesabıyla tarih düşürmekte ün yapan Muhyî, eserlerine de çok kez yazıldıkları tarihleri gösteren adlar verir. Bunu yapmadığı zamanlarda da kitaplarının metni içinde herhangi bir vesile ile bir tarih düşürür.” Yazıcı, *a.g.e.*, XV. İsmi yazıldığı tarihi gösteren eserlerine örnek verirken Yazıcı, *Hüsn ü Dil-i Muhyî-i bî-hân u mân* biçiminde ilk varakta yer almaktadır. Eserin sonunda kitabın yazılma tarihiyle ilgili üç tane tarih düşülmüştür. Söz konusu beyit şöyledir:

“Şükr ki tâm irdi bu târihde
Hüsn ü Dil-i Muhyî-i bî-hân u mân”

Burada, eserde de belirtildiği gibi üç ayrı tarih çıkar. Birincisi “şükr ki tâm” kelimidir. İkincisi, “târih” kelimesinde “irdi” lafzının çıkarılmasıyla elde edilmektedir. Üçüncüsü ise ikinci mısram tamamıdır. Buradan hareketle Muhyî’nin *Hüsn ü Dil-i Muhyî-i bî-hân u mân*’ine de eserin ebced hesabıyla yazılma tarihini gösteren bir isim verdiği sonucuna varabiliriz çünkü eserin ilk varığında yer alan ismin daha sonra eklenme ihtimalinden ziyade bu beytin eserin içinde yer aldığı için Muhyî’nin kendisi tarafından eklendiğini söylemek mümkündür.

²⁷⁵ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 264a.

²⁷⁶ Muhyî’nin bir diğer üslup özelliği şudur: Alegorik eserlerde genellikle hangi kavramın ne anlamda kullanıldığı açıklanır; eserin sonlarına doğru eserin alegorik olarak okunması gerektiği okuyucuya aktarılmış olur. Muhyî’de eserin alegorik oluşu farklı bir şekilde aksettirilmiştir. “Hüsn’ün anlamı budur, Dil’in anlamı şudur” şeklinde bir açıklamaya gidilmemiştir. Bunun yerine yazar, eserin daha iyi anlaşılması için kendisinin daha önce yazmış olduğu bir eserin belli bölümlerinin okunması gerektiğini vurgulamıştır:

Eger bu ma’ârifüñ tafşîli (5) ve bu hağâyıkuñ tağşîli murâd ise bu hağrûñ *Meşâhidü’l-vücûd ve mevâcidü’ş-şühûd* nâm kitâbunda on ikinci ‘âleminüñ on ikinci feleginüñ âfitâbunda kuṭb-ı eflâk-ı ‘avâlim olan devâ’ir-i muhtelifesinüñ merâkiz-i müktenifesünden şeref-i hıziyyede tettebbu’ oluna.

Sonuç olarak Muhyî'nin gerçekten kendine ait bir üslûbundan söz etmenin oldukça zor olduğunu, bunun yerine Muhyî'nin döneminin üslûp özelliklerine uyduğunu dile getirmenin daha doğru bir yaklaşım olabileceğini ifade etmek gerekir. Bununla birlikte Muhyî'nin eserinde sıkça karşılaştığımız kimi özellikleri de belirtmeye çalıştık.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inde Dil Özellikleri ve İmla

Bugüne kadar ne yazık ki on altıncı yüzyılın dil özelliklerini toplu olarak anlatan bir eser kaleme alınmamıştır. Her çalışma ilgili olduğu eserin diliyle ilgili birtakım çıkarımlarda bulunmakla yetinmek durumunda kalmıştır. Bu durumda yapılabilecek en olası uygulama, eseri döneminin diğer eserleriyle kıyaslamak olacaktır. Türk edebiyatının en çok çalışılan dönemlerinden biri olmasına rağmen eserimizin de yazıldığı dönem olan on altıncı yüzyıla ait toparlayıcı ve genel bir çalışma bulunmadığından eseri diğer eserlerle kıyaslamak oldukça zor bir görevdir. Tezimiz bir dil tezi olmadığı için ne yazık ki söz konusu kıyaslamayı yerine getirebilmek bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inde karşılaştığımız ilginç dil özelliklerinden birisi şudur: Eserin 259b numaralı varlığında, Hayâl'in Dil ile karşılaştığı sahnede Dil, Hayâl'e hünelerini sorar. Söze başlayan Hayâl şöyle der: “şüret-nigâr-ı nigâr ve

Alıntıda da anlaşılacağı üzere Muhyî, söz konusu bilginin ayrıntısı ve eserdeki hakikatlerin daha iyi anlaşılması için kendisinin eseri olan *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü's-şühûd* adlı metne bakılması gerektiğini dile getirmiştir. *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü's-şühûd* Muhyî'nin eserleri arasında sayılmakta fakat adı geçen eser elde bulunmamaktadır. Dolayısıyla Muhyî'nin eserin genel anlamda neyin alegorisi olduğunu açıkladığını sandığımız esere ulaşamamakta ve alegorinin yorumunu ilk elden öğrenme imkânından mahrum kalmaktayız. Bir yazarın kendi eserleri arasında metinlerarası göndermede bulunması, başlı başına, biricik bir durum olarak anlaşılabilir. Nitekim başka yazarların da aynı uygulamaya gittiklerine dair elimizde yeteri kadar bilgi mevcuttur fakat Muhyî'nin uygulamasının biricikliği eserin alegorisinin açıklaması için kendisinin başka bir eserine atıf yapmış olmasıdır.

āyīnedār-ı hūsn-i perī-ruhsārım”.²⁷⁷ Normalde Hayâl’in padişah olan Dil’e hitap ederken “Ey şüret-nigâr-ı nigâr ve āyīnedār-ı hūsn-i perī-ruhsārım” diye hitap etmesi beklenir.

Metnin 259b varağının yirmi ikinci satırında yer alan bir kelimenin yazılışı da dil özelliği açısından ilginç bir durum arz etmektedir. Söz konusu kelime “imkânın” kelimesidir. Genel olarak tamlayan eki “n”nin “kef” ile yazılması gerekirken burada “nun”la yazılmıştır. Söz konusu kelimenin içinde bulunduğu cümle şöyle bitmektedir: “vücūdına ihtimāl ve hayâl-i mevhūmiñ imkânınla ‘aqla ihtilâl virür idi”. Cümleden anlaşıldığı kadarıyla kast edilen “imkânıyla”dır yani buradaki “n”, “y” harfi yerine kullanılmış izlenimi vermektedir. Buradaki “hayâl-i mevhūmiñ imkânınla” ibaresi zarf tümleci olarak kullanılmış olup yükleme sorulacak “nasıl” sorusunun cevabı niteliğindedir. Dolayısıyla “ile” edatı sesli bir harfle biten bir kelimeye bittiğinde Türkçe’de söylenmesi gerektiği üzere “imkânıyla” değil de “imkânınla” biçiminde yazılmış olması önemli bir ayrıntı olarak not edilmelidir diye düşünmekteyiz.

Metnin 258a varağında “ciger-delen” diye bir kelime kullanılmıştır. Burada Farsça bir köke Türkçe bir ek getirilmiştir. Bu kullanım, dönemin dil özellikleri açısından dikkat çekicidir.

Sonuç olarak *Hüsn ü Dil*’in on altıncı yüzyılın dil özelliklerini barındırdığını söyleyebiliriz.

²⁷⁷ Mühî, *a.g.e.*, vr. 259b, yirmi üçüncü satır.

IV. BÖLÜM

HÜSN Ü DİL VE ALEGORİ

Bu bölümde Muhyî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinin alegorik olduğu yönlü tezimizi gerekçelendirmeye çalışacağız. Bunu yapmadan önce alegori ve ilgili kavramlardan ne kast ettiğimizin açıklanması yerinde olacaktır. Alegoriyle sıkça karıştırılan veya bu kelimeyle yakın anlama gelen kimi kavramlar vardır. Bu kavramlar, alegorinin içinde yer alabilen kavramlar olup onlardan herhangi birini içeren bir eserin zorunlu olarak alegorik olmayacağını belirtmekte yarar var.

Kavramsal Çerçeve: Alegori ve İlgili Kavramlar

Önceki bölümlerde hem diğer *Hüsn ü Diller* hem de Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i hakkında birtakım bilgiler aktarılmış ve eserler değişik açılardan kıyaslanmıştı. Bu bölümde Muhyî'nin eseri odağa alınarak eserin temel özelliği olduğunu düşündüğümüz alegorik yapı incelenecektir. Söz konusu inceleme yapılmadan önce alegori kavramının anlam çerçevesinin anlaşılır bir şekilde ortaya konması gerekmektedir. Bu sebeple, bu bölümde, alegoriyi bir kavram ve anlatı tekniği olarak incelemeye çalışacağız.

Alegori, Grekçe bir kelime olup iki ayrı kelimenin birleşiminden oluşmaktadır. Bunların ilki, “öteki/diğer” anlamına gelen “allos” kelimesi; ikincisiyse “toplulukta konuşmak” anlamına gelen “agoreuein” kelimesidir. Whitman'a göre bu iki kelime birleştiklerinde hem “gizlice söylenen” hem de “halk için uygun olmayan” anlamlarını kazanmaktadır.²⁷⁸ Whitman, birleşik kelime hâline gelen alegorinin anlamını şöyle açıklar: “Başka türlü konuşmak”,

²⁷⁸ Jon Whitman, *Allegory* (Harvard University Press, 1987), 263.

‘başka şeyler söylemek’, kastedilenden başka bir şey(ler) söylemek”.²⁷⁹ Aynı yazar bir başka yerde “*Alegori* antik Yunan ve Roma’da bir teknik ve terim olarak ortaya çıktığında, öncelikle, bir kelime veya bir kavramdan diğer bir kelime veya kavrama transferi işaret ederdi. Bir şey söylenir (*agoreuein*) ve başka bir şey kastedilir (*allos*)”²⁸⁰, demektedir. Kavram, bu şekliyle tanımlandığında yani bir anlam transferi/aktarımı söz konusu olduğunda alegoriyle ilgili, onunla yakından ilişkili veya onunla karıştırılan kimi kavramlar öne çıkmaktadır. Bu kavramlar; mecâz, istiâre, temsil, metafor, teşbih, sembol ve benzeri kavramlardır. Söz konusu kavramların ortak özelliği iki ayrı nesne arasında bir anlam aktarımı barındırmalarıdır. Alegoriyle ilgili ayrıntılı tartışmalara girmeden önce söz konusu kavramın yukarıda zikredilen kavramlarla ilişkisi ve farkları ortaya konmalıdır.

R. Azade, alegoriyi bir üst kavram olarak gören araştırmacılardan biridir. Ona göre diğer kavramlar alegori içinde kullanılabilen daha düşük kapsamlı terimlerdir. Azade, Nizâmî’yle ilgili bir yazısında “Böylelikle Nizamî, eserlerinde, bedîf, içtimaî ve siyasî amacını, asıl niyetini çok zaman alegorinin renkli nakışları olan sembol, remiz ve mecazlarla kendinden sonraki nesillere ulaştırır”,²⁸¹ demektedir. Demek oluyor ki alegori; sembol, remiz ve mecaz gibi birçok söz sanatını aynı anda kullanabilmektedir. “Aslında mecaz, teşbihin, kısaltılmış ve daha güçlendirilmiş şeklidir ve bütün dillerin tabiatında vardır”²⁸² diyen Beşir

²⁷⁹ Whitman, *a.g.e.*, 263-64.

²⁸⁰ Jon Whitman, “From the Textual to the Temporal: Early Christian “Allegory” and Early Romantic “Symbol”, *New Literary History* 22/1(1991), 162.

²⁸¹ R. Azade, “Hamse’de Alegori, Remiz ve Semboller.” çev. Mehmet Kara. *Türk Kültürü* 29/339 (1991), 411.

²⁸² Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 5. Bs. (İstanbul: Ötüken, 1997), 173.

Ayvazoğlu, mecaz ve teşbih arasında bir bağ kurmakta ve mecazı, teşbihin bir cüzü olarak yorumlamaktadır. Aynı yargıya katılan M. Kayahan Özgül, “Teşbihin mecazlaşma ve mecazın istiâreleşme süreci, bir başka yönde de mazmunlaşma sürecidir”²⁸³ tespitinde bulunmaktadır. Görülüyor ki teşbih, mecaz ve istiare arasında bir bağ ve silsile kurulmaktadır. Bu silsilenin kurulmasına olanak sağlayan etmen, her üç terimde de var olan benzerlik ilgisidir. Alegorinin, daha sonra ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, en temel özelliği birden fazla anlam katmanına sahip olmasıdır. Rıza Filizok da alegorinin bir rüknü olarak yorumlayabileceğimiz mecazın çokanlamlılığı sağlayan etmenlerden biri olduğu gözlemine yapmaktadır: “İstiare ve mürsel mecaz gibi edebî sanatlar vasıtasıyla kelime çok anlamlılığa kavuşur”.²⁸⁴

Mecaz

Klasik belagat kitaplarına göre mecaz, engelleyici bir karineden dolayı kelimenin başka bir şeye delalet etmesi olarak tanımlanır. M. Kaya Bilgegil, “Lugavî mecâz, lugavî hakîkatin mukabilidir. Kelimenin kendisine mevzû olan mânâda kullanılması nasıl lafzî hakîkatse; engel bir karîneden dolayı bu mânânın dışına çıkması da, lugavî mecâzdır. *Toprak* kelimesinin kendisine mahsus olan mânâyâ delâleti, lugavî hakîkat, “mezâr” mânâsında kullanılması lugavî mecâzdır”²⁸⁵ demektedir ve mecazı örneklemektedir. Engel bir karineden dolayı “toprak” kelimesi

²⁸³ M. Kayahan Özgül, “Gelenek bozulurken mazmuna bakış”, *Eski Türk edebiyatına modern yaklaşımlar I*, haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır v.d. (İstanbul: Turkuaz, 2007), 28.

²⁸⁴ Rıza Filizok, “Çok anlamlılık (La Polysémie)”, Yavuz Akpınar (ed.), *Tunca Kortantamer İçin* (İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2007), 439.

²⁸⁵ M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)*, 2. Bs. (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989), 130.

“mezâr” anlamında kullanıldığı zaman mecazî bir kullanımla karşılaşırız. Bilgegil, daha sonra mürsel mecazı şöyle tanımlamaktadır:

Bir sözün, arada gerçek mânâsını düşünmeğe bir engel bulunmak şartıyla, benzerlik dışında tam bir ilgi yüzünden, kendi mânâsı dışında kullanılmasına mürsel mecaz derler. İşte bu ilgi yüzündendir ki, lafza âit gerçek mânâdan önce mecaz mânâsı hâtıra gelir. Zirâ o bağ, hiçbir itibarîliğe yer verecek vaziyette değildir, sâbittir; mânâda fiilen veya kuvve hâlinde mevcûttur. Tasavvurun meydana gelebilmesi için – ister fiil, ister kuvve hâlinde olsun – bu bağın vücûduna lüzum vardır.²⁸⁶

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşıldığı gibi alegori ve mecaz arasında başka bir şeyi kastetme bağlamında bir anlam birlikteliğinden söz etmek olasıdır. İki arasında farklardan biri, mecazda arada kelimenin ilk anlamını düşünmemize izin vermeyen bir engel karine varken alegoride böyle bir zorunluluğun bulunmamasıdır. Aksine alegoride, kelimenin veya cümlenin ilk anlamının da anımsatılması gerekir ki böylece, kelime veya cümle çift anlamlılığa kavuşabilsin. Alegori ve mecaz arasındaki ikinci ve daha önemli fark ise, daha sonra göreceğimiz gibi, alegorinin bir anlatım tekniği, bir tür olmasıdır. Böyle olunca alegori, tüm bir metinle ilgili bir tanımlama hâline gelmektedir. Mecaz ise sadece bir söz sanatı olarak işlev görmekte, kelimenin kendisiyle ilgili bir kullanım olarak göze çarpmaktadır. Bilgegil’den yapılan alıntıda dile getirildiği gibi “toprak” kelimesinin kullanımı ve anlam çerçevesi bağlamında oluşan bir mecazdan söz edilebilir. Sonraki bölümde görüleceği gibi, alegori bir eserin bütünüyle ilgili bir betimleme olduğundan bir esere alegorik denebildiği hâlde bir eserin bütününe göndermede bulunmadığından dolayı herhangi bir eserin bütününe mecazî denememektedir.

²⁸⁶ Bilgegil, *a.g.e.*, 168-9.

Mecaz ve metafor eşanlamlı olarak kullanılabilen kavramlardır. Nitekim Türk Dili Sözlüğü'nde mecaza karşılık olarak metafor kelimesi kullanılmıştır: “1. Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz. 2. Bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma, metafor.”²⁸⁷ Günümüz Türkçesinde ise mecaza karşılık “değişmece” terimi kullanılmaktadır.²⁸⁸ Böyle olunca mecaz, değişmece, metafor kelimeleri aynı anlama gelmektedir. Türkçede Osmanlı döneminden kalan ve daha sonra Batı dillerinin etkisiyle Türkçeye girmiş kavramlar aynı anda kullanılabilmekte ve çoğunlukla bir kavram veya anlam karmaşasına yol açmaktadır. Burada, söz konusu karışıklığı gidermek amacıyla, alegoriyle ilgili her bir kavramın varsa Osmanlı Türkçesi, Batı kökenli ve günümüz Türkçesinde kullanılan karşılıkları verilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, yer yer, kavramların kullanımıyla ilgili karşılaştığımız karışıklıklar da gösterilecektir.

Yunanca “öte” anlamına gelen *meta* sözcüğü ile “taşımak, aktarmak, götürmek” mânâsındaki *phoros* kelimelerinin bileşiminden oluşan *metapherein* sözcüğünden türetilen *metafor*, “Bir deyim/ifadeyi, anlamlı bağlantısı olan bir başka deyim/ifade ile mecâzî olarak anlamak” olarak tanımlanır.²⁸⁹

²⁸⁷ Türk Dili Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*,

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=mecaz&ayn=tam>, Erişim Tarihi: 23.09.2009.

²⁸⁸ Türk Dili Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*,

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=de%F0i%FEmece&ayn=tam>, Erişim Tarihi: 23.09.2009.

²⁸⁹ Ahmet Ögke, *Vâhib-i Ümmî'den Niyâzî-i Mısırî'ye Türk Tasavvuf Düşüncesinde Metaforik Anlatım* (Ahenk Yayınları, t.y.), 9.

diye yazan Ögke'nin alıntıladığı²⁹⁰ tanıtımda da metafor kelimesi mecaz kelimesi kullanılarak tanımlanmıştır. Ögke, daha sonra metaforu soyut kavramların ifade aracı olarak tanımlamaktadır: “Öteden beri çeşitli din ve kültürlerde soyut kavramların bir tür ifade aracı olarak kendisine başvurula gelen *metafor* (*eğretileme*), Türkçedeki *istiâre* ve *mecâz* kavramlarını karşılamak üzere kullanılır”.²⁹¹ Alıntıdan da anlaşılacağı üzere metafor, eğretileme, istiare ve mecaz terimleri birbirlerine karşılık gelecek şekilde kullanılmış ve aralarındaki farklar göz ardı edilmiştir. Yukarıdaki incelemeden de anlaşıldığı gibi metafora karşılık eğretileme ve istiare terimlerini kullanmak, bir anlam karışıklığına yol açmaktadır. Eğretileme ve istiare kelimeleri aşağıda göreceğimiz gibi mecaz-değişmece-metfordan farklı bir anlama sahiptir. Aynı şekilde, istiare ve mecaz kavramları da eşitlenmiştir. Hâlbuki istiare ve mecazın farklı anlamlara sahip olduklarını klasik belagat kitapları da nakletmektedirler.

Mecazı (metafor) alegori içinde kullanılan sanatlardan biri olarak görmek olasıdır. Çünkü alegorinin içindedeki mecaz kullanımı sıklıkla görülür. Mecazın önemli kullanım alanlarından biri, içsel birtakım duyguları ifade edebilmemize yardımcı olmasıdır.

Metafor olmaksızın ‘içsel bir çatışma’dan söz edemeyiz, belki onu düşünemeyiz bile; ve her metafor küçük bir alegoridir. Ve çatışma, daha çok önemli hâle geldikçe, bu metaforların genişlemesi ve bütünleşmesi ve

²⁹⁰ Söz konusu alıntı Hasan Çiçek, “Kadîm Üç Felsefe Problemi Bağlamında Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Metaforik Anlatım”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XLIV/1(2003), 294'ten naklen Alexander Ulfig, *Lexicon der Philosophischen Begriffe* (Wiesbaden: Fourier Verlag GmbH, 1997), 265'ten alınmıştır.

²⁹¹ Ahmet Ögke, *a.g.e.*, 1.

sonuç olarak tam olgunlaşmış bir alegoriye dönüşmesi gerekliliği kaçınılmazdır.²⁹²

Nitekim metaforu alegoriyi oluşturan etmenlerden biri olarak yorumlayan araştırmacılar vardır. Boys-Stones, Cicero'dan alıntıyla "Devam eden bir akışta daha fazla metafor bulunduğunda, başka bir konuşma türü açıkça ortaya çıkar: ve Grekler buna 'alegori' derler"²⁹³ diye yazmaktadır. Boys-Stones'un böyle düşünmesinin ardında yatan etmen, onun metaforu bir ifade biçimi addetmesidir: "Metafor, bir ifade biçimidir. Onun kullanımı, bir pasajın esas anlamını değiştirmez fakat birbirine benzer addedilen iki şey arasında bir karşılaştırma oluşturmak için bir terimi başka bir terimin yerine ikame eder."²⁹⁴ Fletcher da klasik retorik anlayışına göre metaforun alegori içinde kullanılan bir biçim olduğunu düşünen araştırmacılardan biridir: "Cicero, Quintilian ve Rönesans retorikçilerince ortaya konan geleneksel retorik, alegorinin tek bir, devam eden, 'uzatılmış' metaforda bütünlenen bir alt-metaforlar serisi olduğunu

²⁹² C.S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* (Oxford University Press, 1958), 60. "We cannot speak, perhaps we can hardly think, of an "inner conflict" without a metaphor; and every metaphor is an allegory in little. And as the conflict becomes more and more important, it is inevitable that these metaphors should expand and coalesce, and finally turn into fully-fledged allegorical poem."

²⁹³ G. R. Boys-Stones, *Metaphors, Allegory and the Classical Tradition* (Oxford University Press, 2003), 2. "When there have been more metaphors in a continuous stream, another kind of speech clearly arises: and the Greeks call this kind 'allegory'."

²⁹⁴ Boys-Stones, *a.g.e.*, 8. "[M]etaphor is a mode of expression. Its use does not change the essential meaning of a passage, but substitutes one term for another to set up a comparison of two things which are perceived as alike."

ileri sürer.”²⁹⁵ Todorov da Quintilian’ın benzer bir vurgu yaptığını aktarmaktadır: “Quintilian şöyle yazar: “Metaforun sürmesi alegoriye dönüşür.” Bir başka deyişle tek başına bir metafor, benzetmeli bir konuşmadan başka bir şey değildir; eğer metafor sürüyorsa konuşmanın ilk anlamından başka bir şey anlatma amacı bulunduğunu gösterir.”²⁹⁶

Sembol

Alegoriyle sıkça karıştırılan diğer bir kavram semboldür. Sembolün Osmanlı Türkçesindeki karşılığı “temsil”dir. Nitekim Türkçe sözlükte de temsil kavramına karşılık “simgeleme, sembolü olma” anlamları verilmektedir.²⁹⁷ Aynı sözlükte “sembol” kelimesine karşılık olarak da doğrudan “simge” karşılığı verilmektedir.²⁹⁸ Demek ki sembol için de temsil ve simge karşılıklarını kullanabiliriz.

Terimin kendisi (Yunanca *symbolon*) eskidir. Köken olarak, bir bütün olmak için mukabiline katılmaya (*symbollein*) ihtiyaç duyması sanatını ifade eder, bir metinde onları çağrıştıran / ima eden bölümlere

²⁹⁵ Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), 70. “The traditional rhetoric set forth by Cicero, Quintilian, and the Renaissance rhetoricians asserts that allegory is a sequence of submetaphors which amount in aggregate to one single, continued, “extended” metaphor.”

²⁹⁶ Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 67.

²⁹⁷ Türk Dili Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=309081>, Erişim Tarihi: 23.09.2009. “1. Birinin veya bir topluluğun adına davranma. 2. Belirgin özellikleri ile yansıtmaya, sembolü olma, simgeleme.”

²⁹⁸ Türk Dili Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=sembol&ayn=tam>, Erişim Tarihi: 23.09.2009.

uygulandığında bile nesnelere potansiyel durumlarıyla bu yakın birleşmeyi muhafaza eder.²⁹⁹

Whitman'a göre sembolün kökeninde tam bir anlama sahip olabilmek için öteki yarısını aramak mefhumu saklıdır. Bu da iki kelime arasındaki bir ilişkiselliği ima eder. Dolayısıyla sembolde birbirini tamamlayan iki farklı nesneden / kelimedenden söz etmek olasıdır. Bu da "X, Y'nin sembolüdür" biçiminde ifade edilen sembol kullanımının geçerliliğini doğrulayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Edebî bir terim olarak sembol, alegoriyle sıkça karıştırılmaktadır. Alegorinin gelişimini anlatırken de değinileceği gibi Avrupa'da Orta Çağ boyunca, âdetâ, bir alegori-sembol savaşı sürmektedir. Ahmet Ögke, sembole karşılık olarak Arapça remz kelimesinin kullanıldığını belirtmektedir.³⁰⁰ Remz ve sembolün birbirlerine denk anlamlara geldiğini düşünen Purnâmdârîân da aynı gözlemi yapmakta ve remz kelimesini şu şekilde tanımlamaktadır: "Remz, Arapça bir kelime olup Farsçada da yakın anlama gelmektedir. Bu kelime, aslında, 'naşare, yanşuru' ve 'zarabe, yazribu' babının mücerret mastarıdır. Manası; dudak, göz, kaş, ağız, el ya da dille işaret etmektir."³⁰¹

Sembolün alegoriden ayrılan önemli bir özelliği, alegori gibi bir anlatım tekniği olmamasıdır. Alegori dendiğinde bütün bir eser veya tahkiye akla gelirken,

²⁹⁹ Jon Whitman, "From the Textual to the Temporal: Early Christian "Allegory" and Early Romantic "Symbol", *New Literary History* 22/1 (1991): 167. "The term itself (Greek *symbolon*) is ancient. Originally referring to art of an object that needs to join (*symbollein*) its counterpart in order to make a whole, it retains this close association with the potential condition of objects even when applied to suggestive passages in a text."

³⁰⁰ Ögke, *a.g.e.*, 21.

³⁰¹ Takî Purnâmdârîân, *Remz u Dâstânâ-i Remzî der Edeb-i Fârsî*, 5. Bs. (Tahran: Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1383), 1.

sembol sadece bir parçaya işaret etmekte ve söz konusu parçanın remzini aramayı zarurî kılmaktadır.

Alegori bir ifade aracıdır ve bir düşünme biçimi olan sembolden ayrılır. Alegori karmaşık bir ruh hâlini bir kişilikler zincirine bölerek daha belirgin hâle getirir. Bu çok eski bir yöntemdir: Homeros Geçimsizlik'i, Tan Sökümü'nü kişileştirir, öyle ki Homeros'da Tanrılar ile Alegori arasındaki ayrım çizgisini bulmak çoğu zaman güçtür. [...] Ortaçağ alegoriyi ilâhî şeyleri anlamaya izin veren bir yöntem olarak görmüştür.³⁰²

Bayrav'ın gözlemini Lewis de paylaşmaktadır. Aslında Bayrav, söz konusu makalesinde temel kaynak olarak Lewis'in *The Allegory of Love* adlı kitabını kullandığından yukarıdaki gözlemin Lewis'e ait olduğunu söylemek daha doğru olur:

Sembolizm bir düşünme biçimidir fakat alegori bir ifade biçimidir. O, şiirin içeriğinden ziyade şiirin biçimine aittir ve antiklerin faaliyetlerinden öğrenilmiştir. Eğer Dante haklıysa – ve neredeyse kesinlikle haklıdır – alegorinin tarihine Latin şiirindeki kişileştirmeye başlamalıyız.³⁰³

Lewis, alegori ve sembol arasında daha öze ait bir ayrım yapar:

Ayrımı farklı bir şekilde ortaya koyarsak, sembolist için alegori olan biziz. Biz, “duygusuz/soğuk kişileştirmeleriz”; üzerimizdeki gökler, ‘müphem soyutlamalar’dır; gerçeklik sandığımız dünya, başka yerde gerçekten onun tasavvur edilebilir boyutlarının yakınlarında olanın düz taslağıdır.³⁰⁴

³⁰² Süheylâ Bayrav, “Le Roman de la Rose”, *Parşömen* 3/1 (2002): 97.

³⁰³ C.S. Lewis, *a.g.e.*, 48. “Symbolism is a mode of thought but allegory is a mode of expression. It belongs to the form of poetry, more than to its content, and it is learned from the practice of the ancients. If Dante is right –and he almost certainly is- we must begin the history of allegory with the personification in classical Latin poetry.”

³⁰⁴ C.S. Lewis, *a.g.e.*, 45. “To put the difference in another way, for the symbolist it is we who are the allegory. We are the “frigid personifications”; the heavens above us are the ‘shadowy

Lewis'in sembolist(ler) için söyledikleri Plato'nun ünlü idealar düşüncesini akla getirmektedir. Bu görüşe göre bizler ancak ideaların formlarıyız. Bu dünyada var olan her nesnenin bir idesi vardır. Örneğin güneşin idesi iyiliktir yani güneş iyi idesinin bu dünyadaki yansımasıdır. Böyle olunca gerçeklik dünyası sandığımız dünyamızdaki her nesne ve bizler, birer taklit konumuna düşeriz. Alegori bir şey derken başka bir şey kast etmek olduğundan ya da kendinden başka bir şeye gönderme yaptığından insanın kendisi ve yaşadığımız dünyadaki nesnelere, bu bağlamda, birer alegori olmaktadır. Sembol ise bu alegoriler içinde teşekkül eden birtakım anlam aktarımları / yer değiştirmeleridir.

Sembolleri kullanarak düşünme biçimine verilen ad sembolizmdir. Bu yöntem çok eski çağlardan beri kullanıla gelmiştir. Sembolizmin Antik Yunan'dan beri kullanıldığı belirtilmektedir. Özellikle Plato'nun diyalogları vasıtasıyla ilk sembolik okumalar gerçekleşmiştir. Plato'ya göre Güneş İyi'nin kopyasıdır.³⁰⁵ Böyle bakıldığında Plato'nun iki şey arasında bir şeyin gerçeği olmak veya o şeyin taklidi, kopyası olmak arasında bire bir bir anlam ilişkisi kurduğu yani tek anlamlılığın ön planda olduğu söylenebilir. Alegoride çokanlamlılık esasken sembolizmde böylesi bir zorunluluk yoktur, hatta tek anlamlılığın daha çok görüldüğü söylenebilir.³⁰⁶ Tek anlamlılıktan kasıt, iki nesne

abstractions'; the world which we mistake for reality is the flat outline of that which elsewhere veritably is in all the round of its unimaginable dimensions."

³⁰⁵ Bu konuda bkz C.S. Lewis, *a.g.e.*, 45-46.

³⁰⁶ Diğer kavramların çoğunda olduğu gibi sembol kavramının da kökeni teşbihtir çünkü sembolde bir kelime diğerine benzerliği oranında sembol olabilir. Turan Koç'un kullandığı "temsili" kelimesi "analoji" kelimesini karşılamak için kullanılmaktadır. Analoji, sözlükte benzetme anlamındadır. Bu bağlamda kelimenin Osmanlı Türkçesinde teşbih, modern Türkçede benzetme ve

arasında “A=B” türünden bir karşılığın olmasıdır. Eşitliğin sağ tarafında yer alan “B”nin tek bir anlamı vardır. Çok anlamlılıkta ise “B” birden fazla anlama gelebilmektedir. “A” ve “B” arasında söz konusu olan delalet veya isnat ilişkisi, birden fazla anlamın ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Alegorilerde söz konusu olan durum da isnat veya delalet ilişkisinin birden fazla açıdan kurulması ve her bir isnat ilişkisi için ayrı bir anlam katmanı olduğundan dolayı ifadenin³⁰⁷ birden fazla anlama gelmesidir.

Sembolizmin alegoriye karşı güçlü bir rakip olarak ortaya çıkması, Batı düşüncesinde bir kırılmaya yol açan Aydınlanma’dan sonra gelen romantizm akımı sayesinde gerçekleşir. Madsen’in de dile getirdiği gibi romantizmle beraber birey ve öznellik ön plana çıkmış; bu da, sembolizmin alegorinin güçlü bir karşıtı olarak tezahür etmesine yol açmıştır.³⁰⁸ Hatta romantizmin etkisiyle alegori ve sembol kavramlarının yerlerinin değiştirildiği söylenmiştir çünkü romantizmden sonra alegori ve sembol kavramları birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu da alegorinin, bizi daha çok ilgilendiren, Orta Çağ’daki kullanımından bir sapma olarak yorumlanabilir. Carolyn von Dyke, Paul de Man’dan naklen “1800-1832 arasında Friedrich Schlegel’in, Creuzer ve Schelling’in etkisiyle, ‘sembolik’ kelimesini ‘alegori’nin yerine geçirdiğini”

İngilizcede analogi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Bkz. Turan Koç, *Din Dili*, 2. Bs. (İstanbul: İz Yayınları, 1998).

³⁰⁷ Burada “ifade” kelimesini post-yapısalcıların “metin” terimleri gibi daha geniş bir anlamda kullandığımızı, yerine göre cümle yerinde göre bölüm veya eserin tümünü karşılayacak bir biçimde kullandığımızı belirtmek gerek.

³⁰⁸ Deborah L. Madsen, *Rereading Allegory: A Narrative Approach to genre* (New York: St. Martin’s Press, 1994), 109.

belirtir,³⁰⁹ diye yazar. Von Dyke, devamında şunu dile getirmektedir: “Romantik dönem boyunca belirli Amerikalı yazarlar, İngiliz mukabillerinin ‘alegori’ nin anti-tezi olarak övdükleri ‘sembolizm’ olgusuna ‘alegori’ demekte ısrar ettiler.”³¹⁰

Benzer bir vurguyu Whitman da yapmakta ve sembol ile alegorinin yer değiştirmesini ve sembolün alegoriden daha üstün bir konuma yerleştirilmesini Goethe’yle ilintili olarak August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schelling’e bağlamaktadır. Schlegel ve Schelling, sembol kelimesini ilk dönem mitolojik metinlerine uygulayarak iki terim arasında bir yer değiştirmeye gitmişlerdir. Romantizm sonrası sembol ve alegori tartışmalarını da bu iki eleştirmenin yorumları belirlemiştir.

Romantizm döneminin aksine Orta Çağda alegori yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde alegori sembole üstün tutulmuş ve eserlerin çoğu alegoriyi ön planda tutacak bir şekilde kaleme alınmıştır.³¹¹ Alegori, bireyin sonraki dönemler gibi hayatın her anında yer almadığı zamanlarda daha çok rağbet görmüştür. Bunun nedenlerinden bir tanesi de “Saray Aşk” bölümünde göreceğimiz gibi devrin toplumsal yaşantısının (Feodalite) alegorik düşünmeye daha yatkın oluşudur. Öte yandan sembol, bireyselliğin göstergelerinden biri olarak görülmüş ve alegoriye karşı güçlü bir rakip diye savunulmuştur. Aslında

³⁰⁹ Carolyn Von Dyke, *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory* (Ithaca&London: Cornell University Press, 1985), 17. “Between 1800 and 1832”, writes Paul de Man, “under the influence of Creuzer and Schelling, Friedrich Schlegel substitutes the word “symbolic” for “allegory”.

³¹⁰ Von Dyke, *a.g.e.*, 17. “Throughout Romantic period, certain American writers persisted in using “allegory” for the phenomena that their English counterparts were praising as allegory’s antithesis, symbolism”.

³¹¹ Benzer bir yaklaşım için bkz. C.S. Lewis, *a.g.e.*, 46.

Batıda alegoriden sembole geçiş sürecinde yaşanan tartişmalar 19. yüzyılda Osmanlı'da yaşanan tartişmalara benzemektedir. Bilindiği gibi özellikle Yeni Osmanlıların (Namık Kemal, Ziya Paşa) divan edebiyatına yönelik eleştirileri, eski düzeni savunmak ve Batılı (yeni) fikirleri benimsemek temelinde ilerlemiştir. Bu tartişmalarda divan edebiyatına hâkim düşünce yapısı, kemikleşmiş mazmunlar üzerinden eleştirilmiş ve bu fikrî yapının bireye yeteri kadar önem atfetmediği ne srlmştir. Daha sonra göreceğimiz gibi Orhan Pamuk da alegorinin neden günümüzde pek kullanılmadığını açıklarken “eski-yeni” dikotomisi üzerinden görüşlerini temellendirmektedir. Bu bağlamda “ağdaş” düşüncenin çift anlamlılık (alegori) yerine tek anlamlılığı (sembol) tercih ettiği ileri sürülebilir.

İstiare

Yukarıda, sembol ve alegori arasında tekanamlılık-iftanamlılık çerçevesinde yapılan ayrıma Ahmet gke de katılmakta ve sembolde iftanamlılığın bulunmadığını dile getirmektedir: “Kesinlikle birlikte bulunması gereken çift anlamlılığın *sembolde* yer almaması, onu *istiâre*den ayırmaktadır”.³¹² İstiarenin (istiare-i temsiliyyenin) alegoriyle eş anlamlı kullanılabileceği aşağıda açıklanmaya çalışılacaktır.

Alegoriyle yukarıda zikredilen diğer kavramlardan daha çok benzerliği bulunan diğer bir kavram istiaredir. İki kavram arasındaki ilişkiyi tesis eden şey, benzerliktir. İkisinde de temel etmen göndermede buldukları kavramların birbirlerine, açık veya gizli, belli yönlerden benzerlik arzetmeleridir. M. Kaya Bilgegil, istiare ve alegori arasındaki ilişkiye dikkati çeker: “İstiâre, mâhiyeti

³¹² gke, *a.g.e.*, 25.

itibâriyle bir istibdâl (analogie dérobée, transformation)dır. Bu vasfıyla da allegorie ve symbole'le ortak bir noktada birleşir. [...] [İstibdâl] Küçük ve itibârî (relative) bir benzerlikten dolayı, bir şeyi, zihinde başka bir şey yerine ikâme etmektir".³¹³ İstiare, özü itibariyle bir teşbih olmakla beraber mecazın bir üst mertebesi olarak algılanabilir. Gerçek anlamı yerine kullanılmayan bir kelimedede mecaz yapılmış olur. Kelimenin gerçek ve mecazî anlamı arasında benzerlik ilgisi varsa istiare olur. Öbür türlü, yani benzerlik ilgisinden başka bir ilgi varsa, mecazın bir türü olan mecaz-ı mürsel yapılmış olur.³¹⁴ Görüldüğü gibi mecâz-ı mürsel ve istiâre arasındaki temel fark, kelimenin hakikî ve mecazî anlamı arasındaki benzerlik alakasının olup olmamasıdır. Aynı vurguyu M. Kaya Bilgegil de yapmaktadır.³¹⁵ Yukarıda dile getirilen istiare ve teşbih arasındaki bağı Bilgegil şöyle açıklamaktadır:

İstiâre bir şeyin ödünç verilmesini veya ödünç alınmış bir şeyin iâdesini istemektir. Edebiyatta, taraflarından biri kaldırılmış belîğ teşbîhe bu ad verilmektedir. Ayrıca Fransızca yazılmış bazı edebiyat kitapları, bizim belîğ teşbîh sayacağımız sözleri de istiâre örneği gösteriyorlar. İstiâre yapılırken bir lafız mânâsını idâre [iâde?] yoluyla başka bir lafza bırakır; bir engel karîne de, gerçek mânânın düşünülmesini önler. Böyle bir mânâ ödünç verilmesini sağlayan ilgi ise benzerliktir.³¹⁶

Bilgegil, metafor ve alegori kavramlarına Türkçe karşılık olarak açık istiare ve istiare-i temsiliyye kelimelerinin kullanıldığı gözleminde bulunmaktadır: "19. asır

³¹³ Bilgegil, *a.g.e.*, 155.

³¹⁴ Bkz. Ali Nihat Tarlan, *Edebiyat Meseleleri* (İstanbul: Ötüken, 1981), 153.

³¹⁵ Bilgegil, *a.g.e.*, 154.

³¹⁶ Bilgegil, *a.g.e.*, 154.

Türk belagatçıları, Batı retoriğinde karşılaştıkları “metafor” terimi için açık istiare, “alegor” için de istiare-i temsiliyye, istiare-i mürekkebe veya mecaz-ı mürekkebe terimlerini bulmuşlar ve kullanmışlardır”.³¹⁷ Metafor ve istiarenin birbirine karşılık gelen kavramlar olduğunu Ahmet Ögke de yukarıda bahsi geçen eserinde dile getirmektedir.³¹⁸ Her ikisinde de teşbihin kullanımı açısından bir benzerlik ilişkisi olmakla beraber, metafor ve istiarenin aynı anlama gelecek şekilde kullanılamayacağını düşünüyoruz. Çünkü metaforda iki kelime arasında benzerlik ilişkisinin bulunması gerekliliği yoktur. Yukarıda da dile getirildiği gibi metafora karşılık olarak mecazın kullanılması daha uygun görünmektedir.

Sözlükte “ödünç istemek, ödünç almak” anlamına gelen *istiâreyi* belâgat âlimleri, “bir kelime veya terkinin, teşbihe mübalağa ve yorum gücü sağlamak için benzeşme ilgisiyle ve bir karîneye dayalı olarak gerçek anlamı dışında kullanılması” şeklinde tarif etmişlerdir. Câhız ve Abdülkâhir el-Cürçânî gibi âlimler benzeşme ilgisi sebebiyle *istiâreyi* bir teşbih türü olarak kabul ederken (*Esrârü'l-Belâğa*, s. 20) Fahreddin er-Râzî, Sekkâkî ve daha sonra gelenler onu bir mecaz türü olarak görmüşlerdir.³¹⁹

İstiarde söz konusu durum geçicidir, ödünç alınmıştır. “Nitekim *istiâre* terimi, bizi *âre*'ye, *âriyet*'e, *ödünç*'e götürür: Bir kavramın başka bir kavramı anlatmak için ödünç alınması. Bu, geçici, sallantılı, -adı üstünde- “*eğreti*” bir durumdur; öznitelik değişmez, yani çıkış kavramı, aslî niteliğini yitirmez.”³²⁰ Bu bakımdan

³¹⁷ Menderes Coşkun, “Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori”, *Bilig* 38 (2006): 52.

³¹⁸ Ögke, *a.g.e.*, 1.

³¹⁹ İsmail Durmuş ve İskender Pala, “İstiare”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 23, 315.

³²⁰ Ögke, *a.g.e.*, 10.

istiare ve alegori arasında sıkı bir anlam ilişkisi söz konusudur. “Bir konu veya düşüncenin muhtelif istiareler vasıtasıyla canlandırılarak anlatıldığı parça veya esere alegori denir.”³²¹ Bununla beraber istiaresinin alegoriye karşılık geldiğini iddia etmek, aceleci davranmaktır. Nitekim Menderes Coşkun’un verdiği tanımda “alegori”, “muhtelif istiareler vasıtasıyla” kurulmaktadır, denmektedir. Dolayısıyla istiare, alegorinin bir parçası konumunda düşünülmektedir. Bilgegil’in yukarıda dile getirdiği gibi alegoriye karşılık olarak istiare-i temsiliyye kavramı önerilebilir³²². “19. asır Türk belagatçıları, Batı retoriğinde karşılaştıkları “metafor” terimi için açık istiare, “alegor” için de istiare-i temsiliyye, istiare-i mürekkebe veya mecaz-ı mürekkebe terimlerini bulmuşlar ve kullanmışlardır.”³²³ Nitekim istiare-i temsiliyye ve alegorinin tanımları örtüşmektedir. İsmail Durmuş ve İskender Pala, İslam Ansiklopedisi’ne yazdıkları “İstiare” maddesinde istiare-i temsiliyyeyi şöyle tarif ederler:

İstîâre-i Temsiliyye: (mürekkep istîâre, alegori) Bir ögenin değişik yönleri ve özelliklerinin benzetme konusu yapılarak istîâre edilmesidir. Bu durumda benzeyen söylenmeyip benzetilenin birden fazla özelliği zikredilir. [...] Sembolik anlatımlar ihtiva eden manzumelerin çoğu temsilî istiare üzerine kurulmuştur.³²⁴

³²¹ Coşkun, *a.g.e.*, 52.

³²² Dora D’Istria, birer alegori olan Fazlî’nin *Gül ü Bülbül* ve Guillaume de Lorris’in *Le Roman De La Rose* adlı eserlerini karşılaştırdığı makalesinde söz konusu eserler için “İstiareli Destan” kavramını kullanmaktadır. Bkz. Dora D’Istria, “Osmanlılar’da Şiir: İstiareli Destanlar”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: YKY, 1999), 48-50.

³²³ Coşkun, *a.g.e.*, 52.

³²⁴ Durmuş ve Pala, *a.g.e.*, 317.

Durmuş ve Pala'ya göre istiare; akıl ve duygular arasında bağlantı kurduğu, ifadeyi güçlendirdiği, soyut kavramları somut kavramlarla ifade edebildiği ve ruhî durumları ifadeye imkân sağladığı için tercih edilir.

İstiare, akılla duygular arasında bağlantı kurarak fikir ve hayalleri kuvvetlendirip anlatımı daha etkili hâle getirir ve bu yönüyle düz ifadeye tercih edilir. [...] Alegori ve sembolleri kullanarak zihindeki bir şeyi benzer başka bir şeyle, özellikle soyut varlıkları somutlarla değiştirmek suretiyle daha etkili bir anlatım gücü sağlar. Adı konulmamış ruh hâllerine, dış âlemden ödünç alınan bir benzerlik vesilesiyle ad verme imkânı verdiği için istiarenin güçlü bir yapısı ve yaygın bir kullanımı vardır.³²⁵

Alegorinin Tarihsel Gelişimi

Alegori ilk çağlardan modern çağlara kadar Batı edebiyatında var olan bir edebî vasıta. Alegori hakkındaki en iyi çalışmalardan birini yapan Angus Fletcher'e göre "en basit kelimelerle söylenecek olursa alegori, bir şey söyler ve başka bir şeyi kasteder."³²⁶ Görüldüğü gibi alegorinin tanımında öne çıkan iki kelime "söylemek" ve "kastedmektir". Bir şey söylenirken başka bir şey kastediliyorsa, eleştirmene düşen görev kastedilenin ne olduğunu ortaya çıkarmak olacaktır. Bu da beraberinde yorum faaliyetini getirmektedir. Nitekim alegori, Madsen gibi birçok araştırmacı tarafından bir yorum olarak da adlandırılmıştır.³²⁷ Madsen, özellikle ilk dönemlerde (Roma ve Antik Yunan metinlerinde) alegorinin edebî bir türden ziyade bir yorum(lama) olarak algılandığını belirtmektedir.³²⁸ Bu bakış açısı, Madsen'in belirttiği gibi bir edebî yazın türü veya bir yorumlama olarak

³²⁵ Durmuş ve Pala, *a.g.e.*, 317.

³²⁶ Fletcher, *a.g.e.*, 2.

³²⁷ Bkz. Morton W. Bloomfield, "Allegory as Interpretation", *New Literary History* 3/2 (1972): 301-317.

³²⁸ Madsen, *a.g.e.*, 1-2.

alegori gibi bir ayrıma da yol açmaktadır. Bir metnin kendi iç mekanizmaları alegorik bir biçimde mi işliyor, yoksa metin böyle bir okumayı zorunlu kılmadığı hâlde eleştirmen veya yorumcu metni alegorik okumak için zorluyor / esnetiyor mu? Daha sonra değinileceği gibi Homer'in metinleri aslında birer alegori olmadıkları hâlde yorumcular onlara birer alegori olarak yaklaşarak metinleri yorumla uyurmuşlardır. Alegorik yazında yazar, ya eserinin alegori olduğunu açık bir biçimde ortaya koyar ya da eserin sonunda hikâyenin bir alegori olduğunu açık bir şekilde kendi söyler. Alegorik yazının en iyi örnekleri Osmanlı Türkçesiyle yazılmış eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Mihr ü Mâh*'ı ve Kara Fazlî'nin *Gül ü Bülbül*'ü bu türden eserlere örnektir. Her iki eserde de yazarlar, hikâyenin sonunda “şununla şunu kast ettim, bununla kast ettiğim şudur” benzeri ifadelerle eserlerinin birer alegori olduğunu ve alegorik bir şekilde yorumlanmaları gerektiğini okura / eleştirmene / yorumcuya bildirmiş olurlar.

Bir anlatıyı imleyen alegori kavramında olduğu gibi sadece bir kelimeyi imleyen alegori kelimesinde de çift anlamlılık esastır: “Fransız retorikçilerinin sonuncusu olan Fontanier, ‘Alegori iki anlamlı bir önermedir, biri düz anlamdır öteki de tinsel anlam’”,³²⁹ demektedir. Düz anlamdan kasıt, kelimenin / cümlenin veya eserin sözel anlamıdır. Tinsel anlam ise, genellikle dinî olmakla beraber, eserin görünür olan veya sözel anlamının dışında imlediği anlam katmanıdır. Osmanlı Türkçesiyle yazılmış eserlerin çoğunda bu ikinci anlam katmanı tasavvufî anlam katmanıdır. Eserler, çoğunlukla çift kahramanlı aşk

³²⁹ Todorov, *a.g.e.*, 67.

mesnevileridir, hem gerçek iki kişi arasındaki bir aşk ilişkisi hem de tasavvufi anlam yüklenen, örneğin seyr ü sülûk, bir hikâye olarak okunabilmektedir.

Alegorinin tarihi çok eski çağlara kadar götürülebilmektedir. Alegorinin Eski Yunan filozoflarının eserlerini yorumlamakla başladığı ve Homer'in eserlerindeki alegorileri ortaya çıkarmaya çalışmakla devam ettiği iddia edilmektedir. Alegori, daha sonra Tevrat ve İncil arasındaki paralellikleri ortaya çıkarmaya çalışan, ikisinin de özde benzer şeyleri dile getirdiğini düşünen, Tevrat'ı Hıristiyanlaştırmaya çalışan Hıristiyan kutsal metin yorumcuları tarafından kullanılmıştır. Tanrı görünüşte Tevrat'ta farklı, İncil'de farklı bir şey söylemiştir. Bunun sadece görünüşte olduğunu, aslında, Tanrı'nın Tevrat'ta da İncil'de de benzer şeyler söylediğini düşünen ilk dönem Hıristiyanları Tevrat'ta söylenenin başka bir şeyi kastettiğini düşünmüşlerdir. Böylece alegorinin en temel tanımı olan "bir şeyi söylerken başka bir şeyi kastetme" edimi ilk kez Hıristiyan kutsal metin yorumcuları tarafından ortaya konmuş olmaktadır. "Klasik kullanımında terim [alegori], bir metne kimi dışsal ve içsel anlamlar ithal eden bir yorumlama tarzına göndermede bulunurdu; metnin, bir dışsal söylemle (genellikle felsefi bir söylem) sistematik bir analogiyi gizleyen bir şifre (code) türü gibi işlediği varsayılmıştır."³³⁰ Böylelikle ilk alegori uygulamaları bir yorum faaliyeti olarak düşünülebilir.

Alegoriyi bir tür olarak değerlendiren Madsen alegorinin gelişimini iki döneme ayırarak inceler. Birincisi, alegoriyi belagatin bir parçası gibi değerlendirirken ikincisi, kutsal metin yorumu faaliyetlerinin bir parçası olarak

³³⁰ Madsen, *a.g.e.*, 2-3. "In classical usage, the term referred to a style of interpretation that imported to a text some external and extrinsic meaning; the text was assumed to operate as a kind of code, concealing a systematic analogy with some external discourse, often a philosophical discourse."

değerlendirir.³³¹ Alegorinin Homer’i yorumlamak için ortaya çıktığını düşünen araştırmacılardan biri olan Bloomfield’a göre alegori Homer’i yorumlamak amacıyla İskenderiye’de ortaya çıkmıştır. Bundan sonra ikinci aşama Eski Ahit yorumudur.³³² Eski Ahit yorumcuları Eski Ahit ve Hıristiyanlık arasında bir devamlılık görmeye çalışırlar. Dolayısıyla bu faaliyetlere de alegorik yorum demek daha uygun olacaktır.

Bloomfield’a göre bir eserin önemi / anlamı, onun kastettiğinin ötesindedir. Dolayısıyla İskenderiye’de Homer’in eserlerinin anlamının ötesine bakarak başlayan alegori, sonraları Eski Ahit ve Yeni Ahit’i uzlaştırma gayesiyle yorumlamak biçiminde devam etmiştir.³³³

Aktarılan iki görüşün ortak noktası, alegorinin ilk başlarda alegorik yorum olarak meydana geldiğidir. Önceleri insan eliyle veya Tanrı buyruğu olarak yazılmış eserlerin gerçekte ne kastettiklerini anlamaya çalışma neticesinde oluşmuş bir yorumlama faaliyeti olan alegorinin edebî bir tür hâline gelmesi daha sonraki dönemlerde meydana gelen bir gelişmedir.

Madsen, ilk dönem Gospel ve patristik yazılara bakarak alegori kelimesinin bir yorum faaliyetine verilen isim olmaktan çok, bir eserin bir yönüne verilen isim olduğu gözleminde bulunmaktadır.³³⁴ Buradan kasıt eser içinde yer alan alegorik bölümlerdir. Mevlana’nın *Mesnevi*’sinde ve *Kelile ve Dimne*’de de

³³¹ Madsen, *a.g.e.*, 1.

³³² Bloomfield, *a.g.m.*: 301.

³³³ Bloomfield, *a.g.m.*: 301.

³³⁴ Madsen, *a.g.e.*, 3.

karşımıza çıktığı gibi eserin belli bölümleri alegorik olabilir fakat bu, tüm eser için geçerli değildir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle kavramın tarihsel gelişiminin şu üç aşamadan geçtiği söylenebilir:

- 1) bir kitabın / metnin belli bir yönüne verilen isim,
- 2) bir metnin anlamının ötesinde kastettiğinin anlaşılmasına yönelik faaliyetlere verilen isim (alegorik yorumlama),
- 3) bir metnin yazılışında temel saik olan ve bir edebî türü ortaya çıkaran faaliyete verilen isim (alegorik yazın).³³⁵

Buradan yola çıkılarak ilk dönem Helenistik alegorizm, sonraki dönem de Hıristiyan alegorizmi diye adlandırılmaktadır. Helenistik dönem, alegoriyi edebî faaliyetin bir parçası olarak yorumlarken Hıristiyan alegorizmi meseleye dinsel açıdan bakmakta ve edebî metinlerde “kastedilen”in dinî bir göndereni olduğunu düşünmektedir. Burada var olan ayrımı dinsel / dilsel ayrımı olarak da okumak mümkün. İlkinde temel amaç, eserleri dine uygun bir şekilde yorumlamak, söz konusu eserlerin (örneğin Homer veya Eski Ahit) dine kapı aralayan metinler olduklarını ispatlamaktır. Böyle olunca metinsel işaretlerin gönderileni daima Hıristiyanlık'ta aranmıştır. İkincisinde yani dilsel olandaysa, nispeten “akademik” bir gaye sezilmekte ve metinler dilsel gönderilenleri göz önüne alınarak yorumlanmaktadır.

Helenistik dönemde yukarıdakilerden farklı olarak alegori, felsefi amaçlar için de kullanılmıştır. Felsefi öğretilerin halka daha iyi anlatılabilmesi için

³³⁵ Alegorik yorum ve alegorik yazın arasındaki fark sonraki kısımlarda ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

alegoriyi (örneğin Heraclitus) kullanan filozoflar, bu uğurda mitleri alegorik olarak yorumlamayı tercih etmişlerdir.³³⁶

Alegorinin kökeniyle ilgili her iki görüş de (Homer yorumu veya Kutsal Metin yorumu) alegorinin ilk başlarda alegorik yazın olmaktan evvel alegorik yorum olduğunu teslim eder görünmektedir. İlk dönemlerde yorumcular bir metne alegorik açıdan bakmışlar, metnin yazar(lar)ı eser(ler)ini alegorik bir tarzda yazmamışlardır. Tuve, bu görüşü destekleyen yazarlardan biridir. Ona göre, bu tarz yorumlar sonraki okurlarca metinlere yüklenmiş / dayatılmıştır.³³⁷

Alegorinin kökeniyle ilgili yukarıda değinildiği gibi değişik varsayımlar bulunmaktadır. Bunlardan bir diğeri alegorinin Plato'nun eserleriyle başladığı görüşüdür. Onun kimi felsefî metinleri alegorik olarak yorumlanmaya müsait görünmektedir. Özellikle *The Symposium (Sempozyum)* ve *The Republic (Devlet)* adlı eserlerinde alegorik parçaların varlığı iddia edilmiştir.³³⁸ Söz konusu görüşler arasında, alegoriyi Homer yorumu veya Plato'yla başlatan görüş alegorinin dinî kökenli olduğunu iddia eden görüşten daha ağır basmaktadır çünkü İncil, tarihsel olarak diğeri ikisinden daha geç bir tarihte meydana çıkmıştır. Böyle olunca alegorinin Eski Ahit'te yazılanları Yeni Ahit'le uzlaştırma çabaları sonucu oluştuğunu savunan görüşün tarihî olgulara uymadığı söylenebilir. "Alegorinin kökeni, edebî olmaktan ziyade felsefî ve teolojiktir. Muhtemelen (alegorilerin) çoğu dinîdir. Alegori başından beri, yine de, anlatıyla yakından ilintili

³³⁶ Stoikler ve Heraclitus'un alegori anlayışı için bkz. Madsen, *a.g.e.*, 31.

³³⁷ Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery Some Medieval Books and Their Posterity* (Princeton, New Jersey: Princeton University, 1966), 220.

³³⁸ Bkz John MacQueen, *Allegory* (Great Britain, Fokenham, Norfolk: Cox&Wyman Ltd, 1970), 7.

olmuştur.”³³⁹ MacQueen’in kastettiği din, Hıristiyanlık öncesi din olmalıdır çünkü alegorinin aynı anda hem felsefi hem de dinî kökene sahip olması ihtimal dâhilinde değildir. Bilindiği gibi Homer ve Plato, milattan önce yaşamışlardır. Dolayısıyla Hıristiyanlığın doğuşundan önceye tekabül etmektedirler. Lewis, alegoriyi herhangi bir döneme hasretmekten ziyade onu genel olarak insana ait bir etkinlik olarak görmeyi tercih eder: “Alegori, bir anlamda, orta çağ insanına ait değildir fakat genel olarak insana veya hatta zihne aittir. Maddi olmayanı resmedilebilir kelimelerle temsil etmek, düşüncenin ve dilin doğasında vardır.”³⁴⁰

Antik Yunan

Antik Yunan’da yorum faaliyetleri neticesinde alegori terimi kullanılmaya başlanmıştır. O dönemde yorumlanması gereken en büyük eser Homer’in eserleridir. Dolayısıyla Born’un da ifade ettiği gibi Antik Yunan’daki edebi yorumlar ve özelde alegorik yorumların Homer’le başlatılması beklenebilecek bir durumdur.³⁴¹

Öte yandan Plato, genellikle, alegorinin kurucularından biri sayılır. Bundaki en büyük etmenlerden biri Plato’nun felsefesinde önemli bir yer tutan idealar düşüncesidir. Maddi dünyada gördüğümüz her şey idealar dünyasındaki bir “ide”nin yansımasıdır. Örneğin “Güneş”, “İyi” idesinin formu olarak telakki edilir. Dolayısıyla yaşadığımız dünyanın kendisi zaten kendinden başka bir şeye

³³⁹ MacQueen, *a.g.e.*, 1. “The origins of allegory are philosophic and theological rather than literary. Most of all perhaps they are religious. From the beginning, however, allegory has been closely associated with narrative.”

³⁴⁰ Lewis, *a.g.e.*, 44. “Allegory, in some sense, belongs not to medieval man but to man, or even to mind, in general. It is of the very nature of thought and language to represent what is immaterial in picturable terms.”

³⁴¹ Lester K. Born, “Ovid and Allegory”, *Speculum* 9/4 (1934): 366.

göndermede bulunduğundan alegoriktir. MacQueen, Plato'nun alegorik geleneğin kurucusu olduğunu düşünen araştırmacılardan biridir.³⁴² Ona göre Plato, insan aklının sınırlarının farkındaydı; bu yüzden *Sempozyum* adlı eserinde yer alan aşkla ilgili bölümler ve *Devlet*'teki mağara miti birer alegori olarak okunabilir.

Antik Yunan döneminde eserleri alegorik olarak yorumlanan diğer bir edebiyatçı Hesiod'dur. Özellikle köylülerin düşünce tarzını yansıtan mitleriyle tanınan Hesiod'un eserlerinde kişileştirmelerin yaygınlığı araştırmacıların dikkatini çekmiştir.³⁴³ Hesiod'un Tanrılar'dan ateş çalan Prometheus miti, genelde alegori özelde kişileştirme açısından konumuzla yakından ilgilidir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Antik Yunan'daki edebî gelişmeler daha çok kişileştirme konusundaki gelişmelerle alegori türünün gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Latin

Grekçedeki alegori kullanımlarına kısaca göz attıktan sonra Latince eserlerde söz konusu kullanımlara bakmak yerinde olacaktır. Latin edebiyatında alegori kelimesini ilk kez Cicero kullanmıştır. “Bir Latin retorik eserde Grek *allegoria* kelimesini ilk defa kullanan Cicero'dur ve aynı zamanda kelimeye sürekli / devam eden bir metafor anlamını veren de odur.”³⁴⁴ Orta Çağ alegorileriyle ilgili yazılarda en çok kullanılan alegori tanımlarından bir tanesi de, daha sonra da görüleceği gibi, “sürekli, devam eden, uzatılmış metafor” (extended metaphor)dur.

³⁴² MacQueen, *a.g.e.*, 7.

³⁴³ MacQueen, *a.g.e.*, 11-12. “Most of the characters of the legend [Prometheus], all this is to say, are personifications of aspects either of the human personality, or of the divine dispensation, which is seen as grudging, and indeed downright hostile to human beings.

Hesiod's myths, on the whole, allegorize the attitudes of peasant rather than aristocratic society towards the governing forces of the universe.”

³⁴⁴ Whitman, *a.g.e.*, 265.

Latin dönemi yazarları arasında alegoriyi kullanan yazarların başında milattan sonra 124'te bugünkü Cezayir sınırları içinde bulunan Madauros'ta doğduğu tahmin edilen Lucius Apuleius gelmektedir. Apuleius, aynı zamanda büyüyle de uğraşmış bir Plato yorumcusudur.³⁴⁵ Apuleius'un yazdığı *Golden Ass* veya *Metamorphoses* adlı eser alegori bağlamında Latin dönemindeki en önemli gelişme kabul edilmektedir.³⁴⁶ Söz konusu eser baştan sona devam eden bir alegoriyi içermez fakat eserin kimi bölümleri alegorik olarak yorumlanabilir. Özellikle eserde yer alan Cupid ve Psyche alegorisi önemlidir. Burada Psyche (Ruh), Cupid'le birleşebilmek için Venüs'le (Cinsel İstek) bir mücadeleye girer.³⁴⁷ Apuleius, eserinin söz konusu bölümlerinde Aşk, Ruh, Cinsellik gibi kavramlara insanî özellikler vermiştir. Bu kavramlar teşhis yoluyla kişileştirilerek kullanılmışlardır. Böylece alegorinin temel özelliklerinden biri olan kişileştirme faaliyeti yerine getirilmiştir. Eser aynı zamanda iç çatışmanın alegorize edildiği ilk eserlerden biri olma özelliğine de sahiptir.

Apuleius'un eseri dışında, Latin dönemindeki en önemli alegorik yapıtlardan birine milattan sonra 348-410 yılları arasında yaşamış olan Prudentius *Psychomachia* adlı eseriyle imza atmıştır. Sonradan gelen araştırmacılar tarafından en çok yorumlanan Latin eserlerinin başında *Psychomachia* gelmektedir.

Dolayısıyla, bir yazma biçimi olarak alegorinin baskın hâle geldiği Orta Çağlar'da vurgunun dış dünyadan iç dünyaya meyletmesi şaşılabilecek bir şey

³⁴⁵ Bkz. <http://ancienthistory.about.com/od/apuleius/g/Apuleius.htm>, Erişim Tarihi: 07.10.2009.

³⁴⁶ MacQueen, *a.g.e.*, 9.

³⁴⁷ MacQueen, *a.g.e.*, 10-11.

değildir: Bu, görelî olarak kısa ama muazzam bir şekilde etkili olan Hıristiyan Latin şair Prudentius'un (M.S. 348-410) *Psychomachia* adlı destanında açık (bir şekilde var olan) bir gelişmedir. Başlık, köken itibariyle 'ümitsiz dövüş, sonuna kadar dövüş' gibi bir anlama gelmekte fakat Prudentius, açıkça, 'ruh için ve ruh içinde savaş'ı kastetme niyetindedir. [...] O, Eski Ahit'teki İbrahim kıssasının tropolojik (mecaz kullanımıyla ilgili) ve tipolojik çözümleme yoluyla şiirine başlar. Ona göre, on dördüncü yüzyılın sonlarında William Langlan'a göre de olduğu gibi, İbrahim ilk üç teolojik erdemden biri olan İnanç'ı temsil eder.³⁴⁸

Prudentius, Eski Ahit'le Yeni Ahit'i yani Hıristiyanlığı uzlaştırmaya çalışan Hıristiyan alegorizmine dâhil edilebilecek bir eser yazmıştır. *Psychomachia*'daki erdem ve kötülüklerin savaşı daha sonraki Batılı alegorilerin çoğunda karşımıza çıkacaktır.³⁴⁹

Ortaçağ

Orta Çağ alegorinin en parlak dönemini yaşadığı evre olarak kabul edilmektedir.

Orta Çağ alegorilerinin çoğunun kaynağı olarak saray aşkı veya şövalye aşkı

³⁴⁸ MacQueen, *a.g.e.*, 59. "It is not then surprising that in the Middle Ages when allegorical ways of writing came to dominate, the emphasis tended to move from the external to the internal world, a development evident in the very title of the relatively brief but enormously influential epic of the Christian Latin poet Prudentius (C. A.D. 348-410), the *Psychomachia*. The title originally means something like 'desperate fighting, a fight to the finish', but Prudentius clearly intended it to mean 'the battle in, and for, the soul'.

He introduced his poem by way of a tropological and typological analysis of the Old Testament story of Abraham. For him, as still, in the late fourteenth century, for William Langland, Abraham represented Faith, the first of the three theological virtues."

³⁴⁹ Prudentius veya Prudence ile ilgili olarak Süheyla Bayrav da benzer bir gözlemlerde bulunmaktadır: "İster nesnelere isterse de olgular arasında olsun, Tanrı tarafından kurulduğuna inanılan tekabülîyetleri bulmaya çalışan bu düşünce eğiliminin dışında, bir ifade biçimi olarak alegoriye birçok Ortaçağ yapıtında rastlanır: İspanyol yazar Prudence (348-410) bir *Psychomachia* (mağlup pagan Tanrılar arasında Doğanın bir tanrıça olarak temsil edildiği, erdemler ile kötülükler arasında savaş) yazmıştır." Süheylâ Bayrav, "Le Roman de la Rose", *Parşömen* 3/1 (2002): 97. Ayrıca bkz. Madsen, *a.g.e.*, 65. "Prudentius's *Psychomachia* is renowned as a simple fabulistic allegory: a narrative of personified vices and virtues that engaged in battle upon a field of abstractions."

mefhumu gösterilmektedir. Hatta Lewis orta çağ edebiyatıyla ilgili yazdığı *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* adlı kapsamlı çalışmasının ilk bölümünü bu konuya ayırmaktadır.³⁵⁰ Saray aşkının kökeniyle ilgili çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Biz de orta çağ alegorisini incelemeyen önce saray aşkını tanıtmamızın gerekli olduğunu düşünüyoruz çünkü alegorik eserlerin çoğu bu dönemde yazılmıştır. Bu dönemde yazılan alegorik eserler, her eser döneminden izler taşıdığından, saray aşkı anlayışından beslenmişlerdir. Alegori ve saray aşkının birbirleriyle karıştırılmamaları için, ikisi arasındaki bağın zamansal olduğunu ve saray aşkının hâkim anlayış olduğunu anımsatmakta fayda görüyoruz.

Saray Aşk (Courtly Love/Amor Courtois)

Saray aşkının on birinci yüzyıl sonu ve on ikinci yüzyıl başında ortaya çıktığı genel kabul gören bir yaklaşımdır. Osmanlı divan şiirindeki aşk anlayışıyla benzerlikleri dikkat çeken saray aşkının kökeni tartışmalarına Türkiye’den Süheyla Bayrav katkıda bulunmaktadır.³⁵¹

Süheyla Bayrav, saray aşkı geleneğinin Araplar yoluyla Avrupa’ya geçtiğini düşünmektedir. Bayrav’a göre saray aşkı Endülüslü Araplar vasıtasıyla İspanya’ya, oradan da Güney Fransa’ya, Provans’a geçmiştir. Troubadour adı verilen saray aşkını destekleyen soyluların çoğu Güney Fransalı’dır. Söz konusu kişiler sayesinde saray aşkı 12. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayılmaya başlamıştır. Bu öyle bir hâl almıştır ki “aşk”ın bu yüzyılda bulunmuş olduğuna inanan tarihçiler bile vardır: “*Troubadour*ların yaydığı aşk anlayışı, Avrupa kültüründe

³⁵⁰ Lewis, *a.g.e.*

³⁵¹ Süheylâ Bayrav, “*Courtois* Aşk Anlayışında Arap Etkisi”, *Parşömen* 3/1 (2002): 67.

nezaket kuralları ve günlük davranışlara kadar, o derece yerleşmiştir ki, çağımızın ünlü tarihçilerinden Seignebos: “aşk mı? XII. yüzyılın buluşu” diyebilmiştir.”³⁵²

Güney Fransa ve İspanya birçok açıdan sürekli etkileşim hâlinde olmuşlar ve birbirlerinin kültürlerini, alışkanlıklarını etkilemişlerdir.

Arkası kesilmeyen savaşlar yüzünden olduğu kadar kutsal yerlerin ziyareti dolayısı ile de Güney Fransa’yı, devamlı, İspanya ile temasta görürüz. Güneyli soylulardan en önemlileri, tanınmış *troubadour*ların çoğu bir süre İspanya’da bulunmuşlardır. İspanya’da ise Müslümanlarla Hıristiyanlar uzun zaman dost geçindiler. İki ırkı hiçbir sınır ayırmazdı. La Frontera, Kordoba ile Sevilla’nın arasında Jean’e kadar uzanan bölge, Müslümanlarla Hıristiyanların buluşma yeriydi.³⁵³

Saray aşkı, şatolarda varlığını sürdürmüştür.

Kadınların katıldıkları, hattâ düzenledikleri toplantılar, eğlencelerce şiir yarışmaları şato hayatını dolduran olaylardı. Soylular sanatla ilgilenir, sanatçıları korurlardı. Tanıdığımız ilk *troubadour*, Güneyin en nüfuzlu derebeyi Pitou kontu, Aquitaine IX. Guillaume’dur.³⁵⁴

Dönemin sanatı ve sanatçıları destekleyen soyluları olan *troubadour*lar sayesinde saray aşkı yaygınlık kazanmış ve Endülüs’ten kuzeye doğru İspanya ve Fransa’ya, güneye doğru ise İtalya’ya yayılmıştır. İlk kol daha sonra tüm Avrupa’ya yayılacak Saray Aşkı’nın yaygınlaşmasında ikinci kola göre daha etkili olmuştur. İtalya’ya doğru giden ikinci kolun ise orada yeni bir şiir akımı meydana getirdiği ve *İlahi Komedya*’nın da bu akımdan etkilendiği belirtilmektedir.³⁵⁵

³⁵² Bayrav, *a.g.m.*: 61.

³⁵³ Bayrav, *a.g.m.*: 67.

³⁵⁴ Bayrav, *a.g.m.*: 64.

³⁵⁵ Lewis, *a.g.e.*, 23.

Saray aşkı anlayışında bedensel arzular ikinci plandadır; önemli olan aşkın kendisidir. İlk bakışta bir aşk ilişkisi için pek anlaşılır olmamakla birlikte saray aşkının en temel özelliği, aşk ilişkisinde bedensel ve cinsel sonuçları olabilecek ilişkilere itibar edilmemesidir. Hatta bu anlayışta genç bir kızdaki ziyade evli bir soyluya âşık olmak daha erdemli addedilmektedir. Standart düşünceye göre normal olmayan, gayri meşru bir aşk anlayışı saray aşkı için daha makbuldür. “Kadının evli olmasının neden gerektiğini şöyle açıklayabiliriz: Genç bir kız arzu ile aşkı kolayca karıştırır, iki duygu arasında bilinçli ayrımı ancak evli bir kadın yapacak durumdadır.³⁵⁶

Saray aşkı, neredeyse, bir kurallar bütünü olarak tasarlanmıştır. Saf aşkın önüne geçebilecek her türlü davranışa karşı önceden önlem alınmıştır. İki aşığın maddî veya manevî bir etkenden dolayı aşka gereken ehemmiyeti vermemeleri ihtimali ortadan kaldırılmıştır. Bunlardan bir tanesi de erkeğin kadından sosyal statü olarak daha aşağı bir konumda bulunması zorunluluğudur.

Erkeğin toplumda kadından daha alçak basamakta bulunması, çok güzel olmaması tercih edilir; aksi hâlde, sevgisini bağışlayan kadın para, kudret, güzellik gibi etkenlere boyun eğmiş olabilir. Hâlbuki güzellik ve varlık dışı tesadüflerdir, insanın öz değerleri sayılmaz. *Courtois* aşk nereden geldiği, nasıl doğduğu bilinmeyen, bilinçaltı romantik bir duygu olmayıp, takdir, saygı ve beğenme üzerine kurulu bir bağıdır. Erkek zor kullanmadan, sızlanmadan, aksine boyun eğerek, derebeylik toplumunda vassalın efendisine gösterdiği bağlılık ve kendini unutmayla, seçtiği kadının isteklerini yerine getirmeye çalışırken, hayatının en değerli olayının sevgi olduğuna ve hislerinde samimi kaldıkça, ahlak bakımından, yükseleceğine inanır. Hıristiyan ahlak anlayışına uymamakla beraber, *courtois* aşkın etik bir karakter taşıdığı da inkâr edilemez.³⁵⁷

³⁵⁶ Bayrav, *a.g.m.*: 64.

³⁵⁷ Bayrav, *a.g.m.*: 64-65.

Tüm bu kurallar bütünü düşünülduğünde, saray aşkının oyunsu bir yanının olduğu fark edilir. Âdeta bir aşk oyunu oynanmakta ve oyunun kurallarına uymayanlar ya aşağılanma ya da cezalandırılma yoluyla oyunun dışına itilmektedirler. Lewis, saray aşkını “feodalite” ile açıklar. Feodalizmde, köylüler efendilerinin malı olarak kabul edilmektedirler. Şiir söz konusu olduğunda efendi, “leydi” veya sevgili iken köylü ise âşiktir. “Tüm davranış[lar], haklı bir biçimde ‘aşkın feodalleştirilmesi’ olarak tanımlanmıştır [...] Sadece kibarlar sevebilir / âşık olabilir fakat onları kibarlaştıran âşktir.”³⁵⁸ Böyle tanımlandığında saray aşkının sadece soylulara has bir faaliyet olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Soyluları kibarlaştıran saray aşkı, onların sanatçıyı korumalarını da sağlamaktadır. Aşkın feodalleşmesi, aşk ilişkisinde kullanılan söylemin feodal beyler, “vassal”lar şeklinde oluşmasını beraberinde getirir. Hatta bu aşk anlayışında, toplumun yapısı da göz önüne alındığında en kabul edilebilir aşkın iki erkek arasındaki karşılıklı saygıya dayanan aşk olduğu iddia edilebilir.³⁵⁹

Buradan hareketle saray aşkı anlayışındaki kul-köle, padişah-gedâ, köylü-efendi ikiliklerinin oluşmasının olağan olduğu söylenebilir çünkü söz konusu aşk

³⁵⁸ Lewis, *a.g.e.*, 2. “The whole attitude has been rightly described as ‘a feudalisation of love’ [...] [O]nly the courteous can love, but it is love that makes them courteous.”

³⁵⁹ Lewis, *a.g.e.*, 9. “Bu dönemdeki en derin dünyevî duygu, erkeğin erkeğe duyduğu aşk, güçlü düşmanlara karşı savaşırken [fighting against odds] beraber ölen savaşçıların karşılıklı aşkı ve vasal [köylü] ve efendi arasındaki sevgidir. Eğer kendi ılımlı ve kişisel olmayan bağlılıklarımız ışığında düşünürsek bu sonuncuyu hiçbir zaman anlayamayacağız.”

anlayışı belli bir sosyal yaşantının edebiyata yansması durumundadır. Dönemin sosyal yaşantısı da şiir söylemini etkilemiş olmalıdır.³⁶⁰

Saray aşkı ve Orta Çağ boyunca sıkça kullanılmış alegoriyi en iyi ifade eden benzetmelerden biri, kabuk-çekirdek arasındaki farka ve birlikteliğe dayanan benzetmedir.³⁶¹ Bu benzetmeye göre kabuk, metnin sözel anlamıdır. Metnin ilk akla gelen, sözlük anlamı veya söylenen anlamını kabuk benzetmesiyle düşünebiliriz. Öte yandan çekirdek, metnin veya hikâyenin “kast edilen”, görünür olmayan alegorik anlamıdır. Alegorik anlam (çekirdek), kalın bir kabuk altına gizlenmiştir. Bu anlam zâhir değildir, onun açığa çıkarılması gerekmektedir. Yukarıda dile getirildiği gibi çekirdeğin ortaya çıkması iki yolla olur: İlkinde bir yorumcu veya eleştirmen kabuğu kırar ve çekirdeği ortaya çıkarır; böylece “kast edilen”, gizli veya alegorik anlama ulaştığını dile getirir. Fakat bu, her zaman bir iddia olarak kalmaya mahkûmdur çünkü “el-ma’ nâ fi batni’ş-şâ’ir” sözü gereği şairin kast ettiğinin ne olduğunu hiçbir zaman bir eleştirmen veya yorumcu olarak bilemeyiz. İkinci tehlike ise bununla bağlantılı olan “aşırı yorum”dur. Şairin kast ettiğinin ne olduğunu bilemeyecek olsak da metindeki kimi karinelere yakın bir anlam çıkarmak mümkündür; kimi zaman eleştirmen metinde yer alan herhangi bir karineyle iddiasını desteklemeksizin aşırı bir yorumda bulunabilir. Çekirdeğe ulaşmanın ikinci ve en güvenilir yolu ise şairin bizzat kendisinin, Osmanlı alegorilerinde olduğu gibi, hikâyenin “kast”ını açıklamasıdır.

³⁶⁰ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Walter Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, 3. Baskı, çev. Tansel Güney (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

³⁶¹ MacQueen, *a.g.e.*, 47. “Ona [Boccaccio] göre, tüm değerli anlatılar fabl (*fabula*) idi; yani o, kurgusal ve genellikle ihtimal dışı anlatının bir kabuğunun altında gizlenmiş hayati anlamın bir çekirdeğini içerirdi. Klasik şiirin çekirdeği, tanrılar hakkındaki mitleri içerirdi; çekirdek, kabuğun altında bulunan alegorik anlamdı.”

Bu bahsi kapatmadan önce Boccaccio'dan kaynaklanan bu çekirdek-kabuk benzetmesinin alegoriyi özünde bir yorum faaliyetine indirgediğini eklemek gerekir.³⁶² Boccaccio, alegorik anlamı öz anlam olarak yorumlamaktadır. Ona göre üstteki anlam, sözel anlam sadece bir kabukla eşdeğer tutulabilir. Önemli olan kabuğun altında gizli bulunan alegorik anlamı, çekirdeği görebilmektir. Bu da öz itibarıyla alegoriyi bir yorum faaliyeti olarak konumlandırmaktır çünkü çekirdeğe ulaşabilmek için kabuğun içini açıp bakmak, literal anlamın altındaki alegorik anlama ulaşabilmek gerekmektedir.

Orta Çağ'da oldukça revaçta olan saray aşkı ve dolayısıyla alegori modern bir okura hitap etmeyebilir çünkü dünyayı anlamlandırma paradigmaları değişmiş ve bireylerin zevk aldığı edebî türler de bu değişimle birlikte mahiyet değiştirmiştir. Nitekim Orhan Pamuk da aynı düşünceyi paylaşır ve alegorinin artık terk edildiğini vurgular.

Alegorilerle kurulan hikâye dünyasında kahramanlar tebdil gezen düşüncelerdir. Üstelik kılık değiştirerek şehrini gezen padişah gibi hikâyede bir tane değil, yazarın hünerine göre yüzlercesi vardır onların: Herkesin içkiden çok anlam zenginliğinden sarhoş olduğu bir maskeli balo! Bu edebi baloda simgeler, yeni anlamlar üretmek üzere birbirleriyle köşelerde buluşup fısıldaşırlar... Alegorik anlam dediğimiz bu mutlu şenliğin modern hikâyelerce bilinçle terk edilmesinin nedeni bu maskeli baloda takılan maskelerin kullanıla kullanıla eskimesiydi... Balo düşkününü ihtiyar kalıplar artık ne yeni bir anlam üretebiliyorlardı, ne de yeni bir şaka... Gerçekçilik dediğimiz edebi ütopyanın en belirgin özelliği belki de alegori düşmanlığıydı.³⁶³

³⁶² MacQueen, *a.g.e.*, 46.

³⁶³ Orhan Pamuk, *Öteki Renkler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999), 117-118.

Pamuk’a göre alegorinin terk edilme nedeni, söz konusu baloda kullanılan “maske”lerin artık eskimesidir. Orta Çağ boyunca revaçta olan aşk şiiri, âşığın sorgusuz sualsiz teslimiyeti anlamına gelmektedir. Sevgiliden gelen her cefâyâ katlanan, daima gözleri yaşlı âşık tipi, artık, günümüze hitap edemez hâle gelmiştir. Modern birey, modernitenin ilerlemeci mantığı sayesinde her şeyi yapabileceğini düşünmektedir. Orta Çağ insanına göre daha özgür, daha güçlü olduğunu düşünmektedir. Nitekim Nietzsche’yle birlikte Tanrı’yı öldürmüş,³⁶⁴ onun yerine bireyi yerleştirmiştir. Tanrısal güçlerle donandığı zehabına kapılan modern bireyin “leydi”nin önünde diz çökmesi, onun bütün eziyetlerine bir “aşk oyunu” adına katlanması artık mümkün değildir. Sembolle ilgili tartışmada da değinildiği gibi, alegoride yer alan kendinden başka bir şeyi kast etme fikrine yabancıdır. O, her şeyi hemen elde etmek istemekte, dolambaçlı anlam arayışlarına tahammül edememektedir. Sınırsız bir “güç istenci”ne sahip bir bireyin “leydi” karşısında bu kadar aciz bir davranış sergilemesi, modern okurun düşünce dünyasında yer bulamaz.³⁶⁵

Hem biçim hem de tarz olarak dönüşen bir edebiyat dizgesi içinde nispeten ‘eski’ olarak algılanan alegori modern okur için cazip görünmemektedir. Alegori konusunda Lewis’in vurguladığı bir diğer önemli husus, kişileştirme meselesidir. Orta Çağ alegorileri kadar önceki alegorilerde de kişileştirme mutlaka yer almaktadır. Kişileştirilen soyut kavramlar genellikle birbirine zıt veya birbiriyle çatışan kavramlardır. Batı’da Orta Çağ alegorilerinin, neredeyse tümünde,

³⁶⁴ Bkz. Friedrich Nietzsche, *Şen Bilim* (İstanbul: Asa Kitabevi, 2003).

³⁶⁵ Batı dünyasında bu farklı iki düşünce yapısının karşılaştırılması için ayrıca bkz. Lewis, *a.g.e.*, 1.

kişileştirilmiş soyutlamaların çatışmalarına şahit oluruz.³⁶⁶ Batıda yazılmış alegoriler arasında Spenser’ın *Faerie Queene* adlı eseri alegorik yazın oluşu bakımından diğerlerinden ayrılır çünkü yazarın kendisi eserinin bir “devam eden alegori” (continued allegory) olduğunu dile getirmektedir.³⁶⁷

Saray aşkı ile ilgili açıklamalarda da görüldüğü gibi, bu aşk anlayışı ile Eski Türk edebiyatındaki aşk anlayışı arasında benzerlikler vardır. Özellikle sevgili ve âşık arasındaki ilişki bağlamında bir benzerlikten söz etmek mümkündür. Eski Türk edebiyatında da saray aşkında olduğu gibi, âşık kendini sevgilinin kulu, kölesi, kimi zaman kapısında bekleyen köpeği olarak tasavvur eder. Sevgiliden gelen her cefa âşığın kabulüdür. Hatta Fuzulî örneğinde olduğu gibi, kimi zaman şair sevgilinin cefasını ilgisizliğe tercih eder.

Saray aşkında olduğu gibi Eski Türk edebiyatında da şiirin üretildiği ve tüketildiği mekânlar “saraylar”dır. Saray aşkının terennüm edildiği mekânlar *troubadour*ların saraylarıysa Osmanlı toplumunda ya padişahın veya şehzadelerin sarayları ya da devlet eşrafının konaklarıdır. Osmanlı şiiri bu özelliğiyle saray

³⁶⁶ MacQueen, *a.g.e.*, 69-70. “*Psychomachia, Roman de la Rose, the Faerie Queene, veya the Pilgrim’s Progress*’in hangisinde olursa olsun başarılı edebî alegori, genellikle, öyle veya böyle karşıtların dramatik çarpışmasına dayanır.” Sırasıyla Prudentius, Guillaume de Lorris, Edmund Spenser ve John Bunyan’a ait olan bu eserler hemen hemen tüm araştırmacılar tarafından en başarılı alegoriler olarak kabul edilmektedir. Söz konusu eserlerin ortak özellikleri, alegorik yorum değil de alegorik yazına dâhil edilebilecek eserler olmalarıdır.

³⁶⁷ Spenser, kendi eserinin alegorik olduğunu yazmaktadır: “1590 yılında *Faerie Queene*’in ilk üç kitabı ilk defa basıldığında Spenser’ın Sir Walter Raleigh’a gönderdiği mektup, bir İngiliz şairinin kendi psikolojik alegorisinin kendisi tarafından yapılmış en iyi bilinen çözümleridir.” Söz konusu mektubunda Spenser, eserinin bir alegori olduğunu bildirmektedir. Spenser, eserinin bir “devam eden alegori” (continued allegory) olduğunu dile getirdikten sonra, devamında, eserde hangi karakterle aslında neyi kastettiğini açıklamaktadır. Bkz. MacQueen, *a.g.e.*, 65; Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, ed. P. C. Bayley (Oxford University Press, 1970), 39.

aşkın doğuş yeri kabul edilen Endülüs'teki uygulamalarla benzerlik göstermektedir.³⁶⁸

Saray aşkı döneminde üretilen edebî eserlerin topluluk içinde okunmasıyla divan edebiyatı çerçevesinde yazılan eserlerin bir mecliste okunmaları diğer bir benzerlik olarak dikkat çekmektedir. Modern dönemin aksine Aydınlanma'dan önceki dönemlerde şiir ve edebiyat, toplumsal bir faaliyet olarak algılanmaktadır. Bu durum, matbaanın nispeten geç bir dönemde etkinliğini artırmasıyla da yakından ilgilidir. Çünkü matbaadan önce, bir şairin veya yazarın eseri, kulaktan kulağa yayılarak ünlenmekteydi. Dolayısıyla herhangi bir şair eserini toplumla, sözlü bir şekilde paylaşmak zorundaydı.

Saray aşkı ile Eski Türk edebiyatındaki aşk anlayışının belki de en önemli ortak özelliklerinden biri, aşkın bir faaliyetten ziyade bir söylem olarak eserlerde yer almasıdır. Âşık ve maşuk birer kategoridir.³⁶⁹ Osmanlı şiirindeki sevgilinin cinsiyeti tartışmalarının temel yanılgısı da âşık ve maşuku birer kategori olarak değil de toplumda yaşayan gerçek insanlar addetmeleridir.

Le Roman de la Rose

Le Roman de la Rose (Gülün Romanı), on üçüncü yüzyılda (1237) Fransız yazar Guillaume de Lorris tarafından kaleme alınmış bir eser olup hem Orta Çağ alegorisinin hem de saray aşkı edebiyatının en önemli eserlerinden biri sayılmaktadır. Eser iki yazar tarafından bitirilebilmiştir. Lorris eserini bitiremeden ölmüş, onun ölümünden sonra Jean de Meun 1275-80 yılları arasında eseri

³⁶⁸ Endülüs saraylarındaki şiir toplantıları için bkz. Bayrav, *a.g.m.*

³⁶⁹ Bu konuda bkz. Zehra Toska, "Divan şiirinde Kadın şairlerin Sesi", *Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Talat Sait Halman [ve başk.], C. 2, 2. Bs. (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 672-682; Berat Açıl, "Eski Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5/10 (2007): 587-596.

tamamlamıştır. Bu da eserin iki ayrı yapıya sahip olmasına neden olmuştur.

Lorris'in ve De Meun'un yazdıkları bölümler, edebî yaklaşım olarak birbirlerinden farklıdır.³⁷⁰

Le Roman de la Rose'un İngilizce konuşan dünyada tanınması Lewis'in eseri sayesinde olmuştur. MacQueen, bu gerçeğe dikkati çekmektedir:

C. S. Lewis'in *The Allegory of Love* [Aşk Alegorisi] adlı eserini 1936'da yayımlanmasından bu yana İngilizce konuşan dünya, en iyi biçimde *Roman de la Rose*'un ilk kısmı tarafından temsil edilen bu psikolojik alegoriyle çok aşina olmuşlardır: Onun yazarı Guillaume de Lorris, onu on üçüncü yüzyılın ilk yarısında yarım bıraktı; eser saray âşıkları arasındaki ilişkiye odaklanır.³⁷¹

Lorris'nin eseri bizdeki *Gül ü Bülbül* mesnevileriyle konu bakımından benzerlikler göstermektedir. Dora D'Istria, Fazlî'nin *Le Roman de la Rose*'un (Gülün Romanı) ruhunu, üzerine bina edildiği düşünceyi birçok Batılı'dan daha iyi anladığını dile getirmektedir.³⁷² D'Istria'nın uyardığı gibi bu, bir etkilenme anlamı taşımamaktadır; yalnızca iki eser arasındaki benzerlik dile getirilmeye çalışılmıştır. *Le Roman de la Rose*, bir rüya anlatısıdır. Bu eser, alegorik bir yapı arz etmektedir. Alegorinin “devam eden bir metafor” biçiminde de tanımlandığı

³⁷⁰ Bayrav, *a.g.m.*: 95. Bayrav, yapıtın iki ayrı tavır sergilediğini şu sözlerle dile getirir: “Ortaçağda büyük bir üne sahip olan *Le Roman de la Rose* aslında tek değil, iki ayrı yapıttır. Bunun nedeni ise yalnızca yapıtın kırk yıllık bir aralıkla iki farklı yazar tarafından yazılmış olması değil, aynı zamanda bu iki yazarın entelektüel mizaç ve tavır olarak birbirine çok az benzemesidir.”

³⁷¹ MacQueen, *a.g.e.*, 64. “Since 1936, when C.S. Lewis published *The Allegory of Love*, the English-speaking world has been most familiar with that form of psychological allegory best represented by the first part of the *Roman de la Rose*, which its author, Guillaume de Lorris, left incomplete at some time in the first half of the thirteenth century, and which centres on the relationship between courtly lovers.”

³⁷² İki eser arasında bir karşılaştırma için bkz. D'Istria, *a.g.m.*: 48-50.

daha önce aktarılmıştı. Tuve, bu eserin de “devam eden bir metafor” olduğunu düşünen araştırmacılardan biridir.³⁷³ Bekâyî ve Kara Fazlî'nin *Gül ü Bülbül* adlı mesnevilerini karşılaştıran Nezahat Öztekin, bu iki mesneviyle *Le Roman de la Rose* arasındaki benzerliklere dikkat çeker: “[Fazlî] Eserin konu, tahkiye, karakter ve alegori olarak İran ve Arap edebiyatlarında benzeri görülmez. Bununla beraber, Ortaçağ Fransız edebiyatının bir romanı olarak nitelenen *Roman de la Rose* ile alegori, dekor ve fikir benzerlikleri dikkati çeker.”³⁷⁴ Öztekin alegorik bir yapı arzettiğini düşündüğü Fazlî'nin eserini şöyle betimlemektedir:

Fazlî'nin *Gül ü Bülbül* hikâyesi, gerçeği taklit eden bir olay kurgusunun hikâyesi değil, insan varlığının maddî ve manevî özelliklerini canlandıran alegoriler üzerine kurulmuş lirik bir şiiirdir. Bununla beraber, bu lirik şiiirin yapısı olan alegorik olay, kronolojik bir kurguyu, mantıkî raslantıları, ustaca tertip edilmiş entrika düğümlerini ihtivâ eder. İnsan vücudu gül bahçesine, ruh güle, gönül bülbüle, hırs yaz mevsimine, nefsânî arzulardan vücudun zarar görmesi sonbahar ve kış mevsimine, basiret nergise, tevâzû menekşeye, kıskançlık sünbüle, aşk lâleye, doğruluk serviye, kin dikene benzetilmiş, ruh ve gönülün hırs, kin, kıskançlık ve gazapla mücadelesi duygusal bir anlatımla hikâye edilmiştir.³⁷⁵

Görüldüğü gibi bu eserde “insan varlığının maddî ve manevî özelliklerini canlandıran alegoriler” mevcuttur ve alegorinin temel şartlarından biri olan teşhis yerine getirilmiştir. Eserin önemli bir diğer özelliği de alegorinin eser boyunca devam etmesi ve herhangi bir kavramın mahiyetine uymayacak bir davranış sergilememesidir.

³⁷³ Tuve, *a.g.e.*, 233. “the already formally allegorical *Roman de la Rose* (the original book's structure is that of a continued metaphor)”

³⁷⁴ Nezahat Öztekin, *a.g.e.*, 12.

³⁷⁵ Öztekin, *a.g.e.*, 13.

Gül ü Bülbül mesnevileriyle birçok benzerlikler arz eden *Le Roman de la Rose*'un alegori tarihi açısından önemi, onun yapı itibariyle alegorinin temel özelliklerinden biri olan kişileştirmeye oldukça büyük yer vermesidir. Eserde başta Gül ve Bülbül olmak üzere birçok insan dışı varlık kişileştirilmektedir.

The Faerie Queene

The Faerie Queene adlı eserin yazarı 1532'de Londra'da doğan³⁷⁶ Edmund Spenser'dir. Spenser da diğer alegori yazarları gibi kavramları kişileştirmektedir. *Le Roman de la Rose*'da kişileştirme ön plandayken *The Faerie Queene*'de iç çatışma daha önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla alegorinin tarihsel gelişimi bağlamında eserin bu özelliği, diğer özelliklerine nazaran daha çok söz edilmeyi hak etmektedir.

Tuve'a göre Spenser'in en temel amacı insanın içinde bulunduğu ruhî çelişkileri ortaya çıkarmaktır.³⁷⁷ Bunu gerçekleştirebilmek için de kavramları kullanmaktadır. Spenser, Hıristiyan terimlerle düşünen ve alegorisini de bunun üzerine inşa eden bir yazardır. Onun alegorileri ve kullandığı terimler, modern olmaktan uzaktırlar, genellikle, Hıristiyanlıkta çokça bilinen terimlerle yazmayı tercih etmektedir. "Spenser, Hıristiyan öğreti için Hıristiyan terimleri kullanır fakat 'Hıristiyan alegoriler için Hıristiyan terimleri' zorunlu olarak kullanmaz. Spenser'in tüm alegorileri Hıristiyan'dır fakat Kilise Bilimi ile veya öğretiyile ilgili değildirler ve çoğu klasik terimlerle yazılmışlardır."³⁷⁸

³⁷⁶ Spenser, *a.g.e.*, 1. "He was born in London, probably in 1532."

³⁷⁷ Bu konuda bkz. Tuve, *a.g.e.*, 228.

³⁷⁸ Tuve, *a.g.e.*, 228. "Spenser uses Christian terms for Christian doctrine, but not necessarily "Christian terms for Christian allegories". All Spenser's allegories are Christian, but not ecclesiastical or doctrinal; and many are in classical terms."

Spenser'in eserini yayıma hazırlayan Bayley de onun Hıristiyan dürtülerle eserini kaleme aldığını belirtir: "*Faerie Queene*, her şeyden önce bir Hıristiyan eserdir. Eser, mahlûkların Yaratıcı'yla birincil ilişkisinin, insanların Tanrı'nın lutfunun ışığı altında ve onun yardımıyla yaşama zorunluluğunun sorgulanmaksızın kabulüne dayanır."³⁷⁹ Bundan dolayı Spenser'in bir Hıristiyan ahlakçısı gibi davrandığını, eserin ana gayesinin insanları daha dindar davranmaya teşvik etmek için eserini kaleme aldığını söyleyebiliriz.

The Pilgrim's Progress

John Bunyan'ın 1678 yılında basılan ünlü alegorik eseri *The Pilgrim's Progress*, İngiliz edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Eser, doğru yolu bulmaya çalışan birinin evinden ayrılması ve bir yolculuğa çıkması sonrasında başından geçenleri ve karşılaştığı durumları aktarır. "Bir hac yolculuğu olarak insanın yaşamı düşüncesi de Orta Çağlar'dan beri çok popüler olmuştur ve nesiller boyunca erdemler ve kötülükler kişileştirilmiştir."³⁸⁰ John Bunyan, Püriten olduğundan dolayı eseri Hıristiyan inancı açısından değil de Püritenizm açısından değerlendiren araştırmacılar da vardır: "*The Pilgrim's Progress*, Hıristiyan inancının hikâyesi değildir; fakat püriten ruhun hikâyesidir ve Püritenizm, bireyin kendi kendine bulduğu bir inançtı."³⁸¹

³⁷⁹ Spenser, *a.g.e.*, 9. "The *Faerie Queene* is above all a Christian work. It is founded upon an unquestioning acceptance of the primary relation of creature to Creator, the need for men to live in the light of and by the help of God's grace."

³⁸⁰ G.B. Harrison, *John Bunyan A Study in Personality*, yeni basım (Archon Books, 1967), ilk baskı 1928, 142. "The idea, too, of man's life as a pilgrimage had been popular since the Middle Ages; and for generations the virtues and vices had been personified."

³⁸¹ Harrison, *a.g.e.*, 149. "*The Pilgrim's Progress* is not the story of the Christian faith, but of the puritan soul, and Puritanism was a faith which the individual found by himself."

Bunyan'ın eseri, 1932 yılında Türkçeye de çevrilmiştir.³⁸² Eserde insana ait kimi hassalar kişileştirilmiştir. Eserin önemli özelliklerinden biri, alegorik anlatımın tüm eser boyunca devam etmesidir. Bu itibarla eser, birden fazla anlam katmanıyla herhangi bir kesintiye uğramadan devam eder.

İncelediğimiz eserler arasında *Hüsn ü Dil'e* en çok benzeyen eser, *The Pilgrim's Progress*'tir. Temelde bir arayış romanı olarak okunmakla beraber eser, bir iç yolculuğun hikâyesidir. Mümin adındaki başkarakter, yaşadığı hayattan memnun olmadığından içinden gelen sese kulak verir ve Tanrı'nın Krallığı'nı aramak için yola çıkar. Yolda başından geçen olaylar, onun imanını sorgulayan ve sonuçta artıran gelişmelerdir. Bu bağlamda eserde anlatılan hikâyenin bizdeki seyr ü sülûk anlatılarıyla benzerliklerinin dikkat çekici düzeyde olduğu söylenebilir. *Hüsn ü Dil'e* de olduğu gibi bu eserde de kahramana yardım eden ve onu yolundan alıkoymaya çalışan kimi karakterler mevcuttur. Zaman zaman yardımcı ve engelleyici, başka bir deyişle iyi ve kötü karakterlerin mücadelelerine tanık oluruz. Bu bağlamda eseri bir erdemler ve kötülükler savaşının (iç çatışma) yaşandığı bir arayış / yolculuk anlatısı olarak değerlendirmek en doğru yaklaşım olacaktır.

Batı edebiyatlarından incelediğimiz *Le Roman de la Rose*, *The Faerie Queene* ve *The Pilgrim's Progress* adlı eserler, alegorik anlatımın önemli üç özelliğini örnekleyen eserler olarak ele alınmışlardır. *Le Roman de la Rose*, kişileştirmeyi en iyi örnekleyen eserlerden biriyken *The Faerie Queene*'de iç çatışma unsuru ön plandadır. *The Pilgrim's Progress* adlı eser ise arayış ve yolculuk temalarını içinde barındırdığından incelememize konu olmuştur. Bu üç

³⁸² John Bunyan, *Hacc Yolunda: Bu Dünyadan Öteki Dünyaya*, çev. Mustafa Necati (İstanbul: [y.y.], 1932).

eseri örnek olarak vermekteki amacımız onları *Hüsn ü Dil* ile karşılaştırmak değildir. Zira *Hüsn ü Dil*, söz konusu eserlerin içinde barındırdıkları iç çatışma, kişileştirme ve arayış / yolculuğun üçünü aynı anda barındırmaktadır.

Alegorik Anlatımın Temel Özellikleri

Alegorinin bir tür olup olmadığı hakkında çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Tür tartışmalarında genellikle söz konusu türe ait tüm metinlerde bulunan ortak özellikler belirlenmeye çalışılır. Madsen bu konuda şunları yazar:

Türsel sınıflama, daima, tanınabilir bir işaret veya özelliği paylaşan metinlerin gruplanmasına dayanır; dolayısıyla türsel tasnifler, metinleri ortak hususiyetlere indirgeme ihtiyacı duymuşlardır, böylece öze indirgemeye [essentialization] direnen sorunlu metinleri göz ardı ederek kolayca indirgenebilir metinleri kayırmışlardır.³⁸³

Madsen'in de dile getirdiği gibi türsel sınıflamalarda kimi metinler göz ardı edilir. Bunun nedeni söz konusu metinlerin türün genel özellikleri olarak kabul edilen hususiyetleri taşıyıp taşımadığıdır. Türsel sınıflamanın alternatifi olarak genellikle "tarz veya "alt-tür" tanımlamaları kullanılır. "Tarz veya alt-türler, türsel repertuarın dışarıda bırakılmış özellikleri temelinde türlerden ayrılırlar. Bir tarz, genellikle, bir türün sıfat biçimi olarak adlandırılırlar (alegoriden alegorik, komediden komik) ve bu, kendi kimliği için türe bağlıdır."³⁸⁴ Bir tür olarak alegori dediğimizde, baştan sona devam eden ve alegorilerin temel özelliklerini

³⁸³ Madsen, *a.g.e.*, 7-8. "Generic classification has always relied on grouping texts that share an identifiable mark or characteristic; consequently, generic taxonomies have needed to reduce texts to common traits and so have favored those texts that are easily reducible, avoiding problematic texts that resist essentialization."

³⁸⁴ Madsen, *a.g.e.*, 17. "Modes or subkinds are distinguished from genres on the basis of excluded elements of the generic repertoire. A mode is usually named as the adjectival form of a genre (the allegorical from allegory, the comical from comedy) and such is dependent upon genre for its identity."

barındıran metinlerin oluşturduğu kümeyi kast ediyoruz. Tarzdan kasıt ise, daha çok alegorik yorum alanına giren eserlerdir. Bu eserler, içlerinde alegorik kimi unsurlar olmakla beraber, hem eserde alegorinin unsurlarına yeterince yer verilmediği ya da yeteri kadar karine olmadığı hem de yazar eserinin bir alegori olduğunu beyan etmediği için alegori türü içine dâhil edilmezler. Bunun yerine alegorik bir tarz olduğu için onlara alegorik denir. Biz de bu bağlamda, ileride, *Hüsn ü Dil*'in bir alegori mi alegorik bir eser mi olduğunu belirlemeye çalışacağız.

Alegorik okuma faaliyeti, aslında, metnin içinde var olan anlamlara ulaşmanın bir neticesi olarak doğar. Bu faaliyet, ilk dönem Hıristiyan alegorisinden veya Antik Yunanlılar'ın Homer ve Plato'nun eserlerinin alegorik yorumlarından farklıdır. “Bir eseri alegorik olarak okumanın nedeni, gerçekten eserin içinde olan fakat onun içinde saklı anlama ulaşmaktır.”³⁸⁵ Tuve'un bu önermesi aslında alegorik yazın ve alegorik yorumlama arasındaki temel farkı da ortaya koymaktadır. Alegorik yorumlama metne, belki de kastetmediği, kimi anlamlar dayatmaktadır. Bu nedenle Homer gibi bir yazarın eserlerindeki kimi kişileştirmelere her bir yorumcu farklı bir anlam yükleyebilmektedir. Alegorik yazındaysa metnin ikinci veya üçüncü anlamı zaten metnin içinde bulunmaktadır.

Birinci olarak, alegori aynı sözcükler için en azından iki anlamın varlığını gerektirir; bazen ilk anlamın ortadan kalkması gerektiği söylenir, bazen de ikisinin birlikte bulunması gerektiği. İkinci olarak, bu çift anlam yapının içinde açık biçimde belirtilir: Herhangi bir okurun (keyfi olsun ya da olmasın) yorumlamasına bağlı değildir.³⁸⁶

³⁸⁵ Tuve, *a.g.e.*, 219. “The reason for reading any piece allegorically is to come at meanings which truly in the work –but hidden therein.”

³⁸⁶ Todorov, *a.g.e.*, 68.

Daha önce de dile getirildiği gibi en azından iki anlamlı olmak, alegorinin zaten tanımında var olan bir hususiyettir. Dolayısıyla alegorik yazında esere okurun müdahalesiyle yerleştirilmiş ikinci anlamdan ziyade yazarın kendisinin yüklediği en az iki anlam mevcuttur.

Batı edebiyatları içinde üretilmiş eserlerde karşımıza pek çıkmayan bir durum, Doğu edebiyatları içinde üretilmiş metinlerin sonlarında eserin bir alegori olduğuna dair kayıttır; yani bu eserlerde yazar eserin alegorisini kendisi açıklamaktadır. Batı edebiyatına ait eserlerde, ulaşabildiğimiz kadarıyla eserin alegorik olduğunu söyleyen tek kişi *The Faerie Queene* yazarı Edmund Spenser'dır. Daha önce aktarıldığı gibi Bunyan, Sir Walter Raleigh'a gönderdiği mektubunda eserin alegorik bir eser olduğunu dile getirmektedir.³⁸⁷

Kişileştirme

Alegorinin neredeyse tüm araştırmacılar tarafından kabul edilen öğelerinin başında kişileştirme gelmektedir. Kişileştirme, ya bir kavramın şahıslandırılması ya konuşma yeteneğine sahip olmayan bir varlığın (örneğin hayvanların) insanlaştırılması ya da daha önce yaşamış tarihî bir kişinin günün şartlarına uygun şekilde konuşturulması biçiminde tezahür edebilir. "Birçok alegorik kişileştirme gibi onun karakteri, onun etimolojisi veya dilsel kökeniyle belirtilir"³⁸⁸ diyen Madsen'a göre kişileştirmelerde genellikle kavramın etimolojisiyle uyumlu bir karakter yaratılır. Örneğin *The Pilgrim's Progress* adlı eserin başkışısı olan Mümin'in tüm faaliyetleri ve düşünceleri, kelimenin etimolojik anlamıyla

³⁸⁷ Spenser, *a.g.e.*, 39.

³⁸⁸ Madsen, *a.g.e.*, 83. "Like many allegorical personifications, her character is indicated by her etymology or linguistic genealogy."

bağlantılı olarak imanla ilgilidir. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Mihr ü Mâh*'ında da benzer bir durum göze çarpmaktadır. Söz konusu eserde de Mihr veya Mâh'ın tüm edimleri güneş veya ay ile ilgilidir. *Hüsn ü Dil*'in alegorisini tartıştığımızda da değinileceği gibi Nazar'ın da tüm zihnî ve amelî faaliyetleri kavramın anlamına uygun bir biçimde bakışla ilgilidir. Lewis, sadece iyi kurgulanmış alegorilerde bu hususun başarıyla yerine getirilebildiğini savunurken “Merhamet, nasıl hasımlarını bir darbeyle yere indirebilir veya onlar düşmüşken Tevazu nasıl onlara karşı zafer kazanır?”³⁸⁹ diye sormaktadır. Dolayısıyla Tevazu'nun tüm davranışlarının tevazuya uygun olması gerekmektedir.

İç Çatışma

Alegorilerde sıkça kullanılan ve türün temel özelliklerinden biri olan diğer bir husus da iç savaş, muharebe veya iç çatışma olarak adlandırılabilen olgudur.

Bellum intestinum (iç savaş)ın tüm alegorilerin kökü olduğu doğru olmakla beraber, sadece yavan alegorinin bir meydan muharebesi yoluyla onu temsil edeceği doğru değildir. Soyutlamalar yaşamlarını / varlıklarını iç çatışmaya borçludurlar fakat bir kez canlandılar mı, şair, başarılı olacaksa, etrafını sarmalı ve kurgusunu daha sanatsal bir biçimde düzenlemelidir.³⁹⁰

Lewis'in belirttiği gibi *bellum intestinum* kendi başına bir alegori için yeterli değildir. Bunun için tenasüp sanatının devreye girmesi ve her bir kavramın kendine mütenasip ilişkiler ve faaliyetler geliştirmesi gerekmektedir. Özellikle Osmanlı sahası alegorilerinde tenasüp sanatına olduğu kadar müphemiyete de

³⁸⁹ Lewis, *a.g.e.*, 69.

³⁹⁰ Lewis, *a.g.e.*, 68. “While it is true that the *bellum intestinum* [inner war] is the root of all allegory, it is no less true that only the crudest allegory will represent it by a pitched battle. The abstractions owe their life to the inner conflict; but when once they have to come to life, the poet must fetch a compass and dispose his fiction more artfully if he is to succeed.”

oldukça sık başvurulmaktadır. Alegorilerde ikinci veya üçüncü anlam katmanlarının çok açık biçimde değil de kapalı, müphem bir şekilde metnin içine yedirilmesi gerekliliği şairin / yazarın sanatsal yönünü ortaya koyan etmenlerden biridir.

Fletcher, alegorilerde kullanılan karakterlerin kavramların kişileştirmeleri olduklarını belirtmek için şöyle der: “Eğer alegorik bir karakteri gerçek yaşamda görseydik, onun tek bir fikre saplandığını veya tek yönlü düşündüğünü ya da onun hayatının kesinlikle katı alışkanlıklara göre düzenlenmiş olduğunu ve bunları değiştirmek için kendisine asla izin vermediğini söylerdik.”³⁹¹ Her bir karakter, kendisinden mülhem olarak ortaya çıktığı kavrama uygun hareket etmek zorundadır. Dolayısıyla karakterin faaliyet alanı ve tüm sözleri önceden belirlenmiş bir anlam çerçevesi içinde bulunmak zorundadır. Fletcher’ın deyimiyle, alegorilerdeki karakterler “saplantılı” “insan”lardır.

Alegorilerde sıkça karşımıza çıkan iç çatışmalar, kavramlar arası savaşlar, muharebeler her zaman başarılı bir şekilde esere yansımayabilmektedir. Genellikle erdemler ve kötülükler arasında cereyan eden savaşların söz konusu olduğu alegorilerde erdemlerin savaşla mütenasip özelliklere sahip olmamaları bir zayıflığa yol açabilmektedir:

Fakat meydan muharebesinde daha mekanik bir kusur vardır ve bu, Tertullian’ın Patience (Sabr) tanımlamasında zaten mevcuttur. Bu kusur, dövüşün erdemlerin çoğu için uygun bir davranış olmaması olgusundan kaynaklanmaktadır. Cesaret dövüşebilir ve belki bunu İnanç’la yer değiştirebiliriz. Fakat Sabır, bir muharebede nasıl öfkelenebilir?

³⁹¹ Fletcher, *a.g.e.*, 40. “If we were to meet an allegorical character in real life, we would say of him that he was obsessed with only one idea, or that he had an absolutely one-track mind, or that his life was patterned according to absolutely rigid habits from which he never allowed himself to vary.”

Merhamet, nasıl hasımlarını bir darbeyle yere indirebilir veya onlar düşmüşken Tevazu nasıl onlara karşı zafer kazanır? Prudentius, neredeyse her yerde bu zorluk içindedir ve onun bu zorluğu çözmeye çalışması başarısız olur çünkü onlar bu eksikliği mizahi bir şekilde ele verirler.³⁹²

Alegorilerle ilgili önemli diğer bir özelliğe Madsen dikkatimizi çekmektedir.

Madsen'a göre alegorilere tekil bir metindense, *metinlerarası* metinler demek daha isabetli olur. Madsen'in gözlemini birçok alegorik eser desteklemektedir. Hem Batı'da yazılan alegorilerde hem de Osmanlı sahası için örnek olarak incelediğimiz *Hüsn ü Dil* de metinlerin kendi aralarındaki etkileşimlerinden söz edilebilir. "Muhtemelen alegorilerin metinlerden ziyade *metinlerarasılar* diye tanımlanması daha doğrudur: Alegorik arayış yapısından yapıyı oluşturan anlatı paradigmalarına kadar alegoriler, kendi türsel işaretlerini önceki metinlerin yorumu olarak üretmişlerdir."³⁹³ Homer'in veya Plato'nun eserlerini alegorik olarak yorumlama faaliyetleri beraberinde alegori türünü getirmiş ve müstakil alegoriler yazılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda *Hüsn ü Dil*, *Hüsn ü Aşk*, *Gül ü Bülbül* gibi alegorilerin de kendinden önceki metinlerle konuştukları, onlarla etkileşim içinde oldukları ve bir silsile oluşturdukları gözlemlenmektedir. Nitekim "*Hüsn ü Dil* ler Arasındaki Etkilenmeler" başlığı altında bir bölüm açmamızı zarurî kılan etmenlerden biri de alegorilerin sözü edilen özellikleridir.

³⁹² Lewis, *a.g.e.*, 69. "But there is another and more mechanical defect in the pitched battle, and this is one which already appears in Tertullian's description of Patience. It arises from the fact that fighting is an activity that is not proper to most of the virtues. Courage can fight, and perhaps we can make a shift with Faith. But how is Patience to rage in battle? How is Mercy to strike down her foes, or Humility to triumph over them fallen? Prudentius is almost everywhere embarrassed by this difficulty, and his attempts to solve it are failures because they betray his deficiency in humour."

³⁹³ Lewis, *a.g.e.*, 91. "Perhaps allegories would be more accurately termed *intertexts* than texts: from the allegorical quest structure to the narrative paradigms that constitute the structure, allegories produce their generic mark as the interpretation of prior texts."

Arayış

Hem Batı hem de Doğu alegorilerinde karşılaşılan ve alegorilerin türsel bir özelliği olarak belirtilmesi gereken hususlardan bir diğeri de arayıştır. Genellikle insanın kendini tanıma serüveni biçimindeki kurgusal bir yapıyla karşımıza çıkan alegorilerde, asıl kahraman veya onun adına arayışı gerçekleştiren bir yolcu karakteri mevcuttur. “Alegori için bir diğeri doğal kahraman, yolcudur çünkü yolculuk esnasında o, makul bir şekilde birçok yeni duruma maruz kalır ki bu durumlarda onun yeni yönlerinin ortaya çıkması muhtemeldir.”³⁹⁴ Mekânsal farklılıklar beraberinde söz konusu mekânlara uygun, o mekânlarda yol almaya, oradaki tehlikelerle baş etmeye yarayacak insan ruhunun değişik yönlerini ortaya çıkaracak farklı hassâlar gerektirecektir. Bu da alegoristin alegorisini kurarken faydalanacağı bir araç hâline gelmektedir.

Alegorilerin çoğunda karşımıza çıkan diğeri bir türsel özellik olarak, alegorik eserlerde zamanın genellikle belirtilmemesini sayabiliriz. Alegorinin çokanlamlılığını tesis etmede zamanın belirsizliği önemlidir çünkü alegoriler, genellikle, dönemsel şartlardan bağımsız bir biçimde kaleme alınır. Kutsal kitaplar gibi alegoriler de her devre hitap etmeyi amaçlarlar çünkü aslında anlattıkları insan ruhudur ve bu ruh veya insanın temel özellikleri her çağda değişmeden kalır. Osmanlı sahasında en çok bilinen alegorik eserlerin başında gelen *Hüsn ü Aşk* gibi *Hüsn ü Dil* de zamanı belirsiz bırakmayı yeğler.

³⁹⁴ Fletcher, *a.g.e.*, 36-7. “Another natural hero for allegory is the traveler, because on his journey he is plausibly led into numerous fresh situations, where it seems likely that new aspects of himself may be turned out.”

Alegorilerin en temel özelliklerini çokanlamlılık, kişileştirme, arayış, metinlerarasılık, iç çatışma, tenasüp, müphemiyet ve zaman dışılık olarak belirledikten sonra *Hüsn ü Dil*'in alegorik yazın olarak yorumuna geçebiliriz.

Hüsn ü Dil ve Alegorik Yazın

Alegori, oldukça tartışmalı bir konudur. Kavramın tanımından hangi eserin alegorik olduğuna varıncaya kadar alegorinin bu özelliği hissedilir. Bir eleştirmenin alegorik dediği bir esere başka bir eleştirmen alegorik değildir diyebilmektedir. Bu hususa dikkati çeken Williams, “Genellikle okur, bir eleştirmende *Vita Nuova* veya *Pearl*'ün alegorik olduğunu başka bir eleştirmendeyse onların alegorik olmadığını okuduğunu”³⁹⁵ dile getirmektedir. Williams'a göre bu kafa karışıklığı alegorinin “aynı anda hem bir yorum yöntemi hem de bir yaratım yöntemi” olmasından ve “çoğu yorumcunun meseleye anlam açısından bakması”ndan³⁹⁶ kaynaklanmaktadır. Meseleye anlam açısından bakıldığında tartışmaların önünü almak imkânsız gibidir çünkü “anlam” kelimesinin kendisi kişiden kişiye değişebilen, öznel bir gönderime sahiptir. Bu nedenle alegori tartışmasını “daha bilimsel, elle tutulur” bir şekilde yürütme zorunluluğu doğmaktadır. Bunun yolu, alegoriyi yapı itibariyle ele almaktır. Yapısal bir inceleme somut verilere dayandığı için alegori tartışmalarındaki “öznellik”i azaltabilir ve meseleyi daha nesnel ve bilimsel bir hâle getirebilir. Yukarıda dile getirdiğimiz alegorinin temel özellikleri olan çokanlamlılık, kişileştirme, arayış, metinlerarasılık, iç çatışma, tenasüp, müphemiyet ve zaman

³⁹⁵ Arnold Williams, “Medieval Allegory: An Operational Approach”, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 1 (1969): 77. “Too often he reads in one critic that the *Vitae Nuovs* or the *Pearl* is allegorical, in another that they are not”.

³⁹⁶ Williams, *a.g.m.*: 77. “[M]ost interpreters approach the problem from the point of view of meaning”.

dışılık gibi yapısal unsurlar açısından alegori tartışmasını yürütmenin daha elverişli olacağı kanaatindeyiz. Bu bağlamda Williams'ın aşağıda nakledeceğimiz yaklaşımının daha somut veriler üzerinden yürüdüğü, alegorik bir eserin anlamından ziyade alegorinin nasıl tesis edildiği, alegorik kurgunun nasıl işlediği gibi meseleleri açıklığa kavuşturmaya çalışmasından dolayı tercih edilebilir olduğunu düşünüyoruz.

Anlam kavramı bizatihi görelî olduğundan her eleştirmen kendi yaklaşımına uygun bir anlam tanımlamasına sahip olabilmektedir. Alegori konusuna böyle yaklaşıldığında sorunun çözülemeyeceği âşikârdır zira insan sayısı kadar çok anlam tanımı vardır. Williams daha bilimsel alegori tartışmaları için farklı bir yöntem önermektedir: “Meseleye öteki ucundan yaklaşmayı öneriyorum: [öyle olduğu] iddia edilen alegorinin gerçekte nasıl işlediği sorusundan başlamak.”³⁹⁷ Williams'ın yaklaşımı, ölçülebilir ve somut olduğu için diğerlerine nazaran daha çok bilimsel özellik taşımaktadır. Alegori meselesine yaklaşırken Williams'ın yöntemini kullanmanın diğer yöntemlere göre daha elle tutulabilir sonuçlar doğurabileceğini düşündüğümüzden dolayı, biz de *Hüsn ü Dil* ve alegori tartışmasında Williams'ın yöntemini sınamaya çalışacağız.

Williams, alegorik anlatıları üç ana başlık altında incelemeyi önerir: 1) Bir şahıslar kadrosu, 2) bir bağlı eylemler serisi ve 3) bir işaret (sign), emare (signal) ve yapılar serisi.³⁹⁸ Williams daha sonra yapılması gereken ilk işin anlatıda (hikâyede) ne tür şahısların yer aldığını araştırmak olduğunu belirtir. Ona

³⁹⁷ Williams, *a.g.m.*: 78. “I am proposing that we approach the matter from the other end starting with the question how a piece of alleged allegory actually operates”.

³⁹⁸ Williams, *a.g.m.*: 78. “We can at this point make a rough division of the elements of narrative into three: a cast of personages, a series of connected actions, and a set of signs, signals, and structures”.

göre hayvanlar, bitkiler, cansız nesnelere, soyutlamalar da benzer roller oynadıkları sürece şahıs olarak düşünülebilir.³⁹⁹ Dolayısıyla şahıslar 1) canlandırma (personation) ve 2) şekillendirme (personae) olarak ikiye ayrılır.

Şahıslar ya canlandırma ya da şekillendirmedir. Bir canlandırma, ismi doğasına işaret eden bir şahıstır. O, gerçek dünyada var olan herhangi bir şeye tekabül etmeyen kavramsal bir varlık veya bir tür soyutlama olarak başlar. Öte yandan şekillendirme; tarihsel, mitolojik, destansı veya kurgusal belirli bireylerdir.⁴⁰⁰

Williams, bu iki şahıs türü için birbirinin tersi iki sorun olduğunu da ekler: Şair veya yazar, canlandırmayı somut ve bireysel, şekillendirmeyi de genel ve kapsayıcı yapmak zorundadır. Bunun nedeni canlandırma esnasında kullanılan malzemenin (kavramsal varlıklar) oldukça soyut ve genel olmasıdır. Şekillendirme için kullanılacak malzemenin aksine muayyen olmasıdır. Soyut bir kavramı canlandırırken onu somut bir şahsa tekabül edecek şekilde özelleştirmek gerekliken şekillendirmede, zaten somut bir şahsa tekabül eden bir tarihsel kişiliği nispeten daha soyut hâle getirmek gereklidir. “Canlandırma için soyuttan somuta, şekillendirme içinse somuttan soyuta”⁴⁰¹ doğru giden bir çizgi izlenmelidir.

Canlandırmalarda en çok dikkat çeken özellik, bu yolla oluşturulmuş şahısların kendi doğalarına uygun hareket etmeleridir. Örneğin John Bunyan’ın *Hacc Yolunda: Bu Dünyadan Öteki Dünyaya (The Pilgrim’s Progress)* adlı

³⁹⁹ Williams, *a.g.m.*: 78.

⁴⁰⁰ Williams, *a.g.m.*: 79. “Personages are either personations or figurations. A personation is a personage whose name indicates his nature. He begins as a conceptual entity, some sort of abstraction, which does not correspond to any existent thing in the actual world. On the other hand, figurations begin as specific individuals, historical, mythological, legendary, or even fictional.”

⁴⁰¹ Williams, *a.g.m.*: 79.

alegorisinin başkahramanı olan Mümin'in tüm hareketleri imanla ilgilidir. Karşılaştığı zorluklar karşısında bile inancını hiçbir zaman kaybetmez. *Hüsni ü Dil*deki kahramanlar da bu şekilde yani kendilerine isim olmuş kelime veya kavramın etimolojik anlamına uygun bir biçimde davranırlar; aşağıda bu hususu ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Bağlı eylemler serisi konusunda Williams, epizodik⁴⁰² ve olay örgülü (plotted)⁴⁰³ biçiminde iki ayırım yapmaktadır. İlkinde parçalı, aralıklı bölümler biçiminde algılanabilecek eserler kastedilmektedir. İkincisindeyse, belli bir olay örgüsü çerçevesinde oluşturulmuş, kurgusal bir metin kastedilmektedir.⁴⁰⁴

Örneğin Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si bu ayrıma göre epizodik bir yapı arz etmektedir çünkü metin içinde birbirinden bağımsız birçok hikâye anlatılmaktadır, olaylar bir alegori etrafında birbiriyle anlam bağıntısı kurmazlar. Benzer bir durum *Kelile ve Dimne* için de geçerlidir. Öte yandan Şeyh Gâlib'in *Hüsni ü Aşk*'ı veya Âlî'nin *Mihr ü Mâh*'ı olay örgülü bir yapıya sahiptirler. Tüm olaylar belli, tek bir alegorik yapı içinde okura sunulmaktadır.

⁴⁰² Bu kelimeyi İngilizce biçimiyle bırakmayı tercih ettik zira Türkçe karşılık olarak kullanabileceğimiz “bölümlü, parçalı” gibi sıfatlar metinde bir anlam karışıklığına yol açabilirlerdi. Bu yüzden genel yaklaşım olarak olabildiğince kelimelerin Türkçelerini kullanma taraftarı olduğumuz halde kelimeyi olduğu gibi bıraktık.

⁴⁰³ “Plot”, İngilizce bir kelime olup edebiyat kuramında bir edebiyat terimi olarak, anlatının olay örgüsü biçiminde anlaşılabilir. Burada kastedilen eserin parçalı bir yapı değil de bütünlüklü bir yapı arzetmesidir.

⁴⁰⁴ “Apuleius ve Spenser, ‘olay örgülü’ (plotted) anlatılar kullanmakta gerçekten tektirler. Diğer metinlerin çoğunda anlatı, temelde, şahısların projeksiyonu ve okurun konunun asıl olarak bağlı olduğu şahısların doğalarını derinlemesine anlamalarını sağlamaya yarayan işaret, emare ve yapıların gösterilmesi için vardır.” Bkz. Williams, *a.g.m.*: 82. “Apuleius and Spenser are virtually alone in using plotted narrative. In most of the other pieces narrative exists primarily for the projection of personages and for the exhibition of the signs, signals, and structures which enable the reader to understand in depth the nature of the personages, upon which theme mainly depends.”

Üçüncü ayırım olan işaret (sign), emare (signal) ve yapılar serisinin ilk ögesi olan işaret, Williams tarafından, “canlandırmaya, onun görünüşüne, giyimine, taşıdığı veya kullandığı nesnelere ait”,⁴⁰⁵ olarak tanımlanır. Emareler ise “eylemin anlamını/önemini tanımlar veya tahmin eder.”⁴⁰⁶ Dolayısıyla işaret ve emare arasındaki temel farkı şöyle açıklamak mümkündür: İşaret daha çok şahıslarla ilgiliyken emare olaylarla ilgilidir. Bir şahsın belli bir işareti varken emare ileride olacak kimi olayları önceden tahmin etmemizi sağlar. İşaret ve emarelerden sonra yazarlar, bir yapıya ihtiyaç duyarlar. “Yolculuk, özellikle arayış; bahçe, hisar, tören alayı, savaş gibi bu yapılardan biridir.”⁴⁰⁷ Çoğu alegorik eserde yolculuk yapısı karşımıza çıkmaktadır. Williams bunun nedeninin mekânsal olduğunu düşünmektedir çünkü mekânsal değişimin her bir evresi sürecin (örneğin bizdeki alegorik eserlerde, çoğunlukla seyr ü sülûk sürecinden söz edilebilir) her bir evresine denk gelmektedir. Dolayısıyla anlatının devam etmesi zaten kendisi bir hareket olan yolculuk teması sayesinde mekânda tezahür eder. Yapının bir eser için önemi, tüm anlatının birliğini sağlamasıdır. Eğer bir eserde yapı olmazsa, birbirinden bağımsız, parçalar hâlinde görünen anlatıların teşkil ettiği, dolayısıyla bir tahkiye denemeyecek bir yazı bütünü ortaya çıkacaktır.

⁴⁰⁵ Williams, *a.g.m.*: 82. “A sign is something which belongs to personages, his appearance, his clothing, the articles he carries or uses.”

⁴⁰⁶ Williams, *a.g.m.*: 83. “Along with the signs go a set of signals which are functionally different from signs in that they define or forecast the significance of action instead of personage”.

⁴⁰⁷ Arnold Williams, *a.g.m.*: 83. “The journey, especially the quest, is one of these structures, as are the garden, the castle, the procession.”

Williams, sonuç olarak, alegorinin sadece anlam açısından değil, nasıl işlediği açısından tanımlanması gerektiğini söyler. Bizim de tezimizde asıl amacımız *Hüsn ü Dil*'in alegorik yapısını ortaya koymak olduğundan Williams'ın alegorinin işleyişi diye tanımlanabilecek makalesinde sözü edilen işlevleri dikkate almanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Bunun en nihayetinde yapıdan yani daha somut olandan anlama (belki daha soyut olana) gitmeyi amaçlayan bir inceleme olduğunu hatırlatmak yerinde olur. Sonraki bölümde Williams'ın yaklaşımını detaylı bir şekilde irdeleyecek ve eserimizin Williams'ın önerdiği bakış açısıyla incelenip incelenemeyeceğini sınılamaya çalışacağız. Bu itibarla, Williams'ın söz ettiği somut özelliklerle *Hüsn ü Dil* arasında ne gibi bir uygunluk olduğuna bakmaya çalışacağız.

Hüsn ü Dil'in Alegorik Yapısı

Hüsn ü Dil alegorisini incelemeye yapısından başlamak, incelemenin bütünselliği açısından tutarlı olacaktır kanaatindeyiz. Bir önceki bölümde değinildiği gibi alegorilerin çoğunda karşımıza çıkan yapılar, yolculuk, bahçe, tören, savaş gibi yapılarıdır. *Hüsn ü Dil* de alegorisini bir yolculuk / arayış yapısıyla okura sunmaktadır. *Hüsn ü Dil*, alegorik yapısını yolculuk temasına dayandıran *Hacc Yolunda: Bu Dünyadan Öteki Dünyaya (The Pilgrim's Progress)*, *Mantıku't-Tayr*, *Hüsn ü Aşk* gibi çok iyi bilinen alegorilerden bir noktada farklılaşır. Diğer eserlerde yolculuğu/arayışı gerçekleştiren kişi ana karakter iken *Hüsn ü Dil* de ana karakter olan Dil adına onun adamlarından Nazar söz konusu eylemi gerçekleştirmektedir.

Hüsn ü Dil, eserin özetinde de değindiğimiz gibi arayış uğruna çıkılan bir yolculuğun hikâyesidir. Bir gün âb-ı hayâttan söz edildiğini duyan Beden Şehri'nin padişahı Dil, âb-ı hayâta erişme arzusu duyar. Şehrin gözeticisi Nazar,

Dil adına âb-ı hayâtı aramak için Doğu'ya, Maşrık iline doğru bir seyahate çıkar. Hikâye, Nazar'ın âb-ı hayâtı arama sürecinde başından geçenlerden müteşekkildir. Bu özelliğiyle eser, alegorilerin genel özellikleri arasında sayılan yolculuk ve arayış motiflerinin ikisini bir arada barındırmaktadır. *Hüsn ü Dil* de arayışın gerçekleştiği mekânlar insan vücudunun parçalarını da ihtiva eder. Nazar'ın yolculuk sırasında karşılaştığı Beden Şehri, Çeşme-i Fem, Çâh-ı Zekan, Dîdâr Şehri ve Günbed-i Dimâğ, birer mekân olarak tasarlanmış bedenün uzuvlarından yalnızca birkaçıdır.

Alegorilerin çoğu, bir benzerlik ilişkisine dayanırlar. Bu, neredeyse tüm alegorilerin ortak noktasıdır. Söz konusu benzerlikler arasında en fazla mekânsal benzerlikler kullanılmaktadır: “En faydalı benzerlikler, bununla birlikte, mekânsal olanlardır. Seyahat, ahlakî veya ruhî eğitim için mekânsal bir benzerlik olur. Her bir mekân, süreçte bir basamak veya düzeydir”.⁴⁰⁸ *Hüsn ü Dil* de de hikâyenin gelişimi mekânlar üzerinden gösterilmiştir. *Hüsn ü Dil* in alegorik anlam katmanları bahsinde bu hususla ilgili olarak ayrıntılı bir inceleme yapılacaktır.

Williams'ın “personage” adı altında incelediği canlandırma (personation) ve şekillendirmeye (personae) bakıldığında *Hüsn ü Dil* ile ilgili olarak şunları söylemek mümkün: Eserdeki şahısların çoğu canlandırmadır çünkü *Hüsn ü Dil* 'de yer alan şahısların çoğu birer kavramdan mülhemdir. Dolayısıyla tüm şahısların isimleri kendi doğalarına işaret etmektedir. Bu bağlamda Williams'ın dediği gibi *Hüsn ü Dil* deki şahısların oluşturulma süreçleri soyuttan somuta doğru gitmektedir. Öte yandan Hızır, tarihsel / mitolojik bir kişilik olduğundan

⁴⁰⁸ Williams, *a.g.m.*: 83. “The most fruitful analogies are, however, the spatial ones. The journey becomes a spatial analogy for moral or spiritual education. Each place is a step or stage in the process”.

şekillendirmeye örnek olarak verilebilir çünkü Hızır⁴⁰⁹ karakteri somuttan soyuta giden bir süreçle oluşturulmuştur. Bunun nedeni Hızır'ın Türk folkloru ve edebiyatında yüklendiği işlevdir. Daha önce de değinildiği gibi Hızır adlı birinin yaşayıp yaşamadığı belli değildir, hatta böyle birinin yaşamamış olduğu ihtimali kaynaklarda daha bilimsel bir varsayım olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte halk arasında ve edebiyat ürünlerinde Hızır, gerçekten yaşamış ve belli imtiyazlara sahip birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun hâlâ yaşadığı yönlü kuvvetli bir de inanış vardır. Tüm bunlardan dolayı onu yaşamış, tarihsel bir kişilik, dolayısıyla, bir şekillendirme olarak yorumlamanın imkân dâhilinde olduğu kanaatindeyiz.

Muhyî eserinde iki tarz canlandırma kullanmıştır: İlki, kavramların soyutlanmasıyla oluşan Akl, Aşk, Hüsn gibi canlandırmalarken ikincisi, Benefşe, Def, Nây gibi konuşamayan eşyalar veya bitkiler yoluyla oluşturulmuş canlandırmalardır. İkinci tür canlandırmalar, kendi başlarına hareket eden, birden fazla eylemde bulunan şahıslar değildir; çoğunlukla tek başlarına da bulunmazlar. Aksine grup hâlinde hareket ederler ve canlandırmaların soyuttan somuta doğru gitme ilkesini ihlal ederler çünkü ikinci tür canlandırmalar, bitki olsun eşya olsun bizatihi somut varlıklardır. Bu bağlamda şekillendirmelere yakın durdukları öne sürülebilir. *Hüsn ü Dil*'de yer alan ikinci türden canlandırmalar şunlardır: Benefşe, Def, Nahl, Nây, Nergis, Gül, Serv, Sünbül, Şem', Kâse-i Zer. Eşya veya bitkilerin kişileştirilmesiyle oluşturulan canlandırmalar kendi başlarına hareket edemeyen, toplu hâlde edimlerde bulunan şahıslar olarak *Hüsn ü Dil* de yer almaktadırlar.

⁴⁰⁹ Hızır'la ilgili olarak bkz. II. C. c. Âb-ı Hayât Tanımlarının Karşılaştırılması adlı bölüm.

Nağme ve Nesîm-i Seher canlandırma ve şekillendirme arasında duran, ikisinden birine tam olarak dâhil edilemeyen, hem canlandırma hem de şekillendirme özellikleri taşıyan şahıslar olarak dikkat çekmektedirler. Bu şahısların ikisi de bir yandan Hızır gibi eskiden beri vardılar, öte yandan birer kavrama yakın bir anlamı hâizdirler. Nesîm, divan şiirinde sevgiliden (özellikle saçının kokusundan) âşığa haber ulaştıran bir mazmun olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla divan şiiri için öteden beri var olan bir karakter özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda bir şekillendirme olduğu söylenebilir. Öte yandan Nağme, *Hüsn ü Dil* de, Hz. Âdem'in yaratılmasından bu yana yaşayan bir karakter olarak yer almaktadır. Dolayısıyla onun da Hızır gibi bir şekillendirme olduğu söylenebilir. Diğer taraftan bir kavram olduğu için, Nağme'yi bir canlandırma olarak adlandırmak da mümkündür. Bu bilgilerden hareketle Williams'ın kuramıyla *Hüsn ü Dil* arasında tam bir uygunluğun var olmadığını belirtmek gerekir. Her metnin kendine has birtakım yönleri vardır. Herhangi Batılı bir kuramı Osmanlı metinlerine ya da Batılı olmayan bir kültür ikliminde ortaya çıkmış herhangi bir metne dayatmanın zaten sorunlu bir yaklaşım olacağını belirtmek gerekir. Bizim yapmaya çalıştığımız ikisi arasındaki ortaklıklara işaret etmektir.

Hüsn ü Dil de yer alan diğer şahısları, aralarında anlamsal ve çağrışımsal farklar olmakla birlikte, birer canlandırma olarak değerlendirmek mümkündür. Esere isim olmuş Hüsn ve Dil'den başlayarak karakterlerin hemen hepsinin birer kavramın kişileştirilmeleri olduğu söylenebilir. Hüsn bilindiği gibi güzellik anlamına gelmektedir, herhangi bir aşk ilişkisinde aranan konumundadır. Öte yandan Dil, gönül demektir. Güzelliği arayan insanın gönlüdür. Bu bağlamda Hüsn ve Dil; Nazar, Akl, Aşk gibi birer canlandırmadır.

Williams'ın bağı eylemler adını verdiği sınıflamada “epizodik” ve “olay örgülü” (plotted) ayrımı vardır. Bir eserde yer alan anlatılar ya epizodiktirler yani olaylar arasında belli bir bütünlük yoktur; her bir olay kendi başına, parçalı bir yapı arz etmektedir ya da tüm metinde belli bir olay örgüsü vardır ve tüm olaylar söz konusu olay örgüsü içinde bir yere oturmaktadır. İlkine *Mesnevî* ve *Kelile ve Dimne*, ikincisine de *Hüsn ü Aşk* ve *Mihr ü Mâh* örnek gösterilebilir. *Hüsn ü Dil* olay örgülü bir yapı sunmaktadır çünkü anlatıda yer alan, neredeyse, tüm olaylar belli bir olay örgüsü (âb-ı hayât arayışı) çerçevesinde sunulmaktadır. Eserin olay örgüsünün yapısal temeli, daha sonra görüleceği gibi, seyr ü sülûk anlatısıdır. *Hüsn ü Dil*'de epizodik olarak yorumlanabilecek tek olay, Dil'in Şem' ile konuştuğu sahnedir. Divan edebiyatı geleneklerine uymanın bir neticesi olarak anlatıya dâhil edilmiş izlenimi veren bu sahnenin anlatının diğer olaylarına herhangi bir etkisi yok gibidir; Dil'in ruhsal gelişimini gösteren bir sahne olarak yorumlanabilir.⁴¹⁰ Dil, *Hüsn ü Dil*'de Şem' ile dertleşir (vr. 265a). Mumun fitilinin yanmasını ve erimesini kendi hâline benzeten Dil, onunla ayrılık konusunda dertleşmekte ve onun hâlini kendi hâline benzetmektedir. Burada konuşan sadece Dil'dir. Şem' anlatının sonraki kısımlarında bir daha karşımıza çıkmaz.⁴¹¹

⁴¹⁰ Hüsn tarafından olgunlaşması için hapse atılan Dil, ruhsal veya psikolojik bir dönüşüm geçirmektedir. Dil'in Şem' ile konuşması, dertleşmesi onun psikolojik veya ruhsal dönüşümünü/gelişimini bitirmek üzere olduğunu, kendisiyle bir muhasebeye giriştiğini göstermesi bakımından olay örgüsünün yapı taşlarından biri olarak görülebilir.

⁴¹¹ *Hüsn ü Dil*'in alegorik yorumunu yaparken, eserin tasavvufî anlam katmanı üzerinde duracağız fakat başka bir alegorik anlam katmanı olarak eserin bir divan edebiyatı alegorisi olduğu da iddia edilebilir. Çünkü Şem' örneğinde de görüldüğü gibi eserde, divan şiirinde sıkça kullanılan kimi mazmun veya istiârelerin hikâyeleri anlatılmaktadır. Dolayısıyla, örneğin divan şiirinde rakîbin neden bir engel olduğunun veya neden köpeğe benzetildiğinin ayrıntılı hikâyesini eserde okuruz.

Williams'ın söz ettiği işaret ve emareler uygulamasının bizim eserimiz için pek de yararlı olmadığını dile getirmek durumundayız. Yukarıda dile getirdiğimiz gibi bir kuram ve metin arasında, tam bir uygunluktan söz etmek mümkün değildir. Nitekim *Hüsn ü Dil*'de Williams'ın kast ettiği anlamda işaret ve emare kullanımına pek rastlanmaz; sadece Fahr'ın yanına çıkmadan önce Nazar'ın bir tacir kılığına girmesini daha sonra Fahr'ın vereceği âb-ı hayât tanımına yönelik bir emare olarak yorumlayabiliriz. Daha önce de dile getirildiği gibi Fahr, âb-ı hayâtı mala meyletmek ve mal biriktirmek şeklinde yorumlamaktadır. Bu bağlamda tacir ve mal biriktirmek arasında bir bağ kurulmuştur.

Hüsn ü Dil'de Williams'ın kast ettiği anlamda emare olarak yorumlanabilecek diğer bir durum, Himmet'in âb-ı hayâtla ilgili olarak Nazar'a anlattıklarıdır. Söz konusu bölümde Himmet, âb-ı hayâtın var olduğunu ama oraya erişmenin oldukça güç olduğunu anlatmaktadır. Himmet, daha sonra, âb-ı hayâtın nerede olduğunu ve oraya nasıl ulaşılacağını anlatır. Himmet'in bu anlatısı hikâyenin nasıl devam edeceği ve Nazar'ın bu yolculukta nelerle karşılaşacağını gösteren bir emare olarak okunabilir.⁴¹²

Hüsn ü Dil'in Alegorik Çözümleme Denemesi ve Tasavvufî Yolculuk Tezimizin bu kısmında eserin bir tasavvufî yolculuğu anlattığını göstermeye çalışacağız. Dil, Batı'da bulunan Yunan şehrinde Akl, Nefs, Vehm gibi şahıslarla birlikte yaşarken Maşrık iline yani Hüsn, Aşk, Mihr gibi şahısların yaşadığı memlekete gitmeye karar verir. Bir anlamda Akl'dan Aşk'a hareket etmektedir. Yolculuğunun sonunda Hızır'la karşılaşan Dil, tüm yaşadıklarının “derin” anlamlarını Hızır'dan öğrenir ve ömrünün sonuna kadar hayırlı işler yapar.

⁴¹² Bkz. Muhyî, *a.g.e.*, vr. 255b-256a.

Hüsn ü Dil'in alegorik yapısını çözümlerken metnin akışına uymaya çalışacağız. Mekân ve şahıslar, eserde ortaya çıkış sıralarına göre incelemede yer alacaklardır. Birer canlandırma olan kişileştirilmiş kavramları çözümlerken öncelikle kavramların sözlük anlamlarını verecek, daha sonra tasavvufî anlamları üzerinde duracağız. Böylelikle her bir kavram, şahıs ve mekânı çok anlamlılıkları bağlamında ele almış olacağız.

Alegorinin tarihsel gelişimi hakkında yazılanlardan, Orta Çağ alegorilerinin en az iki katmanlı oluşundan, yukarıda belirtilen alegorinin temel özelliklerinden ve Williams'ın kuramından hareketle *Hüsn ü Dil* adlı eserin de bir sûfî olan Muhyî-i Gülşenî'nin yazdığı alegorik bir eser olarak yorumlanabileceği sonucuna varılabilir. Dolayısıyla eserde en az iki anlam katmanı vardır. İlk anlam katmanı açıktır: Akl'ın oğlu Dil, âb-ı hayâtı aramak isterken Aşk'ın kızı Hüsn ona âşık olur. Daha sonra aşk, ikili bir hâl alır; böylece tüm metin Hüsn ve Dil adında gerçek iki şahıs arasındaki aşk ilişkisi arayış, ayrılık, kavuşma, tekrar ayrılık ve nihayetinde tekrar birleşme biçiminde özetlenebilecek bir anlatı yapısıyla okura aktarılır. Daha önce yapılan gözlemler sonucu Muhyî'nin sûfî olduğunu söylemek mümkündür.⁴¹³ Bizi eserin ikinci anlam katmanı olan seyr ü sülûk anlatısına götüren ipuçlarından biri de Muhyî'nin tasavvufî kişiliğidir.

Beden şehrinde padişah olan Dil, birgün âb-ı hayâtla ilgili konuşulduğunu duyar; böylece âb-ı hayâtı elde etme isteği doğar. Âb-ı hayât edebiyatımızda en sık kullanılan istiârelerden biridir. Çalışmamızın ikinci bölümünde âb-ı hayât mazmununun mitolojik kökeni, eski edebiyattaki yeri ve kullanım biçimleri hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiş ve âb-ı hayâtın marifet (Allah bilgisi) olarak

⁴¹³ Bkz. Bölüm III. A. c. Bir Sûfî Olarak Muhyî'nin Tasavvufî İlişkisi.

yorumlanabileceği ileri sürülmüştü. Bu kısımda söz konusu görüşe küçük ama önemli bir ekleme yapmakla yetineceğiz.

Osmanlı tasavvuf düşüncesi bilindiği gibi İbnü'l-Arabî'nin formüleştirdiği vahdet-i vücud öğretisinden çokça etkilenmiştir. Bu bağlamda hemen hemen tüm tarikatlerin vahdet-i vücud terminolojisini kullandığını söylemek mümkündür. Tasavvufun değişik yorumları ve pratikleri arasındaki farklar, söylem düzeyinde yani kullanılan dil düzeyinde ortaya çıkmaz; söz konusu farklar yalnızca uygulamada, virdlerde veya zikir törenlerinde ortaya çıkmaktadır. İbnü'l-Arabî, tüm varlıkların Bir'den tecellî ettiğini, yalnızca Allah'ın tezahürleri olduğunu öne sürer. Bu itibarla her şeyin bir olduğunu ileri sürer.⁴¹⁴

İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem* adlı eserinin Eyyûb ve Musa "fas"larında suyu bilgi ve hayatla ilişkilendirerek yorumlar. İbn Arabî, "Bilmelisin ki, hayat sırrı suya yayılmıştır. Su, [diğer] unsur ve esasların aslıdır. Bunun için Allah, *Her şeyi sudan canlı yarattı* [21:30]"⁴¹⁵ diye yazmaktadır. Buradaki bilginin marifet yani Allah bilgisi manasına kullanıldığını anımsatmak gerekir. Dolayısıyla âb-ı hayât hem epistemolojik hem de ontolojik olarak hayâtın ilkesi olarak yorumlanır.⁴¹⁶ Buradan hareketle Dil'in aslında bilgi ve varlık arayışında olduğu söylenebilir. Tasavvufta gerçek bilgi ve varlık seyr ü sülûkun tamamlanmasıyla

⁴¹⁴ Osmanlı dönemi edebiyatında tasavvufun etkisini Gölpınarlı'nın şu sözü güzel bir şekilde ortaya koymaktadır: "Dîvân Edebiyatı'nda, hemen her şairde, hatta Nedim'de bile tasavvufi temayüller vardır." Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *100 Soruda Tasavvuf* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985), 161.

⁴¹⁵ İbnü'l-Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, çeviri ve şerh: Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006), 187.

⁴¹⁶ Bu konuda bkz. İbnü'l-Arabî, *a.g.e.*, 187-191 ve 218-232.

başlar.⁴¹⁷ Dolayısıyla, ancak seyr ü sülûkunu tamamlamış bir sûfinin âlemle irtibata geçebileceğini, Tanrı'nın tecellîgâhı olabileceğini söyleyebiliriz. İbnü'l-Arabî, bu bakış açısını temellendirmek için divan edebiyatında sıkça kullanılan ayna istiâresini kullanmaktadır. Ona göre Tanrı âlemi bir ayna olması için yarattı:

Bunun için Hak [isimlerini ya da kendisini görmek üzere] bütün âlemi ruhsuz bir beden gibi yarattı. Âlem, tıpkı cilasız bir ayna gibi oldu. İlahi hüküm şunu gerektirir: Hak bir yeri düzenlediğinde o yer, Haktan gelen bir ruh kabul eder. Bu kabul, o şeye "ruh üfleme" [21: 91] diye ifade edilir. [Gerçekte] kabul, düzenlenmiş o surette, sürekli ve daimî tecellî akışını alma yeteneğinin ortaya çıkmasıdır.⁴¹⁸

İbnü'l-Arabî, âlem aynasının cilasız olduğunu düşünmektedir. İnsanın yaratılmasının nedeni de burada ortaya çıkmaktadır. Kesintisiz tecellî akışının sağlanması için aynanın cilalanması, kirlere ve paslardan arındırılması gerekmektedir. "İlahi emir, âlem aynasının cilalanmasını gerektirdi. Âdem, bu aynanın cilası ve bu suretin ruhu oldu."⁴¹⁹ diyen Arabî, insanı hem âlemin cilası hem de bu ruhsuz beden ruhu olarak yorumlamaktadır. Bundan dolayı tecellîgâh olan sûfinin kalbi cilalı olmalıdır. Kalbin kir ve paslardan arındırılmasının yegâne yolu ise mutasavvıflara göre seyr ü sülûktür.

⁴¹⁷ "Hakk'a ermek için bir rehberin öncülüğünde ve denetiminde çıkılan manevî ve ruhî yolculuk. Sâir ve sâlik (ehl-i sülûk) denilen yolcu (müsâfir), nefsindeki kötü huylardan arındığı ve iyi huylar edindiği ölçüde bu yolculukta mesâfe alır. Seyr ü sülûkun gayesi sâlikin kişisel arzu ve isteklerini yok edip tam anlamıyla kendisini ilahî iradenin hâkimiyeti altına sokması, bu suretle diğer insanlara rehberlik yapmasına imkân veren kâmil insan mertebesine yükselmesidir." Bkz. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Marifet Yayınları, 1977), 428.

⁴¹⁸ İbnü'l-Arabî, *a.g.e.*, 25.

⁴¹⁹ İbnü'l-Arabî, *a.g.e.*, 25.

Tasavvufî mesnevilerin çoğunun birer aşk anlatısı olmalarının nedenini de bu bağlamda açıklamak mümkündür. Bilindiği gibi sûfiler âlemin ve insanın yaratılış nedenlerini Allah'ın kendisini bilmek ya da İbn Arabî'ye göre görmek istemesiyle açıklamaktadır. Muhaddislerin pek itibar etmedikleri ama başta İbnü'l-Arabî olmak üzere tüm sûfilerin kabul ettikleri bir kutsî hadise göre Allah şöyle demektedir: “Küntü kenzen maḥfiyen fe ḥalaḳtu'l-ḥalka lî ya'rifûnî.”, yani “Gizli bir hazineydim, beni bilsinler diye varlığı yarattım.”⁴²⁰ Ekrem Demirli, İbnü'l-Arabî'nin söz konusu hadiste geçen “bilme”yi iki şekilde yorumladığını yazar: “Tanrı kendisini biliyordu. Ancak bu bilme, bir şeyin kendisini kendisinde ve doğrudan bilmesi demektir. Âlemin var olması, ikinci bilginin sonucudur. Bu ise Tanrı'nın başka bir şeyde kendisini görmesi ve bilmesi demektir.”⁴²¹ Bu bilgi, yaratan ve yaratılan arasındaki bağlantı olan aşkı meydana getirir. Seyr ü sülûkun son noktası, yaratılmış olanın yaratanla arasındaki bağlantı yani aşk yoluyla yaratılış bilgisini (âb-ı hayât, marifet) keşfetmesidir.

Osmanlı edebiyatçıları ve mutasavvıfları bu hadisten hareketle âlemin ve insanın yaratılışının nedenini aşk olarak açıklamaktadır. İlk önce Tanrı'nın kendisine ve insana duyduğu aşk meydana gelmekte,⁴²² insanın Tanrı'ya duyduğu aşk ondan sonra, onun bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Daha sonra göreceğimiz gibi *Hüsn ü Dil* de ilk önce Hüsn'ün Dil'e âşık olmasının nedeni de

⁴²⁰ İsmail bin Muhammed Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, C. 2 (Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiye, 1988), 291.

⁴²¹ İbnü'l-Arabî, *a.g.e.*, 269.

⁴²² “Levlâke levlâk mâ-ḥalaḳtu'l-eḫlâk” yani “Yâ Muhammed sen olmasaydın sen, felekleri yaratmazdım ben” anlamına gelen Kudsî hadis, Yaratan'ın yaratılana duyduğu aşkı ifade eder. Bkz. Aclûnî, *a.g.e.*, C. II, 164.

budur. Burada Hüsn kelimesi, ilahî güzellik anlamında kullanılmaktadır. Aynı durum Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* adlı alegorik mesnevisinde de mevcuttur.⁴²³

Dil: Sırlar hazinesi, tecelligâh

Yukarıda aktarılan bilgiler ışığında âlemin ruhu olan insanın bilgi ve varlık anlamlarına gelen âb-ı hayâtı araması ve bu sayede kalp aynasını jengden, maddî ve manevî kirlerden arındırması gerekliliği açıktır. Âb-ı hayâtı arayan kişinin *Dil* olması bu bağlamda düşünüldüğünde vahdet-i vücût öğretisine uygun düşmektedir. Bunun nedeni dilin / gönlün tasavvufî düşüncede "sırlar hazinesi, Allah'ın nazar ettiği mahal, ilahî kemâlin ve cemâlin en güzel tecelli ettiği yer"⁴²⁴ olmasıdır. *Hüsn ü Dil* de, aslında, âb-ı hayâtı Dil adına Beden şehrinin dîde-bânı Nazar aramaktadır.⁴²⁵ Pekiyi, âb-ı hayâtı Dil adına neden Nazar aramaktadır, Nazar'ın işlevi nedir? Bu soruların yanıtlarını bulabilmek için öncelikle tasavvufî düşüncede Nazar'ın ne demek olduğuna bakmak gerekir.

Nazar : "Temsile nazar gerek kişide"

Nazar'ın tasavvufî açıdan tanımını *Tasavvuf Sözlüğü: İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil* adlı sözlüğün yazarı Seyyid Mustafa Rasim Efendi şu şekilde yapmaktadır: "Fikr ve istidlâli bulmaya nazar derler, yoksa bakmaya demezler. Ya'nî nazar, bildiğini bilmediğini fikr ve tertîble bulmağa derler."⁴²⁶ *Hüsn ü Dil* de her ne kadar nazar

⁴²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, haz. Muhammet Nur Doğan (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002).

⁴²⁴ Bkz. Uludağ, *a.g.e.*, 140.

⁴²⁵ Alegorik eserlerde arayış motifi için bkz. Lewis, *a.g.e.*, 69 ve tezimizin IV. B. Bölümündeki *The Pilgrim's Progress* adlı eserle ilgili kısımları.

⁴²⁶ Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *Tasavvuf Sözlüğü: İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil*, haz. İhsan Kara (İstanbul: İnsan Yayınları, 2008), 1121.

kelimesi divan edebiyatında olduğu gibi bakmayı da içerse de burada kastedilen Nazar'ın fikir ve istidlâl yoluyla bulmak anlamına sahip olduğu açıktır. Nitekim *Hüsn ü Dil*'de Nazar'ın temel işlevi âb-ı hayâtı bulmaktır. Nazar kavramının İslam felsefesindeki kullanımını da kelimenin tasavvufî anlamına yakındır:

[N]azar, bilinenlerden bilinmeyenlerin elde edilmesidir. Fakat her bilinmeyen ras[t]gele herhangi bir bilinenenden elde edilmez. Bunun için ilke olarak belirlenen şeyler ile ulaşılmak istenen şeyler arasında bir *münasebet* olması gerekir. Münasebet olsa bile söz konusu kazanım herhangi bir şekilde olamayacağından belirli bir tertibin ve bu *tertip* nedeniyle onlara arız olan bir *heyetin* bulunması gerekmektedir.⁴²⁷

Demek ki Nazar, öncelikle, fikir ve zihinle ilgili bir kavramdır. Burada aklî melekeler devreye girmekte ve nazarın bir faaliyeti olarak bilinenlerden yola çıkılarak bilinmeyenlere ulaşılmaya çalışılmaktadır. Kavramın bu şekilde tanımını daha iyi anlayabilmek için nazar kelimesinin nispet ekiyle kullanımına bakılabilir: Bilindiği gibi “nazarı” derken “kuramsal” olanı kastederiz. Kuramsal olanın mahiyeti istidlâl ve zihnî faaliyetleri içinde barındırmasıdır. Neticede, Nazar'ın bilinmeyi bulmaya yönelik aklî bir meleke olduğu düşünülebilir. Bu yönüyle âb-ı hayâtı arayan kişinin Nazar olması anlaşılır hatta gerekli bir durum hâlini almaktadır.

Eserin alegorik yapısı düşünüldüğünde nazar kelimesinin çift katmanlılığa katkı sağlayacak şekilde hem bakmak hem de istidlâl yoluyla bulmak anlamlarını taşıdığını görürüz. Nazarın çift anlamlılığı esere alegorik anlam

⁴²⁷ Türker, *a.g.e.*, 114.

katmanlarını birlikte sürdürebilme imkânı sağladığından bir alegori yazarı için uygun bir kelimedir.⁴²⁸

Nazar'ın eser boyunca, alegorik anlatıya uygun bir şekilde, bakma ve arama/bulma işlevi yüklenen faaliyetlerde bulunduğu ve tüm sıfatlarının da benzer bir tenasüp kaygısıyla kullanıldığı görülmektedir. Nazar, özelliklerine uygun olarak Beden şehrinin dîdebânı yani gözetleyicisidir. Muhyî, Nazar'ın başından geçenleri anlatırken bakış, göz, aramak gibi kelimelerle sözel veya anlamsal açıdan müteradif / mütenasip kelimeler kullanır. Eserin alegorik anlam katmanı olan seyr ü sülûk açısından bakıldığında, olaylar fiziksel anlamda herhangi bir mekânda meydana gelmediğinden yani tüm faaliyetler zihinsel düzeyde kaldığından nazar kelimesini düşünme olarak da yorumlamak mümkün. Sâlik derin bir tefekkür neticesinde nazârî birtakım merhaleler geçmekte, bu arada ruhsal açıdan olgunlaşmaktadır.

Nâmûs: Nâmus u 'ârı koyup gitmek gerek

Nazar, âb-ı hayât arayışı esnasında ilkin *Âfiyet* şehrinin padişahı *Nâmûs*'un yanına gider. Ondan âb-ı hayât hakkında bilgi ister. Nâmus kelimesinin anlamlarını *Burhân-ı Katı* 'lugatı, şu şekilde vermektedir: “1. Siyt, seda manasıdır. 2. Razdar, ehl-i esrar manasıdır. 3. Hane, mesken manasıdır. 4. İffet, ismet ve nezahet manasıdır. 5. Cenk, cidal manasıdır. Mana-yı sâni ve râbi' itibariyle melâike, şeriat, vahiy ve hüküm-i ilahiye ıtlak olunur.”⁴²⁹ Eserin tasavvufî mahiyeti göz önüne alındığında “iffet, ismet, şeriat” gibi anlamları mühimdir. Nitekim Devellioğlu sözlüğü de nâmûs kelimesine kanun, nizam, ar,

⁴²⁸ Çift anlamlılık konusunda bkz. Todorov, *a.g.e.*, 67.

⁴²⁹ Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Katı* ' haz. Mürsel Öztürk ve Derya Örs (Ankara: TDK, 2000), 540-1.

edeb, hayâ, ırz⁴³⁰ gibi karşılıklar vermektedir. Eserin özetinde de belirttiğimiz gibi Nâmûs, âb-ı hayâtı açıklarken, nâmûs kelimesinin anlamına uygun olarak, “Âb-ı hayât iffetten kinayettir”, demektir.⁴³¹ Tasavvufî açıdan sâlik veya âşık için şeriat veya kanun, nizam bağlayıcı ve engelleyici unsurlardır. Mecazî aşkıta olduğu gibi ilahî aşkıta da, aşk tekellüfsüz olmalıdır. Herhangi bir kayıt, kural veya yasa aşk ilişkisinin özüne aykırıdır.

Nitekim Nazar, Nâmûs’un yanından “nâmûs u ârı koyup gid”er çünkü nâmûs ve âr âşık veya sâlik için birer engeldirler. Tasavvufta sâlikin amacı, kesretten uzaklaşıp vahdete ulaşmak olduğuna göre “benlik”i de kesret olarak yorumlayabiliriz. Nâmûs ve âr, toplumu olduğu kadar benliği de hesaba katmayı, onların isteklerine uygun hareket etmeyi beraberinde getirir. Böyle olunca “fenâ”, dolayısıyla “bekâ”nın gerçekleşmesi mümkün değildir. Bunun farkında olan Muhyî; kural, âr, edeb, hayâ ve nizamı sâliğin gönlünden çıkarma gereği duymaktadır. Nâmûs ve Âfiyet şehrinin yok edilmelerinin nedeni budur. Âfiyet bilindiği gibi sağlık ve esenlik anlamlarına gelmektedir. Bu fânî dünyada âfiyete ermenin yolu, nâmûs, âr, edeb, hayâ, nizam ve kurallara uymakla mümkündür. Dolayısıyla dünyevî anlamda âfiyette olmak, sûfînin kaçınması gereken bir durumdur.

Fahr: Fahr u şöret kalp aynasının kiridir

Nazar, Âfiyet şehrinden ayrıldıktan sonra *Fahr*’ın padişah olduğu *Şöhret* şehrine varır. Şöhret kelimesi, bizatihi, benlikle ilintilidir. Ün, nâm, şân, sân gibi anlamlara gelmekte olup insanlar tarafından bilinir olmak demektir. Fahr kelimesi

⁴³⁰ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 15. Baskı (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1998), 805.

⁴³¹ Şahıs isimlerinin etimolojik anlamlarıyla ilişkisi konusunda bkz. Madsen, *a.g.e.*, 83.

de şöhretle aynı anlama gelmektedir: “Övünme, böbürlenme, büyükleme, şeref, onur, kıvanç, büyüklük, ululuk, şöhret, ün, fazilet, erdem.”⁴³² Muhyî, kelimeler arasındaki tenasübe dikkat etmiş ve birbiriyle ilişki içinde bulunan şahıslara isim olmuş kavramların anlamsal açıdan yakın anlamlı olmasına özen göstermiştir.

Fahr, âb-ı hayâtın mal biriktirmek ve mala meyletmek olduğunu söyler. Fahr’ın yanına çıkmazdan evvel Nazar’ın kendini bir tacir gibi göstermesi, aslında, Fahr’ın âb-ı hayât yorumu için bir işarettir. Bir kavram olan Fahr, alegorinin bir gereği olarak kişileştirilmiş ve tenasübe uygun olarak Şöhret şehrinin padişahı olarak metinde kullanılmıştır. Tasavvufî anlamda kesretten kurtulmaya, vahdete ulaşmaya, benlikten kurtulmaya ve kalp aynasını maddî ve manevî kirlerden arındırmaya çalışan bir sâlikin şöhret ve fahrdan uzaklaşması gerektiği, âb-ı hayâtı yani epistemolojik ve ontolojik anlamda yaşam için gerekli bilgi ve varlığı başka yerlerde araması gerekliliği ortadadır.⁴³³ Çünkü fahr, şöhret ve mal mâsivâdir; bunlar kişiyi Hak’tan uzaklaştırıcı tuzaklardır. Metnin sonlarına doğru Aşk’ın emri ve Himmet’in yardımıyla Nazar’ın Şöhret şehrini yıkması ve Fahr’ı öldürmesi, bu bağlamda düşünüldüğünde metnin iç tutarlılığını sağlayan önemli gerekliliklerden biridir.

Zerk Râhip: Zühd ve riyâ âb-ı hayâta engeldir

Nazar’ın âb-ı hayât arayışındaki üçüncü durağı *Zühd ü Riyâ* olur. Buranın sahibi *Zerk Râhip*’tir. Zerk, kelime anlamı olarak “dindar görünme, ikiyüzlülük, hîle,

⁴³² Devellioğlu, *a.g.e.*, 248.

⁴³³ Sinan Paşa’nın *Tazarrunâme* adlı eserinde aşk ile ilgili olarak şunlar kayıtlıdır: “İşk bazarında câme-i dîbâyı bir habbeye almazlar, ‘Uşşâk maħallesinde nâmüsle nâmi bir çöpe şaymazlar. ‘Âşık olanlar ğayret ü ‘ârı birağırlar, dost isteyenler evvel vakârı birağırlar”. Bkz. Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir* (İstanbul: OsmanYalçın Matbaası, 1964), 140.

riya, dalavere⁴³⁴ demektir. Zühd ise bilindiği gibi divan edebiyatında kaba sofular için kullanılan bir tabirdir. Divan şiirinde çoğunlukla ikiyüzlü, dindar görünmeye çalışan kişiler için kullanılır. Bu itibarla Zerk'in Zühd ve Riyâ'da bulunması, onun doğası gereğidir. Daha önce de dile getirildiği gibi alegorilerde, çoğunlukla, şahısların karakterleriyle isimlerinin etimolojik anlamı arasında bir uygunluk vardır. Nitekim Zerk'in âb-ı hayât yorumu da halkı kandırmak için sahte gözyaşı dökmek biçimindedir. Zerk, zühd, riyâ, ikiyüzlülük, dindar görünme, sahte gözyaşı dökerek halkı kandırma gibi özellikler birbiriyle uyumlu faaliyetlere işaret etmektedir. Nâmûs, Fahr ve Zerk olaylarında şahıslar, buldukları mekânlar ve eylemleri arasında tam bir uygunluk göze çarpmaktadır.

Kural, yasa, âr, edeb, hayâ yani nâmûs ve âfiyetten, daha sonra fahr, şöhret, ün, nâm, san ve mal sevgisinden kurtulan sâlikin kendini dindar sanması olası tuzaklardan biridir. Dolayısıyla sâlikin zerk ve riyâdan geçmesi gerekmektedir. Bu üç menzilin ortak özellikleri, sâliği yoldan çevirebilecek, mâsivaya ait unsurlar olmalarıdır. Sâlik, bu üç menzilden geçmeden benlikten yani kesretten kurtulamaz.

Seyr ü sülûk yolunda oldukça tehlikeli addedilen üç merhaleyi geçtikten sonra Nazar, kendini Hayret vadisinde bulur. Bilindiği gibi Hayret, seyr ü sülûkta aşılması en zor engellerden biridir. Kelime olarak “şaşma, şaşırma, şaşakalma, ne yapacağını bilmeme”⁴³⁵ gibi anlamlara gelen hayret, tasavvufî anlamda Hakk'ın tecellileri ve bilgisi yani marifet karşısında sâlikin yaşadığı şaşkınlık hâlidir.

[O] halde hayret nihai hakikatin zıtları kendinde birleştirmesinden kaynaklanır. [...] Zıtların bir araya gelmesi bir hayrete yol açar. Fakat söz

⁴³⁴ Devellioğlu, *a.g.e.*, 1181.

⁴³⁵ Devellioğlu, *a.g.e.*, 348.

konusu hayret [...] bilginin ta kendisi olan bir hayrettir. O halde burada dile getirilen hayret marifetten kaynaklanan bir hayrettir. [Arabî’de]: Hayret tecellilerinin sürekliliğine bakmak ve her tecellide kendisini tanımakla birlikte Allah’ı bilmenin dalgalarında boğulmaktır. İşte bu, akılcı ve dini düşüncenin veya Allah’ı bilme yolundaki her sülûkun vardığı son noktadır.⁴³⁶

Söz konusu şaşkınlık veya hayret bilgiden, marifetten kaynaklanmaktadır. Bu, insanın/sâlikin bildikleri karşısında düştüğü hayret veya hayret içinde, hayret vasıtasıyla meydana gelen bilgidir. Bilgi, taşınması veya tahammül edilmesi güç bir hâli işaret eder. Birçok kişi bilginin yükünü taşıyamaz. Hayret vadisinin en çetin merhale olmasının nedeni, belki de, sâlik(ler)in söz konusu bilgiye tahammül edememesinden kaynaklanmaktadır.

Nazar, güç de olsa Hayret vadisinden çıkmayı / ulaştığı bilgiye tahammül edebilmeyi başarır. Hayret, genellikle, son makam olarak bilinir. Hayret makamı yükseliş yolunda erişilen son makamdır. Oraya erişildikten sonra kavs-i nüzûla geçip geçememe sâlikin kabiliyetine bağlıdır, kimileri ilerleyebilirken kimileri ilerleyemez. Bundan dolayı hayret makamı son makam olduğu hâlde son vadi değildir. Ondan sonra da geçilecek vadiler vardır.⁴³⁷ Bu ilkeden hareketle *Hüsn ü Dil*’de arayış Hayret vadisinde bitmemekte, devam etmektedir.

Güçlkle Hayret vadisinden çıkmayı başaran Nazar, bir denize ulaşır ve bir taş üzerindeki yazıdan söz konusu denizin *Endîşe ve Fikret* denizi olduğunu öğrenir. Endîşe, “Fikir, hayal ve mülâhaza“ ve “korku, havf ve haşyet manasına

⁴³⁶ Suad El-Hakem, *İbnü’l-Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005), 274.

⁴³⁷ Bu konuda bkz. Feredettin-i Attâr, *Mantık al-Tayr*, 2. Bs., çev. Abdülbaki Gölpınarlı (Ankara: MEB, 1962).

gelir“ken⁴³⁸ fikret, “fikir, düşünce, idrâk“⁴³⁹ manasındadır. Yukarıdaki alıntıda İbnü'l-Arabî'nin hayreti “Hayret tecellilerinin sürekliliğine bakmak ve her tecellide kendisini tanımakla birlikte Allah'ı bilmenin dalgalarında boğulmaktır” biçiminde tarif etmesi, bu açıdan manidardır. Hayret vadisinden sonra gelen Endîşe ve Fikret denizinde sâlik “Allah'ı bilmenin dalgalarında boğulur”. Nazar, Endîşe ve Fikret denizinden bir tahta parçasına tutunarak, bata çıka sahile ulaşmayı başarır.

Himmet: Himmetsiz marifete erişilmez

Nazar, artık *Hidâyet* şehrine ve *Himmet'e* erişmiştir. İbnü'l-Arabî terminolojisinde himmet “[İ]nsanda etkin eylem ve yapabilme gücüdür, bu gücün iki kaynağı vardır: birincisi yaratılış, ikincisi ise eğitim ve kazanımdır. [...] Himmetin yaratılıştaki varlığı, bir imkândır, bu nedenle himmetin kulda yetkinleşmesi, ilgileri zaviyesinden ve sevginin etkisi sayesinde imkânlarının açılmasıdır”⁴⁴⁰ Hidâyet ise “Hak yoluna, doğru yola kılavuzlama”⁴⁴¹ anlamındadır. Endîşe ve Fikret denizini aşan sâlikin “imkânları” açılmış ve himmetin yetkinleşmesinin önü açılmıştır. Bundan dolayı yukarı doğru hareketini (urûc) tamamlayan sâlik, aşağı doğru hareketine (nüzûl) başlamıştır.⁴⁴² Bunun bir

⁴³⁸ Mütercim Âsım Efendi, *a.g.e.*, 215.

⁴³⁹ Devellioğlu, *a.g.e.*, 266.

⁴⁴⁰ El-Hakem, *a.g.e.*, 290.

⁴⁴¹ Devellioğlu, *a.g.e.*, 368.

⁴⁴² İnsanın Allah'tan ayrılıp tekrar ona dönmesi, biri aşağıya doğru diğeri yukarıya doğru hareket eden iki yayın oluşturduğu bir daire biçiminde formülleştirilmiştir. Şener Demirel kavsi-nüzûlü şu şekilde tanımlar: “Vücûd-ı Mutlak'tan ayrılan nûr-ı ilâhî'nin âlem-i süflî olan dünyaya, başka bir deyişle toprağa intikaline kadar geçen devreye denir. Son tanım biraz daha açılacak olursa: Vücûd-ı Mutlak'tan ayrılan nûr-ı ilâhî sırasıyla akl-ı külden dokuz akla, onlardan dokuz nefse,

neticesi olarak sâlikte yaratılıştta bir imkân olarak bulunan “etkin eylem ve yapabilme gücü” açığa çıkmıştır. Bu bağlamda Nazar’ın Hidâyet şehrine ve Himmet’e erişmesi, anlatının sonraki gelişimi açısından bir işaret olarak okunabilir.

Himmet; Nâmûs, Fahr ve Zerk’in aksine âb-ı hayâtın gerçek olduğunu bildirir. Bunun nedeni Âfiyet, Şöhret ve Zühd ü Riyâ’nın Hak bilgisinin yani marifetin ortaya çıktığı Hayret makamından önce olmaları; dolayısıyla sâlikin benlikten, mâsivadan henüz kurtulmamış olduğu aşamaları temsil etmeleridir. Himmet ise sâlikin en azından urûcunu tamamlamış olduğu, Hak bilgisinin bir kısmına sahip olduğu bir merhalededir ve âb-ı hayâtın gerçekliği kadar ona ulaşma yolunu da bilir. Nitekim Nazar’a âb-ı hayâtın gerçekte var olduğunu ama oraya erişmenin güçlüğünü anlatırken “Ammâ ben-i âdem ‘adem olmasa anuñ vücûdına mazhar olmağdan ‘ârîdür” demektedir. “‘Adem” olmaktan kasıt kişinin benliğinden geçmesi, Allah’ta fânî olmasıdır. Bu da Allah bilgisi, marifet sayesinde gerçekleşebilir; nitekim daha önce âb-ı hayâtın marifet ve varlık anlamına geldiğini dile getirmiştik. Âb-ı hayâta ulaşmak benlikten vaz geçmeyi

onlardan dokuz feleğe, onlardan tabayi’-i erba’ a (kuru, yaş, soğuk, sıcak), onlardan anasır-ı erba’ aya geçer. İnsan bu anasır-ı erba’anın tezahürleri şeklinde karşımıza çıkar, madenler, nebatlar ve hayvanlar âleminin milyonlarca parçası haline gelir.” Demirel’e göre kavs-i urûc ise şöyle tanımlanabilir: “Kavs-i nüzûl devresinde âlem-i gaybdan âlem-i şühûd (varlık âlemi)’a doğru gerçekleşen dairevî hareket, nûr-ı ilâhînin yine topraktan madene, ondan bitkiye, bitkiden hayvana, hayvandan mahlûkatın özü, zübdesi ve en şerefli olarak yaratılan insana intikal ederek, onun suretinde ortaya çıkmasına ve insanın da insan-ı kâmil mertebesine yükselerek ilk zuhur ettiği asıl kaynağa, yaratıcısına dönmesine “meâd” denir. Bu devre yükselişi ifade ettiğinden “suûd” veya dairenin ikinci kısmını meydana getirdiğinden kavs-i urûc olarak da adlandırılır. Bu devreyi konu edinen devriyelere “arşiyeye” denilmektedir. Urûcun asıl gayesi, nüzûlun tersine insanın hakikati olan ruhun, bütün isim ve sıfatlardan sıyrılmasıdır. Böylece nüzûl ve urûc ile dairenin iki kavsi tamamlanmış olur.” Bkz. Şener Demirel, “16.yüzyıl Divan Şairlerinden Hayretî ve Devriyye Benzeri Bir Gazelinin Açıklaması”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13/1 (2003), 4.

gerektirirken benlikten vazgeçebilmek de âb-ı hayâtı yani Allah bilgisini gerektirir. Dolayısıyla insan marifete ulaştığı zaman ölümsüzlüğe de ulaşır.

Nazar, Himmet'ten âb-ı hayâta erişmenin yolunu öğrendikten sonra Maşrık iline doğru yola çıkar. İbnü'l-Arabî, şarkı zâhir olarak nitelendirirken garbı da bâtın şeklinde yorumlar:⁴⁴³ “O halde şark ve garp [doğu ve batı], varlıktan zuhur eden şeylere (şark=zahir) ve gizli kalan ve bâtın olan şeylere (garp=bâtın) işaret eder”.⁴⁴⁴ *Hüsn ü Dil*’de Magrib Akl’ın hâkimiyetindeyken Maşrık Aşk’ın hükmü altındadır. Nazar, yolculuğuna Magrib’den başlayıp Maşrık’a doğru gitmektedir. Himmet’in de belirttiği gibi âb-ı hayât Maşrık ilindedir. İbnü'l-Arabî, şarkı “varlıktan zuhur eden şeyler” biçiminde tanımladığına göre âb-ı hayât da varlıktan zuhur eden şeylerden biri olduğu için Maşrık ilinde bulunmaktadır.

Rakîb: Marifet istersen hevâ ve hevesten, mâsivâdan geç

Himmet, Nazar’a himmet etmiş ve kardeşi Kâmet’e iletmesi için ona bir de “sifârişnâme” vermiştir. Hidâyet yolunu öğrenen Nazar, Maşrık iline doğru yola çıkar ve *Rakîb*’in memleketi *Segsâr* iline ulaşır. *Burhân-ı Katı*’a göre segsâr şu anlama gelir:

Reftâr vezninde seg-manend manasınadır. Sâr, edât-ı teşbihtir. Ser manasına da gelmekle seg-sâr, köpek başlı demek dahi olur. Bu münasebetle bir taifenin alemidir ki bedeni adam ve başları köpek başı gibi

⁴⁴³ Şark ve Garb sırasıyla zâhir ve bâtın olarak yorumlandığında, gizli olan âb-ı hayâtın neden zâhirde arandığı sorusu akla gelebilir. İlk bakışta bir çelişki gibi görünen bu durum şöyle izah edilebilir: Âb-ı hayâtın şarkta aranması doğaldır çünkü âb-ı hayât Mağrip’te olduğumuzda bâtındır. Maşrık’ta böyle bir durum söz konusu değildir. Zaten Nazar, âb-ı hayâtı Maşrık’ta bulunduğu zaman aramaz. O, zâhirdir. Nazar, sadece onun bulunduğu yere doğru gitmektedir. Oraya vardığında âb-ı hayâtı apaçık görebilmektedir. Dolayısıyla Mağrip’te bâtın olan, Maşrık’ta zâhirdir. Dolayısıyla Nazar’ın ya da Dil’in yönelimi, bâtından zâhire doğrudur.

⁴⁴⁴ El-Hakem, *a.g.e.*, 590.

olur. Sakin oldukları vilayetlerin dahi ismi Seg-sâr'dır. Haris ü tâlib-i dünyâdan kinaye olur.⁴⁴⁵

Bu tanıma göre, başta Rakîb olmak üzere, segsâr ilinde yaşayanlar ya köpek başlı insanlar ya da köpek gibi insanlar anlamlarına gelmektedir. Alıntının asıl önemli yanı ise “Haris ü tâlib-i dünyâdan kinaye olur” biçiminde dile getirilen anlamdır. Nefsin hevâ ve hevesine mağlup olması kastedilmektedir.

Divan şiirinde kelimenin kullanım alanları oldukça geniştir. Burada rakîp, sürekli sevgiliyle beraber olduğu, onun yanından ayrılmadığı için köpeğe benzetilir.⁴⁴⁶

[S]evgili söz konusu olduğunda Türk edebiyatı da dahil yaklaşık XVI. asra kadar sevgilinin bekçi, gözcü ve muhafızı; âşığın da engeli anlamında değerlendirilen “rakîb“ kavramı gerek kelimenin “rekabet“ [=diğerini men' ile kendini ortaya çıkarmaya çalışma] masterından türediği zannı ile, gerekse aynı sevgiliye talip olan diğer âşık tipini adlandırma ihtiyacından olmalı, zamanla bir anlam kaymasına uğramıştır.⁴⁴⁷

Nitekim *Hüsn ü Dil*'de de Rakîb'in benzer bir işlevi vardır. Himmet, Rakîb'in kim olduğunu Nazar'a açıklarken şunları söyler: “Cümleden biri Şehr-i Segsârdur ki andan güzâr düşvârdur ki Raķîb-i (12) pür-âzâr ol sengistân-ı nâ-hemvâra şehriyârdur ve Şehr-i Dîdârûñ dîdebânı (13) ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsârûñ niğebânıdır.”⁴⁴⁸ Himmet'e göre Rakîb, Hüsn'ün “dîdebân”ı ve “niğebân”ıdır.

⁴⁴⁵ Mütercim Âsım Efendi, *a.g.e.*, 653.

⁴⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Atilla Şentürk, *Klâsik Osmanlı Edebiyat Tiplerinden Rakîbe Dair* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995), 78-81.

⁴⁴⁷ Şentürk, *a.g.e.*, 11.

⁴⁴⁸ *Hüsn ü Dil*, vr. 256a.

Buradan anlaşıldığına göre Rakîb, Şehr-i Dîdâr için bir gözcü, muhafız veya bekçidir. Bu bağlamda Nazar için bir engeldir. Nitekim divan şiirinde de rakîp, çoğunlukla, sevgiliye ulaşma / vuslat yolunda bir engel gibi değerlendirilir.

Kâmet: Marifet yolculuğu uzundur

Nazar, Rakîb'e maddeyi altına çevirebileceğini söyleyerek onunla Şehr-i Dîdâr'a gider. Himmet'in verdiği "sifârîşnâme" sayesinde Himmet'in kardeşi *Kâmet*'in yardımıyla Rakîb'den kurtulur.⁴⁴⁹ Himmet'in kardeşi Kâmet, *Nahlistân-ı Kâmet* adı verilen bir yerde yaşamaktadır. Bilindiği gibi kâmet, boy anlamına gelmektedir. Onun yaşadığı yere Nahlistân denmesinin nedeni de nahlin uzun boyundan dolayıdır. Kâmet, Nazar'ı adamı *Hırâm* ile beraber karşılar. Daha sonra onu kulu Sâk'a teslim eder ve Sâk belli bir süre Nazar'a yol göstericilik yapar. Görüldüğü gibi Kâmet, Hırâm⁴⁵⁰ ve *Sâk*⁴⁵¹ arasında bir tenasüp mevcuttur. Üçünü birbirine bağlayan tenasüp, uzunluktur. Bu tenasübe konu olan uzunluğun göndereni sevgilinin boyudur. Sevgilinin boyundan hareketle söz konusu kelimelerin uzunluk vasıtasıyla sevgilinin yürüyüşünü ima ettiklerini de söyleyebiliriz. Nazlı, edalı yürüyüşe sahip olan sevgilinin bir benzetmeliği olarak serv kelimesinde de hem uzunluk hem de yürüyüş ve salınmak unsurları bir arada bulunmaktadır. Bundan sonra karşılaşılabilecek karakterler ve bu karakterlerin mukim

⁴⁴⁹ Nazar'ın bundan sonraki menzilleri belli bir mantık çerçevesi içinde sıralanmaktadır. İlk önce sevgilinin bulunduğu yere (Şehr-i Dîdâr) gelen Nazar, daha sonra sevgilinin etrafında bulunanlarla (Rakîb) karşılaşır. Nazar, sırasıyla sevgilinin boyu, gerdeni, saçı, yanağı ve dudğından geçer. Böylece uzaktan boyunu gördüğü sevgiliye gittikçe yaklaşmış olur.

⁴⁵⁰ Hırâm, "nazlı, edalı, salına salına gidiş" anlamına gelmektedir. Bkz. Devellioğlu, *a.g.e.*, 363.

⁴⁵¹ Sâk ise "baldır, incik" anlamlarına gelmektedir. Bkz. Devellioğlu, *a.g.e.*, 914.

olduğu yerler, sevgilinin uzuvlarının kişileştirilmesi veya mekân ismi olarak kullanılmasından ortaya çıkmıştır.⁴⁵²

Zülf: Bakmayı bilen için kesrette vahdet bulunur

Nazar, Kâmet'ten sonra *Zülf* ile karşılaşır. Bilindiği gibi *Zülf*, saç demektir ama burada kişileştirilerek bir karakter hâline getirilmiştir. *Zülf*, Hüsn'ün yani sevgilinin kemend atıcısıdır. “Uzakta bulunan herhangi bir şeyi tutup çekmek üzere atılan ucu ilmekli uzun ip” demek olan kemend, aynı zamanda “güzelin saçı”⁴⁵³ anlamına da gelir. Burada da eserin alegorik yapısına uygun bir şekilde kelimeler arasında bir tenasüp gözetilmiştir.

Edebiyatımızdaki yerleşik kullanımında *Zülf*, kesret anlamına gelmektedir. Bunun nedeni saçın binlerce kıldan meydana gelmesidir. Aynı zamanda kokusu, rengi ve görüntüsüyle cezp edici olduğu için âşık için yoldan alıkoyucu bir tehlikedir. Nitekim divan edebiyatın düşüncesine göre, zülfün her bir telinin ucunda bir âşığın gönlü asılıdır. Bu tarz bir kullanım, tasavvufî açıdan zülfe ulaşmanın aslında kesrette bulunmak demek olduğunu açığa çıkarır. Sâlik açısından yapılması gereken, zülfe takılıp kalmamaktır. *Zülf* güzelliğinden dolayı aldatıcı olabilmekte, sâliği yolundan alıkoyabilmektedir.

Mâr-pâ: Her hazineyi bekleyen bir yılan vardır

Nazar, *Zülf*'ün yanından ayrıldıktan sonra *Mâr-pâ*ların saldırısına uğrar. Nazar'ın *Zülf*'ten hemen sonra *Mâr-pâ*larla karşılaşması divan edebiyatı açısından

⁴⁵² Daha önce de dile getirildiği gibi eserde, divan edebiyatında sıkça karşılaşılan kimi mazmun ve istiârelerin hikâyeleri anlatılmaktadır. Bu bağlamda divan edebiyatında sevgilinin uzuvlarının (boy, saç, ben, dudak, yanak, göz, bakış, vb.) kullanım biçimlerinin tahkiyeleriyle karşılaşmaktayız. Bu, bir tür divan edebiyatı alegorisi olarak yorumlanabilir.

⁴⁵³ Devellioğlu, *a.g.e.*, 1194.

anlamlıdır çünkü sevgilinin saçı, genellikle, yılanı benzetilir. Bu bağlamda tenasübün devam ettiği öne sürülebilir.

Muhyî, sevgilinin âdeta resmini çizmektedir: Önce sevgilinin kapısında bekleyen Rakîb'i anlatan yazar, sırasıyla, sevgilinin boyu ve saçını resmettikten sonra bizi yüze ulaştırmış olur. Nazar, böylece Şehr-i Dîdâr'a varır. Dîdâr, bilindiği gibi, yüz ve çehre anlamlarına gelmektedir. Divan şiiri estetiğine göre sevgilinin dudağı, âb-ı hayâtıdır. Bu bağlamda âb-ı hayâtı arayan Nazar'ın dudağa ulaşmaya çalıştığı görülmektedir. Dîdâr şehri dört mahalleden oluşmaktadır: İşve, Şîve, Girişme ve Şemâyil. Dört mahalle sevgilinin fiziksel özelliklerini ve tavırlarını belirten kelimelerden seçilmiştir. Bunların her biri aslında bir karakter özelliğidir fakat burada birer mekân ismi olarak kullanılmışlardır. Şemâyil fiziksel görüntüyle ilgili bir kelimeyken diğer üçünün ortak noktaları naz, cilve, eda anlamlarına gelmeleridir.

Hâl: Manzar-ı İlâh'tır nûr-ı siyâh

Hüsn ü Dil de gerden adında bir mekân ismi geçmemesine rağmen bölüm başlıklarından biri *Naẓar kerd-en-i Naẓar be-gerden-i Enver*⁴⁵⁴ biçimindedir. Anlaşıyor ki Muhyî, sevgilinin saçından başlayarak uzuvlarını tek tek anlatmayı kurgusal açıdan planlamış ve alegorisini bunun üzerine kurmuştur. Gerdenden sonra *Hâl* (ben) anlatılır. Muhyî, şunları yazar: “Meger Hüsniñ bir Hâli vardı ki aşlı Hâbeşe vü Zengibârdı ve nûr-ı siyâh dimekle mevşûf idi ve süveydâ⁴⁵⁵-yı kalb-i âgâh ve manzar-ı İlâh dimekle ma'rûf idi”.⁴⁵⁶ Divan edebiyatında Hâl,

⁴⁵⁴ Âhî'nin *Hüsn ü Dil*'inde “Şifât-ı Gerden” adında bir bölüm vardır. Bkz. Âhî, *a.g.e.*, 92.

⁴⁵⁵ “Süveydâ, gaybı mükâsefe mahallidir.” Bkz. Uludağ, *a.g.e.*, 274. Nitekim metinde de “manzar-ı İlâh” olarak tavsif edilmiştir.

⁴⁵⁶ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 258a.

siyahlığıyla bilinir; bundan dolayı Hâl'in memleketi olarak Habeşe ve Zengibâr gösterilmiştir. Hâl'in siyahlığını belirtmek için ayrıca “nûr-ı siyâh ve süveydâ-yı kalb-i âgâh” tanımlamaları kullanılmıştır. Metinde geçen “kalb-i âgâh ve manzar-ı İlâh” tanımlamaları ise eserin tasavvufî özelliklerini ortaya koyar. Hâl, sadece sevgilinin güzellik unsurlarından biri olarak değil, aynı zamanda “âgâh bir kalbin” göstereni ve İlâh'ın görüldüğü, izlenebildiği bir yer olarak tasavvur edilmiştir.

Muhyî'nin eserinin tümünde gözlemlenebilen bu özellik, vahdet-i vücûd anlayışıyla da örtüşmektedir. Sûfilere göre her şey Allah'ın bir tezahürü olarak okunmalıdır. Tasavvufun özellikle İbnü'l-Arabî yorumu, kâinata bu gözle bakmakta ve baktığı her şeyde Tanrı'yı görmektedir.

Gamze: Yektir Gamze vü Nazar

Şehirde dolaşan Nazar, *Gamze*'yle karşılaşır. Gamze, Hüsn'ün ok atıcısıdır. Bilindiği gibi Gamze'nin ilk anlamı göz ve bakışla ilgiliyken sonraları çene veya çanakta oluşan çukurluğa da isim olmuştur. Anlatının burası tüm eser için önemli dönüm noktalarından birini teşkil etmektedir. Kendisi de bakış anlamına gelen Nazar, Dil'in adamıyken Gamze Hüsn'ün adamıdır yani biri Dil'e ait bir unsurken diğeri Hüsn'e ait bir unsurdur. Anlatının devamında Nazar ve Gamze'nin kardeş oldukları ortaya çıkar. Sevgili ve âşığın bakışları birbirine kardeşler kadar benzer bir hâl almıştır. Tasavvufta âşık ve sevgili, bir noktada bir olurlar. *Hüsn ü Aşk*'ta da görüldüğü gibi Hüsn Âşk, Aşk Hüsn olur. Burada da benzer bir olayın meydana geldiğinin ilk işaretlerini görmekteyiz. Sevgili ve âşığın bir olması, tasavvufî açıdan bakıldığında, sâliğin kendisinin Tanrı'dan geldiğini anlaması ve tüm eşyanın olduğu gibi kendisinin de Bir'e bağlandığını görme sürecidir.

Vahdet-i vücûd anlayışının en temel özelliklerinden biri her şeyin Tanrı'dan geldiğini vurgulamasıdır.

Nazar ve Gamze'nin anne babası Basra'da *Bâsıra* adındaki padişahın memleketinde yaşarlarmış. Annelerinin ismi *Nergis-i Şehlâ*'dır. Gamze'nin adamlarından olup onun emriyle Nazar'ı bağlayan kişi *Hayl-i Müjgân*'dır. Görüldüğü gibi burada ismi geçen her bir karakter, göz ve bakışla ilgilidir; kelimelerin etimolojik anlamları ve karakter özellikleri arasında bir paralellik vardır.⁴⁵⁷ Daha önce de değinildiği gibi bu, alegorilerin temel özelliklerinden biridir.

Gamze'nin Nazar'ı Hüsn'ün yanına götürmesi ve Nazar'ın anlatımıyla Hüsn'ün Dil'e âşık olması, alegorinin tutarlılığını sağlayan etmenlerden biridir. Bilindiği gibi “küntü kenzen mahfiyen” diye başlayan kutsî hadiste Allah, “Gizli bir hazineydim, bilinmek istedim” demektedir. Bunun anlamı öncelikle sevgilinin âşığa yönelmesidir. Bu bağlamda aşk ilişkisini başlatanın Hüsn olduğunu söyleyebiliriz çünkü görünürde de olsa Dil'in aradığı / arattığı aslında âb-ı hayâttir.

Hayâl: Hayâlsiz nazar eksiktir

Böylece Dil'e mayıl olan Hüsn, Dil'i getirmeleri için *Hayâl*, *Nağme* ve Nazar'ı Beden şehrine gönderir. Hüsn, Allah'ın güzelliğini temsil ettiğinden dolayı Beden şehrinde yer almaz, onun dışındadır fakat daha sonra görüleceği gibi, ona tesir edebilir. Hikâyenin bundan sonrasında arayış motifiyle birlikte esere bir de

⁴⁵⁷ Basra ve Bâsıra kelimeleri Arapça “bakmak” anlamına gelen “basara” kelimesini anımsatmaktadır. Nergis, sevgilinin gözünün benzetmeliği olarak kullanılmakta, şehlâ ise “tatlı şaşı” anlamına gelmektedir. Müjgân kelimesi de yine gözle ilintilidir, gözün üstünde yer alır.

çatışma / savaş motifi de eklenmiş olur.⁴⁵⁸ Beden şehrini ele geçirmek için vücûta bulunan erdem ve kötülüklerin savaşı, bu sahneyle başlamış olmaktadır. Suad El-Hakim, İbnü'l-Arabî düşüncesine göre Hayâl'i şöyle açıklamaktadır:

Hayal İbnü'l-Arabî'de bereketli, verimli, hükmünü bütün âlemlere yayan, bütün hakikatlere sokulan, soyut mânâlar âlemi ile orta ve ara bir âlem meydana getiren bir sel gibi akar. Hayal, vakıada herhangi bir kıymeti olmayan geçici ve değişken bir tahayyül olmadığı gibi, bilim adamlarının ileri sürdükleri gibi yaratıcı bir şey de değildir. Hayal, gerçek ve olgusal bir boyuta sahip bir takat ve güçtür; bu güç daima duyuda gerçekleşmeye çalışır ve kendine özgü kıstasları ve orta âleme ait hakikatleri olan bir âleme dayanır.⁴⁵⁹

Hayâl, Hüs'nle Dil arasındaki ilişkiyi tesis eden kavramlardan biridir. Biri âb-ı hayât diyarında yaşayan (Hüs'n) diğeri Diyâr-ı Yunan'da bulunan (Dil) iki unsur arasındaki bağı kuran Hayâl'dir çünkü o "bereketli, verimli, hükmünü bütün âlemlere yayan, bütün hakikatlere sokulan, soyut mânâlar âlemi ile orta ve ara bir âlem meydana getir"mektedir. Bu yüzden Hüs'n tarafından Dil'i getirmeye gönderilen Nazar'ın yanında Hayâl de yer alır. Nitekim Hayâl Hüs'nün âyinedârıdır. Hüs'nün güzelliğini yansıtmaya, aktarma işlevini görür.

Dil, Nazar ve Hayâl'le birlikte Hüs'n'e gitmeye meyleder fakat bedeninin diğeri güçleri yani *Akl*'in veziri *Vehm* ve veziriazamı *Mütefekkiye*, olanları *Akl*'a bildirir. Bu bildirme eylemi de *Hiss-i Müşterek* adlı havuz kenarında cereyan eder. Burada dikkati çeken bir husus, özellikle ahlak kitaplarının nefis bahislerinde sözü edilen iç duyuların müşahhaslaştırılmış olmasıdır: *Hiss-i Müşterek*, *Hayâl*, *Vehm*,

⁴⁵⁸ Alegorilerde iç çatışma motifi için bkz. MacQueen, *a.g.e.*, 10-11; Lewis, *a.g.e.*, 60; MacQueen, *a.g.e.*, 69-70 ve tezimizin IV. C. Bölümü'ndeki *The Faerie Queene* adlı eserle ilgili kısımlar.

⁴⁵⁹ El-Hakem, *a.g.e.*, 262.

Mütehayyile ve Hafıza. Bu konu neredeyse tüm ahlak kitaplarında mevcut olup insan idrâkinin varlığının araçlarıdır.⁴⁶⁰ Burada Hiss-i Müşterek ile ilgili Muhyî'nin diğer *Hüsn ü Dil* yazarlarından farklı bir tasarrufunu anımsatmak yerinde olur. Diğer yazarlar Hiss-i Müşterek'i bir şahıs ismi olarak kullanırlarken Muhyî, onu bir mekân (havuz) ismi olarak kullanmaktadır. Bu da "Beş dış duyuyla algılanan tikel şeylerin suretlerinin resmolduğu güç"⁴⁶¹ tanımına daha uygundur. Benzer bir şekilde Rasim Efendi, Hiss-i Müşterek'i mazhar olarak telakki eder: "Hiss-i müştereke hâricden sûretler vâsıl olup ve onu idrâk eylediği gibi ona dâhilden dahi sûretler hâsıl olur. Ve onu dahi şöyle idrâk eyler ki guyâ hâricdedir. [...] Ve benî Âdem rü'yâda her ne görür ise ol şol sûretlerdir ki kuvvet-i vehm onu eşkâl-i muhayyilede peydâ eylemiştir."⁴⁶² Buradan hareketle İslam felsefesinde tartışılan konuların Muhyî tarafından bilindiğini söyleyebiliriz.

⁴⁶⁰ Bkz. Türker, *a.g.e.*, 80. "İster idrak edici isterse de idrake yardımcı olsun iç duyular da aynı şekilde beştir. Birincisi hiss-i müşterektir. Beş dış duyuyla algılanan tikel şeylerin suretlerinin resmolduğu güç budur. Nefis bu suretleri alır ve idrak eder. Beş dış duyu nefsin aleti olduğu için nefsin söz konusu suretleri idrak ettiği söylenmektedir. İkincisi hayaldir. Duyulurlar dış duyuların algısından çıktığında hayal, müşterek histe resmolan suretleri muhafaza eder. Hayal, müşterek hissin deposu görevini görmektedir. Bu, bir şey önceki bir zamanda görüldüğü sonra kaybolduğu ve sonra tekrar ortaya çıktığında o şeyin bilinmesini sağlayan güçtür. Eğer hayal olmasaydı ve müşterek hisse nakşolan suretleri korumasaydı her şey tekrar tekrar algılanmak zorunda kalırdı ve değer algısı tamamıyla tahrip olurdu. Üçüncüsü vehim gücüdür. Mesela kuzunun kurttan algılayıp kaçtığı tikel düşmanlık veya bebeğin annesinden algılayıp ona meylettiği tikel sevgi gibi duyulur şeylerle ilgili tikel anlamları idrak eden vehim gücüdür. Çünkü nâtik gücün dışında bu anlamları idrak eden bir gücün bulunması gerekmektedir. Dördüncüsü vehim gücünün idrak ettiği tikel anlamları koruyan hafıza gücüdür. Hafıza gücünün vehim gücüne nispeti, hayal gücünün müşterek hisse nispeti gibi olup vehim gücünde idrak edilen tikel anlamları depolama görevi görür. Beşincisi mütehayyile gücüdür. Bu güç, duyulur suretlerde ve onlardan çıkarılan tikel anlamlarda bazen birleştirme bazen ayırma suretiyle tasarrufta bulunur. Mesela iki başlı veya başsız bir insan veya yarısı insan yarısı at bir hayvan hayal etmek bu gücün eseridir. Akıl idrak ettiği şeylerin bir kısmını diğerine eklemek ve birbirinden ayırmak suretiyle bu gücü kullandığında bu güç müfekkire adını alır. Eğer vehim bu gücü mutlak olarak duyulurlarda kullanırsa bu güç, mütehayyile adını alır."

⁴⁶¹ Bkz. Türker, *a.g.e.*, 80.

⁴⁶² Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *a.g.e.*, 401.

Daha önce de dile getirildiği gibi Muhyî'nin kendisi de *Ahlâk-ı Kirâm* adında bir ahlak kitabı kaleme almıştır. Muhyî, kelimeyi İslam felsefesinde ve ahlak kitaplarında tartışıldığı şekliyle değil de tasavvufta yüklendiği anlamla kullanmış görünmektedir çünkü Rasim Efendi'nin verdiği tanım *Hüsn ü Dil* için daha geçerli görünmektedir.

Güzellik (Hüsn), bedenini kalbini (Dil'i) ele geçirmeye, kalbe yayılmaya çalışırken akıl da vehim yoluyla beden üzerindeki hâkimiyetini kaybetmemek için direnç göstermektedir. Daha sonra görüleceği gibi, aslında, akli yöneten de nefistir. Yukarıda söz edilen beş iç duyunun aslında nefsin idrâk etme güçleri olduğunu anımsatmakta yarar var. Bedeni ele geçirmek için bir yandan Hüsn ve adamları diğer yandan Dil ve adamları savaşmaktadır. Dil'in yanında Akl da yer almakta, bunun üzerine *Aşk* da savaşa müdahil olmaktadır. Akl yenildikten sonra *Nefs* savaşa devam eder ve *Aşk*'la savaşır ama yenilir. Dolayısıyla asıl savaş Nefs ve *Aşk* arasında cereyan eder.

Vehm ve Mütefekkiye sayesinde Dil ve Hayâl'in planını öğrenen Akl, onları zindana attırır. Bu hareket, Akl'ın beden üzerindeki etkisini korumaya yöneliktir. Akl ve Nefs cephesinden gelen bu hamleye Hüsn ve *Aşk* cephesi Nazar yoluyla yanıt verir: Nazar, âb-ı hayât çeşmesinden (bilgi ve varlığın nişânesi olarak) aldığı yüzükle *Fem* çeşmesine gelir fakat sudan içmek için ağzını açınca kendini Rakîb'in ellerinde bulur. Nazar'ın Rakîb'in eline düşmesini âb-ı hayâtı içememiş, bilgi ve varlığa tam olarak ulaşamamış olmasıyla açıklayabiliriz. Bilindiği gibi Rakîb, divan şiirinde ve tasavvufta mâsiva olarak yorumlanır. Sevgiliden başka her şey rakîb yani mâsivadır, sâliki yolundan alıkoyabilir. Böyle olunca sevgiliden başkasına yönelen, başka bir şeyi arzulayan sâlik – söz konusu

başka şey âb-ı hayât olsa bile⁴⁶³ – cezalandırılır yani istediğine ulaşamaz.

Marifetullah uğruna kat etmesi gereken nice yollar vardır ve olgunlaşmaya, daha önce de belirtildiği gibi Tanrı bilgisini bünyesinde barındırabilme kâbiliyetine erişmesi gerekir. Bu da zamanla olacak gibidir, zaman derken kastedilen süreçtir çünkü seyr ü sülûk yolunda insanların kendisiyle mukayyed olduğu mekân ve zamanın bir hükmü yoktur. Tasavvufi alegorilerin çoğunda zaman ve mekânın muğlâk kalmasının nedeni de budur.

Rakîb tarafından hapsedilen Nazar, gam ve hayretler içindeyken Zülf'ün kendisine verdiği saç tellerini hatırlar ve onlardan birini ateşe atar. Böylece Zülf gelip onu Hüsn'e iletir. Burada ilginç bir durum söz konusudur: Zülf kesret olarak yorumlandığı hâlde burada Nazar'a vahdete ulaşması için yardım etmektedir. Buradan şu sonuç çıkarılabilir: Seyr ü sülûk yolunda her bir unsur farklı evrelerde farklı anlamlar ve işlevler yüklenmektedir. Nazar Zülf'le urûc yani yükselme evresinde karşılaşmıştı ve bu evrede Zülf kesret yani engelleyici bir unsurdur. Urûcdan nüzûla geçen sâlik yükselme esnasında farklı bir bilgi ve varlık tahayyülüyle yüklü olduğundan karşılaştıklarını bilgisi nispetinde yorumlamaktadır. Nüzûl esnasında ise daha farklı bilgi ve varlık tasavvurlarına sahip olduğu için aynı nesnelere farklı görür hâle gelmiştir. Dolayısıyla urûc esnasında bir engel, kesret olan Zülf, nüzûl esnasında yardımcı, vahdete erdirici bir şahıs hâline gelmektedir. Bunun temel nedeni, sâlikin kâbiliyetlerinin farklılaşmış, artmış olmasıdır.

⁴⁶³ Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Tasavvufta terk-i dünya esastır. Dünyayı terk etmek başlı başına amaca ulaştırmaz, bu yüzden terk-i terk etmek gerekir. Yani sâlikin dünyayı terk ettiği bilincini, farkındalığını da terk etmesi gerekir. Bu bağlamda sâlikin marifetullaha götüren âb-ı hayâtı da terk etmesi, gönlünün sadece Tanrı aşkıyla dolması gerekmektedir. Gönlü, mâsivâdana arındırmak, bunu gerektirir.

Zülf sayesinde Hüsn'ün yanına gelen Nazar, Beden şehrinde başından geçenleri anlatır. Bu olay, sâlikin dara düştüğünde Tanrı'dan yardım istemesi olarak düşünülebilir. Muaşaka ilişkisi Hüsn tarafından başlatıldığına göre, bu ilişkinin devamını sağlayacak ve sâliki ye'sten koruyacak olan da Hüsn'dür. Hayâl'in de mahpus olduğunu öğrenen Hüsn, Nazar'la beraber Gamze'yi de gönderir. Bu kısımda âşık ve maşûk aynı amaç uğruna beraber hareket ederler. Âşığın yani Dil'in bakışı (Nazar) ve maşûğun bakışı (Gamze) aynı yere bakmaktadır. Gamze, Nazar'dan farklı olarak sihir yapabilme gücüne sahiptir. Divan şiirinde de bilindiği gibi sevgilinin bakışları cezp edici, sâhirdir. Nitekim Gamze'nin askerleri birer ahu şekline girerler. Böylece Nazar ve Gamze, Dil'i kurtarmak için işbirliği yaparlar ve Beden şehrine yönelirler.

Tevbe: Terk-i tevbe etmelidir

Öte yandan Dil'i ve Beden şehrinin hâkimiyetini kaybetmek istemeyen Akl, Nazar'ın yakalanması / gönlün güzelliğe yönelmemesi için ferman çıkarmıştır. Beden şehrine yönelen Nazar ve Gamze, Zerk'in oğlu *Tevbe* tarafından fark edilir ve aralarında bir çatışma çıkar. Savaşta *Tevbe* ve adamlarını yenerler. *Tevbe*, İslâmi terminolojide olumlu bir kavram olarak kabul edilse de tasavvufi açıdan olumsuz bir kavramdır. *Tevbe*'nin yenilmesi, sâlik açısından Hakk'a erişme amacını gerçekleştirilmede bir merhale olarak yorumlanabilir. Bunun nedeni, *tevbenin* benlikle ilgili oluşudur. Bilindiği gibi tövbe esnasında kul, yaptıklarından pişmanlık duyar ve dolayısıyla Allah'tan af ve mağfiret talebinde bulunur. Dolayısıyla tövbe eden kişi, kendisiyle ilişkisini kesmemiş ve benliğinden arınamamıştır. Bu yüzden *Tevbe*'nin yenilmesi anlamlıdır. İkinci bir

neden ise aşkın tekellüfsüz olması gerekliliğidir. Aşkta nedamet, bağışlanma dileme olmaz.⁴⁶⁴

Daha sonra Nazar ve Gamze; Zerk, Fahr ve Nâmûs'un mülklerini yağmalarlar. Daha önce de değindiğimiz gibi Zerk riyâkârlık, Fahr şöhret, Nâmûs da iffet anlamlarına gelmektedir. Seyr ü sülûkun urûc evresinde sâlik adına Nazar söz konusu kişilerle karşılaşmış ve onların mahiyetleri hakkında birtakım bilgilere ulaşmıştı. Nüzûl evresinde Nazar, bu bilgilerini / gücünü de kullanarak riyâkârlık, şöhret ve iffetten arınmaya çalışır. Bundan dolayı onların mülkleri yani barındıkları mekânlar Gamze'nin de yardımıyla telef edilmiştir. Tevbe, Zerk, Fahr ve Nâmûs'un aradan çıkması, tasavvuf yolcusunun olgunlaşmasında aşılması gereken önemli bir merhaledir. Dolayısıyla bu olayları olgunlaşma sürecinin parçaları olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Sâlikin bu kötülüklerden kurtulmasında maşûkun da yardımı olmuştur. Tasavvufi açıdan düşünüldüğünde de söz konusu hâller Tanrı tarafından bahşedilir. Sadece sâlikin çalışması sonucu elde edilemezler, Tanrı'nın birer lutfu olarak görülürler. Nazar ve Gamze'ye yenilen kötülükler / olumsuz karakterler Beden şehrine gelip olanları Akl'a anlatırlar. Bunun üzerine Akl, Dil'i çağırıp Hüsn üzerine yapılacak sefere komuta etmesini ister:

Şehr-i Dîdârdan kâmkâr olmağ dilerseñ leşker-i cerrâr-ı kîne güzâr eyle.
(16) Evvelâ Nazar-ı 'ayyâr ve Ğamze-i tâtârdan demâr alasin ba'dehu 'Işğ-
ı tâcdârîñ (17) başına cihân evini dar kılasın ki cümle Nazarıñ nigâhından
ve 'Işğ-ı gümrâhîñ (18) sipâhından durur.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Bu bağlamda düşünülebilecek kavramlardan biri, "terk"tir. Terkin dört aşaması vardır: "a) Terk-i dünya: Zâhid bütün dünya nimetlerini, malı ve mülkü ahret için terk eder; b) Terk-i ukbâ: Ârif cenneti ve oradaki nimetleri, ilâhî cemâli temâşâ için terk eyler; c) Terk-i hestî: Sâlik kendi varlığını da terk ederek, Hak'ta fânî olur; d) Terk-i terk: Kâmil ârif terki de terk eder, aklından ve zihninde terk diye bir kavram kalmaz." Bkz. Uludağ, *a.g.e.*, 482.

⁴⁶⁵ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 261b.

Akl'ın bu sözlerinde ilginç olan şey, Aşk'ın isminin de geçmesidir. Aşk henüz hikâyede ortaya çıkmamış olmasına rağmen Akl, Dil'den Aşk'a cihan evini dar etmesini ister. Buradan anlaşıldığına göre Akl, Gamze ve Hüsn'ü Aşk'ın kolladığını bilmekte veya tahmin etmektedir. Akl'ın bu sözleri, savaşa Aşk'ın da müdahil olacağını gösteren bir emare olarak okunabilir.

Akl'ın telkinlerine uyan Dil, başına *Sabr*'ı geçirdiği bir ordu kurar ve Hüsn'ün memleketine doğru yola çıkar. Gamze'nin askerlerine aldanan Dil, farkında olmadan Dîdâr şehrine kadar gelir. Dil, Gamze'nin ahu şekline giren askerlerinin avlamak maksadıyla artlarından giderken kendisi avlanmış olur. Akl, Dil'in dönmediğini görünce onun ardından gider. Öte yandan olanları haber alan Hüsn babası Aşk'a haber verir. Aşk da başkomutanı Mihr'e orduyu hazırlamasını emreder ve böylece orduyla beraber Hüsn'ün yanına varırlar.

Sabr, Akl'ın en büyük silahı olarak ordunun başındayken Mihr yani sevgi / güneş de Aşk'ın en önemli silahı olmak vasfıyla ordunun başındadır. Sabr, Akl'ın işlevlerinden biriyken *Mihr*, Aşk'ın işlevidir. Dolayısıyla ilki Akl'ı ikincisi Aşk'ı temsil eden güçler olarak ordularının başında çarpışmaya başlarlar.

Hüsn adına ilk gün Gamze, ikinci gün Kâmet ve üçüncü gece Zülf savaşı. Üçüncü gece Dil'in savaşçılarından Nesîm, Zülf'ü perişan eder, dağıtır. Daha sonra Kaf dağının ardındaki Ân'ını çağırın Hüsn, onun Hilâl-i Hâcib'den (Ebru) bir ok ve Gamze'den bir tîr alması neticesinde savaşı kazanır çünkü Ân, Dil'i göğsünden vurmıştır. Söz konusu savaş sahnelerinin anlatımında divan şiirindeki mazmunlara başvurulmuştur. Nesîm bilindiği gibi sevgilinin saçlarını dağıtarak âşığın gönlünü de perişan etmesiyle ünlüdür. Ân, *Hilâl-i Hâcib*'den bir

ok alır, bunun nedeni Hilâl'in yani sevgilinin kaşının bir ok biçiminde olmasıdır. Benzer şekilde *Ân*'ın Gamze'den bir tîr alması da divan şiirinde sevgilinin gamzesinin bir kılıç gibi âşığın gönlünü delmesi motifinde karşımıza çıkan anlayıştan kaynaklanmaktadır.

Ân: Hüsni ânla anlamalıdır

Burada önemli bir işlev gören şahıs şüphesiz *Ân*'dır. *Ân*, “güzellik cazibesi, alım” olarak tanımlanmaktadır.⁴⁶⁶ Rasim Efendi, Hüsni'den söz ederken *Ân*'ı da anmaktadır: “Hüsni, tenâsüb-i a'zâdan hâsıl olan ma'nâ-yı rûhânîdir ki kulûb ona bi'z-zât müncezib olur ve bu tenâsübde ân dedikleri dahi dâhildir. Zîrâ ân olmadıkça yalnız tenâsüb-i a'zâ incizâbda kifâyet etmez. Ve ân-ı zâhiri, mecmû'-ı esbâb-ı hüsni'den hâsıl olan ma'nâdır”.⁴⁶⁷ Görüldüğü gibi *Ân*, Hüsni'le aynı anlama sahiptir hatta hüsni'den daha etkili, daha kesif bir manaya delalet ettiği bile söylenebilir. Hüsni, kalbi / Dil'i cezbedicidir; bunu sağlayan etmen ise “tenâsüb-i a'zâ”dır. Divan edebiyatındaki sevgiliyle ilgili mazmunlar, söz konusu tenâsübü oluştururlar. Zülf, Gamze, Hilâl (Ebru), Kâmet vb. unsurlar bu tenâsübü meydana getirme işlevini görürler. Hüsni'nün “müncezib” olma hususiyeti tek başına yeterli değildir, *Ân* ile desteklenmek zorundadır. Bundan dolayı Nesîm tarafından Zülf'ü dağıtılan Hüsni, *Ân*'ı çağırarak, ondan yardım istemek durumunda kalmıştır. Böylece *Ân*, âşığın kalbine / Dil'ine işlemiş, onu cezp etmiştir.

Dil, böylece, Hüsni'nün güzelliğine vurulmuş ve esir düşmüşken Akl, kaçabilmeyi başarmış fakat Zülf'ün ağına düşmekten kurtulamamıştır. Divan şiirinde bilindiği gibi av-avcı motifinde saç kuşlar için bir ağ olarak kullanılır.

⁴⁶⁶ Bkz. Devellioğlu, *a.g.e.*, 33.

⁴⁶⁷ Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *a.g.e.*, 403.

Burada bir kuş mesabesinde olan Akl, kendini sevgilinin saçının cazibesinden alamamış ve o da Dil gibi Hüsn'e mahpus olmuştur.

Yakalanan Akl, *Çin*'de hapsedilir. Dil konusundaysa Hüsn, dayesi Nâz'a danışır ve te'dip için onun da *Çâh-ı Zekan*'da hapsedilmesine karar verilir. Hüsn'ün Nâz'a danışması, sevgilinin nazlanması anlamına gelmektedir. Âşık her ne kadar *Çâh-ı Zekan*'da yani fem ve lebe çok yakın olsa da hapistedir. Henüz vahdete ulaşabilmiş değildir. Zekan fem ve lebe yakın olmasıyla vahdete yakınlığa işaret olsa da kesrettir. Sâlikin olgunlaşması için geçirmesi gereken süreç bitmemiştir.

Nefs: Küçük cihattan büyük cihata yönelmek lâzım

Dil ve Akl'ın hapsedilmesinden sonra bedene aşkın yayılması, Beden şehrinin Aşk tarafından alınması önünde herhangi bir engel kalmamış görünmektedir fakat erdemler ve kötülükler arasındaki savaş tam da bu sırada başlar. Beden şehrini ele geçirmeye karar veren Aşk'ın karşısına Akl'ın karısı Nefs çıkar. Nefs, kardeşi *Vesvâs* ile birlikte Beden şehrini korumaya karar verir. Söz konusu çatışma Aşk ve Nefs'in askerleri arasında cereyan eder. Savaşta Aşk'ın askerleri erdemlerken Nefs'in askerleri kötülüklerdir. Nefs'in askerleri başta *Vesvâs* olmak üzere *Mekr*, *Ucb*, *Heves*, *Riyâ*, *Gaflet*, *Kizbî*, *Zulm*, *Temenni*, *Gıybet*, *Buhl*, *Hırs*, *Hased*, *Şehvet*, *Şer*, *Cehl* ve *Kibr*'dir. Buna karşılık Aşk'ın askerleri *Meyl*, *Mahabbet*, *Şevk*, *Meveddet*, *Cûd*, *Lutf*, *Takarrub*, *Hikmet*, *Kudret*, *Sır*, *İzzet*, *Rahmet*, *Zikr*, *İhlâs*, *Kerâmet*, *Teverru'*, *Vefâ* ve *Riyâzet*'tir.

Nefs'in askerleri sırasıyla Şeytan (*Vesvâs*), hile ve düzen (*Mekr*), kendini beğenmişlik (*Ucb*), arzu ve istek (*Heves*), ikiyüzlülük (*Riyâ*), dikkatsizlik ve ihtiyatsızlık (*Gaflet*), yalancılık (*Kizbî*), haksızlık ve eziyet (*Zulm*), istek (*Temenni*), arkadan konuşma (*Gıybet*), pintilik (*Buhl*), azgınlık ve sonu gelmeyen

istek (Hırs), çekememezlik (Hased), aşırı istek ve cinsel istek (Şehvet), kötülük (Şer), cehalet (Cehl) ve kendini büyük görme (Kibr)dir.⁴⁶⁸ Bunlar bedende bulunan kötülüklerdir. Nefs'in güçleri olan kötülüklerin her biri bir şahıs olarak kurgulanmış ve bedenden çıkmama adına savaşa katılmışlardır. Bunlar sadece savaş sahnesinde yer almaktadır. Bedene yerleşmeye çalışan aşk, bedenin tüm kötülüklerden arınmış olmasını istemektedir. Gönlün kirlilerden arınması olarak da okunabilecek bu durum, aynı zamanda, sâlikin henüz tam anlamıyla marifete eremediğinin kanıtıdır. Aşk'ın savaşa girmeye niyetlenmesi anlatılırken bir hadise gönderme yapılır: "Rece'nâ mine'l-cihâdi'l-eşğar ile'l-cihâdi'l-ekber". Hadiste küçük cihattan büyük cihada döndük denmektedir. Bunun nedeni, insanın kendi nefsiyle yani içinde olması muhtemel kötülüklerle savaşmasının ya da benliğiyle mücadele etmesinin gerçek savaştan daha zor olduğunu dile getirmektir. Rasim Efendi'ye göre Nefs şudur: "Nefs dedikleri, mebde'-i hevâdır. Ya'nî huzûz-i nefse mahsûs olan arzuların mebde'idir. Ve nefis, mahall-i ilel ve âfâttır ve ona kuvvet dahi derler."⁴⁶⁹ Eser boyunca karşımıza çıkan Nefs, Rasim Efendi'nin zikrettiği Nefs'tir; yoksa daha önce de söylendiği gibi geniş anlamıyla Nefs değildir çünkü nefis içinde olumlu birçok anlam da barındırabilmektedir.

Aşk ve onun çevresinde yer alıp Nefs'e karşı savaşan erdemler ise sırasıyla şunlardır: Tutulma, gönül akışı (*Meyl*), sevgi (*Mahabbet*), şiddetli arzu (*Şevk*), sevgi (*Meveddet*), cömertlik (*Cûd*), güzellik, iyi muamele (*Lutf*), yaklaşma, yanaşma (*Takarrub*), hâkimlik (*Hikmet*), kuvvet, takat, güç (*Kudret*), gizli tutulan şey (*Sır*), yücelik, ululuk (*İzzet*), esirgeme (*Rahmet*), anma (*Zikr*),

⁴⁶⁸ Bu kavramların karşılıkları için Devellioğlu sözlüğü kullanılmıştır.

⁴⁶⁹ Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *a.g.e.*, 1123.

temiz, doğru sevgi (*İhlâs*), bağış, ikram (*Kerâmet*), din işlerine bağlanma (*Teverru*), sözünde durma, dostluğu devam ettirme (*Vefâ*) ve kanaatla yaşama (*Riyâzet*).⁴⁷⁰

Burada meydana gelen, birçok alegoride karşımıza çıkan iyilikler ve kötülükler savaşıdır. Erdemler Aşk vasıtasıyla aktarılırken kötülükler Nefs vasıtasıyla aktarılmaktadır. Söz konusu savaş, bedeni ele geçirme savaşıdır ve savaş sonunda Aşk, *Beden* şehrini ele geçirir. Nefs, bağışlanma dilediği için affedilir fakat onun kardeşi şeytan (*Vesvâs*) yakılır. *Vesvâs* kelimesi Kur'an-ı Kerim'de Nas suresinin altıncı ayetinde geçmektedir. “De ki: Cinlerden ve insanlardan; insanların kalplerine vesvese veren sinsi vesvesecinin kötülüğünden, İnsanların Rabbine, insanların Melik'ine, insanların İlah'ına sınığınırım.”⁴⁷¹ Devellioğlu'nun “*Vesvâs*” için verdiği “şeytan” karşılığı burada verilmemektedir fakat İslam inancına göre vesvese Şeytandan geldiği için *Vesvâs* kelimesine karşılık olarak şeytan kelimesini kullanmak yanlış olmaz kanaatindeyiz.

Dil, bir aya yakın bir süre mahpus kaldıktan sonra Hüsn'de de iftirâk ateşi yanar; o da Dil'i görmek ister fakat onu görmek için bir tedbir düşünemez. Bunun üzerine Mihr'in kızı olan arkadaşı *Vefâ* ya akıl danışır. Burada Mihr ve *Vefâ* kelimelerinin birbirlerine yakın anlamlar içerdiklerini ve belli bir tenasüp içinde kullanıldıklarını alegorinin işleyişi bakımından anımsatmakta yarar var. *Vefâ*, Dil'i *Kasr-ı Visâl* adındaki sarayına getirebileceklerini söyler. *Vefâ*, yukarıda verilen anlamına uygun olarak dostluğu devam ettiren bir işleve sahiptir.

⁴⁷⁰ Bu kavramların karşılıkları için Devellioğlu sözlüğü kullanılmıştır.

⁴⁷¹ Türkçe Diyânet Meali, Nas Suresi, 114/6.

http://www.kurandaara.com/?act=ara&keyword=vesvese&meal=1&sure_no=114, Erişme Tarihi: 25.10.2009.

Burada ve metnin sonraki bölümlerinde de Vefâ, Dil'e vefâ gösterir ve onu Hüsn'e eriştirir. Tasavvufî açıdan da maşûkun âşık vefâsızlık etmemesi gerekir, yoksa âşk ilişkisinin devamı tehlikeye girer. Bu da "bilinmek isteyen" bir maşûkun mahal veremeyeceği bir sonuç doğurur.

Vefâ'nın planını benimseyen Hüsn, Dil'in getirilmesini emreder; buluşacakları yer Kasr-ı Visâl'dir. Buluşma yeri olarak söz konusu kasrın seçilmesi anlamlıdır çünkü visâl kavuşma anlamına gelmektedir. Kasr-ı Visâl'e getirilen Dil uyuyakalır. Hüsn gelip onu dizine alır ve gözünden Dil'in yüzüne bir damla yaş düşer. Bu sayede uyanan Dil, karşısında Hüsn'ü görünce bayılır. Sâlik, geçtiği tüm ruhsal merhalelere rağmen sevgilinin yüzüne bakabilecek kadar kabiliyet kazanamamıştır. Âb-ı hayâtın marifet olduğunu hatırlarsak, sâlikin bu bilgiyi henüz taşıyamadığını söyleyebiliriz. Âb-ı hayâtın bilgi ve varlığı bir arada gerektirdiğini iddia etmiştik. Herhangi bir bilgi, o bilgiyle amel işlendiği zaman anlam kazanır. Dolayısıyla, burada, marifete yaklaşan bir sâlikin marifetin gerektirdiği dayanıklılığa da sahip olması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Zaten birazdan görüleceği gibi araya *Gayr'*ın girme nedeni de budur.

Hüsn, her gece Kasr-ı Visâl'e getirilen Dil'le beraber olmaktadır fakat Dil, bunu algılayabilecek daha doğrusu anımsayabilecek durumda değildir çünkü onu Kasr'a çıkarmadan önce ona ilaç içirirler. Dil oraya çıkarılmadan önce uyanıp Şem' ile konuşur ve ona derdini anlatır. Tasavvufî açıdan Dil'in Şem' ile konuşması manidardır çünkü âşk ilişkisi anlatılırken taavvufî eserlerde gül-bülbül ikilisinden ziyade şem-pervane ikilisi kullanılmaktadır. Gül ile bülbül, dünyevî aşkı temsil ederken şem' ve pervâne hakikî aşkı temsil etmektedir. Pervânenin aşk uğruna kendini yakması, sâlikin ilahî aşk uğruna benliğinden vazgeçmesine ve

“fenâfillâh”a uygun bir benzerlik ilişkisini meydana getirmektedir. Bundan dolayı Osmanlı şâirleri tasavvufî aşkı, şem’ ve pervâne ile anlatmayı tercih etmektedirler.

Hüsn, arkadaşları *Nâz*, *Tebessüm*, *Nigâh* ve *Vefâ* ile birlikte işret meclislerine katılırken Gayr’ı davet etmez. Bunun üzerine Gayr hileyle Dil’in koynuna girer. Kendini Hüsn kılığına sokan Gayr, zaten ilaç yüzünden akli başında olmayan Dil’i kandırır. Bu aşamada iki sevgili arasına gayr, başkası girdiğinden dolayı yeni bir ayrılık ortaya çıkar çünkü Hüsn, Dil’i cezalandırır. Bu cezalandırmanın amacı da te’diptir. Âşık, visâl için psikolojik açıdan hazırlanmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi Hakk’ın tecellilerine katlanabilmek için sâlikin kâbiliyet sahibi olması gerekmektedir. Söz konusu ayrılıklar da sâlikin kâbiliyetini artırmaya hizmet etmektedirler. Bilindiği gibi Gayr, sevgiliden başka her şeydir. Âşığın benliği bile gayr olarak nitelenebilir çünkü benliğinden uzaklaşmamış bir kişi, sadece sevgiliye yönelemez ve sevgilide “fenâ”ya daha sonra “bekâ”ya erişemez.

Dil zindanda mahpusken Hayâl vasıtasıyla Sabr’dan yardım ister yani sevgiliden gelene sabr edilmesi gerektiğini kavrar. Sabr, Akl yenilince kardeşi Şeyh Kanaat’ın yanına çekilmişti. Sabr ve *Kanaat*’in kardeş olmaları da anlamlıdır. Bilindiği gibi Sabr, tasavvuf terminolojisinde nefesine hâkim olma, kendini tutma anlamlarına da gelmektedir. Kanaat da fazlasını istememe, elindekiyle yetinme anlamlarına gelmektedir.⁴⁷² Sabr, Himmet’in yanına gelip Akl ve Dil’e yardım etmeleri gerektiğini bildirir. Bunun üzerine ikisi birlikte Aşk’ın huzuruna çıkarlar. Bu arada Vefâ da babası Mihr’e Hüsn’ün üzüntüsünü anlatmıştır. Hüsn yani güzellik âşık, seven olmadıkça işlevini yerine getiremez.

⁴⁷² Kavramların anlamları için bkz. Devellioğlu, *a.g.e.*, 486 ve 905.

Hüsn'ün güzelliği sevenlerin varlığıyla anlam kazanmaktadır. Bundan dolayı Hüsn, "bilinmek için" Âşık'ın gönlüne mihrini, sevgisini salar.

Mihr ve Himmet beraber Aşk'ın yanına çıkarlar. Aşk, onları hoş karşılar. Bu arada Akl ve Aşk'ın aslında kardeş oldukları ortaya çıkar. Bu anlatı eserin alegorik yapıda olduğunu düşünmemizi sağlayan etmenlerden biridir. Akl ve Aşk'ın babaları *Ruh*'un, *Sırr-ı bânû* ile evlendiğine Mihr ve Himmet tanıklık etmişlerdir. Âlemin yaratılışına göndermede bulunulan bu kısımda hikâyenin şimdisinde yaşayan Himmet ve Mihr'in o zamanda da var olduklarının anlaşılması, söz konusu iki şahsın birer kişileştirme olduklarına işarettir. "Ruh, düzenlenmiş surette ebedi ve ezeli-daimî ilahi tecelliye kabul istidadının gerçekleşmesidir. Böylece ruh, tek tecellideki farklılıkların kaynağı ve pek çok tecelli suretinin bulunmasının nedenidir."⁴⁷³ Bu tanımıyla Ruh'un Aşk ve Akl'in babası, dolayısıyla Hüsn ve Dil'in de nedeni olması daha iyi anlaşılmaktadır. Sır ise şöyle tanımlanmaktadır: "Sırr, ıstılâh-ı ehl-i tahkîkde kalb-i insânda ibda' olunmuş bir latîfedir. Bedende rûh gibi ki mahall-i müşâhededir. Nitekim rûh mahall-i muhabbet ve kalb mahall-i ma'rifettir."⁴⁷⁴ Ruh bedenle ilgiliyken Sır kalp ile ilgilidir. Bu bağlamda Ruh ve Sır'ın eş olması insan bedeniyle kalbinin birlikteliğine / birliğine bir göndermedir. Biri (Ruh) muhabbet mahalliyken diğeri (Sır) marifet mahallidir. Bu itibarla insan bedeninde muhabbet ve marifetin bir arada bulunması gerektiğinden söz edilebilir.

Böylece Aşk, işin aslını öğrenir ve Akl ile Dil'i affeder, onlara yaptığı eziyetlerden pişmanlık duyar. Akl'ı kendine vezir yapar. Bunun anlamı, Beden'in

⁴⁷³ El-Hakem, *a.g.e.*, 539.

⁴⁷⁴ Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *a.g.e.*, 616.

Aşk ve Akl ile birlikte yönetilmesi gerektiğidir. Maşrık ilinde bunlar olurken Aşk, Himmet ve Nazar'ı Dil'i kurtarmaları için Segsâr iline gönderirler. Himmet Segsâr kalesini yerle bir eder. Dil'i kurtarıp onun yerine Rakîb'i bağlarlar ve Gayr'ı da yakarlar. Böylece Beden'deki tüm kötü güçler ortadan kaldırılmış olur. Sâlik (Dil) de bu arada olgunlaşmasını tamamlar. Hüsn ve Dil'in kavuşmaları için herhangi bir engel kalmaz.

Himmet ve Dil, Şehr-i Dîdâr'a yaklaşınca Mihr onları karşılar ve beraber Âb-ı Âşinâyî'ye gelirler. Burada bir süre konaklarlar. İlk gün Mihr onlar adına bir ziyafet tertip eder. Bu ve bundan sonraki ziyafetlerde çeşitli şahıslar arasında tartışmalar çıkar. Mihr'in ziyafetinde *Def* ve *Gül* arasında tartışma çıkar. Divan edebiyatında Gül ve Def çeşitli yönlerden (yuvarlaklık, parlaklık vb.) güneşe benzetildiği için bu iki şahıs bilinçli olarak seçilmiş, tenasübe uygun olmalarına dikkat edilmiştir. Söz konusu üç şahıs da sevgilinin yüzüne benzetilirler. Sonraki gün Kâmet, ziyafet düzenler; *Serv* ve *Nahl* arasında tartışma çıkar. Kamet, Serv ve Nahl'ın ortak özellikleri sevgilinin boyuna benzetilmeleridir. Nahl ve Serv daha çok uzunlukları hasebiyle divan şiirinde kullanılırlar, Kâmet'in kendisi de genelde boy, özelde sevgilinin boyu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla alegorik yapıya uygun olarak birbirleriyle ilintili kavramlar bir arada kullanılmakta ve kavramların etimolojik anlamlarıyla hareketleri arasında bir uygunluk gözetilmektedir. Daha sonra Zülf'ün ziyafetinde *Benefşe* ve *Sünbül* arasında kavga çıkar. Aynı ilke burada da devam etmekte ve Zülf, Benefşe ve Sünbül arasındaki benzerlik ilişkisi anımsatılmaktadır. Bilindiği gibi Benefşe ve Sünbül, hem şekil hem koku bakımlarından sevgilinin saçına benzetilirler. Son gün Gamze'nin davetindeyse *Nergis* ve *Kâse-i Zer* arasında tartışma çıkar. Aynı şekilde, divan estetiğinde Nergis gözün ve Gamze'nin göstereni olarak kullanılmakta ve Kâse, şekil

itibariyle göz çukuruna benzerliğinden mülhem göz ve Gamze'ye benzetilmektedir.

Sonunda Aşk'ın emriyle Hüsn ile Dil, Nâz ile Nazar ve Himmet ile Vefâ evlenirler. Hüsn ve Dil böylece vuslata ererler. Metnin sonunda Himmet, Nazar ve Dil, Çeşme-i Fem kenarında gezintiye çıkarlar ve *Hızır*'la karşılaşır. Hızır da metindeki gizli hakikatleri Dil'e açıklar ve daha fazla bilgi için *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü'ş-şühûd* adlı esere bakılmasını salık verir. Metnin sonunda yer alan şu cümle "Çün Dil hazret-i Hızruñ naşihatın güş itdi (9) 'uzlet ve fenâyla 'âlem-i mâ-fihâyı ferâmüş itdi. Şoñra halka fâ'ide 'âyide ola diyü niçe âsar izhâr itdi. Cümleden bu hikâyet-i hikmet-âmîz ve rivâyet-i kerâmet-engîzdür ki dostâna dâstân ve yârâna armağandır vardurur"⁴⁷⁵ Dil ve Muhyî'nin aynı kişi olduklarına bir delil olarak okunabilir. Dolayısıyla, aslında, okuduğumuz metinde anlatılan hikâyenin Muhyî'nin kendi seyr ü sülûk hikâyesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu da metnin alegorik yapısını yani ruhsal gelişim öyküsünü ortaya koyan etmenlerden biridir. Ne yazık ki Muhyî'nin *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü'ş-şühûd* adlı eseri şu anki bilgilerimize göre elde mevcut olmadığından hikâyenin alegorik yorumu hakkında daha fazla bilgi edinme imkânından yoksunuz. Bununla birlikte eseri alegorik yorum değil de alegorik yazın olarak görmemiz için bir kanıt niteliği taşıdığından şu cümle oldukça önemlidir:

Eger bu ma'ârifüñ tafşîli ve bu haqâyıkuñ taşşîli murâd ise bu haqîriñ *Meşâhidü'l-vücûd ve mevâcidü'ş-şühûd*⁴⁷⁶ nâm kitâbında on ikinci 'âleminiñ on ikinci feleginiñ âfitâbında kûtb-ı eflâk-ı 'avâlim olan devâ'ir-

⁴⁷⁵ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 270a.

⁴⁷⁶ Muhyî'nin yazmış olduğu fakat mevcut olmayan eserlerden biridir. Bkz. Mustafa Koç, *a.g.e.*, 52; Tahsin Yazıcı, *a.g.e.*, XII.

i muhtelifesiniñ merākiz-i müktenifesinden şeref-i H⁴⁷⁷ızriyyede tettebbu'
oluna.⁴⁷⁸

Tasavvufî bir eserin alegorik olduğunu kanıtlamaya çalışırken akla gelen yöntemlerden birisi, eserin gelişimini Attâr'ın yedi vadisine göre okuyabilmektir. Bilindiği gibi Attâr, *Mantıku't-Tayr*'da kuşların yolculuğunu yedi vadi biçiminde göstermiştir: İstek, Aşk, Marifet, İstiğna, Tevhid, Hayret ve Yokluk. *Hüsn ü Dil* de yer yer bu yedili tasnife uyarsa da bir bütün olarak Attâr'ın tasnifine uygunluk göstermez. Eserimiz yapı itibarıyla *Mantıku't-Tayr*'ı anımsatsa da ayrıntıların çokluğundan dolayı *Hüsn ü Dil*'i Attâr'ın vadilerine göre okumak şimdiki bilgilerimize göre mümkün görünmemektedir.

Herhangi bir eseri tasavuf merhalelerine göre okuyabilmek, çok yetkin bir tasavvuf bilgisi gerektirmektedir. Bildiğimiz kadarıyla bir eseri Attâr'ın yedi vadisine göre okuyan tek çalışma Köksal Seyhan tarafından kaleme alınmıştır.⁴⁷⁹ Köksal, söz konusu makalesinde Yunus Emre'nin on altı beyitlik bir şiirini bir şehir alegorisi olarak okumuş ve şiiri yedi anlam katmanına göre yorumlamıştır. Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i hacim olarak daha büyük bir eser olduğundan Köksal'ın yaptığına benzer bir yorumlama yapmamız mümkün olmamıştır. Bu husus, eserle ilgili olarak üzerinde düşünülmesi gereken bir durum arz etmektedir.

⁴⁷⁷ “H” ile yazılmıştır.

⁴⁷⁸ Muhyî, *Hüsn ü Dil*, vr. 270a.

⁴⁷⁹ Bkz. Seyhan, *a.g.e.*

V. BÖLÜM

MUHYÎ'NİN *HÜSN Ü DİL*'İNİN TRANSKRİPSİYONLU METNİ

Nüshanın Tavsifi

Eser Kahire Dârü'l-kütübi'l-kavmiyyeti'l-Hidîviyye. Nu. 7128 kayıtlı olan *Mecmû'a-i Muhyî* içinde yer almaktadır. Eserin mecmua içinde yer aldığı varak numaraları 253a-270a'dır. 253a'da başlayan eserin ser-levhasında eserin ismi olarak *Hüsn ü Dil-i Muhyî-i bî-hân u mân* ibaresi yer almaktadır. Ayrıca *Hüsn ü Dil* in yazılma tarihi olan 986 tarihi de eserin isminin sonuna eklenmiştir.

Elimizdeki nüsha, bilebildiğimiz kadarıyla tek nüshadır.

Nüshanın fiziksel özellikleri hakkında ne yazık ki elimizde bilgi bulunmamaktadır çünkü tüm çabalarımıza rağmen *Mecmûa* 'nın kendisini Mısır'dan getirtmek mümkün olmamıştır. Eserin bir mikrofilmi İslam Araştırmaları Merkezi'nin kütüphanesinde M00102 numarada kayıtlıdır. Bizim metin tespitinde faydalandığımız nüsha İSAM'da bulunan mezkûr mikrofilmdir. Dolayısıyla eserin fiziksel hacmi, genişliği ve uzunluğu gibi bilgileri elde etmek mümkün görünmemektedir.

Faydalandığımız eserin İSAM'da bir de fotokopisi mevcuttur.⁴⁸⁰ *Hüsn ü Dil* söz konusu eserin 253b-271a varakları arasında bulunmaktadır. Bir sayfada yer alan satır sayısı daha çok yirmi dört olmakla beraber kimi zaman değişiklik gösterebilmektedir: 253b'de yirmi, 254a'dan 262b'ye kadar yirmi dört, 263a'dan 269b'ye kadar yirmi üç satır. 270a'da ise satır sayısı tam olarak tespit

⁴⁸⁰ *Mecmua-yı Muhyî-i Gülşeni* / Muhyi Muhammed Muhyiddin Gülşeni Muhyî-i Gülşeni, 1017/1608. -- [y.y.] : Yazma, [t.y.], 466 vr. Darü'l-Kütübi'l-Kavmiyyeti'l-Hidîviyye 7128'de kayıtlı nüshanın fotokopisidir. Mikrofilmi M00102'de kayıtlıdır.

edilememektedir. Dokuzuncu satıra kadar düzgün sayılabilirken daha sonra sağ ve sola eklenen beyitler ve üçgen biçiminde gittikçe daralan satır yapısı sayımı zorlaştırmaktadır.

Metin bir çerçeve içine alınmış ve (mikrofilmde görüldüğü kadarıyla) siyah renkli mürekkeple yazılmıştır. Başlıkların kırmızı mürekkeple yazıldığını tahmin etmekteyiz çünkü başlıklar okunamayacak kadar silik çıkmıştır.

Metnin 253b varağında başlığın konması için bir tezhib yapılmış fakat eserin ismi tezhib içinde ayrılan bölüme değil de derkenara yazılmıştır. Eser 466 varaklık bir mecmuanın içinde yer almaktadır. 253a'da da sadece eserin isminin yazılabileceği şekilde bir tezhib göze çarpmakta fakat eserin ismi yine derkenarda *Hüsn ü Dil-i Muhy-i bî-hân u mân* biçiminde yer almaktadır.

Metinde kimi zaman derkenarda yazılan yazılarla metne eklemeler yapılmıştır. 256b'de onuncu satırın başına ve son satırın ortasına eklemeler yapılmıştır. 257b'nin yirmi üçüncü satırının başına, 258a'nın ikinci satırı hizasında derkenarda, 259a'nın dokuzuncu satırının sonuna ve on altıncı satırın sonuna eklemeler yapılmıştır. 262a'da on birinci satırın sonuna ve son satırın ortasına ekleme yapılmış ve sondan ikinci satırda başlayıp son satırın ortasına kadar gelen kısmı silinmiştir. 262b'nin ikinci satırının başına ekleme yapılmış ve 267a'nın on sekizinci satırına derkenarda yazılan metnin eklenmesi gerektiğine işaret edilmiştir.

Nüshanın bir diğer özelliği de metinde virgüllerin kullanımınıdır ve durakların gösterilmesidir.

Müstensih

Hüsn ü Dil'in yazılma tarihi hicri 986'dır. Eser bundan on üç yıl sonra yani hicri 999 yılında istinsah edilmiştir. Müstensih hakkında biyografik herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Aynı zamanda müstensih'in ismi de bilinmemektedir. İSAM'daki katalog bilgisine göre *Mecmû'a-i Muhyî* hicri 1011 yılında bitirilmiştir. *Hüsn ü Dil*'in sonunda yer alan tarihsel daha önce de belirtildiği gibi hicri 999'dur. Bu durumda mecmuada yer alan eserlerin farklı tarihlerde istinsah edilmiş olduklarını ve 1011 yılında bir araya getirildiğini söylemek mümkündür.

Müstensih, okumayı kolaylaştırmak için araya virgüller koymuştur. Çoğu zaman da nokta yerine geçebilecek durak işaretleri vardır. İlk bakışta “güzel he” gibi görünen bu imlanın durakları göstermek amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Eserin dikkatli bir müstensih tarafından istinsah edilmiş olduğunu söylemek oldukça güçtür. Metnin çoğu yerinde müstensih'in dikkatsizliğine yorulabilecek yanlış ve eksik yazımlar göze çarpmaktadır. Bunlara örnek olarak 258a'nın yedinci satırında yer alan “bostāni” kelimesini verebiliriz. Üslup bahsinde belirttiğimiz gibi Muhyî paralel söyleyişlere önem veren bir yazar olarak göze çarpmaktadır. Metinde söz konusu kelimenin geçtiği cümle şöyledir: “Cümleden ba‘zı gülistānınuñ nāmına icmāl celāl ü cemāl (7) ve kemāl ü delāl olmuş ve ba‘zı bostāni na‘tına ‘alāmet melāḥat u şabāḥat (8) ve nezāfet u leṭāfet olmuş”.⁴⁸¹ Burada “bostāni” kelimesinin paraleli “gülistānınuñ” kelimesidir. Dolayısıyla “bostāni” kelimesinin de “bostānınuñ” şeklinde gelmesi gerekmektedir. Kanaatimizce müstensih burada dikkatsiz davranarak paralelliği bozmuştur.

⁴⁸¹ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 258a.

Bu gibi yazım yanlışlarından bir diğeri metnin yorumu için oldukça önemli olan bir kelimedede yapılmıştır. Metnin son varlığında yani 270a'da hikâyenin tutarlı bir şekilde yorumlanabilmesi için, daha önce de değindiğimiz, *Meşâhidü'l-vücūd ve mevâcidü'ş-şühūd* adlı bir esere dikkat çekilmektedir. Söz konusu kitabın isminin geçtiği cümle şu şekildedir:

Eger bu ma'ârifüñ tafşîli ve bu haķâyıķuñ taķşîli murâd ise bu haķîrîñ *Meşâhidü'l-vücūd ve mevâcidü'ş-şühūd*⁴⁸² nâm kitâbında on ikinci 'âleminüñ on ikinci feleginüñ âfitâbında ķuṭb-ı eflâk-ı 'avâlim olan devâ'ir-i muḫtelifesinüñ merâkiz-i müktenifesinden şeref-i hîzriyyede tettebbu' oluna.⁴⁸³

Meşâhidü'l-vücūd ve mevâcidü'ş-şühūd adlı kitabın kime ait olduğunu tespit etmek büyük önemi hâizdir. Fakat müstensih kelimeyi “be, ha, sad, re, kef” biçiminde yazmıştır. Bu durumda kelimenin “Buḫaṣrîñ” veya “Bu ḫaṣrîñ” gibi bir biçimde okunması gerekir ki böyle bir isim literatürde geçmemektedir. Konuyla ilgili yaptığımız araştırmalar sonucu *Meşâhidü'l-vücūd ve mevâcidü'ş-şühūd* adlı eserin Muhyî'nin kayıp eserlerinden biri olduğunu tespit ettik. Bu durumda kelimenin “bu ḫaķîrîñ” biçiminde yazılmış olması gerekir şeklinde akıl yürütülebilir. Muhyî kendi kitabına gönderme yaptığı için klasik metinlerde sıkça karşılaştığımız “bu hakîrîñ” ibaresini kullanmış olduğunu düşünerek metin tamiri yapmak gereği ortaya çıkmıştır.

Müstensih tarafından en sık yapılan hatalardan biri “ha (ḫ)” ve “hı (ḥ)” kelimelerinin yazımında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir önceki alıntıda geçen

⁴⁸² Muhyî'nin yazmış olduğu eserlerden biridir. Bkz. Koç, *a.g.e.*, 52; Tahsin Yazıcı, *a.g.e.*, XII.

⁴⁸³ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 270a.

“Hızır” kelimesi “hı” ile yazılmalıyken “ha” ile yazılmıştır. “Aḥzār” kelimesindeki “hı” da “ha” şeklinde yazılmıştır. Metinde “aḥzār”⁴⁸⁴ çıkmıştır. “Ha” ve “hı” harflerinin karıştırılmasına verilebilecek bir diğer örnek “ḥuṣūṣā” kelimesidir. Burada da ilk harf “hı” olacakken “ha” ile “ḥuṣūṣā”⁴⁸⁵ biçiminde yazılmıştır. “Ha”, “hı” karışıklığına daha çok örnek verilebilir ama biz bu kadarla iktifa edeceğiz.

Bu gibi harf ve nokta yanlışları “re” ve “ze” arasında da göze çarpmaktadır. Örneğin “īzā” olması gereken kelime, noktası yazılmadığı için “īrā”⁴⁸⁶ şeklinde yazılmıştır. Aynı şekilde “yakut” kelimesi “yakup”⁴⁸⁷ biçiminde yazılmıştır.

Yukarıdaki örneklere benzer bir yazım yanlışlığı da “‘alem” kelimesinin yazımında karşımıza çıkmaktadır. Cümlelerin semantiğinden kastedilenin “‘alem” olduğu anlaşıldığı hâlde müstensih “‘ālem” biçiminde yazarak “a”yı uzatmıştır. Söz konusu kelimenin geçtiği cümle şudur: “Cümleden ḥazret-i ḡayb-ı muṭlaḳda a’yān-ı ṣābite ‘alem itdüklerin ‘ayān (3) itdi”. Buradan da anlaşıldığı üzere kelimenin kısa “a” ile yazılması gerekmektedir.

Kimi durumlarda müstensih dikkatsizliğinden dolayı harflerin yerleri değişmektedir. Örneğin “ser-şikeste” olması gereken kelime sehven “ser-sikešte”⁴⁸⁸ biçiminde yazılmıştır. “İrsâl” kelimesi yanlışlıkla “risâl”⁴⁸⁹ şeklinde yazılmıştır.

⁴⁸⁴ *A.g.e.*, vr. 264b, on birinci satır.

⁴⁸⁵ *A.g.e.*, vr. 266a, on dokuzuncu satır.

⁴⁸⁶ *A.g.e.*, vr. 267b, on beşinci satır.

⁴⁸⁷ *A.g.e.*, vr. 263b, yedinci satır.

⁴⁸⁸ Muhyî, *a.g.e.*, vr. 261a, yirmi birinci satır.

Karşımıza çıkan yazım yanlışlarından bir diğeri de şudur: 258a'da on üçüncü satırda, 260b'de üçüncü satırda, 261a'da yedinci satırda, 266a'da yirminci satırda, 268b'de ikinci satırda ve 269a'da onuncu satırda yer alan genitif eklerinden önce “vav” konmuştur. Örneğin “Hindîlerün” kelimesinde “kef”ten önce gerekli olmadığı hâlde “vav” harfi yer almaktadır.

Yukarıdaki mülahazalardan da anlaşılacağı üzere müstensih'in dikkatli olduğunu söylemek oldukça güçtür. Tabii ki aktarılan örneklerdeki hatalar yazma eserlerde sıkça karşılaşılan hataları örneklemektedir. Dolayısıyla söz konusu hataları müstensih'in bilgisizliğinden ziyade dikkatsizliğine yormanın daha isabetli bir yargı olabileceği kanaatindeyiz.

Metin Tespitiyle İlgili Hususlar ve Transkripsiyon Alfabeti

Metin tespitinde şöyle bir yol izlenmiştir:

1. Türkçe kelimelerin sonlarında bulunan “b” harflerini “p” şeklinde okumayı uygun gördük.
2. “virüp” şeklinde “i” ile yazılan durumlarda da kelimenin yazılışına uygun telaffuzu yeğledik.
3. “ğ” olarak okunan “kef” harfleri yalnızca “g” biçiminde gösterilmiştir.
4. Vâv-ı ma'duleler üst karakter olarak “” biçiminde yazılmıştır.
5. Arapça, Farsça alıntılar transkribe edilerek verilmiştir.
6. Metinde, vezin bozukluğu olan mısralara, ya da mensur kısımlardaki eksiklik / yanlışlıklara mümkün olduğu sürece müdahale edilmiş ve bu müdahaleler dipnotta belirtilmiştir. Yapılan ilaveler, [] içinde gösterilmiştir.
7. Metinde okunamayan yerler [...] ile gösterilmiştir.

⁴⁸⁹ A.g.e., vr. 262a, sekizinci satır.

8. Metinde varak numaraları [1b, 2a ...] biçiminde belirtilmiştir.
9. Her bir varak içindeki satır numaraları da (1, 2, ...) biçiminde rakamlarla gösterilmiştir.
10. Arapça “hemm” gibi sonunda iki ünsüz bulunan kelimeler, manzum parçalar dışında “hem” şeklinde tek ünsüzle okunmuştur.

Transkripsiyon Alfabeti

ء	‘
أ, ا	A, a, Ā, ā, E, e
ب	B, b, p
پ	P, p
ت	T, t
ث	Ṣ, ṣ
ج	C, c
چ	Ç, ç
ح	H, h
خ	H, h
د	D, d
ذ	Z, z
ر	R, r
ز	Z, z
ژ	J, j
س	S, s
ش	Ş, ş
ص	Ş, ş
ض	Ž, ž

ط	Ṭ, ṭ
ظ	Z, z
ع	‘
غ	Ġ, ġ
ف	F, f
ق	Q, q
ك	K, k, ñ
ل	L, l
م	M, m
ن	N, n
و	V, v, O, o, ū
ه	H, h, e, a
ى	Y, y, ı, i, ī

[253a]

Hüsn ü Dil-i Muhyî-i bî-hânumân 986

[253b]

Hüsn ü Dil

[Fâ'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]

- (1)⁴⁹⁰ Vâhib-i 'aqla hamd ola dilden
Ki bize Hüsne 'ışkı kıldı 'atâ
Çünkü hamd-i Muhammed Aḥmeddür
(2) Nağmelerle o hamdi eyle edâ
Kim ki tevbe vire raḳīb-i dile
Mihri ğayrı gönülde ide cüdâ
(3) Cilvegâh ola Gülşen-i ruḥsâr
Şehr-i Dîdâr-ı yâr ola me'vâ
Himmetile nazar gerek kişide
(4) Tâ ki 'ışkile hüsne vâşıl ola
Muhye'nün hâlin intihâb itmiş
Kütüb-i 'ışkı eyleyen imlâ

(5) Ammâ ba'd bülbül-i bâğ-ı gülşenî ve pervâne-i çerâğ-ı rüşenî pîr-i 'ışk-ı
cüvânân Muhyî-i bî-dil ü (6) cân böyle beyân eyler ki Muhammed-i maḥmûd-sîret
ve Aḥmed-i memdûh-ḥaşlet ve Muşṭâfâ-yı (7) pür-şafâ ve hüsni 'aliyyü'l-a'lâ
çünkü meyl-i neyl-i mihr ü maḥabbet ve zevk-i şevk-i 'ışk u (8) meveddet kıldılar,
ahvâl-i *Hüsn ü Dil* ki Lâmi'î Fettâhîden terceme itmişdi ve Âhî (9) muhtaşar
itmek murâd idüp daḥî ziyâde kılip nâ-tamâm koyup gitmişdi. Ammâ (10)

⁴⁹⁰ Parantez içindeki rakamlar, satır numaralarını belirtmek için kullanılmıştır.

Muhyî-i 'ışk-ı yâr zabt için ihtisâr ihtiyâr idüp niçe haķâyık ıtlâķ ve (11) dakâyık ilhâķ eyledi.

Āgāz-ı dāstān-ı dūstān

Nāķil-i rivāyet-i 'ışk u (12) ġarām ve rāvî-i hikāyet-i Őevķ u merām böyle i'lām eyler ki kağimü'l-eyyāmda (13) diyār-ı Yunān-ı İslāmda 'Aķl nām bir pādiŐāh-ı zū'l-ihtisām vardı ki (14) vilāyet-i Őāmdan tamām memālik-i Maġribe deġin cārî-i aĥkām idi. AŐl-ı keyāndan (15) ve nesl-i NūŐirevāndan Nefs-i nefîs nām ĥātūn-ı Bercîs-endāmından Őāĥib-i (16) ĥusn-i tām bir ferzend-i dil-bend-i bülend- maķāmı vardı ki ismi Dil-i zārdı, (17) peder Őehr-i Bedeni Dile taĥtgāĥ idüp ol kiŐvere pādiŐāh itdi. Dil daĥı (18) ŐaŐr-ı Günbed-i Dimāġda ķarār idüp ol diyāra Őehriyār oldı. Her zamān (19) meclis-i münîf ve maĥfil-i laĥîfde hikāyāt-ı 'acîbe ve rivāyāt-ı ġarîbe oķurlardı. (20) Nā-gāĥ eŐnā-yı kelāmda bu cārî ve i'lām-ı a'lāmda bu sārî oldı ki bāġ-ı cinān

[254a]

(1) ve behiŐt-i cāvīdāndan bu cihānda āb-ı ĥayvān nām bir ķeŐme 'ayāndur (2) ki andan nūŐ eyleyen 'ōmr-i bî-pāyān bulur, Dilüñ ol āba 'ayn-ı 'aŐŐı (3) cūŐ ve ķeŐme-i ķeŐminden āb-ı Őaleb ĥurūŐ itdi. Őeb ü rüz (4) ol dil-fürüzü āb-ı ĥayvān teŐneliġi zindeġānīden melül itdi ve umūr-ı (5) memleketden ma'zül ķıldı.

Ĥalkdan ġüft ü ġüyü zāyil idüp mā-i ĥayātuñ (6) cüst ü cüyına māyil oldı. Her kiŐi āb-ı ĥayāt nā-yābdur ve 'uzūbetin aramak (7) 'azābdur didi.

Sefer-i Nazar der-baĥr u ber berāy-ı āb-ı ĥayāt-ı Kevşer-eşer

Meger (8) Őehr-i Beden dīdebānlıġında muķarrer Nazar nām bir cāsūs-ı Őāĥib- hüner vardı, (9) sultān-ı Bedenüñ aĥvāline vāķıf olup esrār-ı dile 'ārif olmak (10)

diledi. Dil dağı hikāyet-i cennātı beyān ve rivāyet-i ‘ayn-ı hayātı ‘ayān kıldı. (11)
Nazar eyitdi iy şehriyār ve iy kām-kār-ı rūzigār, bu kārūñ harāreti istifsārla (12)
dili eridür. Belki bunuñ⁴⁹¹ bir dīdever ve şāhib-nazar eridür. Eğer nazar-ı ‘ināyet-i
(13) Bārī yārī kıılursa üftān ü hīzān ben de źālib-i āb-ı hayvān olam. Çün (14) Dil
Nazar-ı şāhib-güherüñ himmete muķārın olıcağın bildi āb-ı hayāt āteşi (15) için
içine şu sepildi. Nazar dađı göz ķarardup zulumātda āb-ı hayvān ārzūsına (16)
bağr u berde revān oldu.

Resīden-i Nazar-ı cāsūs-ı pür-fiťnat be-pā-būs-ı Nāmūs (17) der-Şehr-i ‘Āfiyet
Çün Nazar eťrāf-ı ‘ālemde müddet-i medīde seyrān ve ‘uhūd-ı ba‘īde devrān itdi,
(18) āhır bir şahrā-yı ‘āfiyet-nükhet ve fezā-yı bī-selāmet semtine (19) yetdi. Çün
ol mevzi‘üñ nāmın ve şāhib-ađkāmın şordı, didiler ki (20) bu Şehr-i ‘Āfiyet ve
şehriyārı nāmı Nāmūs-ı sa‘ādet-‘āķıbetdür. Pes (21) Nazar-ı sālūs pā-būs-ı Nāmūs
kıldı ve āb-ı hayātı cāsūs olduđın (22) didi. Nāmūs eyitdi, āb-ı hayvān hemān bir
hikāyetdür ve ‘iffetden kināyetdür, (23) belki her mađbūbuñ yüzi şuyıdur ve
erbāb-ı ađlāķuñ nīk-ĥūyıdur.

Şoĥbet-i Nazar-ı (24) pür-‘ibret der-Şehr-i Şöhret be-Fağr-ı pür-şevket

Nazar mütereddü’l-ĥāl ol şehrden

[254b]

(1) irtihāl itdi ve ol ĥamla nāmūs u ‘ārı ķoyup gitdi. Bir niçe zamān (2) cihānda
devrān idüp bir beyābān-ı bī-pāyāna yetdi. Nihāyetinde bir mergźār-ı (3) laťif ve

⁴⁹¹ Burada bir eksiklik var gibidir.

bir hişār-ı zarīf gördi. Şehrūñ nizāmın ve şehriyārınuñ nāmın (4) şordı. Eyitdiler bu Şehr-i Şöhretdür ve pādişāhınuñ⁴⁹² nāmı Faḥr-ı pür-şevketdür. Nazar-ı nāḫıd-başar (5) tācır-i baḥr u ber şekline girdi ve bir niçe dūr ve gevher ile Faḥr-ı tācverūñ türāb-ı aḫdāmına (6) irdi. Faḥrdan āb-ı ḥayātı şordı. Faḥr eyitdi çün mā'il-i āmāl ve kemāl-i cemāl (7) māludur, bundan ğayrı āb-ı ḥayvān muḥāldur. Nazar Şehr-i Şöhretde āfet bulup (8) Faḥr-ı şāḫib-şevketde faḫr u zillet bulup terk-i Faḥr u Şöhret kıldı.

(9) Güzeşten-i Nazar ez- 'aḫabe-i Zühd ü Riyā ve Zerḫ-i pür-bükā ve dīden-i miḫnet [ü] 'ibret (10) der-pīşezār-ı 'ibret

Nazar endühla gezerken bir kūh-ı pür-şükūh gördi. Ol der-bend-i pür-ḥaḫar ve (11) ol ma'ber-i pür-'iberūñ nāmın şordı. Didiler ki bu 'Aḫabe-i Zühd ü Riyādur (12) ve şavma'a şāḫibi Zerḫ-i pür-bükādur. Nazar çün berḫ-i Zerḫi ziyāret idüp (13) ḫikāyet-i ābı 'ibārete getürdi, Zerḫ eyitdi āb-ı ḥayvānuñ 'aynı bāġ-ı cinānuñ (14) zeynidür ve bu cihānda çeşm-i giryānuñ 'aynıdır. Nazar Zerḫuñ taḫrīrinden (15) zerḫ-i tezvīr taḫdīr olduġın bilüp şavma'a-i Zerḫden göçdi ve 'Uḫbā-yı Zühd (16) ü Riyādan geçdi. Çün ol kūydan cüyvār, şaḫrā süyına rüy tıtdı.

(17) Nazm

[fe'ilātün fe'ilātün fe'ilün]

Nā-gehān ḥayretile geşt iderek

Bir 'aceb vādīye geldi giderek

Neşr

⁴⁹² Kelimenin "hınuñ" kısmı tam olarak okunamamaktadır fakat yukarıdaki "şehriyārınuñ" kelimesiyle paralellik göz önüne alınarak tarafımızca eklenmiştir.

(18) Bir dırahtistān-ı cānsitāna uğradı ki andan mūr u māra güzār ve bād-ı sebük-
bāra (19) mecāl-i reftār yoğdı. Bir nazarda andan geçüp çāh-ı saķar gibi ‘aķārib ü
ħayyāta (20) maķar olmuş bir vādī-i bī-hādīye indi ki sevādından Şūdān-ı bed-
nihād (21) vahşet ve nihādından dīvān-ı pūlād-fu’ād dehşet eyler. Nazar-ı şāhib-
(22)‘ibret bu ħayretde iken nā-gāh kūşe-i vādīden bir münādī āvāz eyledi (23) ki

Nazm

[mefā’ilün mefā’ilün fe’ülün]

Elā yā ‘ākife’l-vādī’z-zūlāmin

(24) Fe inne’llāhe hādīn li’l-enāmin

Fe inne’l-yūsra ba’del-‘üşri⁴⁹³ fe’şbir

li-enne’ş-şabre miftāhü’l-merāmin

Çün ol

[255a]

(1) āvāz-ı țarab-sāzı işitdi, eyitdi ki bu menzil-i hevlnāk ve mevzi’-i helākuñ (2)
nāmı nedür? Hātif eyitdi bu vādī-i Ĥayretdür ki bā’iş-i ħalāş-ı ehl-i delāletdür. (3)
Nā-gāh bir şāh-rāh görüp revān oldı. Başın ayaķ eyleyüp ābveş (4) revān oldı.

Mışra

[müstef’ilün müstef’ilün]

Gāh ağlayup geh çağlayup

Himmet belini bağlayup

bu sebīl (5) ile selsebīlvār bir kenār-ı cūybāra yetdi ki mevci evc-i burc-ı çarĥ ile
hem-ser (6) ve ‘arızı arz u semāya berāber idi. Nazar ġarķ-āb-ı gird-āb-ı tefekkür
ve ser-gerdān-ı (7) ‘ummān-ı taħayyür iken gördi ki bir siyāh taşda kızılmış ve

⁴⁹³ Bu beyitte Talak 65/7’ye telmih var.

‘ibret için ‘ibrī (8) hafla yazılmış ki gerçi bu ‘Ummān-ı Endīşe ve Fikretdür
ammā mā-verāsı şāhīl-i necāt (9) ve Şehr-i Hidāyetdür ve pādīşāhı nāmı
Himmetdür.

Berāy-ı resīden-i Nazar der-deryā ve necāteş (10) ‘İnāyet-i Hudā-yi te‘ālā

Pes Nazar andan güzār idüp kenār-ı bahri gezerken bir fülk-i (11) felekāsā ve
keşti-i semā-sīmā gördi ki

Nażm

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Çarh-ı keyvān külegi işkestesi

(12) ‘İkd-ı pervīn r[ī]smānı bestesi

Tīrine olmuş kemān kıavs-ı felek

Ḥablini şalmış (13) semādan tā semek

Neşr

Nazar çün şāhilden keştiye dāhīl olup gitdi (14) nā-gāh bevāriķ-ı sevā‘iķ ile bir
bād-ı ‘aşāf ve efvāc-ı emvācla bir rūzigār-ı (15) muḥālif yetdi. Āḥir terāküm-i
telātüm sefīneyi bir taşā çaldı. Nazar bir tahta üstinde (16) yazılmış şūret gibi
kaldı. Ol kürsī-i semā olan levḥle gāh mekānı ‘arş-ı berīn ve gāh ferş-i (17) zemīn
oldı.

Nażm

[mef‘ülü fā‘ilātü mefā‘ilü fā‘ilün]

Ḳo şöreti nefis tut olam dir-iseñ ḥalāş

(18) “Ceryü’r-riyāḥ leyse kemā teştehî’s-süfün”⁴⁹⁴

Neşr

Meger Nazaruñ iki kabağı vardı dā’imā (19) huşk u terde kendi ile yārdı. Göz kapağını yumup ol kabağla kendüyi sefîne-i sîne-(20)levhinden aşğa atdı.

Yüzerek ‘aķıbet ‘āfiyet yaķasına çıķup bir cezāreye (21) yetdi ki bāğ-ı iremvār harem-i hurremi gülzār ve eṭrāf-ı merğzārından hezār murğ zār (22) idi.

Resīden-i Nazar be Himmet-i İnāyet der-vilāyet-i Hidāyet

Nazar ol kenārda (23) bir ḥişār-ı felek-kirdār gördi raḥş-ı himmeti ol cānibe sürdi.

Aḥvāl-i (24) diyārdan istifsār ve nām-ı şehriyārdan istiḥbār itdi. Didiler ki Şehr-i

Hidāyetdür

[255b]

(1) ve pādişāhı nāmı Himmetdür. Nazar bildi ki Himmet emīrdi. Hemān şehre girdi (2) ve gördi ki bir ‘ulüvv-i himmetle mümtāz ve bālā-yı ‘izzetde ser-firāz pādişāh-ı refi’ü’(3) d-derecāt ve sulṭān-ı menba’ü’l-maķāmāt ve şehriyār-ı ‘ālī-rütbet ve kāmķār-ı (4) bülend-cibilletdür, hemān ḥidmet-i şa’ādet-‘aķıbete irdi ve zemīn-i ‘ubūdiyyete (5) yüzün gözin sürdi. Himmet Nazaruñ merdüm-nevāzlığından ṭıynetinde cevher (6) ve nazar-bāzlığından cibilletinde gevher gördi. Didi ki bu insān gerçi nazardan (7) üftādedür ammā merdüm-zādedür ve

⁴⁹⁴ “Rüzgār gemilerin istediği gibi esmez” anlamına gelmektedir. Meşhur Arap şairi Tayyib el-Mütenebbî’nin bir şiirinde yer alan “tecrī riyāhu bī-mā lā teştehī süfün” biçimindeki ifadeye telmihtir. Bkz. Ebu Tayyib El-Mütenebbî, *Dīvānu Ebî’t-Tayyib El-Mütenebbî*, tsh. Abdülvehhâb Azzâm (Beirut: Dârü’z-Zehra, 1978), 373.

naazardan dūr olmağla dilden mehcūr olduğunu (8) bildi. Pes āsitīn-i himmetle eşkini gözden ve gubārını yüzden sildi (9) çün niķābın ref ve hicābın def eyledi.

Nazm

[fā'ilātün mefā'ilün fe'ilün]

Didi iy Hıẓr-ı vādī-i zulümāt
(10) Hādī-i çeşmesār-ı āb-ı hayāt
Āb-ı nārī yaķup durur dilümi
Eyle hall bu maķālde müşkilümi
(11) Gāh Nāmūs eyleyüp efsūs
Beni sālūsveş kıilup me'yūs
'Āfiyet şehri içre (12) gāh muķīm
Zühd-i bī-himmetile yār u nedīm
Rāhib-i Zerķden gehī giryān
Rāh-ı bī-zerķden (13) gehī püyān

[silinmiş] Neğr

Gāh Zerķ-i Rāhibi müşāhededen pāyānda ser-gerdān gāh (14) sefine-i bī-sekīne ile 'ummāndan bī-nişān oldum [silinmiş]

Nazm

[fā'ilātün mefā'ilün fe'ilün]

Kışsa-i kaşd-ı ābı kıldı beyān
(15) Derd-i dil sūzı ile itdi figān

Neşr

Himmet-i pūr-ķikmet eyitdi āb-ı hayāt (16) naẓarī ve şūrī olmaz. Belki 'amelini taşdıķ kılmayan 'ārif ü 'ālim ol 'ālemi bulmaz. (17) Gerçi āşārı āşikārdur ammā menba'ına irişmek düşvārdur.

Mıśra'

[mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün]

Zuhûrından durur gâyet hafâsı

(18) Neşr

Gerçi bedîhiye delîl lâzım olmaz lâkin müsta'id olan dağı bî-himmet mülâzım

(19) olmaz. Sen anda ben gitmeyince iremezsin zîrâ ol yola sen ben gitmeyince

giremezsin. (20) Nazar eyitdi senden nişânın virmek, benden ol cânla yola girmek.

(21) 'Ayân kerdn-i Himmet 'ayn-ı âb-ı hayvân ve beyân-ı vey 'Işık u Hüsni-i bî-
noğşân-râ

(22) Himmet eyitdi cereyân-ı 'ayn-ı hayât mu'ayyendür ve her yanı bî-taşavvur
eczâ-yı taşdıķ (23) ile müberhendür ki diyâr-ı maşrıķ-ı haķîķat ve 'ufķ-ı maţla'-ı
hidâyetde zıll-ı (24) ilâhvâr bir nûr-ı bî-iştibâh şâh var ki nâmi 'Işık-ı cihân-süzdür

[256a]

(1) ve bir duşter-i ter nîk-aşter-i vardur ki ismi Hüsni-i 'âlem-efrûzdür.

Nażm

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

(2) 'Işık bir şem'-i ilâhîdür cihân pervânesi

Hüsni bir mir'âtdür diller anuñ dîvânesi⁴⁹⁵

(3) Bu faķîr anuñ himmet-i hümâ hem-tâsıyla devr-i felegi noğtavâr pergâr

tedbiriyle (4) devvâr itmişdür.

Nażm

⁴⁹⁵ Hayâlî'nin şu beytine naziredir: 'Aşık bir şem'-i ilâhîdür benem pervânesi/Şevķ bir zencîrdür gönlüm anuñ dîvânesi. Bkz. Hayâlî Bey, *a.g.e.*, 302. 615. Gazelin ilk beyti.

[fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün]

Hoş hümayün per degül mi şah-bâz-ı himmetüm

Beyza-i çarhuñ (5) açup bâl üstine şeh-per kıomış

'Işık-ı settâr Diyâr-ı Çın içinde (6) âfitâb-ı 'âlemtâbvâr tâcdârdur ve Hüsn-i dildâr Diyâr-ı Dîdâr (7) ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâra şehriyârdur ve Çeşme-i Fem ki âb-ı hayât anda mudgâmdur (8) ol bâğda Hüsnüñ emriyle cârîdür. Egerçi nokta-i mevhümevâr nüktesi (9) her şeyüñ vücūdında sârîdür. Ammâ beni âdem 'adem olmasa anuñ vücūdına (10) mazhar olmağdan 'ârîdür. Zîrâ yolında mehvâvif çok ve menâfiz yokdur. (11) Cümleden biri Şehr-i Segsârdur ki andan güzâr düşvârdur ki Raķīb-i (12) pür-âzâr ol sengistân-ı nâ-hemvâra şehriyârdur ve Şehr-i Dîdârüñ dîdebânı (13) ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsârüñ nigezbânıdır. Çün ol nâ-bekâr segsârlardan (14) firâr eylesin, birâderüm Kâmet maķâmında karar eylesin ki Hüsnüñ (15) 'alemdârı ve Diyâr-ı Dîdârüñ sipeh-sâlârıdır ve haţţ-i istivâ andan peydâ (16) ve hıţta-i mu'addel leyl ü nehâr anda hüveydâdur. Andan sonra ser-hadd-i Hindüñ gâyeti (17) ve zengibâr-ı Sindüñ nihâyetidür ki bir vilâyet-i târik u târ ve ser-menzil-i mür u (18) mârdur ki halkı ser-â-ser mâr-pâ ve serdârları Zülf-i dü-tâ adlu yedi başlu (19) bir ejdehâdur andan ol gice gitseñ şehr-i Dîdâra gün toğınca irilür (20) ve Bâğ-ı Gülşen-i Ruhsâra ol anda girilür. Himmet Nazara çün ol (21) nâmuñ nişânın ve âb-ı hayvâna vuşlât imkânın taķrîr idüp berâberinde bir (22) sifâriş-nâme taķrîr itdi. Nazar andan himmet isteyüp hicret itdi (23) ve Diyâr-ı Maşrıķa nice müddet gitdi.

Esîr şoden-i Nazar der-leşker-i Raķīb-i ħar

(24) Çün Nazar Vilâyet-i Segsâra yetdi leşker-i Raķīb Nazâr-ı ħarîbi dutup çok

[256b]

(1) āzār itdiler ve it Raķīb-i mühībe alıgıtdiler. Raķīb Nazaruñ hālinden (2) istifsār ve derd-i dilinden istiħbār itdi. Nazar eyitdi üstād-ı ‘ālem (3) bir haķīm idüm ve zü-fünün benī ādem bir ‘alīm ṭabībem ki keşf-i ṭılısmāt ve tebdīl-i (4) haķāyıkıuñ miftāhını fettāh-ı haķīķī dilüme virmişdür ve ‘ilm-i filizzāt ve iksīr-i (5) kebīrūñ ketbi elüme girmişdür. Raķīb çün kimyāyı işitdi, şan‘atını görmek (6) teklīf itdi. Nazar eyitdi rūḥ u vecdūñ irtibātı ve ḥall u ‘aķduñ ihtilātı (7) ḥacer-i mükerrerem ve rūḥ-ı a‘zamsuz düşvārdur ve bunlaruñ mekānı Şehr-i Dīdār (8) ve Bāğ-ı Gülşen-i Ruḥsārdur cümleden Çeşme-i Femde ve ol mīm-i müdgamda hīç (9) bir kaṭre yoķdur ki ḥayāt-baḥş miyāh-ı iksīr olmaya (10) nām-ı bī-nişānından ve ṭālib olan müsem mā-yı kimyāyı bulmaya.

Sefer-i Nazar ve Raķīb be-Şehr-i Ḥabīb (11) ve Resīden be-Ķāmet-i bā-kerāmet
Pes Raķīb ile Nazar Şehr-i Dīdāra (12) sefer itdiler, çün bir niçe zamān gitdiler ṭoğrı Naḥlistān-ı Ķāmete yetdiler. (13) Nazar şordı ki bu ravza-i dil-güşā ne cāy-ı pür-şafādur ki serv-i bālāsı (14) sidrevār a‘lādur ve şimşād-ı vālāsı ṭübā-kirdār zībādur. Raķīb (15) eyitdi bu Ḥıṭṭa-i Ḥaṭṭ-ı İstivā ve Bāğ-ı Ķāmet-i vālādur. Anlar Ķāmet-i kıyāmet-(16) ‘alāmete selām itdi. Ol daḥı kıyām idüp Ḥırām nām gulāmla ihtirām (17) itdi. Çün Nazarı Raķīble nā-müvāfiķ gördi Nazarı baķışından gözi (18) ısıрмаğın remz u ğamzla ḥālin şordı. Çünki ne gördüğünü Ķāmet dūr u dırāz istifsār (19) itdi. Nazar daḥı Raķībden gizli esrārın izhār ve nāme-i Himmeti āşikār (20) itdi. Hem aşl u vilāyetini ve āb-ı ḥayvānuñ ḥikāyetini ‘ayān itdi ve niçün (21) kaşd-ı Diyār-ı Gülşen-i Ruḥsār ve neden Raķībte giriftār olduğın beyān itdi. (22) Ķāmet-i bālā-himmet ve mevzūn-ḥareket bir şem‘-i kāfūrī yaķup nāme-i

(23) Himmeti müṭāla‘a kıldı. Nazār ne idügin bildi. Qāmet Nazāra qalqūp (24) ta‘zīm u iclāl eyledi. Nazār daḥı derūn-ı dilden elif-qāddin dāl idüp Qāmetūñ [257a]

(1) ayağına ḥalḥāl eyledi. Pes Qāmet Nazārı qulı Sāka sevq itdi. Sāk (2) daḥı Nazārı qollayup gitdi. Sāk-ı sīm-endām-ı rāst-reftār ve rāh-ı (3) istiḳāmetinde ṣābit-qādem ü pāydār ile Nazār-ı ‘ayyār ol gülzārda geṣt (4) ü güzārda qaldı. Raḳīb-i segvār u gül-ı beyābān-kirdār ise Nazārı (5) her ṭarafda istifsār itdi. ‘Āḳıbet bulmayup Segsāra dönüp (6) gitdi.

Resīden-i Nazār-ı miskīn be-Zülf-i pür-çīn

Bir gün Nazār ṣevq u ğarāmla (7) ol bostānda ḥıram iderken bir kemer gördi. Ḥām gümüṣden döğülmiṣ (8) ve iki ṭağ bir qıl ile aşılmıṣ. Nazār-ı mū-ṣikāf-ı ḥayāl-miṣāl qıl ü qālı terk (9) itdi ve ḥayretinden ‘adem ḥavfi gelüp kendüden gitdi. Meger o kemerde (10) Ḥüsnüñ ehl-i mekrden bī-rem Zülf adlu bir Hindī kemend-endāzı vardı ki (11) ṣeb-revlere serdārı. Nā-ğāh Zülf-i pür-çīn-i perīṣān-āyīn kemend-i ‘anberīn (12) ile Naḥlistān-ı Qāmet miyānında seyrān ve sīne-i sīmīn meydānında cevelān (13) iderken dīvār-ı manzara-i Şehr-i Dīdāruñ tāb-ı āfitābından ıztırāb çeküp (14) ve nār-ı lālezār-ı Gülşen-i Ruḥsāra tāb getürmeyüp mār-ı pīçidevār bir otaq-ı (15) miskīn niṭāq-ı ‘anberīn-ṭınābda ḥ‘ābda iken dehşet-i Dīdār-ı yār Nazār-ı (16) ḥayrānuñ ayağını Zülf-i cādūnuñ düzāğına giriftār eyler. Zülf-i perīṣān- (17) kār müṣevveṣ-i rüzigār olup bīdār olur ve böyle güftār eyler ki bu gülistānda (18) bülbüller gülgüller idemezken ve bu bāğ-ı dil-nevāzda ṣeh-bāzlar pervāz qıl[a]mazken (19) nedendür ki zāğ-ı siyāha āṣiyān ve kelāğ-ı bī-rāha mekān ola. Nazār eyitdi (20) egerçi zāhirā bīnā-yı küstāḥ-ı pür-serverem ammā el-

ġarībū ke'l-a'mā⁴⁹⁶ muḳtezāsınca (21) maġdūrem, sāye-i sa'ādetüñe intimā ve
zıll-ı himāyetüñe ilticā itdüm diyüp egilüp (22) Zülfüñ ayağına düşdi ve miskīnlik
dāmenin başına alup şarmaşup tolaşdı. (23) Zülf-i 'anberīnūñ dimāğına dost
koşusı gelüp Naẓar-ı miskīne merḫamet ile (24) naẓar itdi. Hemān ol kemer-i
sīmīn üstünden bir kemend-i miskīn-i pür-çīn per-çīn

[257b]

(1) itdi ve atdı. Naẓar daḫı pehluvān örümcekvār yatar 'ankebūta dutulmuş
(2) meges-kirdār ol āsmān-ı ḫüsn ü behāya rīsmāndan pāye pāye 'urūc itdi (3) ve
Bāġ-ı Gülşen-i

Ruḫsāra vara vara vülūc itdi. Çün ol kemerden (4) yuġarı şadra geçdi ve şafḫa-i
sīmīn sīneyi açdı.

Şi'r

[fā'ilātün mefā'ilün fe'ilün]

Gördi bir gülde (5) iki ġonca-mişāl

Nārveş iki çeşme şaḅki zülāl

Naẓar kerden-i Naẓar (6) be-gerden-i enver

Gördi ol meydān başında bir 'amūd-ı billūrīn dikilmiş şaḅki derecāt-ı (7) 'arş-ı
berīn olmuş. Bildi ki ser-ḫadd-i Şehr-i Dīdāra vara, rāst menzil-i (8) diyār-ı yārdur.
Pes Zülf-i miskīne 'ışık u meşk idüp vedā' itdi. Zülf (9) daḫı miskīn-nevāzlık idüp
hem-rāzı olan ġamr-ı dırāzından bir kaç tār mū yādigār (10) virüp eyitdi ki kaçan
şaḅa cin ü dīvden bir müşkil ḫāşıl ola āteş-i ruḫsārda (11) bunuñ bir kılmı sencūr
kıl ki kūh-ı kâf perī-rūları ol ḫinde benümle şaḅā (12) vāşıl ola. Naẓar ol mūları
mār-ı bī-cān gibi gerdenine pīçān oldu (13) ve Şehr-i Dīdār-ı yāra revān oldu.

⁴⁹⁶ Garip (yabancı), kör gibidir anlamına gelen bir söz.

Giderek rāhı mār-ı pāyān-ı bī-pāyāna (14) uğrayup ayağ altında yılan ayağı gibi nihān oldu. Nazar Günbed-i hiss-i (15) dimāğdan getürdüğü tiryāk-ı fārūkla ol tār-ı zülfvāra ol mārlerden (16) kimini tārūmār kıldı⁴⁹⁷ ve kimini deste-i sünbül gibi hamāyıl ve ta'vīd-i gerden-i dil (17) idüp mār-gīr-kirdār destine tūmār kıldı ve Hüsni perī-ruhsāra dīvāne(18)vār seyr itdürmege gitdi.

Tecelliyāt-ı envār-ı İlāhī ve teselliyāt-ı āşār-ı nā-mütenāhī

(19) Bir gün ol mihr-i tābānuñ menziline yetdi. Nazar 'āl-i “erinī enzür ileyke”⁴⁹⁸ āyetine iştiğalde (20) idi ki nār-ı tecellī “ene Rabbuke fe-ḥle'e na'leyke”⁴⁹⁹ işti'āl itdi. Nazar daḥı ol (21) maḳām-ı bī-maḳāmda aḥvāli duyup ve aḥvalüni koyup işneyniyete na'leynini şaf-ni'āl terk idüp (22) vādī-i muḳaddese irtihāl itdi. Ol gün mihr-i envervār baḥr-ı muḥiṭde bir ḥiṣāra seffne-i himmeti ol sūya sürdi (23) gördi ki her bir burcında nice şems-i tābān nümāyān ve nūr-ı raḥmān dıraḥşān (24) idi. Çün im'ānla nigāh kıldı bī-iştibāh bildi ki ol tecellī-i ilāhī ve teşa'su'-i [258a]

(1) nā-mütenāhī Şehr-i Dīdāra ve Bāğ-ı Gülşen-i Ruḥsār[a] gider. Pes ifnā-yı vücūd ve iskāt-ı (2) şühūd idüp bī-ḥod ol şehre dāḥil oldu ve cümle murādı anda ḥāşıl (3) buldı ve keşretde vaḥdete vāşıl oldu ve gördi ki sübhāna'llāh bir bāğ-ı (4) pür-'izzetdür ki vaşfında 'uḳūl ḥayrān ve bir dārü's-selām-ı bā-leṭāfetdür ki (5) na'tında fūḥūl ser-gerdāndur. Ammā merātib ü maḳāmātında nihāyet yok ve esmā-yı (6) tecelliyātı gāyet çokdur. Cümleden ba'zı gülistānınuñ nāmına icmāl

⁴⁹⁷ “Ol mār-ı zülfvāra ol tārlerden kimini tārūmār kıldı” olabilir mi? “Tār-mār” değışimi olabilir çünkü Zülfün verdiğı “tārler”dan söz ediliyor; ayrıca, bağlam da bunu gerektiriyor.

⁴⁹⁸ Araf 7/143.

⁴⁹⁹ Taha 20/12.

celāl ü cemāl (7) ve kemāl ü delāl olmuş ve ba‘zı bostānı⁵⁰⁰ na‘tına ‘alāmet melāhat u şabāhat (8) ve nezāfet u letāfet olmuş. Ve şehri dört maħalleye müştamil idi (9) ki ‘İşve ve Şıve ve Kirişme ve Şemāyil idi.

Duħūl-ı Nazar-ı muħtāl be-bāğ-ı cemāl be-sebeb-i (10) ħabl-i Ĥāl

Meger Ĥüsnuñ bir Ĥālî vardı ki aşlı Ĥabeşe vü Zengibārdı (11) ve nūr-ı siyāh dimekle mevşūf idi ve süveydā-yı ħalb-i āgāh ve manzar-ı İlāh dimekle (12) ma‘rūf idi ve kendi gendüm-i kevn-i ħayālden ħālî degül bir ferzāne olup (13) bir fitne-āmūz idi ve ħıdmetinde olan Ĥaraçi Hindīlerüñ daħı her biri (14) bir dāne olup Ĥırmen-i Ruhsārda dāne-süz idi. Çün Nazaruñ dīdesi (15) ol merdüm-nevāzlara nigerān oldu ol münħasif sitāre pür-dāne-i (16) suħte-i biħār iken revān şanki cān buldı. Nazar pergārvār noċta-i (17) ħālî devvār olup didi ki iy ħurret-i ‘ayn-ı ‘illiyiñ ve rüşenī-i çeşm-i cihān-(18)bīn kendüm bileli sen beñe beñdeş görmedüm ve nūr-ı siyāh ve nigāhgāh-ı şāh (19) işitmedüm. Pes ol şevkle ol cevkle bāğa girdiler ve her neye irdiler (20) birer dāne derdiler.

Der-yāften-i Nazar ve Ġamze hem-diger-rā ve imtiħān-ı Ĥüsn Nazar-rā

(21) Nā-gāh bir fitne-āmūz-ı ceng-cū ve ġammāz-ı dil-düz-ı tünd-ħū gördiler ki ħılıcın (22) yaşdanup uyurdu. Hemān fiteden bī-dār olup ‘askeri olan (23) Ĥayl-i Müjgāna Nazarı baġlañ diyü buyurdu. Çün Nazar-ı ġarībi ħayrān görüp (24) sekrān bildiler, tīġleri gibi ‘uryān ħıldılar. Hemān ol tīr-i ciger-delen ki nāmı [258b]

⁵⁰⁰ Yukarıda “gülistānıñ” dendiğinden dolayı paralellik hesaba katıldığında “bostānıñ” diye yazılması beklenir fakat yazı üzerinde oynamalar yapıldığından öyle okunamıyor.

(1) Ğamze-i Tîğ-zen idi [ki] Sehm-i kazâ gibi bir oğ atım yirden üstine nâzil oldı.
(2) Tîğ-i hûn-bârla kanın dökmege ve hañçer-i âbdârla cigerin sökmege muqâbil geldi çün (3) ol maħmûr ħarâb u âlûde-i ħ'âb gözükdi ki Nazaruñ hañçer-i merdüm-şikârla sînesini (4) çâk idüp kendüyi helâk eyleye. Nâ-gâh Ğamze Nazara nazâr kıldı bâzû-bendini (5) görüp bildi. Meger Nazaruñ bir birâderi vardı ki ħuşk u terde aña (6) yârdı. Baħr-i siyâh u sefid mâ-beyninde olan qarada nâ-bedîd olmışdı (7) ve kazâyı yağmada giriftâr-ı Tâtâr olup rûzigârla silâhdâr-ı Ĥüsn-i perî-(8)ruhsâr olmışdı ve mâderleri olan Nergis-i şehlä her birinüñ bâzûsına (9) birer a'lâ cevher-i bâ-behâ bağlamışdı. Nâ-gâh Ğamze nigâh idüp ol cevheri (10) Nazaruñ kolında gördi ol cez'-i bî-fer'uñ adın ve ol mühre-i bâ-şöhrenüñ (11) üstâdın şordı. Nazâr eyitdi bu silk-i cevâhir baña silsile ile vâşıl (12) ve bu manzûme-i zevâhir baña 'alâka ile ħâşıl olmışdur ve böyle mervîdür (13) ki bu mervârid ki çarħdan müdevver ve bu mühre ki mihr ü mâhdan enverdür. (14) Başrada bir kuvvetlü Bâşıra nâm pâdişâhuñ Tabakât adlu vilâyetinden (15) nâzır-zâdeler iki birâder âzâdeler idük ki tekeddür-i remed țarfetü'l-'ayn (16) ħayâlimize irmezdi ve sebel ve zıfr bir qarîneyle şu'ür ve zafer bulmazdı. (17) Gâh qaşr-ı tāk-ı zücâcîde ve gâh revâk-ı âb-nûs-ı du'âcî[de?] bî-teveccu'-i teğâttu' (18) mişmişiyve ve 'nebiyye isti'mâl iderdük ve bî-şebeke-i 'ankebût vaşliyye-i tğüt (19) kıl [ü] kâl iderdük. Peder Hindî ve mâder Türkistânî olmağın yedi (20) cevherden mürekkeb ve nûr-ı semâvî ve gevher-i mâvîden müretteb def'-i zaħm-ı (21) çeşm için birer bâzûbend itmişlerdi ve yağma-i ehl-i Ĥıta ve sefer-i (22) deryâda her biri bir cânibe gitmişler idi. Ĥuşuşâ qarındaşum Ğamze-i tîr-zâde (23) ğamze⁵⁰¹ vâr ne qalbe atılduğın bilmezem ve ol demden beri eşk-i hûn- (24)âlûdumı silmezem. Eger ziyâde küstâhlık itdüm ise noqşanı 'afv iden

⁵⁰¹ Burada "ğamze" biçiminde yazılmış kelimenin farklı bir kelime olduğunu düşünüyoruz.

[259a]

(1) kâmil olur. Yohsa bir gözi bağlu ğarībũñ anından saña ne hâşıl olur.

(2) Nazm

[mef'ülü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ülün]

Çün sînemi albim gibi ğamzeñle delersin
Tĩğũñ ki bilersin 'aceb (3) iy şeh ne dilersin

Nesr

Çün Ğamze Nazara gözin açup oñatça nazır ıldı (4) kendi birâderi ve ikisi bir şadef gevheri olduğın 'ayne'l-yatın (5) bildi. Ğamze dağı bĩ-ihtiyâr olan hâlini izhâr ve mâ-fi'l-bâlini iş'âr idüp (6) ocuşup görüşdiler. Nazarı kendi manzarasına iletüp şabâha dek (7) mâzĩde olan fi'l ü hâli şoruşdılar. Ğamze şabâh Hüsnuñ hazretine (8) girdi. Birâderi Nazarı gördüğinden haber virdi. Ve didi ki bir birâderüm (9) vardı cevher-şinâs ve göz terâzusı ictihâdında şâhib-ıyâş [ârzü-yı dīdârı bnda hâlâ kendüyi yitürmişdür ve tecellī-i envâra manzūr olıca niçe tuhfе getürmişdür.]⁵⁰² (10) Bir merdüm-başır rüşen-zamīrdür ki hıaıtı İbn-i Muleden ahsen ve nazmı Enverīden (11) rüşendür. Hüsñ eyitdi bir cevher-i ıymetdârüm ve bir mühre-i mihrdârüm vardır. (12) Bir şüretdür sengden düzülmiş ve bir naşdur nirengden yazılmış. Bilmezem (13) ol şüret-i rühânī ne peykerdür ve ol münalib-i engüştân-ı rahmânī (14) ne cevherdür. Ğamze Nazarı Hüsnuñ nazarına getürdi. Hüsnuñ icâzet ve işâretiyle (15) du'âlar idüp oturdi. Hüsñ-i leme'ân her ne vechle ki Nazarı imtiân itdi (16) Nazır dağı ol yüzdē

Çünkü "ğamzevâr" kelimesi metnin semantiğine uymamaktadır. Anlam açısından kelimenin "atılan, fırlatılan bir şey" manasına gelen başka bir kelime olması daha doğru olur kanaatindeyiz.

⁵⁰² Derkenarda yer almaktadır.

cevāb beyān itdi ve bunı ‘ayān itdi ki gerçi ‘ayn-ı [ḥayāt ṭalebine geldüm ammā ḥaḳīkatı ‘ayān görmegin ‘ömr ferāmüş oldı ve bu beyti oḳuyup ḥāmüş oldı

Ruzıḳtu ni‘ amuke febeḳıtu ğayyen kāne ni‘ amuke mā’e’l-ġayāt⁵⁰³

*Şinahten-i Nazār şüret-i Dil-rā ve vaşf-ı Dil kerdn be-Hüsn-i dil-ārā*⁵⁰⁴

(17) Emr-i Hüsnle Şadr-ı Hāzin ol şüreti Nazaruñ gözi öñine ırgürdi. (18) Nazār daḫı alur göz ile gördi bi-‘aynihi şekl-i Dil yazılmış ve şüret-i şanavberi (19) ḳazılmış. Hüsne eyitdi ki bu şekl-i bükālemün ve mazhar-ı fūnün ki ma’nide her nesnenüñ (20) sīretidür maġrib pādişāhı oğlınuñ şüretidür ki fesād u şalāḥ-ı Şehr-i (21) Beden anuñla olur. Bilki ādem ve cümle ‘ālem taġayyurı anuñla bulur. Gerçi şahrāya düşmiş (22) per ü bāl-mişāl beyn-i esbu‘eyn⁵⁰⁵ celāl ve cemāl münḳalibü’l-aḥvāldur. Lākin (23) ‘arş u kürsī ḥāḳırı küncinde nümāyān olmaḳ muḥāldur. Ol nev-bāve-i rüzigār (24) ve şeh-zāde-i kāmḳāruñ nāmı Dil-i Şehriyārdur ve pederi ismi ‘Aḳl-ı Tācdārdur.

[259b]

(1) Hemān Hüsni-ni nīgü-şemāyil biñ cān u dille Dile māyil oldı ve ‘aḳlı terk idüp (2) hüşı zāyil oldı. Tenhā Nazarı da’vet idüp eyitdi çün ḳalbümi Dilüñ (3) dellāline delālet itdüñ vişāline daḫı vāşıl eyle ve çün Dilüñ ümīdiyle (4) cānumdan melālet virdüñ murād-ı dili ḥāşıl eyle. Nazār eyitdi göz yumup (5) açınca mihr ü

⁵⁰³ Metinde söz konusu şiirin bir beyit olduğu söylendiği halde şiirin vezni tesbit edilememiştir.

⁵⁰⁴ Derkenarda bulunmaktadır.

⁵⁰⁵ Tirmizi, *El-Câmiü’s-sahih*, C. III, thk. Ahmed Muhammed Şakir (Kahire: Mustafâ el-Babi el-Halebi, 1975), 449. “İnne’l-Ḳulûbe beyne eşbü’eyni min eşâbi’i’l-lâhi yukellebuhâ keyfe yeşâe” biçimindeki hadis içinde yer alan bir ibaredir. Kalbler Allah’ın iki parmağı arasındadır anlamına gelmektedir. İki parmaktan kasıt, celâl ve cemâldir. İnsanın havf ve recâ durumunu ifade eder.

māh maḳāmını seyr itmek ḳābildür. Ammā Dil ele getürmek müşkildür (6) zīrā
Ḳal'a-i Bedende her ān 'Akluñ 'ıḳāline giriftārdur.

ve her kārda pederine ğam-güsārdur. (7) Lakin Dil teşne-i āb-ı hayvāndur ve ol
cūyı cūyāndur. Eger hem-ḫālūñüzden (8) bir serī'ü'l-intiḳāl benümle bile irtihāl
ide ve ol āb-ı zülālden bir numüne (9) irsāl ḳılıp bile gide Dil-i pür-delāl ol ḫayāl
ile derece-i 'ilmden (10) mertebe-i 'aynī ḫāşıl kıla ve hezār ārzūyla ḫaḳīḳat-i
ḫidmet-i sa'ādet-'āḳıbeti (11) vāşıl ola.

Firistāden-i Ḫüsn Nazār ve Ḫayāl ve Nağme-rā be-Dil-i şeydā

(12) Pes Ḫüsn-i şāḫib-cemāl ğulāmı Ḫayāli bile irsāl itdi ve Nazāra eyitdi (13) ki
Ḫayāl-i muḫtāl benüm āyīnedārum bir naḳḳāş-ı bī-mişāldur ve babam
ğulāmlarından (14) Nağme nām şāḫib-maḳām daḫı vardır. İkisini daḫı senüñle
hem-ḫarīḳ (15) ḳılayum ve Yāḳūt ve Mānīvār bir ḫātem-i 'aḳīḳ-kirdār bile refīḳ
ideyüm ki 'ayn-ı (16) ḫayāt ol nişānla 'ayān ve Ḫayāl u Nağme sebebiyle kalbden
ḳalbe olan (17) revzene açılıp nümāyān ola. Pes Nazār ile Ḫayāl rāh-ı başardan
irtihāl (18) ve Nağme-i ḫoş-āvāz daḫı niçe demsāz ile ḫarīḳ-i Ḫicāzdan pervāz
itdiler (19) az müddetde Şehr-i Bedende Dilüñ ḫidmetine yetdiler.

Meclis-i Dil bā-Nazār ve Nağme ve Ḫayāl (20)ve 'āşık şodeneş be-Ḫüsn-i müte'āl

Nazār bā-im'ān ol zamān Ḫayāl-i bī-gümān ve Nağme-i (21) ḫoş-elḫān ve ḫātem-i
mercān ve āb-ı hayvān ve Ḫüsn-i kāmrānuñ aḫvālını (22) Dil-i şāh-nişāna beyān
itdi. Dil-i nāmdār daḫı Ḫayāl-i pür-kārı getürüp (23) hünelerinin istifsār itdi. Ḫayāl
eyitdi şüret-nigār-ı nigār ve āyīnedār-ı (24) Ḫüsn-i perī-ruḫsārum. Dil eyitdi bu
da'vīye ma'nī için bir şüret

[260a]

(1) taḥrīr ve ḥüccetüni taṣdīk için bir taṣvīr eyle. Hemān Ḥayāl-i muḥtāl emre imṣāl idüp (2) şüret-i cemāl-i Ḥüsn-i bī-miṣāli ber-vech-i icmāl imlāl⁵⁰⁶ itdi. Çün (3) Dil ol resme nazār ṣaldı bī-ḥod olup ḥayrān ḳaldı. Āḥir vehm idüp (4) ḥāfızada pinḥān itmeyecegin bildi. Ḥayālde müşterek olup ḥālını iẓhār (5) ḳıldı. Ḥayāl eyitdi benüm hem-demüm ve hem-zebānum olan Nağme-i ḥoş-edā ki āvāz ile (6) ḡam-zidādır ḳaçan ḥümüm ḥücüm itse bir nefesde def` ider ve ḳaçan belā istilā (7) bulsa bir havāyla ref` eyler. Ammā sultān-ı `Aḳluñ tasalluḥından ḥazer (8) lāzım ve tasahḥuḥından vehm mühimdür. Dil eyitdi Günbed-i Dimāḡ altında semā`-(9) ḥāne yanında Şimāḥ dirler bir ḡār vardır ki anuñ bāb-ı sırrından maḥfī (10) işler āşikār ve derkārdur eger Nağme ol ḳapudan gele kimse ḥayāline irmez (11) ki ol maḳām ehli ile hem-nefes olmayan o bābdan girmez. Ḥayāl-i küstāḥ (12) Nağme-i bā-şurāḥı bir gice Hücre-i Şimāḥda Dilüñ ḥıdmetine yetürdi. Dil daḥı (13) Nağme her ne maḳāmda ne ḳıldan ḳaldı ise istimā` ādābın yirine getürdi. Çün (14) Ḥüsn ü `İṣḳuñ diyārından istifsār itdi, Nağme daḥı ḳānūn-ı ṭarab (15) ve perde-i edeb ile Ḥüsn-i Şehriyār ve `İṣḳ-ı Tācdāruñ esrārını iẓhār itdi. (16) Dil daḥı Nağmenüñ maḳāliyle Ḥüsnüñ ḥayāliyle bī-hüṣ olup kendüden (17) gitdi ve eyitdi iştiyāḳ-ı dildār beni bī-ḳarār ve firāḳ-ı yār dilüme kār itdi. (18) Hemān `azm-i diyār-ı yār idelüm ve şeb ü rüz Zülf ve Ruḥsāra irişince gidelüm.

(19) *Te`şīr-i tedbīr-i Vehm-i vezīr be-vāsiṭa-i Mütefekkere ber-`Aḳl-ı rüşen-zamīr*

⁵⁰⁶ Steingass sözlüğünde “dikte etme, yazdırma, kaleme alma” anlamları verilmektedir. Bu bağlamda kelimenin “yazdırma” anlamıyla kullanıldığı düşünülebilir. Bkz. Steingass, F. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, Yeni Baskı (Beirut: Libraire du Liban Publishers, 1998), 100.

Meger Sultān-ı (20) ‘Aqluñ Vehm nām bir vezīr-i şāhib-kelāmı vardı ki dāyim⁵⁰⁷
muahhar-ı Kaşr-ı (21) Dimāğda tefekkür-i muhāvif ve tezekkür-i muhāyif idüp
muhāl-i ma’dūmuñ (22) vücūdına ihtimāl ve hayāl-i mevhumuñ imkânıyla ‘aqla
ihtilāl virür idi (23) çün Nazaruñ ta’bīri ve Hayāl-i nakķāşuñ taşvīri ve Nağmenüñ
tefrīrinüñ⁵⁰⁸ (24) Dile te’sīri Vehme taħrīr oldı. Sultān-ı ‘Aqluñ bir Mütetikire
nām vezīr-i a’zamı

[260b]

(1) ve müşīr-i ekremi vardı ki her re’yi vāridi⁵⁰⁹ olup mühimmāt-ı sipihride (2)
Büzürmihrvārdı. Hiss-i Müşterek nām havz kenārında Sultān-ı ‘Aqla Vehmle ol
dil-i bed-fi’āl (3) lerüñ hāllerin ‘ayān ve Diyār-ı Hüsne firār itmekde olan
maķāllerin (4) beyān itdiler. Pes ‘Aqla Vehm te’sīr itdi ve bunu tedbīr itdi ki Nefs-
i (5) nāķışü’d-dīnüñ sicininde Nazaruñ gözine mīl çeküp kör ideler ve Nağme (6)
ve Hayāl-i nā-būd ve maķhūr ideler. Pes Nazarı Hayāl ile bağladılar ve Nağme (7)
ile Nāyuñ feryādın işitmeyüp cigerlerin tağladılar.

Beste şoden-i Nağme ve Hayāl (8) ve girīhten-i Nazar-ı muhtāl

Ammā ol hātem-i mercān ki çeşme-i cāndan nişān (9) idi, haşiyyeti ol idi ki her
kim ağızına alurdu halkdan pinhān (10) olurdu ve kendüsin her ķanda istese anda
bulurdu ve çeşme-i (11) hayvān aña ‘ayān olurdu. Nazar ol nigīn-i rengīni ağızına
aldı (12) Hızırvār gözden gāyib oldı. Gözin açınca kendüyi Hüsnuñ (13) Bāğ-ı
Ruhsārında ve Çeşme-i Fem kenārında buldı. Yek-pāre yāķūtdan hoķķa-i (14)

⁵⁰⁷ Kelime “dā’imā” şeklinde yazılmamıştır.

⁵⁰⁸ “Taķrīr” olması gerek.

⁵⁰⁹ Kelimenin sonundaki “y” harfi mensubiyet eki gibi görünmektedir fakat kelimenin bu biçimde okunması, yine de, semantik açıdan sorunlu görünmektedir.

mîmvâr bir havz-ı kevşer-kirdâr gördi. Kendüyi ol nokta-i mevhum-ı (15) dü-nîm ve ol mâ'-i tesnîmüñ kenârına ırgürdi, çün ol çeşmeden (16) içmek kaçd ider hâtem ağızından düşüp ol çeşme nazardan (17) gider. Etrâfını deryâ-yı gam alur ve kendi huşk-leb hayretde kalur.

(18) *Bâz-giriftâr-i Nazar der-dest-i Raķīb ve resten ez-û ve resīden be-ħabīb*

(19) Nâ-gâh belâ-yı nâ-gehânî gibi Raķīb-i kec-nihâd râst gelür. Nazar-ı kimyâgeri bir nazarda (20) bilür. İzâlar idüp segsâr-ħânedede ħabs kıılır. Nazar dahı ol gice Zülf-i (21) cādūnuñ bir müyünü kor üzre kor. Buħūr idüp ħarâyim oğur, hemân (22) Zülf-i miskîn nefes-i Nazar-ı miskîne feryâd-res olup ol hümâ-pervâz-ı (23) şeh-bâzvâr Nazarı minķarına alup götürdi ve Ĥüsn-i perî-ruħsârūñ (24) dīdârına yetürdi. Nazar Ĥüsne Ĥayâlîle Dil-i müştâķ-ı bî-ķarâr giriftâr olup

[261a]

(1) kendi firâr eyledüĝin beyân eyledi. Ĥüsn dahı Ğamzeye baķup aħvâl-i (2) Nazarı ħayâlîle ve aķvâl-i Dili ĝamze vü delâlîle 'ayân eyledi ve didi çünki (3) sen cümleden dil-âversin varup Ĥayâlîle Dili getür ve eger Sultân-ı (4) 'Aķl muħâlefet iderse silâħdârlaruñla işin bitür. Pes Nazarla Ğamze (5) Ķal'a-i Bedene 'azm itdiler, tâ vilâyet-i 'Aķl ser-ħaddine yetdiler.

Aħķâm firistâden-i 'Aķl-ı (6) fermân-revâ be-giriften-i Nazar-ı pür-bükâ

Ammâ Dil-i giriftâr duğulup Nazar çâh-ı (7) dīdeden gice ķarañusunda kaçan [ķ]açup dīdebânlarūñ iki gözleri (8) arasında çıķup gitdi ve ķarfetü'l-'aynda mâ-beyn-i zulümâtda 'ayn-ı ħayâta (9) yetdi. Vehm-i vezîr Sultân-ı 'Aķla eyitdi çün Nazar Vilâyet-i 'Işķa ir (10) ince fitne-engîz ħünîler ile gelüp ĝavĝalar ķoparup ķana gire. Pes Sultân-ı (11) 'Aķl etrâf-ı cihâna ve eknâf-ı büldâna böyle fermân

revâne eyledi ki (12) her diyāruñ şağır ü kebīri ve her kenāruñ faķır ü emīri Nazār-ı bī-nażīri kaçmaķdan (13) māni’ ve memleketden çıkmaķdan dāfi’ olalar.

Şikesten-i Ğamze ve Nazār (14) leşker-i Tevbe ve Riyā-yı bī-fer

Nā-gāh Qal’a-i Zühd ve Riyānuñ emīri Zerķ-i (15) pīruñ Tevbe nām ferzend-i dilīri iķlīm-i zerķuñ leşkeri ve nefsi-mülhemenüñ (16) serverleri ile gezerek kazāyla Ğamze ve Nazār ‘asker-i sahare⁵¹⁰ ile bir seher ‘Aķabe-i (17) Zühd [ü] Riyāya güzer iderler. Dīdebānlar bānları⁵¹¹ Nazārı bilüp Tevbeye habere (18) giderler. Tevbe leşkeri Nazār ve Ğamze ‘askerine göz açdurmayup cenge g[ir]erler (19) ammā Ğamze-i tevbe-şiken sipāhisi bir laħzada Tevbe leşkerini tār u mār kılurlar. (20) Kişver-i Zerķi nār-ı leşker-i ‘işķla sūzān ve ‘asker-i Tevbeyi gürizān iderler (21) ve Zerķ Rāhibi ridāsıyla gerden-beste ve ‘aşasıyla ser-sikeşte⁵¹² getirüp (22) āteşgedesin yıķdılar ve çāñına ot tıķdılar. Andan Şehr-i Şöhrete müteveccih (23) oldılar ve Fahr-ı pür-‘izzeti şevketinden gāfil buldılar. Varlığını yağma idüp kendüyi (24) lā-ya’ķil kıldılar. Andan Vilāyet-i ‘Āfiyete gitdiler. Nāmūs-ı

[261b]

(1) sālūsı qalender itdiler. Hāşılı’l-keām her ķanda uğrasalar tamām iderler. (2) Çün Şehr-i Bedene ķarīb giderler ‘Aķluñ fikrinden hāzer kılurlar, tağyīr-i hey’eti

⁵¹⁰ Arapça kurallarına göre tekil isimlere çoğul sıfat gelmemektedir fakat Muhyî, burada, “asker” kelimesini ordu anlamında kullanmıştır; dolayısıyla kelimeye çoğul bir anlam verilmiş gibidir.

⁵¹¹ “Bān” kelimesi, “Prens veya yönetici” anlamlarına gelmektedir. bkz. Sir James W. Redhouse, *A Turkish and English Lexicon*, 2. Baskı (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1992), 336.

⁵¹² Kelimenin “ser-şikeste” biçiminde olması gerekmektedir.

(3) vācib bilürler. Ğamze kendi kılıcında olan du'ā-yı seyfiyi okur, (4) ol cādūlar üstine üfürür. Cümle ğazāl olurlar. Çerāĝāhlarda eyyām-ı (5) fırsat ve hengām-ı ruḥṣat gözleyüp tırurlar. Çün Tevbe-i Őikeste-ḥāl (6) Ğamze-i bed-mest elinden bir ayaĝ ile pā-māl olup Faḥr ve Zühd daḥı memleketlerinden (7) irtihāl itdi. Nā-ĝāh dād-ḥ'āhlar 'Aḳluñ dīvānına gelüp 'arz-ı ḥāl itdiler (8) ve ḥayl-i müjĝān-ı Ğamze ve ehl-i müje-i Nazardan çok kıl ü kāl kıldılar.

(9) Firistāden-i 'Aḳl Dil-rā be-diyār-ı 'IŞk u Ḥüsn-i dil-ārā

Pes 'Aḳluñ (10) tedbīrine teŐvīr te'Őīr itdi. Vehmle tefkīrde ḥisleri müşterek olup bunu (11) taḥyīr itdi ki Dili zindāndan getirüp ḥil'atladı ve Ḥüsn cānibine (12) göndericek 'askere serdār idüp naŐīhatladı. Ve eyitdi ki 'IŐkuñ (13) leŐkerleri seḥḥār ve Ḥüsnüñ serverleri mekkārdur ki seni bir nāme ile dil-figār (14) ve ḥāliyā memleketümüz ḥalḳını tār u mār itdiler. Eger viŐāl-i Ḥüsnden ber-ḥordār (15) ve Şehr-i Dīdārdan kāmkar olmaḳ dilerseñ leşker-i cerrār-ı kīne güzār eyle. (16) Evvelā Nazar-ı 'ayyār ve Ğamze-i tātārdan demār alasin, ba'dehu 'IŞk-ı tācdāruñ (17) başına cihān evini dar kılasın ki cümle Nazaruñ nigāhından ve 'IŞk-ı gümrāhuñ (18) sipāhından durur.

Rübā'ī

[mef'ülü mefā'īlün mefā'īlün fa']

Ey kāŐ ne-kerdemī nigāh ez-dīde

Ber-dil ne-zedī 'IŞk to-rā (19) āmed dīde

TaḳŐīr zi-Dil būd u günāh ez-dīde

Āh ez Dil u Őad hezār vāh ez-dīde

(20) Dil daḥı leşker-i ĝül cem'ine meŐĝül oldı ve Şabr-ı nāmdārı sipeh-sālār itdi

(21) ve debdebe-i Őāhī ve kevkebe-i pādīŐāhī ile diyār-ı yāra gitdi.

*Resīden-i Dil (22) be-āhūvān-ı Ğamze ve Nazar ve haber firistāden-i Hüsni be-
‘Işk-ı tācver*

Nā-gāh Dil-i gümrāh rāhda (23) vilāyet-i Türkistānı geşt ü güzār ve eṭrāf-ı
kūhistānı şikār iderken (24) Ğamze-i cādū leşkerlerinden ve ḍelālet rehberlerinden
birḳāç miskīn mū

[262a]

(1) ve sūnbül-gīsū āhūlar görür, ardlarınca yügürür. Āhūlar ḳaçar gibi cevalān
iderler (2) ve Dili kemend-i āhūvāne ile Bāğ-ı Gülşen-i Ruhsāra çeküp giderler ve
Dil āhūlara (3) yakın varduḳça ‘aḳıldan dūr ve anlara yetişmek ārzūsıyla
‘askerinden mehcūr (4) oldu. Gerçi Ğamze ve Nazaruñ siḫri Dile eşer idüp leşker-i
‘Aḳl-ı pūr-hünere (5) şūr u şer irdi. Ammā enbūhī-i ecnāduñ fesādından ve
şükūhī-i ezdāduñ (6) feryādından Ğamzenūñ peyki olan Lemḫa bir laḫzada Hüsni-
tācdāruñ ḫıdmetine (7) irdi. Keşret-i ‘askerden ḫaber virdi. Çün Hüsni ḫaber-i
ḳıtāl perīşān-ḫāl (8) eyledi, fi’l-ḫāl pederi Sulṫān-ı ‘Işka nāme irsāl⁵¹³ eyledi ki
ḫıdmetümden (9) Ḥayāl ve Nağme nām iki ḡulām-ı nā-fercām firār ḳılup
gitmişlerdi, varup (10) Şehr-i Bedende ḳarār itmişlerdi. Ṭaleb itdükde ol diyāruñ
şehriyārı (11) Şehr-i Dīdāra gelmekden ḫāyil olmuşdur ve ḫāliyā Şehriyār-ı ‘Aḳluñ
‘asker-i muḫtelifü’ (12) l-ārāsı ehl-i ḳışver-i Hüsnuñ şahrāsına nāzil olmuşdur.

Firistāden-i ‘Işk Mihr-rā ber-leşker-i ‘Aḳl-ı şāḫib-rā

Çün ‘Işk bu sözleri (13) işitdi, sipeh-sālārı olan Mihr-i rüşen-çehri da’vet itdi ve
eyitdi (14) ki sipāh-ı encüm-mişāl-i maşrıḳı cem’ eyle, varup zūlmet-i zūlm-ı

⁵¹³ “risāl” yazılmış gibidir fakat “nāme” kelimesinden sonra kürsüsü çıkmamış bir hemze
görölmektedir. Onu “elif” harfi olarak değerlendirebiliriz. Bu durumda kelimeyi “irsāl” olarak
okuyabiliriz.

‘Aklı kam’ eyle. (15) Pes Mihr-i zerrîn-külâh sipâh-ı ‘Işk-ı şâhen-şâh ile ‘azm-i râh itdi, az müddetde (16) dergâh-ı Hüsni mihr-penâha yetdi. Muşaviriyle Ğam serheng-i siyâh-reng zengîye (17) ki Âdem-i şafi ‘aleyhi’s-selâm zamânından kalmış ve Hâzret-i Ya’kûbla ‘aleyhi’s-selâm (18) beytü’l-aḫzânda hem-nefes olmuş idi. Endüh-ı qadîmi refîk ve ḫüzn-i nedîmi (19) şadîk ve elem-i kavîmi hem-tarîk idüp bir tûmâr-ı belâ-engîz ve nâme-i ‘anâ-amîz (20) yazup elçilige irsâl itdi. Ğam hem-nedîmi Nedem ile ḫarem-i ‘Aql-ı muḫtereme yetdi. (21) ‘Aql çün ol tûmâr-ı mârvâra vara vara nazâr şaldı. Ne nîş eylediler bîş (22) olıcağın bildi ve kendüyi ğamla endüh aldı. Ammâ ol ḫayretde yine (23) ğayret kıldı, ‘işret yarağın gördi. [meşâf-ı ‘asker-i Hüsni ü Dil be-yek diger]⁵¹⁴ (24) Sulṭân-ı ‘Aql Ğamı meclisden taşra sürdi ve nâmesin yırtup

[262b]

(1) yire urdı ve yüzün dürdi. Çün [meşâf-ı yek-diger ve hezîmet-i ‘Aql-ı bî-fer]⁵¹⁵ Bâğ-ı Gülşen-i Ruḫsârı ğubâr-ı ‘aql bürüdi. (2) Efkâr-ı fâside gibi leşker-i Hüsniñ üstine yürüdi. Çün Dil-i Dilîri ḫalb-i (3) sipâhda penâh idüp Şabr-ı ḫ⁵¹⁶abîri ‘alemlere hem-râh itdi. Bir tarafdan (4) daḫı Hüsni ḫamer-ruḫsâra Mihr-i pür-envârı ḫâzret-i ‘Alîvâr bir şîr idüp (5) Ḳâmetüñ aḫ sancağın pâydar ve Zülf-i mârvâruñ ‘alem-i ejdehâ-peykerini (6) cümlenüñ üstine serdar itdi. Ol gün (7) Ğamze-i şâhib-ḫurbân daḫı Ḥamza-i şâhib-ḫırân gibi Dilüñ ḫalbine girdi ve ‘Aḫluñ ḫüşin tağıdup (8) ḫavâşşı ḫavâssına irdi. İrtesi gün bir gönder boyı kalkduḫda Ḳâmet-i (9) bâlâ-himmet ḫaṭṭ-ı istivâ ser-efrâzlar ile ḫıyâmet ḫopardı

⁵¹⁴ Bu kısmın üstü karalanmıştır.

⁵¹⁵ Derkenarda yer almaktadır.

⁵¹⁶ “Ḥabîr” yazılmıştır.

ve ‘asker-i Dilde (10) dil-cūlık idüp ve kulüb-ı leşker-i Hüsne dildârlık kılup dil-
 âverlik (11) ile niçe dil apardı. Sinân-ı dilsitânla ‘Aqluñ livāsına havâle oldu (12)
 niçenüñ ‘âlemlerin ser-nigün idüp gururını izâle kıldı. Ol şeb (13) Zülf-i pür-füsün
 ‘asker-i seyḥün-nümün ve ceyḥün-meşḥün ile şebîḥün itdi. (14) Ammâ cāndâr-ı
 Dil-i rûḥ-perver ya’nî Nesīm-i seḥer ol şabâḥ şabāvâr bād-pālara (15) süvâr olan
 diyâr-ı şimāl serverleri ile Zülfüñ cem’iyyetin bir nefesde tağıtdı. (16) Zülf-i
 serdâr bu efrârdan perîşân-ḥâl oldu ve Hüsni-i tâcdâr bu aḥbârdan (17) bî-mecâl
 oldu ve yektâ Ḥâlî ile müşâvere kıldı. Ḥâlî daḥı fi’l-ḥâl (18) cevâba mübâdere kıldı
 ve eyitdi küh-ı kâfda perî-nijâd ve senüñ bir hem-zâduñ (19) var, adı Āndur ve ol
 mekâna sultândur ve pehlivân-ı cihândur. Benî âdemden (20) kimesne anı görmez
 ve muḳâbelesine bir dilber ṭurmaz. Ser⁵¹⁷-leşker-i ‘Aqlı muşahḥar anuñla (21)
 kılırsın ve manşûr-ı muẓaffer anuñla olursın. Hüsni eyitdi el-ân ‘Aql (22) ve Dil
 bizümle meşâfdadır. Andan ne dermân ki küh-ı kâfdadır. Ḥâl eyitdi (23) benüm
 âfitâb-ı ruḥda perveriş bulmuş ‘anber-i ḥâmdan olmuş bir ḥabb-ı misk- (24) fâm ve
 dâne-i sipend-endāmum vardır. Kaçan ol ḥabbı ḥubb âteşinde

[263a]

(1) sūzân olasin ol anda ruḥ-ı Ānı anda fūrüzân bulasin diyüp ol ḥabbı (2) nâr-ı
 ruḥsâr-ı yârda nūr ve âteş-i ‘izâr-ı nigârda buḥûr itdi. Hemân ân-ı (3) vâḥidde Ān
 ḥâzır oldu. Hüsni daḥı çün anuñ âyîne-i ruḥsârına (4) nâzır oldu, kendi kemâl-i
 ḳudreti ve cemâl-i ‘izzeti ol mir’âtda (5) zâhir oldu. Eyitdi iy Ān-ı bā-şân ve iy
 şâḥib-ḳırân-ı zamân (6) ‘Aql-ı muḥtâl çün ‘ıḳâl aḥvâl-i pür-melâlümüzi perîşân
 itdi. Hemân Ān (7) bir esb-i gülgüna süvâr olup ‘azm-i meydân itdi. Hilâl-i
 Ḥâcibden (8) gümüştü ḳabşalu ve misk tozlu bir kemân ve Ġamzeden bir tîr-i ḳazâ-

⁵¹⁷ “Ser” kelimesi “leşker” kelimesinin üstüne yazılmıştır.

peykān (9) alup şadr-ı leşker-i ‘Aqla perrān itdi. Havādan çün ol tır yire indi, (10) każāyla Dilüñ sīnesine tokundu. Dil dağı gönülden bir āh kıldı (11) ve rahşından ol rahşende māh yıkıldı. Hemān Ān-ı füsünger şahinler (12) gibi Dil-i kebüter-peyker[i] kapdı ve götürdi. Mecrūh u beste ve mecbūr u (13) dil-şikeste Hüsnuñ öñine getürdi. ‘Aqluñ çün dili dutıldı, (14) Vehm ve hem ‘Aqlı şıçratmağa zāhib oldu. Pes ‘Aql hezīmete ‘azīmet (15) itdi, Zülf-i ser-endāz kafāsından yitdi. Çün Zülf-i siyāh ol (16) ağını⁵¹⁸ ağına giriftār idüp kemendle yanınca yetdi. Zıll-ı zāyil gibi hıdmet-i (17) Hüsni-āfitāb-şemāyile iletdi. Sāyir-i sāyir-sipāh pāy-ı esbde gerd-i rāh (18) oldılar ve ‘ağılları gibi cümle tebāh oldılar. Pes Hüsni-perī-ṭal‘at (19) bu ğanīmet ile menziline ‘avdet eyledi.

Habs-i ‘Aql ve Dil berāy-ı Nāz (20) ve resīden-i haber-i zafer be-‘Işık-ı mümtāz
Çün Dil bī-‘aql Hüsnuñ halvetine (21) naql oldu, Hüsni dağı dāyesi Nāz-ı mümtāzı ki kendi hem-rāzı idi (22) da‘vet kıldı ve umūr-ı ‘Aql ve Dilde⁵¹⁹ anuñla meşveret kıldı. Nāz-ı (23) dil-nevāz eyitdi egerçi Dil-i ğarīb merhamete lāyıkdur lākin salṭanat

[263b]

(1) ādābında te’dībe mustahaḳdur. Pes Hüsni Zülfe emr itdi, ‘Aqlı bend kılup (2) ve tācın alup tā Çine alıgıtdı. Ammā Dili Bāğ-ı Gülşen-i Ruhsārında (3) Çāh-ı Zeḳan-ı Dildārda giriftār itdi ve ol bir çāh-ı gümrāh idi ki tebāh-ı (4) sipāh içün der-i şadgāh⁵²⁰ idi. Ğamze-i dil-düz bir ṭarīḳ ile dağı firüz (5) olup Dil-i mecrūhuñ

⁵¹⁸ Ağın: Zorba.

⁵¹⁹ Eserin hususiyetleri de göz önüne alındığında akl ve dil kelimelerinin hem şahıs ismi hem de akıl ve gönül işleri anlamlarını çağrıştıracak şekilde kullanıldığı görülmektedir.

⁵²⁰ Engelleyici yer, dağ, vadi girişi, yeri.

tirlerin çekdi ve zahımların dikdi ve nemek ekdi (6) ve Tebessüm-i şîrîn-zebân
hoğğa-i dehândan ma'cün-ı cevher-i cân ve müferrih-i cāvidān (7) virdi ve
yāķūt⁵²¹-ı rümmānīden la'l-fām bir mücevher-cām ile āb-ı hayvān (8) irgürdi.
Ba'dehu Mihr-i münir 'Işķ-ı cihān-gīre irdi. 'Aķl ve Dil giriftār olduğundan (9)
haber virdi.

İstilā-yı 'Işķ be-Şehr-i Beden ve ez-Nefs ve Vesvās pāk kerdn

(10) 'Işķ-ı 'ālī-cenāb li-ecli's-şavāb varup Mağribde Şehr-i Beden[i] ħarāb (11)
itmek diledi. Çün bu ğulğule ile hücümü ve velvele ile kudümü ħātün-ı (12) 'Aķl-ı
mecnün ya'nī Nefs-i dūn ma'lüm itdi.⁵²² Hemān Ķal'a-i Beden ümerāsıyla (13)
çıkup ol daĥı hücüm itdi. Şağ ħolda olan begleri

Nazm

[Fā'ilātün mefā'ilün fa'lün]

(14) Mekk ü 'Ucb ü Heves Riyā Ğaflet
Kizbī Zılm u Temennī vü Ğıybet

şol ħolda (15) olan segleri

Nazm

[Fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün]

Buĥl u Hırş u Ħasedle Şehvet ü Şer
Ceĥl ile Kibr hep (16) bunuñ gibiler

Neşr

⁵²¹ Sehven "yaķup" biçiminde yazılmıştır.

⁵²² Türkçe semantik kurallarına göre "tuhaf" bir kullanım arz etmektedir. "Ma'lüm itdi" ibaresi "bildi" anlamında kullanılmış olmalıdır.

Bes 'Işk-ı pür-şerer "rece'nā mine'l-cihādi'l-eşğar ile'l-cihādi'l-(17)ekber"⁵²³
diyüp Nefs-i şūmuñ üstine hücum itdi. Nefs dahı qarındaşı (18) Vesvāsla ve niçe
biñ ḥannāsla taht-ı hükümetinde olan 'Efārit-i (19) buğāt-vücūd(?) memleketinde
bulunan Tevāğīt-i 'uşāt ile 'Işkuñ (20) muqātelesine muqābeleye geldi. 'Işk dahı
Vilāyet-i ahlāk-ı ḥamīde (21) ve Kişver-i evşāf-ı pesendīdeden Meyl ü Maḥabbet
ve Şevk ü Meveddet ve 'asker-i (22) zafer-rehber ve zerrīn-meker dilāverler ile ki
hamiyyetde olan serdārlar

Nazm

[fā'ilātün mefā'ilün fa'lün]

(23) Cūd u Luṭf u Taḳarrub u Hikmet
Kudret ü Sırr u 'İzzet ü Raḥmet

[264a]

(1) Ve yesārında olan pāydārlar

Nazm

[fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün]

Zıkr ü İhlāşla Kerāmet idi
Hem Teverru' (2) Vefā Riyāzet idi

Ḥiṣār-ı Bedeni döne döne kuşatdılar ve şunūf-ı mücennede (3) ve süyūf-ı
muḥaddede ile Ḳal'a-i Bedeni ol zāğ u zağāndan boşatdılar. Çün 'Işk-ı (4) bī-hirās
Ḥiṣār-ı Bedeni Nefs ü Vesvās ve zāhir ü bātında olan ḥavāsdan (5) aldı. Leşker-i
ḥannās-esāsı kökden uçurup ḳal'adan aşağa şaldı. (6) Günbed-i Dimāğ üstine
Mihr-i āfitāb dıraḥş-ı dırefşin raḥşān itdi. Hemān (7) ehl-i zulmet gürizān olup
gitdi. Vesvās-ı ḥannās[1] Şehr-i Bedenüñ Günbed-i (8) Dimāğında ve ol ḳaşruñ bir

⁵²³ "Küçük cihattan büyük cihada döndük" mealindeki hadis. Bkz. Aclūnî, *a.g.e.*, C. I, 423.

bucağında bulup 'Işka getürdiler. Çün lāyık-ı (9) 'afv u ğufrān degül idi, nāsi şerrinden kırtarup şer'le boynın (10) urdılar ve Nefs-i emmāre-i mārđarı bir sūrāhda bulup Ādem u Havvānuñ (11) 'aleyhimā's-selām demārın almağ için sengsār itmek istediler. Pes recīm-i (12) hāksār 'acz u iftikārla tevbe ve istifsār āşikār idüp 'ışkla (13) āh itdi. "Fe men 'efā ve eşlehe fe ecruhu 'ela'llāhi"⁵²⁴ diyüp sulţān-ı 'Işka mazlūmāne (14) nigāh itdi. 'Işğ dağı mazhar-ı "ve innī le-ğeffārün li-men tābe"⁵²⁵ ve tevvābün li-men enābe"⁵²⁶ (15) olup tevbesin kabūl itdi. Pes sulţān-ı 'Işkuñ taht-ı hükūmetine (16) ehl-i kişver-i ma'külāt belki mā-verā-i 'ağlda olan ma'lūmāt ve (17) ma'dūmāt duğul itdi.

Vuşlat-ı Hüsn ü Dil der-Şaşr-ı Vişāl (18) berāy-ı Vefā ve Nazār ve Hayāl

Ammā çün Dil-i rüz-ber-geşte ve necm-i üftāde (19) bir aydan ziyāde mağbūs kaldı ve hayātından me'yūs oldu (20) ve Hüsn-i hilāl-ebrūyı ol eksüklik kıl gibi hayāl kıldı ve ihtirāk-ı (21) iftirākdan noğşānda ber-kemāl oldu. Pes Mihrūñ duğter-i ağter-peykeri (22) ki tal'atı hayret-i müşterī ve ğayret-i perī idi ve her sā'at gün gibi handān-rū (23) ve nām-ı bā-ihtirāmı Vefā-bānū idi, bir gice ol vefādār-ı ehl-i şafā ya'nī Hüsn-i

[264b]

(1) pür-cefāya Dilüñ çāh-ı Yusūfda çekdüğün beyān ve Zindān-ı Te'essüfde gördüğün (2) 'ayān eyledi. Hüsn ğod Vefāyla muşāğabete bahāne isterdi. Hemān

⁵²⁴ Şura 42/40.

⁵²⁵ Buraya kadar olan kısım Taha 20/82'de var. Arapça cümlelerin ikinci kısmı Kur'an-ı Kerim'de geçmemektedir.

⁵²⁶ Bu kısım bir ayet veya hadisten alınma değildir. Muhyî'nin kendi tasarrufuyla eklediği veya bilemediğimiz bir eserden yaptığı bir alıntı olduğu düşünülebilir.

Vefâ (3) talaṭṭuf-ı şâhâne gösterdi. Pes Hüsni ol bahâne cihâna sultân itdi (4) ve Dil-i giriftâra cân u dil ile giriftâr olduğın ızhâr ve vuşlatı tarîkîni (5) istifsâr idüp râz-ı nihânın ‘ayân itdi. Vefâ-bânû eyitdi benüm Beyâz-ı (6) Gülistân-ı ‘İzârda ve Riyâz-ı Bostân-ı Ruhsârda Gülşen-i Dil-güşâ (7) ve Şahñ-ı Şafâ dirler bir gülzâr-ı behişt-âşâr ve bir merğzâr-ı firdevsvârum (8) vardur ve anda bir cüy-bâr-ı şâfî ve çeşmesâr-ı şâfî var. Aña Nehr-i Âşiyânî (9) ve ‘Ayn-ı Rüşenâyî dirler ki mizâcî zencebîl ve ‘aynı sel-sebîldir. Ol cây-ı (10) behişt-sirişt ve ol cüy-ı kevşer-eşrâda Kaşr-ı Vişâl nâm bir ‘âlî-maķâmum (11) vardur. Bu gice emr eyle Zülf-i Dildâra ki Dili ol gülzâr-ı a[h] ⁵²⁷zâra (12) vara getüre. Pes Vefâ-yı pür-şafânûñ tedbîri Hüsni dil-keşûñ kalbine te’sîri (13) hoş geldi. Hemân Vefâyâ emr itdi tâ ol riyâzuñ rıdvânına (14) ve ol cinânûñ bâğ-bânına bir cäsüs-ı tãvüsäsâ uçurdu. Ol (15) Bâğ-ı İreme irüp bir âyîn üzre tezyîn itdi ki Hüsni cenneti anda (16) göçürdi. Eger havrâ-yı cennetüñ perivâr perleri olsa anda uçmağa (17) kaşd iderlerdi. Zîrâ aña mihr-i Hüsni ve vefâ-yı Dil ile gelenler giderlerdi. (18) Pes Hüsni Dil-nevâz Nesîm-i dem-sâzla Zülf-i dil-âvere Dili getür ve bendini (19) götür diyü fermân itdi. Zülf dahı ol gice hemân gitdi. Çâh-ı Zenahdâna (20) geldi. Kemendin beline çaldı, kendüyi aşığa şaldı. Dilüñ kaydın götürdi. (21) Ol gönül açıcı Bâğ-ı Dil-güşâyâ getürdi. Dil dahı ol cüy-ı dılcüyda (22) olan kaşr-ı bî-kuşurn gönli aradığı gibi bulup ferâğ-ı bâl ile (23) oturdu. Ol mâh bir ay vardı ki ğam u hemle yârdı. Pes istirâhat

[265a]

(1) bulup h̄âba vardı. Hüsni dil-nevâz dahı Vefâ ve Nâz ve Tebessüm-i şannâz (2) ve Nigâh-ı mümtâz ile ol cüy süyina revân oldılar. Dil-i ta’abânı (3) ol cinânda

⁵²⁷ Metinde “h” ile yazılmış.

nā-tüvān buldılar. Çün Hüsni Dilüñ başın dizine alup (4) yüzine bakdı, bî-ihtiyār gözinden Dilüñ yüzine birkaç kaçre eşk (5) aqdı. Dil bî-dār olup tırdı. Kendüyi Hüsni dil-perver nazarında (6) gördi ki başına gün toğdı. Gözlerin oğdı ve eyitdi

Nażm

[mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün]

(7) Bugün küyında bî-hod düşmişem ol mähveş gelmiş

Şu deñlü yatmışam anda ki (8) üstüme güneş gelmiş

Neśr

Hemān dem kendüden git⁵²⁸di. Pes Hüsni Dili (9) Hayāl ve Nazarla bırağdı ve kendi Vefā ve Nāzla Kaşr-ı Vişāle çıqdı ve 'işrete (10) āğāz itdi. Dil bî-'aql [u] bî-hüş olup biraz yatdı. Tebessüm anı da (11) ānī Çeşme-i Āşināyī yanına alığitdi. Ol gice Hayāl-i rüşen-cemāl Dilüñ (12) yanında bir şem'-i mäh-mişāl yaqıp Dille şöhet itdiler ve Hüsni dil-nevāz (13) Vefā ve Nāzla kaşr firāzında 'işret itdiler. Ammā kaçan Dilüñ 'aqlı başına (14) geldi, eṭrāfına şaldı, öñinde gördi ki şem'-i mäh-ruhsār pār pār (15) yanar ve zār zār ağlar. Pes anı kendi derd-i derünına enbāz ve sūz-ı (16) diline hem-rāz bildi ve aña giryān olup söze böyle āğāz itdi.

Nażm

[mefā'ılün mefā'ılün fe'ülün]

(17) Ki iy dem-sāz-ı sūz-ı 'ışq-bāzān

Neden sen böyle zār u zerd ü sūzān

(18) Eyitdi hecr-i yār itdi güzārān

Velī ümmīd-i vaşl itdi fūrūzān

Neśr

⁵²⁸ "Te" harfi üç noktayla yazılmıştır.

(19) Bu eşnâda Tebessüm sâ'id u sâkı şıgayup sâķilere müsâ'ade itdi (20) ve Nazar ve Hayâl dahı Kaşr-ı Vişâle ittışâle müvâ'ade itdi. Çün Hüsñ (21) Dile müştâķ oldu, te'sîr-i firâķdan ol tākda tākātı kātı tāk (22) oldu. Bu bûña çare Vefâ ve Nâzla müşâvere bildi. Pes Dili Kaşr-ı (23) Vişâle da'vete muhâvere kıldı.

Hemân Tebessüm-i dârü-yı hüş-ber ile

[265b]

(1) Dilüñ 'aķlın aldı. Zülf-i kemend-endâz dahı ħabl-i metînin kaşrdan (2) aşğa şaldı. Tebessüm gülererek Dili Zülf-i dil-bendüñ kemendine bağlayup (3) alup meclis-i Hüsne geldi. Çün Dil bî-dâr oldu, kendüyi Hüsñ (4) ihsânına mustağrak buldı. Bu tarab ile niçe şeb erip şebâne sürdi, (5) h'âb-ı nâzvâr Hayâlle murâdın gördi. Çün her gülüñ ħarı yâr ve her (6) mülüñ ħumârı vardur.

Duĥûl-ı Ğayr be-Dil-i ħarâb ve ħabs kerdn-i Hüsñ Dil-râ (7) ve bî-râh kerdn-i Ğayr-ı Raķîb-i muzıl-râ

Meger Raķîb-i dîv-sîret-i ğaddâr (8) ve 'ifrît-şüret-i tarrâruñ bir nefesinde sehĥâre ve vâlidesinden (9) mekkâre duĥter-i bed-aĥteri vardı ki iblîs-i zişt-rû idi ve nâmi (10) Ğayr-ı cādü idi. Bu şekl-i nâ-mülâyim ve tab'-ı lâyim ile meclis-i Hüsne (11) mülâzım⁵²⁹ bu eşnâda şöĥbet itdükçe Ğayra ħaber virmez oldu. Ğayruñ ğayretten (12) derünü ħünla töldi. Bir gice Kaşr-ı Vişâl bâmında pinhân oldu (13) ve Hüsñ ü Dilüñ 'işretine nigerân oldu. Çün Dili niçe bî-hüş idüp (14) getürüp 'ayş u nüş itdüklerin bildi. Ğayr-ı bî-ĥayr dahı Dille zevķ (15) ü şafâ tedbîrin kıldı. Bir gice cümlesin bî-hüş bulur, Dili Çeşme-i (16) Âşinâyî kenârından alur, Kaşr-ı Vişâle gelür. Câzülîķ ile kendüyi (17) Hüsñ şekline koyar ve Dili şoyar, ħoynına koyar.

⁵²⁹ İki tane "mülâzım" kelimesi art arda yazılmıştır.

Ammā Ḥayāl ḥ`ābdan bī-dār (18) olur, Dili bulmayınca pür-āzār olur, aḥvāli duyar, Ḳaşr-ı Vişāle çıkup (19) bir penceresin oyar? görür ki Dil-i bī-hüş[1] Ğayr der-āğüş itmiş ve Naẓar (20) bir manzarada uyur, gözün bağlamış `aklı gitmiş. Hemān `azm-i Şehr-i Dīdār (21) ider ve Dilüñ Ğayr-la ittişālinden Ḥüsni ḥaberdār ider. Ol vişāluñ (22) firākı ve ol ittişāluñ iḥtirākı Ḥüsne te'sīr idüp ol gicede (23) bāğa gelür, Dili Ğayr-la bir yirde yatur bulur bī-iḥtiyār āh ider, Ğayruñ

[266a]

(1) ğamı gelmekle kendüden gider. Ğayr Ḥüsnuñ āhından bī-dār olur, çıkup (2) kaçup bir ḥara süvār olur. Pes Ḥüsñ buyurdu, Dili bāğdan sürdiler (3) ve Zindān-ı `İtābda ḥabs idüp bend-i girān urdılar. Çün Ğayr-ı nā-bekār (4) Vilāyet-i Segsāra segvār `azm itdi. Az müddetde ol azğın babası (5) Raḳībe yetdi. Ḳancıḥlık idüp Ḥüsñ ve Dilüñ şöḥbetinden āğāh itdi. (6) Raḳīb-i `aḳūr-ı bī-fütür hemān Şehr-i Dīdāra `azm-ı rāh itdi. Dili Naẓar ve (7) Tebessümle Zindān-ı `İtābdan alup Şehr-i Segsāra gitdi. Tih-i Firākda olan (8) Zindān-ı Hicrānda cümlesin maḥbūs itdi ve ol zindānda zindegāniden (9) me'yūs itdi.

Nāme-i Ğayr be-Ḥüsñ-i `ādil ve nedāmet-i Ḥüsñ ez-āzār-ı Dil

Ğayr daḥı cefā için (10) Ḥüsne tafşıl-i ḥāl ne ise mektüb ile irsāl itdi. Ḥüsñ daḥı Ğayruñ (11) itdügi mekri bilüp ihmāl itdi. Çün Ḥüsñ Dile dil-āzār olduğundan (12) peşīmān oldı. Dile ḳuvvet-i ḳalb virüp Nāza niyāz idüp Ḥayāli (13) Ḳaşr-ı Vişālde hem-rāz idüp Naẓarı görmesine nigerān oldı. Pes (14) Dil Naẓarı öyle gördükde eyitdi, gördüñ mi mekr-i Ğayr-ı ḥarrārla yār-ı dil-āzār (15) baña n'itdi, vuşlata fırsat bulmuş iken miḥnet-i fırsata şaldı ve bu ḳadar (16) dil-besteler ile Zindān-ı Hicrānda der-bend ḳıldı. Naẓar eyitdi muḥibb-i şādıḳ (17) yāruñ i'tirāzından i'rāz ḳılmaz ve `aşıḳ-ı muvāfiḳ dildāruñ inḳibāzından (18) meveddetine inḳirāz

irgürmez ki cevri-yâr sebep-i cûd-ı dildârdur ve cefâ-yı (19) ğam-güsâr bâ'îş-i vefâ-yı dil-efkârdur. H⁵³⁰ uşûşâ hazret-i Hüsni 'âlem-gîr (20) mekr-i Ğayra vâkıf olursa zîkr-i hayruñı kâşif olur ve eger bir nâme-i (21) dil-firîb gönderseñ 'an-ķarîb luţf ile muķîb olur.

Nâme-i Dil-i dilîr (22) be-Hüsni 'özi-pezi

Pes Dil-i dilîr nâmesin böyle taķrîr ve aķvâl-i (23) dil-i esîri şöyle taşķîr eyledi ki iy mazķhar-liķâ ve mazķhar-ı esmâ-yı

[266b]

(1) Hudâ-yı Te'âlâ, bu Dil-i pür-belâ maķâm-ı ķudse aķyânen 'urûc ve mekân-ı ünse ğâh ğâh (2) vülûc idüp şâh-bâzvâr zerde-i maķabbete tayerân ve tævûs-ı cennet-kirdâr (3) devķa-i 'işķda fâriĝü'l-bâl cevelân eylerken üstüme düşmez iken Ğayrdan (4) ben bî-ķod düşmişe ķavâle olan ifsâdla ve ol ğayr-ı vâķi' isnâdla (5) bu zindân-ı belâ ve hicrân-ı 'anâdan ķalâş müyesser olmaz ise helâķ muķarrerdür (6) diyü nâmesin Ğayâl-i muķtâl ile irsâl eyledi. Ğayâl daķı iki göz arasında gizli (7) çıkup fi'l-ķâl Şehr-i Dîdâra gelüp nâme-i niyâzı Nâz-bânüya îşâl (8) itdi. Ol daķı nâzla Dilüñ Ğayrîla mâ-cerâsın taķrîr idüp nâmeyi (9) almaķda nâzlanup istiĝnâ itdi. Ol eşnâda Kirişme irişüp (10) Ğayâle girişüp çok cefâ itdi. Ğayâl-i cäsûs niyâzla Nâzuñ nâzikliĝin (11) bilüp dil-nevâzlıĝından me'yûs oldı. Nâmeyi Vefâ-bânüya i'lâm-ı (12) i'lâm itdi. Vefâ mihr idüp Ğayâli Hüsne iletdi. Çün Hüsni ser-firâz (13) nâme-i Dil-i bân-ı niyâzı ol süz u ğudâzla ĝördi, biñ 'izz ü nâzla (14) ğâh dil-nevâz ve ğâh cefâ-sâz olup ol nâmeye râzla cevâb yazdı (15) ve dürdi ve gizli Ğayâl-i muķtâle virdi.

⁵³⁰ Ha (ħ) ile yazılmış.

Cevāb-ı Hüsni-i bā-nāz (16) be-nāme-i Dil-i bā-niyāz

Ki nāme nāmı ki çün nazār olındı iğrāz ve kızb (17) ile muharrer bulındı. Murğ-ı zīrek kendi düşse dāma feryād eylemez. (18) Kırtulınca ğamlara eyler taħammül, dā'imā himmet ile şabrı tā cebr ile ğayr olmaya (19) şabr ve 'azmı cezm kıl tā cürmi 'afv ide Hudā. Çün Dile nāme-i Hüsni (20) vāşıl oldı şanki diline şuhuf nāzil oldı. Bildi ki murād-ı dil (21) hāşıl oldı.

Firistāden-i Dil Hayāl-rā ve mükāleme-i Şabr be-Himmet-i a'lā

Dil (22) Hayāle eyitdi iy enīs-i dil-i hāzīn ve celīs-i kalb-i ğamgīn Şabr-ı dil-āveri (23) bulmağ mühim oldı ve Vilāyet-i Himmete 'āzim olmağ lāzım geldi. Pes peyk-i

[267a]

(1) Hayāl emre imtişāl idüp gitdi. Şabrı su'al iderek hāmūn (2) u cibāde intikāl itdi. Ammā ol zamān ki cem'iyet-i 'Aql ve Dil Zülf (3) destinde kimi deste deste beste ve kimi perīşān oldı, Şabr-ı nāmdār (4) pāydār olmayup ser-ħadd-i memleket-i 'Aqlda Tekye-i Tevekkülde birāderi Şeyh-i (5) Kınā'ate deġin revān oldı. Gerçi niçe zamān şabr itmişdi. Ammā dil-i (6) bī-karārda şebāt olmamağın kaçup gitmişdi.

Nāzm

[fā'ilātün mefā'ilün fa'lün]

Şabr katlandı dilde muhyī līk
(7) Çünkü dildār gelmedi gitdi

Neşr

Pes Hayāl Şabrı anda buldı. Ğayrla Raķıbüñ (8) Dile itdüklerin beyān kıldı ve Dilüñ taht-ı devletden dūr ve Hüsni-i (9) perī-ṭal'atden mehcūr, Zindān-ı Hicrānda der-bend ve Vādī-i Nīrānda müstemend (10) olduğın 'ayān kıldı. Çün Şabr bu aħbārı işitdi, elden ihtiyārı (11) ve dilden kararı gitdi. Hemān varup Şehr-i Hidāyete irdi ve Himmet-i (12) 'ālī-rütbet hıdmetine girdi ve 'Aķl-ı tādār Çın ilinde Zülf-i pūr-kın (13) elinde giriftār olduğın izhār kıldı. Himmet eyitdi çün Nazār (14) benüm himmetümle āb-ı hayāta güzer ve Hüsne zafer bulmuşdur, aşl-ı cür'ete bā'ış ben (15) olmağın halāşları baña lāzım olmışdur.

'Azīmet-i Himmet be- 'Işķ-ı bā-şevket

(16) Pes Himmet leşkerin cem' idüp Şehr-i Dīdār 'azmine yola girdi. Az müddetde (17) birāderi Kāmet maķāmına irdi. 'Askerüñ üftādesin ve ağırguñ (18) ziyādesin anda koyup gitdi. Meşelā çulı götürdi müli ķodı gitdi. Ve egeri aldı megeri terk itdi. Zīrā

Nazm

[mefā'ılün mefā'ılün fe'ülün]

Eger-rā bā-meger tezvīc kerdend

Ez işān beççeyī şod kāşķī nām

Neşr

Sebük-bārlıķla Vilāyet-i 'Işķa yetdi. (19) Meger Hüsni daħı Vefā-bānūyı babası Mihr-i rüşen-dile revān itmişdi. (20) Mihrüñ 'Aķl ve Dil içün dili göyünüp 'Aķlın perīşān itmişdi. Himmet (21) irişdüğü Mihri hoş-ħāl itdi. Karşulayup kendi ħānesine (22) ilette. İki böyle ittifaķ itdiler ki Hüsni ve Dil mā-beyninde bir ħayr izhār (23) kıllalar ki Raķıbüñ cezāsın virüp Ğayrı ber-dār kıllalar. Çün Himmet-i 'ālī-

[267b]

(1) rütbet dergāh-ı 'Işık-ı müte'ālī-menzilete yakın geldi. 'Işık-ı tādār ta'zīm (2) idüp bir maqām-ı büleñd ta'yīñ kıldı. Himmet dağı sultān-ı 'Işkuñ (3) 'azametin görüp du'ā ve taḥsīn ve medḥ ve āferīn kıldı.

Beyān kerdē-i (4) Himmet ve Mihr aḥvāl-i 'Aql u Dil-i rūşen-çehr

Himmet şevk-i maqām ile (5) sevq-i kelāmı 'Aql-ı dil-figāra ve Dil-i giriftāra ilette ve eyitte pederüñüz Rūḥ-ı (6) raḥmān ki sultān-ı cihān idi, deryā-yı muḥīt nüzül itdükte Cezīre-i (7) Ğaybīde Sır-bānū sultānı almışdı. Andan 'Aql nām bir ferzend-i nīk-(8)encāmı olmışdı. Ol anda kalmışdı ve kendi yine şarka gelmişdi. Ol (9) zamāndan beri 'Aql-ı pür-fiḥnat Vilāyet-i Ğarbda hükümet ve ol kişverde (10) tamāmet salṭanat eylerdi. Mihr-i dil-ārā dağı taşdıķ idüp didi (11) ki ben ol cem'iyette ḥāzır ve cümle miḥmāna nāzır idüm.

Nedāmet-i 'Işık (12) ez-ḥabs-i 'Aql ve Dil ve vezāret-i 'Aql-ı kāmīl

Pes sultān-ı 'Işka (13) ma'lūm oldu ki 'Aql ile birāder imiş. Gerçi mā-beynlerinde bu'dü'l-(14) maşrıķeyn var idi ammā tev'emvār hem-ser imiş. Şehriyār-ı 'Aqla itdügi (15) cefādan peşimān ve şehzāde-i Dile kılduğı ī[z]ādan⁵³¹ perīşān oldu. (16) Mihre emr itte, varup diyār-ı Çīnden 'Aqlı getürte tā ki mesned-i (17) vezāretde oturdu. Çün 'Aqluñ teḍbīri ile 'ālem niḫām buldu. Sultān-ı (18) 'Işık ḥoş-kām oldu.

Āverden-i Mihr Ḥüsn-rā be-dergāh-ı 'Işık-ı dārā

⁵³¹ "Z"nin noktası unutulmuştur.

(19) Ol arada Mihr-i ħüsn-ārāya emr itdi ki Şehr-i Dīdāra vara, Ĥüsni ārāste (20) kılıp getüre, tā Dil-i nev-reste ile bir iş bitüre. Pes Mihr-i cihān girü bir (21) günde Şehr-i Dīdāra irdi. Bir kenār-ı cüybārda ħargāhın kırdı. (22) Duĥteri Vefā-bānūya Şafā Ĥātūnı gönderüp çıkardı. Vefā dahı Feraĥ (23) ve Nāzla kıaşrdan nāzil olup atasını gördi ve ‘İşk ve ‘Aklı ve Dilden
[268a]

(1) ĥaber şordı. Mihr Ĥüsne beşāret için geldügin işāret itdi ve Himmetle (2) itdügi cesāreti ‘ibārete getürdi. Ĥüsni ise Mihrüñ yakın geldüğinden (3) ĥarāreti ziyāde idi ki kıaşrı ġayr-ı vākı’dan ĥayāda idi. Çün Vefā-bānū (4) bu surūrla rü-be-rü geldi, Ĥüsni istifsār için Vefāyı tenhā yanına aldı. (5) Çün ĥaber-i vişāli ĥaĥıĥat ile bildi Vefā-bānūya ‘aĥalar kııldı ve bu surūrdan (6) ĥubūr gelüp fütürü nerm itdi. Bu şevķe Himmet ve Mihrle bir niķe gün bezm itdi. (7) Ba’dehu Dīyār-ı ‘İşk-ı tācdāra ‘azm itdi. Az müddetde Mihr ve Himmet ile babası (8) ‘İşķa vāşıl oldu ve murād-ı dili ĥāşıl kııldı.

Ceng-i Himmet ve Nazar be-leşker-i (9) Raķīb ve sūĥten-i Ġayr-ı ĥabīb ve sāĥten be-Dil-i [...]

Yine ‘İşk-ı tācver Himmet ve Nazarla leşker-i zafer-rehber kıoşup (10) Dīyār-ı Segsāra irsāl itdi. Himmet dahı mevākib-i kevākib-şümārla Ĥişār-ı (11) Segsāri pā-māl itdi. Gerķi leşker-i Raķīb-i Seg itden çok ve kıaba kıuyruķlaruñ (12) ĥaddi yok idi ve her cānibden seg-i ġürisnevār yā kelb-i ‘aķūr-kirdār (13) dendānları gibi āvāzların tīz itdiler. Lakin it kıırķını gibi şīr-merdler (14) kimin paralayup kimine gezdür tazıyı dimegin ol itler[e]⁵³² rāh-ı ĥayātı ĥarīķ-i (15) ġürīz itdiler.

⁵³² Metinde çok açık bir şekilde “itler” biçiminde yazılmış olan kelimeyi “itler” biçiminde yazmayı uygun bulduk.

Raķīb-i⁵³³ naķīb seg-i dīvāne gibi kaçarken bir sendāsa?⁵³⁴ düşer. (16) Cümle segler üzerine üşer kimi yiler kimi senden oldu diyü ol sendāsa? (17) talar. Āķir ‘asesler ol nā-kesler gerçi it işlanduķça murdār olur ammā şüst ü (18) şü iderler. İti öldüren sürür diyü sürüyerek sürüsi ile Himmet-i (19) bī-hem-tāya alıgiderler. Himmet eydür iy seg-i nā-bekār Dil-i şehriyār niçün böyle āzār (20) oldu. Raķīb eyitdi iy şāh-ı bülend-āşār bu kāra sebep emr-i ‘Işķ-ı cihāndār (21) oldu. Himmet eyitdi sen yārı ğayr ve ğayrı yār fehm itdün ve bāz-güne naķl (22) ile rāh-ı ğalaķa gitdün.

[nazm]

[fā’ilātün fā’ilatün fā’ilün]

Ĥalvet ez-ağyār bāyed nī ziyār

Postīn behr-i dey āmed nī nehār

(23) Himmet Raķīb-i segi yiltürgeyüp it gibi at ardınca sürüyüp zindān-ı hicrāna gelür

[268b]

(1) ol seg-i bed-regi muķkem bendle ķuyuya ķoyup Dil-i şehriyārı çıkar[ur], ķaydun (2) alur. Dil-i mümtāz Himmet-i ser-firāzla ğörüşürler ve biri birinün vesāyirlerün (3) aķvālinden şoruşurlar. Ve Ğayr-ı [c]ādū[y]ı Vādī-i ma’dümüñ küşe-i (4) mevhūmında bulurlar. Şaçından sürüyüp alup Dil-i kām-yāba gelürler. (5) Dil-i āyīneāsā-yı Ĥudā-nümā Ğayrı müķābil gelmege rızā virmez ki maķz-ı ğayr olan (6) vücūda şerr-i Ğayr-ı mest-nümā girmez. Ğün Naķar-ı dīdebānuñ dili

⁵³³ Bu kelimedden sonra “kelb” kelimesi yazıldıktan sonra üstü çizilmiştir.

⁵³⁴ Anlam açısından “çukur, kuyu veya düşülen herhangi bir yer” anlamında bir kelime olması gerekmektedir. “Sendās” kelimesine hiçbir sözlükte tesadüf edilmemiştir; buna karşın metinde çok açık bir şekilde “sendās” yazılmıştır.

andan süveydā-yı (7) albvār suhte olmađın bir ‘azīm nār efruhte idüp Ğayr-ı cādūyı sūzān (8) eyledi. Dil dađı artık Ğayra nazār Őalmayup meŐhedini cānān eyledi.

li-mū’ellifihı

[fe’ilātün mefā’ilün fe’ilün]

(9) Ğayreti ğayrı eyledi nā-būd

Dile keşf olsa n’ola ‘ayn-ı vüçüd

Resīden-i Himmet (10) ü Dil be-Şehr-i Dīdār ve istibāl-i ümerā-yı ‘IŐ-ı nāmdār

Çün ıtāl-ı Raıb itmām buldı, (11) viŐāl-ı abıbe idām oldu ki Dil ve Himmet Őehr-i Dīdāra ‘azımet itdiler. (12) Çün gice ve gündüz mihrvār Rūma a’-ı menāzil ile ‘azm-i Dīdār-ı yār idüp (13) gitdiler. Őehr-i Dīdāra yakın yetdiler. Bir seher Nesīm-i oŐ-reftār Dil-i tācdāruñ (14) udūmından beŐāret itdi. Hūsn-i āfitāb-ruhsār Mihr-i pūr-envāra istibāl (15) eyle diyü iŐāret itdi. Pes Mihr-i münīr-i cihān-ĝır bir Őire sūvār olup (16) pertev ü server ve nūr-ı meŐhūr u menŐūr Hūsn-i Őāıb-zuher ile Dilüñ pāy-ı esbine (17) zer ve lācüverd-endüd zerd u kebūd zībā dībālar dōŐeyüp altunlar fedā (18) itdi. Günüñ bir gönder boyı irtifā’ında āmet-i bālā-himmet alkup (19) bir mīl⁵³⁵ midārı arŐu gelüp egilüp ta’zīm ve iclāl ile selām virüp (20) ‘ömr-i dırāzına du’ā itdi ve afasından Zülf-i serdār-ı Őeb-dīz-sūvār yetdi, (21) yüzün yire sürüp Őenālar itdi. HāŐılı cümle ‘asker istibāl idüp (22) Bāĝ-ı Vefāda kenār-ı Āb-ı ĀŐināda ondurdılar ve begler bölük bölük belekler (23) gönderdiler.

Őiyāfet-i ümerā Dil-i Őehzāde-rā

⁵³⁵ Metinde “yıl” gibi yazılmıŐtır. Devellioĝlu sözlüĝündeki “Yollardaki mesāfeyi ölçmek için dikilen niŐan, iĝne gibi ince ve uzun bir ālet” gibi anlamları dūŐünüldüĝünde kelimeyi “mīl” olarak okumak daha isabetli olur kanaatindeyiz. Bkz. Devellioĝlu, *a.g.e.*, 648.

Ve her birisi bir gün da'vet

[269a]

(1) eyledi. Ve kendilere münāsib aşhābla şöhet eyledi. Evvelki gün Mihr-i 'ālem-
(2)tāb Dil-i kām-yābuñ ziyāfetinde hıdmet itdi. Ol meclisde Def (3) Güle eyitdi,
ben hürşid-ruhsār hoş-āvāze mekânında ve çarh-ı edvār (4) ve söz ü sāz yanında
saña şalınup açılmaq yaraşmaz ve dökilüp saçılmaq (5) düşmez ki benüm
mihründen bedr-i enver fūrüzān ve sūzumdan bedre-i [z]er dıraşşāndur ve (6)
çarh-ı çenberinüñ qaddi eṭrāfumda dāl oldı ki şekl-i müdevverüm aḥsen-i (7) eşkāl
oldı. Gül gūş olup diñledi. Hıacletden ğarq-ı 'araq olup (8) kızarup kulağı çıñladı.
Şoñra ğazabundan her mūy hārvār belki mismāre-(9)kirdār oldı ve didi iy Def-i
nā-halef bu āvāzcağız ile ve bu post-i (10) bī-nağz ile mir'āt-i enāniyyetde
kendüñi gördüñ. Ne yüzden rüy-ı gülfāmuma (11) muqābil durduñ ki ḥalk-ı 'ālem
ben nūr-ı gülşeni baş üzre dutup būyumdan (12) dimāğ-ı dehr mu'aṭṭardur ve ben
kamer-rüşen-i āyinevār elde götürüp rüyumdan (13) çerāğ-ı gün münevverdür.
Ammā sen her ser-geštenüñ zīr-i desti olup (14) nār-ı ğamla şikencesin çekersin.
Ve her ṭālī' ber-geštenüñ pāy-besti olup bir pul (15) için ṭabancasın yirsin diyicek
Def leffāf-ı ḥāline i'tirāf itdi. İkinci (16) gün Kāmet hıdmete iḳāmet için qalqup
kemer der-miyān oldı. Servle Naḥl beyninde nizā' (17) cereyān buldı. Üçünci gice
Zülf mihmānlık kıldı. Benefşe ve Sünbül ortasında (18) perīşānlık oldı. Dördünci
gün Ğamze ziyāfet itdi. Nergis ile (19) Kāse-i zer mufāheret itdi. Āḥir konuqlık
pāyān buldı ve cem' iyyet perīşān (20) oldı ve Dil Ḥayālle tenhā qaldı ve ḥāl-i
intizārı Ḥayāle ifşā kıldı.

(21) Vuşlat-ı Ḥüsni ü Dil be-emr-i 'Işq-ı 'ādil

Bu eşnâda 'Işk-ı fermân-revâ (22) hükmünü beşîr-i habîr ile icrâ eyledi ki evvelâ
Hüsn ü Dil mâ-beyninde müvâşalat (23) ola ve Nâ[z]-ı tannâ[z] ile Nazar-ı ser-
bâz mu'âkedet kıla ve Vefâ-yı pür-igzâz ile Himmet-i

[269b]

(1) bülend-pervâz mürâbeţet bula. Ol gice dest-gîri Zülf-i serdâr ve dilîri (2)
Ėamze-i dildâr ve himmet-i Kâmet ve ikâmet-i Himmetle Dil-i pür-'izzet Kaşr-ı
Vişâle 'urüc ve (3) mecma'-ı Hüsn-i şâhib-cemâle vülüc itdi. Tebessüm-i
ferhunde-fâl taşrada (4) istikbâl itdi ve Vefâ ve Nâz içerüde i'zâz kıldı. Dil
Nâzdan (5) su'al kıilup taleb-i rü'yet-i cemâl itdi. Nâz dahı bâ'ış-i şühüd ifnâ-yı
(6) vücüddur diyicek Dil bî-hod olup kendüden gitdi. Vefâ-bânü mihr (7) idüp
ref'-i hacb-i çehr kıilup Hüsnüñ dîdârına iletdi. Çün ol maķâm-ı (8) bî-mekândan
cihân-ı 'aķla duķıl itdi. Böyle rivâyet kıldı ve çün ol (9) cemâl-i müte'âlden
mekân-ı hisse nüzül itdi. Şöyle hikâyet kıldı.

Nazm

[Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]

(10) Çünkü ol cennete dâhil oldum

Ol dem ol yârı âvâre buldum

Kendümi terk idüp Âdemâsâ

(11) Dâhil oldum ol irem bâğına tâ

Zâhir oldı baña bir nür anda

Ėomadı benligümi hîç bende

(12) Çünkü ol nür baña ben oldı

Dilüm ol nür için ten oldı

İtdüm ol nürle dünyâya nazâr

(13) Gördüm anuñla imiş dehr enver

Niçe biñ zâta tecellî itmiş

Niçe mir'âtı mücellâ itmiş

(14) Her biri necm-i leţâfet olmuş

Birisi mihr-i sa'âdet olmuş

Niçe mihr olmuş o meh nür-ı Hüdâ

- (15) Z̤ulmet-i ğamda alanlara h̤udā
N̤ūr-ı bāĝ-ı ‘azamet h̤ūy-ı hoı
N̤ūr-ı mibāh-ı ‘alā-r̤ūy-ı hoı
(16) G̤örd̤üm ol n̤ūr-ı ‘alāyı z̤āhir
Cebhesinde görem anı bāhir
H̤azretine Dil o dem ‘azm itdi
(17) Geldi hayrı dile ğayrı gitdi

Res̤iden-i Dil be-[H]f⁵³⁶ ızr-ı zinde-sāz ve ibrāz ez-baycār (18) be-īcār

Bu surūr ve h̤ub̤urla bir seher Dil ile Himmet ve Nazār gül-get-i Bāĝ-ı D̤īdār ve
(19) seyr-i G̤ülen-i Ruhsār eylerler. Dil ol g̤ülzāruñ sebzārında Çeme-i Fem
kenārında (20) bir p̤īr-i sebz-p̤u ve bir şeyh-i p̤ūr-n̤ūr-ı āh̤īb-h̤urū g̤ördi.
Himmet-i āh̤īb- (21) hidāyetden kim id̤üĝin ordı. Himmet eyitdi bu p̤īr-i p̤ūr-
ikrām h̤azret-i H̤ızr (22)

Nazm

[fā‘īlat̤ün fa‘īlat̤ün fā‘īl̤ün]

Cānda Muhyī-i bī-dil r̤ūh var
Zindeĝī-bah-ı dil-i ‘īsī-i‘ār

(23) Pes Dil bī-ser ü pā dest-būs itdi ve zān̤ū-yı edeb üzre c̤ül̤üs itdi.

[270a]

(1) P̤īr dahı bi’smi’llāh diyüp miftāh-ı zebānla kenz-i nihānı āikār ve genc-i bī-
pāyānı (2) izhār itdi. Cümleden h̤azret-i ğayb-ı mulakda a’yān-ı ābite ‘a⁵³⁷lem
itd̤üklerin ‘ayān (3) itdi. Ve hayāl-i ceberr̤ūt-miāl hayl-i melek̤ütdan irtihāl id̤üp
emr-i H̤akla (4) h̤alka-i ehādetde olan mā-beyni beyān itdi. Eger bu ma‘ārif̤üñ

⁵³⁶ “H” ile yazılmıştır.

⁵³⁷ “ā” ile yazılmış.

tafşîli (5) ve bu haķâyıkuñ taşşîli murād ise bu haķîrûñ⁵³⁸ *Meşāhidü'l-vücūd ve mevācidü's-(6)şühūd*⁵³⁹ nām kitābında on ikinci 'āleminüñ on ikinci feleginüñ āfitābında (7) kuṭb-ı eflāk-ı 'avālim olan devā'ir-i muḥtelifesinüñ merākiz-i müktenifesinden (8) şeref-i H⁵⁴⁰ izriyyede tetebbu' oluna. Çün Dil hażret-i Hızruñ naşîhatın güş itdi, (9) 'uzlet ve fenāyla 'ālem-i mā-fihāyı ferāmüş itdi. Şoñra halka fā'ide 'āyide olā diyü niçe āşār izhār itdi. Cümleden bu⁵⁴¹ hikāyet-i hikmet-āmiz ve rivāyet-i kerāmet-engīzdür ki dostāna dāstān ve yārāna armağandır var durur.

[fā'ilātün mefā'ilün fa'lün]

Bunda çoķ [vardurur] kelām ammā
Vaķt kılmaz müsā'ade ḥ⁵⁴²ayfā
Muḥyiyā nūra dāldur çü kabes
'Āķil olana bu işāret bes

[müfte'ilün fā'ilātün fā'ilün]

Şükr ki tām oldı bu tārīḥde
Ḥüsñ ü Dil-i Muḥyī-i bī-ḥān u mān 986

sene 999

Şükr ki tām irdi bu tārīḥde⁵⁴³

⁵³⁸ “bu haşruñ” biçiminde yazılmıştır.

⁵³⁹ Muḥyî'nin yazmış olduğu fakat mevcut olmayan eserlerden biridir. Bkz. Mustafa Koç, *a.g.e.*, 52; Tahsin Yazıcı, *a.g.e.*, XII.

⁵⁴⁰ “H” ile yazılmıştır.

⁵⁴¹ “Be” harfinin noktası unutulmuştur.

⁵⁴² “H” ile yazılmıştır.

⁵⁴³ Burada metinde bir düzeltme yapıldığı anlaşılmaktadır. “Şükr ki tām oldı bu tārīḥde/Ḥüsñ ü Dil-i Muḥyī-i bī-ḥān u mān” beytinde sadece iki tarih beyti çıkmaktadır: Biri, “Şükr ki tām” kelâmı; ikincisiyse ikinci mısranın tamamıdır. Aynı beyitten üçüncü bir tarih çıkarılabilmesi için ilk mısradaki “oldı” fiilinin yerine “irdi” fiili kullanılmıştır.

$$1011^{544}-225 = 986$$

Ḥüsn ü Dil-i Muḥyī-i bī-ḥān u mān

986

bu beytten üç tāriḥ çıkar. Biri “şükr ki tām” kelām-ı tāmıdır. İkinci “irdi” lafzı “tārīḥ” kelimesinden iḥrāc olsa. Üçüncü mıṣra‘-ı şānī tamām tārīḥdür.

⁵⁴⁴ 1211 olması gerekirken sehven 1011 yazılmıştır.

VI. BÖLÜM

SONUÇ

Arap, Fars ve Osmanlı edebiyatında bir tür oluşturacak kadar çok alegorik eser yazılmıştır. Alegorik eserlerin büyük çoğunluğu tasavvufidir. Tasavvufta, yazıya dökülmesi güç içsel deneyimler yaşanır. Şair veya yazarlar, tecrübe ettikleri bu deneyimleri aktarabilmek için farklı bir yol arayışına girmişler ve ruhsal yaşantılarını remiz ve işaretlerle anlatmaya başlamışlardır. Tasavvuf, ilk zamanlarından bu yana sırrı fâş etmemeye çalışır çünkü ilahî bilgiyi özümsememiş kişilere gizli, örtük anlamların bildirilmesi tasavvuf lehine sonuçlar doğurmamıştır. Böyle olunca daha gizemli, örtülü, sadece ehlinin anlayabileceği bir dil tercih edilmiştir. Tasavvuf klasiklerinin ilk bakışta kolay anlaşılır metinler olmamasının nedeni de burada aranmalıdır. Tasavvuf dilinin günlük dilden farklı olduğu göz önünde bulundurulmak zorundadır. Bu bağlamda teşbihten mecaza, mecazdan istiâreye, istiâreden mazmun ve alegoriye doğru evrilen bir anlatım çeşitliliği baş göstermiştir. İncelediğimiz alegorik eserler, tasavvuf içerikli olup teşbih, mecaz, istiâre ve alegori silsilesini içinde barındırmışlardır.

Alegori, temel anlamıyla “bir şeyi söylerken başka bir şeyi” kasteder. Dolayısıyla eserde görünen, literal anlamın yanı sıra bir de alegorik anlam olmak üzere en az iki anlam katmanı mevcuttur. Ortak İslamî edebiyatlarda söz konusu alegorik anlam çoğunlukla tasavvufî anlamdır.

Alegoriyle ilgili önemli ayrımlardan biri, alegorik yazın ve alegorik yorum ayrımıdır. Özellikle Batı edebiyatında Plato ve Homer’in eserlerinden başlamak üzere kimi eserlerin alegorik olarak yorumlandığına şahit olmaktayız. Alegorik yorum, genellikle, eleştirmenlerin bir faaliyeti olarak göze çarpar. Söz konusu

eserlerin kendisi alegorik olmasa bile, daha doğru bir ifadeyle yazar eserinin alegorik olduğunu belirtmese bile eleştirmenler esere kimi alegorik anlamlar yüklerler / dayatırlar. Homer’ın *İlyada ve Odise* adlı destanı alegorik yoruma en çok maruz kalmış eserlerden biridir.

Alegorik yazın ise yapı itibariyle diğer tür eserlerden farklıdır. Yazar, eserini kaleme almadan önce eserin alegorik bir mahiyette olacağını farkındadır ve çoğunlukla metnin sonunda alegorisini açıklamaktadır. Osmanlı sahasında karşımıza çıktığı gibi eserin sonunda yazar, “X ile Y”i kast ettim” biçiminde özetlenebilecek bir formülasyonla eserdeki alegoriyi okurlara veya eleştirmenlere bildirmektedir. Âlî’nin *Mihr ü Mâh* adlı eserinde veya Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ında bu husus örneklenmektedir.

Alegorik eserlerde kimi ortaklıklar vardır. Bu gibi ortaklıklar, alegorik bir tarzda yazılmış eserlere bir tür gözüyle bakmamız yolunda bizi teşvik etmektedirler. Bu ortaklıklardan ilki çokanlamlılıktır. Yukarıda da dile getirildiği gibi alegorik bir eserde en az iki anlam katmanı vardır. Bu da eserin çokanlamlı olmasına neden olmaktadır. Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ında yedi anlam katmanının tespit edildiğini hatırlatmak, alegorik eserlerin ikiden fazla anlam katmanına sahip olabileceğini gösteren önemli örneklerden biridir.⁵⁴⁵

Alegorik eserlerin ortak yönlerinden bir diğeri kişileştirmedir. Tasavvufî alegorik eserlerde, iç duyular, vücut azaları veya cansız varlıklar birer kişi olarak düşünülür. Teşhis ve intak sanatlarının yardımıyla birer karaktere dönüştürülürler. Nazar, Gamze, Gül, Nergis, Akıl gibi karakterlerle karşılaşırız. Bu gibi kavram veya

⁵⁴⁵ Necmettin Türinay, “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: *Hüsn ü Aşk*,” *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, 87–122.

bitkilerin birer karakter olarak eserlerde yer almaları kişileştirme sayesinde gerçekleşmektedir.

Alegorik eserlerin çoğunda karşılaştığımız bir diğer özellik, arayış motifidir. Alegorik eserlerde kahramanlar, iç yolculuklarına paralel olarak bir arayış içine girerler. Söz konusu arayış, genellikle, kişisel gelişim için gerekli olan ruhsal olgunlaşma serüveni çerçevesinde gerçekleşir. Tasavvufta her sâlikin tecrübe etmesi gereken seyr-i sülûk macerası alegorinin bir parçası olan arayış motifiyle bir uygunluk arz etmektedir. Alegorik tasavvufî eserlerde, metnin ilk anlamında gerçekten aranan bir nesne vardır fakat alegorik anlamıyla düşünüldüğünde aranan nesnenin ruhsal bir olguya tekabül ettiği fark edilir.

Alegorik eserlerin diğer bir önemli özelliği de metinlerasiliktir. Eserler kendinden önce yazılmış kimi eserlere göndermelerde bulunurlar. Kimi zaman önceki eserlerin tercümesi, aktarımı, nazîresi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Böyle olunca alegorik eserler kendilerinden önce yazılmış aynı türden eserlerle bir etkileşim içinde olup onlarla “konuşur”lar.

İç çatışma alegorik eserlerde sıkça karşılaşılan durumlardan biridir. Bunun nedeni alegorik eserlerdeki ruhsal gelişim kurgusudur. İnsanın ruhsal ve hissî özellikleri kişileştirilmektedir. İnsanda erdemler ve kötülükler bir arada bulunmaktadır. İkisi de insan bedenini ele geçirmeye çalışırlar. Dolayısıyla aralarında bir çatışma meydana gelir. Örneğin *Hüsn ü Dîl*’de Akl, Aşk, Hüsn ve Nefs’in bedeni ele geçirme savaşına tanık oluruz.

Tenasüp alegorik eserlerin kurgularının devamını sağlayan önemli ortak yönlerden biridir. Kişileştirilen her bir karakterin edimleri ve ilişkide bulunduğu diğer karakterler arasında bir tenasüp gözetilir. Söz konusu tenasüp metnin ikinci anlamının yani alegorik anlamının tesisi için elzemdir çünkü her bir kelime metnin

birinci ve ikinci anlamına aynı anda göndermede bulunmak durumundadır.

Kelimelerden herhangi biri tek bir anlama göndermede bulunacak şekilde kullanılırsa metnin çokanlamlılığına dolayısıyla alegorik yapısına hanel gelir ve alegori inkıtaya uğrar.

Alegorik eserlerde bilinçli olarak gözetilen diğeri bir durum metnin müphemiyetidir. Sembolik eserlerden farklı olarak alegorik metinlerin tek bir anlamı bulunmamaktadır. Metinlerde birden fazla anlam katmanı yer almakta ve yazar veya şair eserinin okunurluğunu garanti altına alabilmek adına metnini müphem bir şekilde kurar. Müphemiyetin nedenlerinden bir diğeri, eserde bulunan / bulunması gereken soyutluğu devam ettirebilmektir. Alegorik eserlerdeki ana karakter tek bir kişi olarak düşünülmemelidir. Soyut bir kişiye göndermede bulunur; bu da genel olarak insan türüdür. Dolayısıyla karakterin edimleri, ilişkileri ve düşünceleri müphem kalmalıdır ki tüm bunlar, tek bir bireye göndermede bulunmasın.

Alegorik eserlerdeki mekânlar gibi zaman da belirsizdir. Olaylar herhangi bir zamanda geçmez, olaylar ve şahıslar zaman dışıdır. Müphemiyette olduğu gibi zaman dışılıkta da temel gaye, soyut düşüncenin tesisidir.

Alegorinin en sık karıştırıldığı kavram semboldür. Alegori, modern öncesi dünyanın en yaygın anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sembol ise özellikle modern dönemde revaç bulmuştur. İki kavram arasında büyük bir kafa karışıklığı mevcuttur. Bunun nedeni romantik dönemde iki kelimenin birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmaya başlamasıdır. Schelling, Schlegel ve Goethe gibi yazarlar, o güne değin alegori denen kavrama sembol, sembol denen kavrama da alegori demeye başladılar. Bu bakış açısı özellikle Batı'da kabul görmüş ve karışıklığın nedeni olmuştur. Türk edebiyatında da alegori ve sembolün

karıştırılmasının temelinde romantik dönemdeki bu dönüşümden haberdar olmamak yatmaktadır.

Alegori yukarıda dile getirildiği gibi çokanlamlılığı esas alırken sembolde tek anlamlılık esastır. Alegori bir anlatım tekniğiysen sembol bir söz sanatı gibi işlemektedir. Dolayısıyla sembol alegorinin bünyesinde barındırdığı bir kavram konumundadır. İki kavram arasındaki önemli farklardan bir diğeri de sembolün modern bireyi esas almasıysen alegorinin ise cemaat veya cemiyetin ön planda olduğu dönemlere has olmasıdır. Alegoride ikinci anlam katmanı tek bir kişiyle sınırlanmazken sembolde bir kelimenin diğeri anlamı tek bir bireyin psikolojik durumuyla ilintilidir.

Transkripsiyonlu metnini verdiğimiz ve aynı adlı diğeri eserlerle karşılaştırdığımız Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'i de on altıncı yüzyılda kaleme alınmış alegorik bir eserdir. *Hüsn ü Dil*, ilk defa Fars şairi Fettâhî-i Nîşâbûrî tarafından yazılmış ve geniş bir etki alanına sahip olmuştur. Eserin Osmanlı Türkçesi, Urduca, İngilizce ve Almancaya çevirileri yapılmış, bu dillerde ona nazîreler yazılmış veya ondan mülhem birtakım uyarlamalar yapılmıştır. Biz daha çok Osmanlı sahasında yazılmış olanlarla kendimizi sınırladık. Bu bağlamda Lami'î, Âhî, Keşfi, Muhyî ve Vâlî'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserlerini zikretmek gerekir.

Lami'î Çelebi, eserini 1512'de kaleme almıştır. Ondan beş yıl sonra yani 1517 yılında ise Âhî eserini kaleme almış fakat tamamlayamamıştır. Keşfi'nin eserinin yazım tarihi belli değildir. Daha sonra 1578 yılında Muhyî-i Gülşenî eserini kaleme almıştır. Vâlî ise eserini 1586/7 yılında kaleme almış fakat 1593/4'te eserle ilgili birtakım düzeltmeler yapmıştır.

Yaptığımız incelemede Muhyî'nin Lami'î'den daha çok faydalandığı sonucuna vardık. Fettâhî ve Lami'î'nin hitap ettiği okur kitlesi farklıdır. Bundan

dolayı Lami'î, *Hüsn ü Dil*'i yerlileştirmiş, Osmanlı okurunun anlam dünyasına hitap edecek bir hâle getirmiştir. Muhyî gibi diğer *Hüsn ü Dil* yazarlarının da Fettâhî'dense Lami'î'den daha fazla etkilenmelerinin nedeninin muhatap kitlesinin farklılığı olduğunu düşünüyoruz. *Hüsn ü Diller* arasında yaptığımız şahıs kadrosu, olay ve durum, âb-1 hayât tanımları ve mekân tanımları karşılaştırmaları neticesinde söz konusu yargıya vardık.

Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'inde Dil adına Nazar, âb-1 hayâtı aramaktadır. Âb-1 hayât ile ilgili incelememizde âb-1 hayâtın marifet yani Allah bilgisi olduğu kanaatine vardık. Âb-1 hayât, tasavvufî olarak sadece Allah bilgisi anlamına gelmemektedir. Bunun yanı sıra, âb-1 hayât, varlık anlamına da gelir. Dolayısıyla eserde asıl arananın bilgi ve varlık olduğunu söylemek mümkündür.

Eserin alegorik anlam katmanının seyr-i sülûk anlatısı olduğunu söyleyebiliriz. Eserde bir kişinin / sâlikin seyr-i sülûk esnasında karşılaşacağı ruhsal durumlar gösterilmeye çalışılmıştır. Söz konusu seyr-i sülûk belki de Muhyî'nin kendi macerasının anlatımıdır. Bunu da eserin sonunda Muhyî'nin kendini eserinin ana karakteri Dil ile özdeşleştirmesinden çıkarabiliriz. Bununla birlikte elimizdeki eserin bir edebiyat eseri, dolayısıyla bir kurgu olduğunu hesaba kattığımızda Muhyî'nin eserini öyle kurgulamayı tercih ettiğini ve Dil ile herhangi bir özdeşleşmeden söz edilemeyeceğini de aynı oranda düşünmek mümkündür.

Tezimizde amaç, ikinci anlam katmanının nasıl işlediğini göstermek olduğundan diğer anlam katmanlarının detayına girmedik. Metin içinde işaret edilen fakat ayrıntılarıyla açıklanmayan anlam katmanlarından biri de divan edebiyatı alegorisidir. *Hüsn ü Dil*'de divan edebiyatının çokça kullanılmış kimi istiare ve mazmunların ayrıntılı hikâyeleriyle karşılaşmaktayız. Her mazmunun altında örtük bir hikâye mevcuttur. Divan şiirinde söz konusu mazmunlar kalıplaşmış hâlde

kullanıldıkları için onların altında yatan hikâyeleri anlatılmaz. Örneğin bülbülün neden sabaha kadar gülü görme arzusuyla inlediği beyitlerde açıkça anlatılmaz. *Hüsn ü Dil* de söz konusu mazmun veya istiarelerin hikâyeleri anlatılmaktadır. Örneğin metnimizde bir karakter olan Gamze'nin divan şiirinde kullanılan özellikleri tahkiye edilmiş ve onun etrafında meydana getirilmiş geleneksel kullanımların nedenleri açıklanmaktadır. Bundan dolayı metnimizi, bir divan şiiri alegorisi olarak da okumak mümkün fakat tezimizin amaçlarının kapsamı dışına çıktığından bu konunun ayrıntısına girmemeyi tercih ettik.

Hüsn ü Dil'in ikinci anlam katmanı olan seyr ü sülûk anlatısını incelerken alegorinin işleyişini irdelemeye çalışan bir yöntemi esas aldık. Daha önceki alegori incelemeleri genellikle anlam odaklı çalışmalardır. Biz ise alegorinin işleyişini ortaya çıkarmaya çalıştık. Bu bağlamda alegorilerin temel birtakım özelliklerini tespit edip eserimizi ona göre inceledik.

EK A

Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

FETTÂHÎ	LAMİ'Î	ÂHÎ	MUHYÎ	VÂLÎ	KEŞFÎ
			Aceb: Nefs'in adamı		
Akl: Dil'in babası	Akl: Dil'in babası	Akl: Dil'in babası	Akl: Dil'in babası	Akl: Dil'in babası	Akl: Dil'in babası
Ân-i hüsn: Hüsn'ün Kaf Dağı'ndak i pehlivanı	Ân: Hüsn'ü n Kaf Dağı'nd aki pehliva nı		Ân: Hüsn'ün Kaf Dağı'nda ki pehlivanı	Ân: Hüsn'ün Kaf Dağı'nda ki pehlivanı	Ân: Hüsn'ü n Kaf Dağı'n daki pehliva nı
					Ârız: Dil ve Hüsn evlenm eden önce

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

					ziyafet veren kişi
Aşk: Hüsn'ün babası	Aşk: Hüsn'ün babası	Aşk: Hüsn'ün babası	Aşk: Hüsn'ün babası	Aşk: Hüsn'ün babası	Aşk: Hüsn'ün babası
				'Ayn: Gamze'n in askerleri nin başı	
			Bâsıra: Tabakât şehrinin padişahı		
	Benefşe : Münaza rada bulunur		Benefşe: Münazar ada bulunur	Benefşe: Münazar ada bulunur	
			Buhl: Nefs'in adamı		

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		Bûse-i dehan: Hüsn'ün adamı, âb- ı hayât içiren sâkî		Bûse: âb-ı hayâtın sâkîsi	
				Câm: Dil'in işret meclisler ine katılanlar dan	
			Cehl: Nefs'in adamı		
			Cûd: Aşk'ın adamı		
				Cünd-i kâkül: Zülf'ün adamı	
Çeng:	Çeng:	Çeng: İşret		Çeng:	Çeng:

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

Münazara da bulunur	İşret meclisin de bulunan ihtiyar, Kâdirî	meclislerin e katılanlard an		Münazar ada bulunur	Kasr-ı Visâl'd e Hüsn ve Dil'in meclisi nde bulunu r
Def : Münazara da bulunur	Def: İşret meclisin de bulunur, Ca'ferî		Def : Münazar ada bulunur	Def : Münazar ada bulunur	
Dil: Akl'ın oğlu	Dil: Akl'ın oğlu	Dil: Akl'ın oğlu	Dil: Akl'ın oğlu	Dil: Akl'ın oğlu	Dil: Akl'ın oğlu
	Esb-i Felek: Hüsn'ü n adamı				
	Fahr-i pür-	Fahr-i pür- şevket:	Fahr-i pür-	Fahr-i pür-	

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	şevket: Şöhret şehrinin padişahı	Şöhret şehrinin padişahı	şevket: Şöhret şehrinin padişahı	şevket: Şöhret şehrinin padişahı	
			Ferah. Vefâ- bânû'nun hizmetçi si		
			Gaflet: Nefs'in adamı		
	Gam: Mihr'in ulağı	Gam: Mihr'in ulağı	Gam: Mihr'in ulağı	Gam: Mihr'in ulağı	
Gamze: Nazar'ın kardeşi	Gamze: Nazar'ın kardeşi, Hüsn'ün silahları	Gamze: Nazar'ın kardeşi	Gamze: Nazar'ın kardeşi	Gamze: Nazar'ın kardeşi	Gamze : Hüsn' Ün adamı, Nazar' ın kardeşi
Gayr :	Gayr-ı		Gayr-ı	Gayr:	Gayr:

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

Rakîb'in kızı	câdû: Rakîb'i n kız		câdû: Rakîb'in kızı	Rakîb'in kızı	Rakîb' in kız
	Gayret-i nâmdâr: Aşk'ın savaşçısı			Gayret: Aşk'ın vezîri	
	Gazâb: Akl'ın cellâdı				
			Girişme: Hüsn'ün hizmetçi si		Girişm e: Hüsn'ü n bendel erinde n biri
Gül: Münazara da bulunur	Gül: Münaza rada bulunur		Gül: Münazar ada bulunur	Gül: Münazar ada bulunur	
Hâl: Hüsn'ün	Hâl: Hüsn'ü	Hâl: Hüsn'ün	Hâl: Hüsn'ün	Hâl: Hüsn'ün	Hâl: Hüsn'ü

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

adamı	n beylerin den biri	beylerinde n	beylerind en	emîrlerin den	n dâyesi
			Hased: Nefs'in adamı		
	Hâtif: Hâviye- i Gurbet't e Nazar'l a konuşan kişi		Hâtif: Hayret vâdîsind e konuşan ama görünme yen kişi		
					Hatt-ı anber: Dil ve Hüsn evlenm eden önce ziyafet verir

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		Hây: İşret meclislerin e katılır			
Hayâl: Hüsn'ün âyinedârı	Hayâl-i muhtâl: Hüsn'ü n adamı, nakkâş	Hayâl: Hüsn'ün âyinedârı	Hayâl: Hüsn'ün âyinedârı	Hayâl: Hüsn'ün âyinedârı	Hayâl: Hüsn'ü n âyined ârı
			Hayl-i müjgân: Gamze'n in adamları ndan		
	Hevâ: Nefs'in savaşçıl arından				
			Heves: Nefs'in adamı		
	Hıdk: Nefs'in				

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması
298

	savaşçıl arından				
			Hırâm: Kâmet'in adamı		
			Hırs: Nefs'in adamı		
	Hışm: Nefs'in savaşçıl arından				
Hızır: İslami düşüncede karşımıza çıkan kişi	Hızır: İslami düşünce de karşımı za çıkan kişi		Hızır: İslami düşünced e karşımız a çıkan kişi	Hızır: İslami düşünced e karşımız a çıkan kişi	Hızır: İslami düşünc ede karşım ıza çıkan kişi
			Hikmet: Aşk'ın adamı		
Hilâl-i	Hilâl-i	Hilâl:	Hilâl-i	Hilâl-i	Hilâl:

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması
299

hâcib: Hüsn'ün savaşçıları ndan]	hâcib: Hüsn'ü n kemank eşi	Hüsn'ün Türk bir ok atıcısı	hâcib: Hüsn'ün adamı	hâcib: Hüsn'ün adamları ndan	Aşk'n ok atıcılar ından biri
Himmet: Hidâyet şehrinin padişahı, Kâmet'in kardeşi	Himmet : Hidâyet şehrinin padişahı , Kâmet'i n kardeşi	Himmet: Hidâyet şehrinin padişahı, Kâmet'in kardeşi	Himmet: Hidâyet şehrinin padişahı, Kâmet'in kardeşi	Himmet: Hidâyet şehrinin padişahı, Kâmet'in kardeşi	Himm et: Hidâye t şehrini n padişa hı
	Hiss-i müştere k: Dil'in hocası	Hiss-i müşterek: Dil'in hocası		Hiss-i müşterek : Dil'in hocası	
Hurma: Münazara da bulunur					
		Hûy: İşret			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		meclislerin e katılır			
Hüsn: Aşk'ın kızı	Hüsn: Aşk'ın kızı	Hüsn: Aşk'ın kızı	Hüsn: Aşk'ın kızı	Hüsn: Aşk'ın kızı	Hüsn: Aşk'ın kızı
			İhlâs: Aşk'ın adamı		
	İlhâm: Akl'ın mürşidi				
			İzzet: Aşk'ın adamı		
		İ'lâm-ı peyk-i Şimâl: Kâmet'in mihmândâ rlarından			
					'İşve: Hüsn'ü n bendel

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

					erinde n biri
				Kadeh: Dil'in işret meclisler inde bulunan kişilerde n	
Kâmet: Hüsn'ün sipeh- sâlârı, Himmet'i n kardeşi	Kâmet: Himmet 'in kardeşi	Kâmet: Himmet'in kardeşi	Kâmet: Himmet' in kardeşi	Kâmet: Himmet' in kardeşi	Kâmet: Hüsn'ü n askerle rinden biri
Kâse-i Çîn: Münazara da bulunur	Kâse-i Çîn: Münaza rada bulunur		Kâse-i Çîn: Münazar ada bulunur	Kâse-i Çîn: Münazar ada bulunur	
		Kebâb: İşret meclislerin			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		e katılır			
			Kerâmet: Aşk'ın adamı		
			Kibir: Nefs'in adamı		
	Kîne: Nefs'in savaşçıl arından				
			Kudret: Aşk'ın adamı		
		Kuvvet-i Bâsıra: Tabâkât şehrinin melîki			
			Lemha: Gamze'n in peyki]		
			Lutf: Aşk'ın		

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

			adamı		
	Mahabb et: Aşk'ın adamı		Mahabbe t: Aşk'ın adamı		
Mârpâyân : Segsâr ilinden sonraki engel	Mâr-1 bî- pâyân: Segsâr ilinden sonraki engel, Zulmet memlek etinde yaşarlar	Mâr-pâ: Segsâr ilinden sonraki engel	Mâr-pâ: Segsâr ilinden sonraki engel	Mâr- pâlar: Segsâr ilinden sonraki engel	Mâr-1 pâyân: Zülf'ü n makâm ından sonra gelen, kim oldukl arı anlatıl mamış kişiler
			Mekr: Nefs'in adamı		
		Merdüm-i Bînâ:			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		Nazar'ın babası			
			Mevedde t: Aşk'ın adamı		
			Meyl: Aşk'ın adamı		
Menekşe: Münazara da bulunur					
Mihr: Aşk'ın veziri, Vefâ'nın babası	Mihr: Aşk'ın komuta nı	Mihr: Aşk'ın komutanı	Mihr: Aşk'ın komutanı	Mihr: Aşk'ın komutanı	Mihr: Aşk'ın komut anı
		Mütefekki re: Akl'ın vezîr-i a'zâmı	Mütefek kire: Akl'ın vezîr-i a'zâmı		
	Nağme: Aşk'ın	Nağme: Dil'in	Nağme: Hüsn'ün	Nağme: Aşk'ın	

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	adamlar ından	mutripleri nden	adamları ndan	adamları ndan	
	Nahl: Münaza rada bulunur		Nahl: Münazar ada bulunur	Nahl: Münazar ada bulunur	
Nâmûs: Âfiyet şehrinin padişahı	Nâmûs: Âfiyet şehrinin padişahı	Nâmûs: Âfiyet şehrinin padişahı	Nâmûs: Âfiyet şehrinin padişahı	Nâmûs: Âfiyet şehrinin padişahı	Nâmûs : Âfiyet şehrini n padişa hı
	Nây: İşret meclisin de bulunur, Mevlevî	Nây İşret meclislerin e katılır	Nây: Münazar ada bulunur		Nây: Kasr-ı Visâl'd e Hüsn ve Dil'in meclisi nde bulunu r
Nâz:	Nâz:	Nâz-1	Nâz:	Nâz-1	Nâz:

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

Hüsn'ün dadısı	Hüsn'ün dâyesi	Tannâz: Hüsn'ün dâyesi	Hüsn'ün dâyesi	tannâz: Hüsn'ün dâyesi	Hüsn'ün dâyesi
Nazar: Beden şehrinin muhâfızı	Nazar: Beden şehrinin muhâfız ı	Nazar: Beden şehrinin muhâfızı	Nazar: Beden şehrinin muhâfızı	Nazar: Beden şehrinin muhâfızı	Nazar: Kal'a-i Beden' in dîdebâ nı
	Nefs: Akl'ın karısı	Nefs-i nefis: Akl'ın karısı	Nefs-i nefis: Akl'ın karısı	Nefs-i nefis: Akl'ın karısı	
					Rakîbâ n: Kim oldukl arı anlatıl mıyor ancak Nazar' a eziyet etmekt

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

					edirler
		Nefs: Nağme'ni n adamların dan bir nâhid			
	Nemîm e: Nefs'in savaşçıl arından				
Nergis: Münazara da bulunur	Nergis: Münaza rada bulunur		Nergis: Münazar ada bulunur	Nergis: Münazar ada bulunur	
		Nergis-i şehlâ: Nazar ve Gamze'nin annesi	Nergis-i şehlâ: Nazar ve Gamze'n in annesi		
Nesîm: Dil'in savaşçıları	Nesîm: Akl'ın adamı,	Nesîm: Dil'in Zülf'ü	Nesîm-i seher: Dil'in	Nesîm: Akl'ın adamı	

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

ndan	bazen Hüsn'ü n bazen de Himmet 'in adamı gibi davranır	yenen adamı	adamı		
		Nesîm-i anber- şemim: Kâmet'in bostânının bağbânı			
Ney: Münazara da bulunur				Ney: Münazar ada bulunur	
			Nigâh-ı mümtâz: Hüsn'ün adamı		
		Nûr-ı			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		Ferâset: Şeyh İlhâm'ın adamı			
	Pervâne : Şem' ile münaza rada bulunur			Pervâne: Şem''in uğruna kendini yaktığı kişi	
			Rahmet: Aşk'ın adamı		
Rakîb: Segsâr ilinin padişahı	Rakîb: Segsâr ilinin padişahı	Rakîb: Segsâr ilinin padişahı	Rakîb: Segsâr ilinin padişahı	Rakîb-i dîv: Segsâr ilinin padişahı	
	Riyâ: Nefs'in savaşçıl arından		Riya: Nefs'in adamı		
	Riyâset: Nefs'in				

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	savaşçıl arından				
			Riyâzet: Aşk'ın adamı		
	Rûh: Akl ve Aşk'ın babası		Rûh: Akl ve Aşk'ın babası	Rûh: Akl ve Aşk'ın babası	
					Ruhsâr : Dil ve Hüsn evlenm eden önce ziyafet verir
Sabr: Akl'ın komutanı	Sabr: Akl'ın komuta nı	Sabr: Akl'ın ordusunun komutanı	Sabr: Akl'ın komutanı	Sabr: Akl'ın komutanı	Sabr: Akl'ın serleşk eri
			Sadr-ı hazîn:		

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

			Hüsn'ün adamı		
			Safâ hatun: Hüsn'ün hizmetçil erinden		
					Sâhib: Aşk'ın ok atıcılar ından biri
Sâk: Kâmet'in adamı	Sâk: Kâmet'i n adamı	Sâk: Kâmet'in adamı	Sâk: Kâmet'in adamı	Sâk: Kâmet'in adamı	
					Sâkî: Hüsn'ü n adamı, tabîb
		Sema': İşret meclislerin			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		e katılır			
	Serv: Dil'le münaza rada bulunur				
	Sevk: Aşk'ın adamı				
			Sır: Aşk'ın adamı		
	Sırrı-ı bânû: Rûh'un karısı		Sırr-ı bânû: Rûh'un karısı	Sırr-ı bânû: Akl ve Aşk'ın annesi	
			Sünbül: Münazar ada bulunur		
		Sürâhî: İşret meclislerin			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		e katılır			
		Sûz: İşret meclislerin e katılır			
		şarâb: İşret meclislerin e katılır			
	şehvet: Nefs'in savaşçıl arından		şehvet: Nefs'in adamı		
	şeyh İlhâm: Akl'in mürşidi	şeyh İlhâm: Akl'in şeyhi		şeyh İlhâm: Akl'in şeyhi	
	şeyh-i kanâat: Sabr'ın kardeşi, Tevekk ül köşesin de		şeyh-i kanaât: Sabr'ın kardeşi		

Tablo 7: şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	bulunur				
					Şemây il: Hüsn'ü n bendel erinde n biri
	Şem': Pervâne 'yle münaza rada bulunur	Şem': İşret meclislerin e katılır	Şem': Dil'in dertleştig i kişi	Şem': Dil'in dertleştig i kişi	
			Şer: Nefs'in adamı		
			Şevk: Aşk'ın adamı		
					Şîve: Hüsn'ü n bendel

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

					erinde n biri
		Tabîb-i cân: Akl'ın nedîmlerin den			
			Takarrub : Aşk'ın adamı		
Tebessüm : Hüsn'ün sâkîsi	Tebessü m: Hüsn'ü n şarâbdâr ı	Tebessüm: Hüsn'ün sâkîsi	Tebessü m: Hüsn'ün hizmetçil erinden	Tebessü m: Hüsn'ün hizmetçil erinden	Tebess üm: Hüsn'ü n adamı, Dil'in yaralar ını tedavie eder
				Temkîn: Gayret'i n oğlu	
	Tesellî:				

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	Akl'ın hekîmi				
	Tevâğit: Vesvâs' ın savaşçıl arı		Tevâğit-i ‘usât: Vesvâs'ı n adamı		
Tevbe: Zerk'in oğlu	Tevbe: Zerk'in oğlu	Tevbe: Zerk'in oğlu	Tevbe: Zerk'in oğlu	Tevbe: Zerk'in oğlu	Tevbe: Zerk'i n oğlu
			Teverru': Aşk'ın adamı		
Türkân-ı câdû: Gamze'ni n adamları			Türkân-ı câdû: Gamze'n in adamları		
		Türkistânlı Dîdebânlar : Hâl'in adamları	Türkistâ nlı Dîdebânl ar: Hâl'in adamları		

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

	'Efârit: Vesvâs' ın savaşçıl arı		'Efârit-i Bugât: Vesvâs'ı n adamları		
Vefâ: Mihr'in kızı	Vefâ- bânû: Mihr'in kızı	Vefâ: Mihr'in kızı	Vefâ- bânû: Mihr'in kızı	Vefâ: Mihr'in kızı	Vefâ: Mihr'i n kız
			Vefâ: Aşk'ın adamı		
Vehm: Beden şehrinin veziri	Vehm-i vezîr: Akl'ın veziri	Vehm: Akl'ın vezîri	Vehm: Beden şehrinin vezîri	Vehm: Akl'ın vezîri	Vehm: Akl'ın veziri
	Vesvâs: Nefs'in kardeşi		Vesvâs: Nefs'in kardeşi	Vesvâs: Nefs'in kardeşi	
				Zamîr: Dil'in ordusunu n komutanı	

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

Zerk: Zühd ü Riyâ'nın padişahı	Zerk: Zühd ü Riyâ'nın padişahı	Zerk: Zühd ü Riyâ'nın padişahı	Zerk: Zühd ü Riyâ'nın padişahı	Zerk Râhib: Tevbe'ni n babası, bulunduğ u yerin ismi belirtilm ez	Zerk: Kûh-ı Riyâ'd a buluna n bir rahip
			Zikr: Aşk'ın adamı		
			Zulm: Nefs'in adamı		
Zülf: Hüsn'ün kement atıcısı	Zülf: Hüsn'ü n kement atıcısı	Zülf: Hüsn'ün kement atıcısı	Zülf: Hüsn'ün kement atıcısı	Zülf: Hüsn'ün adamı	Zülf: Hüsn'ü n kement atıcısı
		Zülf-i dü- tâ: Mâr- pâların başındaki			

Tablo 7: Şahıs Kadrolarının Karşılaştırılması

		kişi			
--	--	------	--	--	--

EK B

Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

FETTÂHÎ	LAMİ'Î	ÂHÎ	MUHYÎ	VÂLÎ	KEŞFÎ
[Âb-1] Çeşme-i Âşinâyî: Bağ-1 Dilgüşâ'da bulunan bir çeşme				Âb-1 Âşinâyî : Âb-1 hayvânı n bulund uğu, Kasr-1 Visâl'd eki nehir	
Âfiyet Şehri: Nazar'ın ilk durağı	Âfiyet Şehri: Nâmûs' un memlek eti, Nazar'ı n ilk durağı	Âfiyet şehri: Nazar 'in ilk durağı , Nâmû s'un meme	Âfiyet Şehri: Nâmûs'u n memleket i, Nazar'ın ilk durağı.	Âfiyet Şehri: Nâmûs' un memlek eti, Nazar'ı n ilk durağı	Âfiyet Şehri: Nâmûs'un padişah olduğu yer

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		eketi			
Akıl Kilisesi: Vehm'in makâmı					
	Aksâ-yı magrib, Diyâr-ı Bâbil: Vesvâs' ın memlek eti				
					Ayn-ı Âşinâyî: Bağ-ı Dilgüşâ'da bir çeşme
				Bâbil: Vesvâs' ın emir olduğu yer	

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

Bâğ-1 Dilgüşâ: Dîdâr şehrinde Vefâ'nın bahçesi			Bâğ-1 Gülşen-i Ruhsâr: Dîdâr şehrinde bir bâğ		
					Bâğ-1 Dil- güşâ: Vefâ'nın bağı
				Bâğ-1 Kâmet: Kameti n yeri, Nazar'ı n yedinci durağı	
		Bâğ-1 Ruhsâr: r: Şehr-i Dîdâr içinde		Bâğ-1 Ruhsâr: Hüsn'ü n bağı	

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		bir bağ			
			Basra: Bâsıra'nı n memleket i		
Beden Kalesi: Dil'in şehzâde olduğu yer	Beden Kalesi: Yunân' da Dil'in bulund uğu yer	Beden Kalesi : Yunâ n'da bir kale	Beden Şehri: Dil'in tahtgâh olduğu yer.		Beden Kalesi: Akl'in Yunan'da bulunan bir hisarı
Beyâbân-ı Firâk: Şehr- i Segsâr'a yakın bir çöl					
		Cezîr e-i Berza			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		h: Hidây et şehrin e varma dan iki deniz arasın da, nehirl erle çevrili bir makâ m			
				Çâh-ı Bâbil: Rakîb'i n Nazar'ı attığı	

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

				kuyu	
Çâh-1 Zekan: Gülşen-i Ruhsâr'da bir kuyu	Çâh-1 Zenahd ân: Dil'in Hüsn tarafınd an atıldığı zindan		Çâh-1 Zekan-1 Dildâr: Hüsn'ün Dil'i hapsettiği zindan	Çâh-1 Zekan: Dil ve Akl'ın habsedi ldiği yer	Çâh-1 Zekan: Gülşen-i Ruhsâr'da bir zindan
Çeşme-i Fem: Gülşen-i Ruhsâr'da içinde âb-1 hayât olan bir çeşme		Çeşm e-i Mîm- fem: Şehr-i Didâr 'da bir çeşme , âb-1 hayâtı n bulun	Çeşme-i Fem: Âb- 1 hayât'ın içinde bulunduğ u çeşme	Çeşme- i Fem: Bâğ-1 Ruhsâr' da bir çeşme	Çeşme-i Fem: İçinde âb-1 hayâtın olduğu su

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		duğu yer			
		Çîn: Diyâr -i Maşrı k'ta, Aşk'ı n hâkim iyeti altınd a bulun an yer			
Dîdâr Şehri: Hüsn'ün memleketi		Şehr-i Dîdâr: Kâf dağını n doğus unda	Dîdâr Şehri: Hüsn'ün şehriyâr olduğu yer	Dîdâr Şehri: Hüsn'ü n memlek eti	Dîdâr Şehri: Hüsn'ün memleketi

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		bir şehir			
	Dehliz- i sürâh ve Gâr- ı simâh: Günbed -i Dimâğ' da Dil'in bir bâb- ı sırrı				
				Deryâ- yı Vücûd: Nazar'ı n dördün cü durağı	
					Diyâr-ı

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

				Mağrib: Akl'ın hükümranlı ğında bulunan yerlerden biri
				Diyâr-1 Zulmet: Bâğ-1 Kâmet' ten sonraki bahçe, Zülf'ün yeri
				Gamze' nin yeri: Bâğ-1 Ruhsâr içinde, Gamze' nin

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

				silahdâr lık yaptığı yer	
	Girişme , Şîve, Şemâyi l, 'İşve: Şehr-i Dîdâr'ı n mahalle leri				
	Gülşen- i Dil- güşâ ve Sahn-ı safâ: Vefâ- bânû'ya ait yerler		Gülşen-i Dil-güşâ: Vefâ- bânû'nun bostanı		
Gülşen-i					Gülşen-i

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

Ruhsâr: Dîdâr şehrinde bulunan bir bahçe					Ruhsâr: Hüsn'ün bağı
		Gerde n: Sîne' den sonra gelen yer			
		Girdâ b-ı Hayre t: Hidây et şehrin den öncek i uğrak, burad			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		a bir taş üzerin deki yazıla r Nazar 'a yol göster ir			
Günbed-i Dimâğ: Beden Kalesi'nde bir köşk	Günbed -i Dimâğ: Dil'in kalesi		Günbed-i Dimâğ: Dil'in şehriyâr olduğu yer.		
			Habeşe ve Zengibâr: Hüsn'ün Hâl'inin memleket leri		Habeş: Hâl'in memleketi

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

Hatt: Fem çeşmesi civarındaki bir yeşillik					Hatt-ı Müşgîn: Çeşme-i Fem etrafında bulunan bir çimenlik
	Hayl-i Hâl: Hâl'in mekânı				
	Hayret vâdîsi, ‘ummâ n-ı endîşe, girdâb-ı hayret: Nazar'ı n dördün cü durağı				

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

			Hicâz: Diyâr-ı Maşrık ve Yunân arasında bir yer		
					Hicrân Zindanı: Firâk kalesi içinde bir zindan
				Hısn-ı Beden: Dil'in makâmı	
	Hıttâ-i Hatt-ı İstivâ: Kâmet' in bostanı, Nazar'ı				

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	n yedinci durağı				
Hidâyet Şehri: Nazar'ın üçüncü durağı	Hidâyet şehri: Himme t'in memlek eti, Nazar'ı n beşinci durağı	Hidây et şehri: Himm et'in meml eketi, Nazar 'in dördü ncü durağı	Hidâyet Şehri: Himmet'i n memleket i, Nazar'ın dördüncü durağı	Hidâyet : Himme t'in memlek eti, Nazar'ı n beşinci durağı	Hidâyet Şehri: Himmet'in memleketi
					Hindistan: Nazar'ın annesinin ve Zülf'ün doğduğu yer
		Hisâr- ı Ten			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		[Tılsı m-1 Ten]: Yunâ n'da bir hisar			
			Hiss-i Müşterek: Akl'ın memleket inde bir havuz.		
'İşve, Girişme, Şîve, Şemâyil: Dîdâr şehrindeki dört mahalle				'İşve, Kirişme , Hasâyil ve Şemâyi l: Şehr- i Dîdâr'ı n	

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

				mahalle leri	
Kale-i Hicrân: Beyâbân-ı Fîrâk'ta bir kale	Kal'a-i Hicrân: Rakîb'i n memlek etinde bulunan zindan, Dil oraya hapsedi lir				Kal'a-i Fîrâk: Şehr-i Dîdâr'ın dışında bir kale
				Kanâ'at : Şeyh İlhâm'ı n köşesi	
Kasr-ı Visâl: Çeşme-i Âşinâyî'nin			Kasr-ı Visâl: Nehr-i Âşiyânî'd	Kasr-ı Visâl: Vefâ'nı n bağı	Kasr-ı Visâl: 'Ayn-ı Âşinâyî

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

ortasında bulunan bir köşk			e bulunan bir kasr		içinde bir kasr
		Kitab- hâne-i Dany âl: Kala-i Beden 'deki kitaplı k, Dil'in âb-ı hayât hakkı nda bilgi aldığı kitabı n bulun duğu yer			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

					Kubbe-i Dimâğ: Beden Kalesi'nde Akl'ın oturduğu bir kasr
	Kûh-ı Kâf: Ân'ın bulund uğu yer			Kûh-ı Kâf: Ân'ın bulund uğu yer	
	Nûşirev ân: Nefs'in doğduğ u yer	Nûşir evân: Nefs-i Nefs' in köken leri olan yer	Nûşîrevâ n: Nefs-i Nefs'in memlekei		

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		Maşrı k Diyârı : Aşk'ı n meme keti	Maşrık: Aşk'ın memleket i	Maşrık ili: Aşk'ın memlek eti	
		Menzi l-i mûr u mâr: Kâme t'in mekâ nında n sonra gelen bir yer			
	Mescid				

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	-i Aksâ ve Kubbe- i Sahrâ: Hayâl'i n menşâ ve mevlidi				
		Miyâ n: Râh-ı 'adem e, vilâye t-i vücûd a giden yolda bulun ur			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

			Nahlistân -ı Kâmet: Kâmet'in bostanı		
	Nehr-i Âşinâyî : Vefâ- bânû'n un bağında bulunan su		Nehr-i Âşiyânî ve 'Ayn-ı Rûşenâyî: Gülşen-i Dil- güşâ'da bulunan bir su		
	Nergis- sitân: Gamze' nin mekânı				
					Rûm: Nazar'ın babasının doğduğu yer

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	Sahn-ı sîne: Zülf'ün mekânı, Nazar'ın sekizin ci durağı				
Segsâr İli: Nazar'ın dördüncü durağı	Segsâr ili: Rakîb'in memleketi, Nazar'ın altıncı durağı	Segsâr r ili: Rakîb 'in memleketi	Segsâr Şehri: Rakîb'in yeri	Segsâr ili: Rakîb-i Dîv'in memleketi, Nazar'ın altıncı durağı	
	Sema'h âne: Günbed		Semâ'hân e: Günbed-i		

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	-i Dimâğ' a yakın Nefs'in binâ ettiği dâru'z- ziyâfe		Dimâğ altındaki bir yer		
			Simâh: Günbed-i Dimâğ altında Semâ'hân e'nin yanındaki gizli bir mağara.		
		Sîne: Miyâ n'dan sonra bulun an yer			

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	<p>Sûk-1</p> <p>Hull ü</p> <p>halel,</p> <p>sûk-1</p> <p>şarâb-1</p> <p>erguvân</p> <p>î, sûk-1</p> <p>havâdis</p> <p>, sûk-1</p> <p>kâyı‘:</p> <p>Beden</p> <p>Kalesi’</p> <p>ndeki</p> <p>çarşılar</p>				
	<p>Şâm:</p> <p>Akl’ın</p> <p>hâkim</p> <p>olduğu</p> <p>memlek</p> <p>etlerden</p> <p>biri</p>		<p>Şâm ve</p> <p>Mağrib:</p> <p>Akl’ın</p> <p>hükümdâr</p> <p>olduğu</p> <p>yerler.</p>		
	Şöhret	Şöhre	Şöhret	Şöhret	

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

	şehri: Fahr'ın memlek eti, Nazar'ı n ikinci durağı	t şehri: Nazar 'ın ikinci durağı , Fahr-1 pür- şevket 'in meml eketi	Şehri: Fahr-1 pür- şevket'in memleket i, Nazar'ın ikinci durağı.	Şehri: Fahr-1 Dânâ'nı n memlek eti, Nazar'ı n ikinci durağı	
			Tabâkât: Basra'da bir vilâyet		
	Tevekk ül: Kanâ'at 'in yeri				
			'Üfârit-i Bugât: Vesvâs'ın		

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

			yönetimin de olan bir yer		
			Vilâyet-i Târik: Zülf'ün memleket i		
			Vilâyet-i Türkistân : Dil'in savaştan önce ava çıktığı yer		
Yunân: Akl'ın hükümdar olduğu memleket	Yunân: Akl'ın memlek eti	Yunâ n: Akl'ı n meme keti	Yunân-ı İslâm: Akl'ın memleket i	Yunân şehri: Akl'ın memlek eti	Yunan: Akl'ın padişah olduğu yer
Zindân (Vâdî)-i Itâb: Hüsn				Zühd Dağı: Zerk	Zengibâr: Hâl'in memleketi

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

tarafından Dil'in atıldığı zindan				Râhib'i n yeri, Nazar'ı n üçüncü durağı	
			Zindân-ı 'Itab: Rakîb'in Dil'i attığı zindan		
Zühd ve Riyâ Geçidi: Zerk'in memleketi Nazar'ın ikinci durağı	Zühd ü Riyâ Geçidi: Zerk'in memlek eti, Nazar'ı n üçüncü durağı	Zühd ü Riyâ Geçid i: Zerk Râhib 'in meml eketi, Nazar 'in	Zühd ü Riyâ: Zerk'in memleket i, Nazar'ın üçüncü durağı		Zerk u Riyâ Dağı: Zerk Râhib'in memleketi

Tablo 8: Mekân İsimlerinin Karşılaştırılması

		üçünc ü durağı			
--	--	----------------------	--	--	--

KAYNAKÇA

- Aclûnî, İsmail bin Muhammed. *Keşfü'l-Hafâ*. C. 2. Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiye, 1988.
- Açıl, Berat. "Eski Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5/10 (2007): 587-596.
- Âhî, *Hüsn ü Dil*, Haz. Çaylak Tevfik. İstanbul: 1287.
- Akay, Ali. "Kuranda Temsilî Kıssalar." *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* 2 (2003): 233-243.
- Akmandor, Ayten. *Müniri ve Mihr ü Müşteri Mesnevisi*. DT, Ankara Üniversitesi, 1983.
- Aksoy, Hasan. "Celfî Hâmidîzâde." *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 7. İstanbul: TDV Yayınları, 1993, 269-270.
- Akün, Ömer Faruk. "Ali Mustafa Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 2. İstanbul: TDV Yayınları, 1989, 416-421.
- Alfettah of Nishapoor. *Husn oo Dil or Beauty and Heart: A Pleasing Allegory in Eleven Chapter*. Çev. William Price. London, Parbury, Allen, and co, Booksellers to the Honorable East India Company, 1828.
- Alioğlu, Güler. *Fettâhî Nişâbûrî ve Hüsn ü Dil*. YLT, Atatürk Üniversitesi, 1998.
- Alparslan, Ali. "Zülkarneyn Yâ Kûrûş-ı Kebîr (Zülkarneyn veya Büyük Kuruş) I." *Türk Dili* 498 (1993): 438-441.
- _____. "Zülkarneyn Yâ Kûrûş-ı Kebîr (Zülkarneyn veya Büyük Kuruş) II." *Türk Dili* 501(1993): 398-402.
- Alpay, Günay. "Zâtî ve Şem' ü Pervâne Mesnevisi." *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 11 (1961): 129-142.
- _____. "Çengnâme'de Musikî Terimleri." *Ankara Üniversitesi DTCTF Felsefe Bölümü Dergisi* 10 (1972): 83-132.

_____. *Ahmed-i Dâ'î and His Çengnâme*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Basımevi, 1973.

_____. “Yusuf Emiri'nin Beng ü Çağır Adlı Münazarası”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1972, 2. Bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1989, 103-125.

Alpay Tekin, Gönül. “Lamiî Çelebi'nin *Gûy u Çevgân* Mesnevisinin Tasavvufî Yorumu.” *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 26/II (2002): 253-274.

_____. *Şem' u Pervâne Feyzî Çelebi*. Harvard University Press, 1991.

Alpay, Günay “Zati ve Şem' ü Pervane Mesnevisi.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* II (1981): 129-142.

Altuntaş, Halil. “Kur'anda Temsilî Anlatım.” *Diyanet Dergisi* 4 (1990): 51-67.

Amasyalı, Güner. *Zarifi'nin Mihr ü Mâh Mesnevisi* MT, İstanbul Üniversitesi 1952-1953.

Anbarcıoğlu, Meliha Ülker. “Kıyasi'nin *Mihr ü Mâh* Mesnevisi.” *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* 2/4 (1986): 87-172.

Anbarcıoğlu, Meliha. “Türk ve İran Edebiyatlarında *Mihr ü Mâh* ve *Mihr ü Müşterî* Mesnevileri.” *Belleten* 47/188 (1983): 1151-1189.

Andrews, Walter G. “A Critical-Interpretive Approach to the Ottoman Turkish Gazel”, *International Journal of Middle East Studies* 4/1 (1973): 97-111.

_____. “Starting Over Again: Some Suggestions for Rethinking Ottoman Divan Poetry in the Context of Translation and Transmission.” *translations: (re)shaping of literature and culture*. ed. Saliha Paker. İstanbul, Boğaziçi University Press, 2002, 15-37.

- _____. *Şiirin Sesi, Toplumun Sarkısı*. 3. Baskı. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Arasteh, A. Rıza ve Sheikh, Enis A. “Sufizm: Evrensel Benliğe Giden Yol.” Çev. Seval Yılmaz. *Sufi Psikolojisi*. Haz. Kemal Sayar. 2. Basım İstanbul: İnsan Yayınları, 2000, 41-76.
- Armutlu, Sadık. *Zâtî'nin Şem ü Pervane'si (İnceleme-Metin)* DT, İnönü Üniversitesi, 1998.
- Art-Robinson, J. Stew. “The Ottoman Biographies of Poets.” *Journal of Near Eastern Studies* 24/½ (1965): 57-74.
- Âşık Çelebi. *Meşâ'irü's-Şu'arâ*. Haz. Filiz Kılıç. DT, Gazi Üniversitesi, 1994.
- _____. *Meşâ'irü's-Şu'arâ*. Haz. Meredith-Owens. London, 1971.
- Atakay, Kemal. “İmge.” *Kitaplık*. 74 (2004): 67-73.
- Avşar, Ziya. “Evrensel Bir Hikâye: *Salaman u Absal* ve Kökeni.” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 2/4 (2007): 185-200.
- Ayan, Hüseyin v.d. *Ali Şir Nevâyî Mecâlisü'n-nefâyis*. Erzurum, 1995.
- _____. “Celilî'nin *Mehek-nâmesi*.” *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* II (1983): 5-13.
- _____. “Fuzulî'nin *Hüsn ü Aşk (Sıhhat u Maraz)*.” *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 3 (1997): 115-120.
- Ayan, Ülkü. *Lami'i Çelebi'nin Hüsn ü Dil'i (İnceleme-Metin)*. YLT, Ankara Üniversitesi, 1987.
- Aydın, Hayati. “Kur'anda Anlamı Güçlü Kılan Üç Unsur: Teşhis-İntak, Ses-Anlam Uyumu, İstiare.” *Akademik Araştırmalar Dergisi* 4/16 (2003): 103-114.

Aydın, Mehmet. "Türklerde Hızır İnancı." *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (1986): 51-77.

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. 5. Baskı. İstanbul: Ötüken, 1997.

_____. *Güller Kitabı*, 5. Baskı, İstanbul: Ötüken, 1997.

Azade, R. "Hamse'de Alegori, Remiz ve Semboller." Çev. Mehmet Kara. *Türk Kültürü* 29/339 (1991): 407-417.

Bardakçı, M. Necmettin. "İsmail Hakkı Bursevî'nin Musa-Hızır Kıssası Yorumunun İlim-Marifet Uygunluğu Açısından Değerlendirilmesi." *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5 (1998): 81-103.

Bayak, Cemal. *Sevda'î Kıssa-î Leyli Birle Mecnun* YLT, Boğaziçi Üniversitesi, 1987.

Bayrav, Süheylâ. "Courtois Aşk Anlayışında Arap Etkisi." *Parşömen* 3/1 (2002): 61-74.

_____. "Le Roman de la Rose." *Parşömen* 3/1 (2002): 95-105.

Berek, Peter. "Interpretation, Allegory and Allegoresis." *College English* 40/2 (1978): 117-132.

Beyânî. *Tezkiretü's-Suarâ*. Haz. İbrahim Kutluk. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997.

Bilgegil, M. Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)*. 2. Baskı. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.

Bilkan, Ali Fuat. "Orta Klasik Dönem." *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 2. 2. Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2007, 243-308.

Birgili Muhammed Efendi. *Vasiyyetnâme. Dil incelemesi, metin, sözlük, ekler indeksi ve tıpkıbasım.* Haz. Musa Duman. İstanbul: Risale Yayınları, 2000.

Bloomfield, Morton W. "Allegory as Interpretation." *New Literary History* 3/2 (1972): 301-317.

_____. "A Grammatical Approach To Personification Allegory." *Modern Philology* 60/3 (1963): 161-171.

Boratav, Pertev Naili ve Fıratlı, Halil Vedat. *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi.* Ankara: Maarif Vekâleti, 1943.

Born, Lester K. "Ovid and Allegory." *Speculum* 9/4 (1934): 362-379.

Boys-Stones, G.R. *Metaphors, Allegory and the Classical Tradition.* Oxford University Press, 2003.

Brown, Edward G. *A Literary History of Persia.* Cilt II. Cambridge University Press, 1951.

Brown, Edward G. *A Literary History of Persia.* Cilt IV. Cambridge University Press, 1953.

Bunyan, John. *Hacc Yolunda: Bu Dünyadan Öteki Dünyaya.* Çev. Mustafa Necati. İstanbul: [y.y.] 1932.

Bursalı Mehmet Tahir. *Osmanlı Müellifleri.* C. 1. Haz. A. Fikri Yavuz, İsmail Özen. İstanbul: Meral Yayınevi, [t.y.].

_____. *Osmanlı Müellifleri.* C. 1. İstanbul: [y.y.], 1333.

Bürger, Peter. *Avangard Kuramı.* 3. Bs. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yay., 2004.

Coşkun, Ali Osman. *Feyzî'nin Mesnevîleri (İnceleme-Metin).* Samsun: y.y., 1993.

Coşkun, Menderes. “Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori.” *Bilig* 38 (2006): 51-70.

_____. “Mesnevilerde Klâsik Şairlerle İlgili Değerlendirmeler.” *Journal of Turkish Studies Kaf Dağının Ötesine Varmak Günay Kut Armağanı I* 27/I (2003): 313-368.

_____. “Eski Türk Edebiyatında Nesir Üslûpları.” *Nesrin İnşası: Düzyazıda Dil, Üslup ve Türler Çalıştayı*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Nisan 24, 2009.

Çakır, Mümine. *Âhî'nin “Hüsn ü Dil”i* YLT, Fatih Üniversitesi 1998.

Çalışkan, Sevda. “Çağdaş Bir Alegori: Hindistana Bir Geçit.” *Adam Sanat* 32 (1988): 49-58.

Çiçek, Hasan. “Kadim Üç Felsefe problemi bağlamında Mevlana'nın mesnevisinde metaforik anlatım.” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 44/1 (2003): 293-311.

Dankoff, Robert. “The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Masnavis.” *Journal of Near Eastern Studies* 43/1 (1984): 9-25.

De Lorris, Guillaume ve de Meun, Jean. *The Romance of the Rose*. Çev. Harry W. Robbins. ed. Charles W. Dunn. New York: Dutton, 1962.

Deghan, Iraj. “Jami's Salaman u Absal.” *Journal of Near Eastern Studies* 30/2 (1971): 118-126.

Demiralp, Oğuz. “İmaj Değil, İmge.” *Kitap-lık* 74 (2004): 75.

Demirel, H. Gamze. “16. Yüzyıl Şairlerinden Fazlî'nin Gül ü Bülbül Mesnevisi'ndeki Şahıs Kadrosunun Tasavvufî Açından Değerlendirilmesi.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 21 (2007): 89-104.

Demirel, Şener. “16.yüzyıl Divan Şairlerinden Hayretî ve Devriyye Benzeri Bir Gazelinin Açıklaması.” *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13/1 (2003): 89-100.

_____. “On Altıncı Yüzyıl Şairlerinden Tatavlı Mahremî ve *Şütür-nâmesi*.” *Milli Folklor Dergisi/Uluslararası Halkbilimi Dergisi* 65 (2003): 49-66.

Deniz, Sabahat. “Cemşid ü Hurşid Mesnevisi’ndeki Temsilî Hususiyetler.” *Türklük Araştırmaları Dergisi* 7 (1991-1992): 187-202.

Derviş Şemseddin. *Kuşların Münazarası* –Deh Murg-. Haz. Hasan Aksoy. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1998.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. 15. Baskı. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1998.

Dilçin, Cem. “Stilistik Açından “Öncelemeler” ve Fuzulî’nin Şiirlerinde “Yüklem Öncelemesi.”” *Divan Araştırmaları Dergisi* 1 (2008): 41-94.

Durmuş, İsmail ve Pala, İskender. “İstiare.” *TDV İslam Ansiklopedisi* cilt 23, 315-318.

Dükakinzade Ahmed Beg. *Dükakinzade Ahmed Beg Dîvânı (İnceleme-Tenkidli Metin)*. Haz. Hüseyin Süzen. DT, İstanbul Üniversitesi, 1994.

Dvorak, Rudolf. *Hüsn ü Dil Persischa Allegorie von Fettâhî aus Nisapurhrsg. Übers und erklart und Mit Lamii’s Türkischer Bearbeitung Vergliechen*. Wien: Denkschriften der Akademie, 1889.

Ebu Tayyib El-Mütenebbî, *Dîvânu Ebî’t-Tayyib El-Mütenebbî*. tsh. Abdülvehhâb Azzâm. Beyrut: Dârü’z-Zehra, 1978.

Ebû Zeyd, Nasr Hâmid. *İlahi Hitabın Tabiatı: Metin Anlayışımız ve Kur’an İlimleri Üzerine*. Çev. Mehmet Emin Maşalı. Ankara: Kitâbiyât, 2001.

Ece, Selami. “Türk Edebiyatında *Mihr ü Vefâ* Mesnevisi.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 10 (1998): 117-122.

- _____. *Tahkiye Açısından Haşimî'nin Mihr ü Vefâ Mesnevisi* (Transkripsiyonlu Metin-İnceleme). DT, Atatürk Üniversitesi, 1996.
- Eğri, Sadettin. *Lami'î Çelebi Şerefü'l-İnsân* (İnceleme-metin). DT, Gazi Üniversitesi, 1997.
- El-Hakem, Suad. *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*. Çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005.
- Endres, Clifford. "Old Voices and New Texts: İmitatio, Translation, and the Poetic Mirror." *translations: (re)shaping of literature and culture*. ed. Saliha Paker. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2002, 41-57.
- Eraslan, Kemal. "Ahmedî Münazara (Telli Sazlar Münazarası)." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXIV-XXV (1986): 129-204.
- Eraydın, Selçuk. *Tasavvuf ve Tarikatler*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1994.
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. Haz. Reşad Ekrem Koçu. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1944.
- Feridettin-i Attâr. *Mantık al-Tayr*. Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. Ankara: MEB, 2. Bs., 1962.
- Fettâhî. *Hüsn ü Dil*. Haz. Gulâm Rızâ Ferzanepûr. Tahran: Şirket-i Sehami, 1351.
- Filizok, Rıza. "Çok anlamlılık (La Polysémie)." Ed. Yavuz Akpınar. *Tunca Kortantamer İçin*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2007, 439-445.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Fowler, A. *Spenser and the Numbers of Time*. London: [y.y.], 1964.

- Friedman, Norman. "İmge." Çev. Kemal Atakay. *Kitap-lık*, 74 (2004): 80-89.
- G. R. Boys-Stones. "The Stoics' Two Types of Allegory." G. R. Boys-Stones. *Metaphors, Allegory and the Classical Tradition*. Oxford University Press, 2003, 189-216.
- Gaeffke, Peter. "The Garden of Light and the Forest of Darkness in Dakinî Sûfi Literature and Painting." *Artibus Asiae* 48/3/4 (1987): 224-234.
- Gelibolulu Mustafa Âli, *Hattat ve Kitap Sanatçılarının Destanları*. Haz. Müjgan Cunbur. İstanbul, 1982.
- _____. *Kühü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*. Haz. Mustafa İsen. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994.
- Genç, İlhan. "Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk'ın Manevi Yolculuğunun Retorik Boyutu." Ed. Yavuz Akpınar. *Tunca Kortantamer İçin*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Gençtürk Demircioğlu, Tülay. "XVII. Yüzyıldan Bir Mesnevi: Âsafnâme." *Journal of Turkish Studies* 24/II (2000): 11-36.
- Gibb, E.J. W. *A History of Ottoman Poetry*. London: Messrs. Luzac and Company Ltd., 1965.
- Gökdeniz, Zehra. *İznikî Bekâyî'nin Gül ü Bülbül Mesnevisi*. YLT, Boğaziçi Üniversitesi, 1988.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985.
- _____. *Kaygusuz: Vizeli Alâeddin*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1932.
- Gutas, Dimitri. *Avicenna and the Aristotelian tradition: introduction to reading Avicenna's philosophical works*. Leiden: E. J. Brill, 1988.

- Güngör, Kemal. "Anadolu'da Hızır Geleneği ve Hidrellez Törenlerine Dair Bir İnceleme." *Türk Etnografya Dergisi* 1 (1956): 56-72.
- Gürani, Nur. *Niyaz-name-i Sa'd u Hüma A Mathnawi of Abdi YLT*, Boğaziçi Üniversitesi, 1987.
- Harrison, G.B. *John Bunyan A Study in Personality*. yeni basım. Archon Books, 1967.
- Hasan, İqtida. *Later Moghuls and Urdu Literature*. Lahore: Ferozsons, 1995.
- Hayâlî Bey. *Hayâlî Divânı*. Haz. Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- Hermans, Theo (ed). *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II Historical and Ideological Issues*. UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing Manchester, 2002.
- Hirsch, E. D. Jr. "Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory." *New Literary History* 25/3 (1994): 549-567.
- Hodson, Geoffrey. *The Sacred Language of Allegory and Symbol*. [y.y.]: Kessinger Publishing's Rare Reprints, [t.y.].
- Holbrook, Victoria Rowe. "Alegorinin Ölümü Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü." *Defter* 27 (1996): 65-80.
- _____. "Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New." *Journal of the American Oriental Society* 112/3 (1992): 440-454.
- Honig, E. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. London: [y.y.], 1959.
- Horata, Osman. "Klasik estetikte hazan rüzgârları: Son Klasik Dönem (1700-1800)." *Türk Edebiyatı Tarihi* C. 2. 2. Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2007, 439-598.
- Hough, G. *A preface to the Fareie Queene*. London: [y.y.], 1962.

İbn Sina/İbn Tufeyl. *Hayy bin Yakzan*. Çev. M. Şerafettin Yaltkaya, Babanzade Reşid. Haz. N. Ahmet Özalp. İstanbul: YKY, 1996.

İbnü'l-Arabî. *Füsûsu'l-Hikem*. çeviri ve şerh. Ekrem Demirli. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.

İbnü'n-Nefis. *er-Risaletü'l-Kâmilîyye fi's-Siyeri'n-Nebeviyye*. Haz. Abdülmün'im Ömer. göz. geç. Ahmed Abdülmecid Heridi. 2. Bs. Kahire: Vizaretü'l-Evkaf, 1987.

İz, Fahir. *Eski Türk Edebiyatında Nesir*. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1964.

_____. "Yağınî's "Contest of the Arrow and the Bow." *Nemeth Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962, 267-287.

Jackson, A.V. Williams. "The Allegory of the Moths and the Flame, Translated from the Mantiq at-Tair of Farid ad-din 'Attar." *Journal of the American Oriental Society* 36, (1916): 345-347.

Jarring, Gunnar. *The Contest of the Fruits: An Eastern Turki Allegory*. Lund C. W. K. Gleerup, 1936.

Kalığa, Bekir. *İslam Düşüncesi'nin Batı Düşüncesi'ne Etkileri*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004.

Kanar, Mehmet. *Şem ve Pervane*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.

Kâtip Çelebi. *Keşfü'z-Zünûn*. C. 1., tsh. M. Şerafettin Yaltkaya, Kilisli Rifat Bilge. Ankara: MEB, 1941.

Kavruk, Hasan. "Mensur Hikâyeler." *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2. ed. Talat Sait Halman [ve başk.]. 2. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, 73-80, 309-318, 563-566.

_____. *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*. Ankara: MEB, 1998.

- Kaya, İdris Güven. *Derviş Şemsi and His Mesnevi Deh Murg*. Harvard University, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 1997.
- Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfî ve Şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.
- Kılıç, Sadık. *İslam'da Sembolik Dil*. İstanbul: İnsan Yay., 1995.
- Kırkoğlu, Serdar Rifat. "Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge." *Kitaplık*, 74 (2004): 76-77.
- Koç, Mustafa. *Bâleybelen Muhyî-i Gülşenî İlk Yapma Dil*. İstanbul: Klasik, 2005.
- Koç, Turan. *Din Dili*. 2. Bs. İstanbul: İz Yayıncılık, 1998.
- Konar, Himmet. *İbrahim Gülşenî Hayatı Eserleri ve Tarikatı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2000.
- Köksal, M. Fatih. "Ahî'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisi." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 6 (1998): 209-253.
- Kurnaz, Cemal. "Osmanlı Şair Okulu." *Journal of Turkish Studies Kaf Dağının Ötesine Varmak Günay Kut Armağanı* 27/II (2003): 403-420.
- Kut, Günay. "Türk Edebiyatında Şem' ü Pervane Mesnevisi ve Kaynakları." *Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğ Özetleri*. İstanbul: 1978, 131-133.
- Laird, Andrew. "Figures of Allegory from Homer to Latin Epic." G. R. Boys-Stones. *Metaphors, Allegory and the Classical Tradition*. Oxford University Press, 2003, 151-175.
- Lami'î Çelebi. *Hüsn ü Dil (İnceleme-Metin)*. YLT, Uludağ Üniversitesi, 1998.
- _____. *Hüsn ü Dil*, Süleymaniye Kütüphanesi, Efgani Şeyh Ali Koleksiyonu, Yz. 54.

Latîfî. *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzama (İnceleme Metin)*, Haz. Rıdvan Canım. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2000.

Levend, Ağâh Sırrı. "Bilinmeyen Eski Eserlerimizden Ahmed Rızvân'ın İskender-nâmesi." *Türk Dili* 3 (1953): 143-151.

_____. *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959.

_____. *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1980.

_____. *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998.

Lewis, C.S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford University Press, 1958.

Losensky, Paul E. *Welcoming Fighani*. USA: Mazda Publishers, 1998.

Macit, Muhsin. "İlk Klasik Dönem (1453-1600)". *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 2. ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, 21-72.

_____. "Temsilî (Alegorik) mesneviler." *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 2. ed. Talat Sait Halman [ve başkl.], 2. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, 57-59.

MacQueen, John. *Allegory*. Great Britain: Fokenham, Norfolk, Cox&Wyman Ltd, 1970.

Madsen, Deborah L. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to genre*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Matlûb, Ahmed. *Mu'cemu'l-Mustalahâti'L-Belâgiyye ve tetavvuruhâ*. Beyrut: Mektebetü Lübnan, 1996.

Meredith-Owens, G. M. *Handlist of Persian Manuscripts 1895-1966*. London, 1968.

Mermer, Ahmet. *Âzerî İbrahim Çelebi, Nakş-ı Hayâl*. Ankara, 1991.

Muhyî-i Gülşenî. *Ahlâk-ı Kirâm*. Haz. Abdullah Tümsek. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.

_____. *Hüsn ü Dil* (Mecmû'a-yi Muhyî içinde). Kahire Dârü'l-kütübî'l-kavmiyyeti'l-Hidîviyye, Nu. 7128, vr. 253b-270a.

_____. *Menâkib-i İbrahim-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarîkat-i Gülşenîye*. Haz. Tahsin Yazıcı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1982.

Muscatine, C. "The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance." *P.M.L.A.* lxxviii (1953): 1160-82.

Mutlu, Nalan. *Hüsrev Şah ve Gül Banu*. MT, Boğaziçi Üniversitesi, 1995.

Mûyî. *Nâlân u Handân*. Haz. Haluk Gökalp. Adana: Karahan Kitabevi, 2009.

Mütercim Âsım Efendi. *Burhân-ı Katı'*. Haz. Mürsel Öztürk ve Derya Örs. Ankara: TDK, 2000.

Nevayî, Ali Şir. *Lisânü't-Tayr*. Haz. Mustafa Canpolat. Ankara: TDK, 1995.

Obbink, Dirk. "Allegory and Exegesis in the Derveni Papyrus: The Origin of Greek Scholarship." G. R. Boys-Stones. *Metaphors, Allegory and the Classical Tradition*. Oxford University Press, 2003, 177-188.

Ocak, Ahmet Yaşar. *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut İlyas Kültü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1985.

Ögke, Ahmet. *Vâhib-i Ümmî'den Niyâzî-i Mısırî'ye Türk Tasavvuf Düşüncesinde Metaforik Anlatım*. Ahenk Yayınları, t.y.

- Önder, Ali Rıza. *Yaşayan Anadolu Efsaneleri*. Kayseri: Erciyes Matbbası, 1955.
- Özdoğan, Neslihan. *Hassân Mihr ü Müşterî*. LT, İstanbul Üniversitesi, 1982.
- Özgül, M. Kayahan. “Gelenek bozulurken mazmuna bakış.” *Eski Türk edebiyatına modern yaklaşımlar I*. Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır v.d. İstanbul: Turkuaz, 2007, 20-60.
- Öztekin, Nezahat. “Mevlana’nın Mesnevisinde Su Alegoru ve Etkileri.” *I. Uluslararası Mevlana, Mesnevi ve Mevlevihaneler Sempozyumu Bildirileri*. Haz. Emrehan Küey. 2002, 137-146.
- _____. *Bekâyî’nin Gül ü Bülbül’ü ile Fazlî’nin Gül ü Bülbül’ünün Karşılaştırılması*. İzmir: [y.y.], 1998.
- Öztelli, Cahit. “Hızır ve Âbı Hayatın Yeri Hakkında.” *Türk Folklor Araştırmaları* 7/147 (1961): 2525-7.
- Parla, Jale. “From allegory to parable: Inscriptions of Anatolia in the Turkish Novel.” *New Perspectives on Turkey* 36 (2007): 11-26.
- Pala, İskender. “*Hüsn ü Dil*.” *Akademik Divan Şiiri Araştırmaları*. 2. Baskı. İstanbul: Kapı Yayınları, 2005, 93-99.
- Pamuk, Orhan. *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Purnâmdâryân, Takî. *Dîdâr bâ-Sîmurg: Heft Makale der-İrfân u Şi’r u Endîşe-i ‘Attâr*. 2. Baskı. Tahran: Pijuhîşgâh-i ‘Ulûm-ı İnsânî u Mutâla’ât-i Ferhengî, 1375.
- _____. *Remz u Dâstânhâ-yi Remzî der-Edeb-i İnan*. Tahran: Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Fergengî, 1383.
- Ramsay, Robert L. “Medieval Allegory.” *Modern Language Notes*. 24/3 (1909): 91-94.

- Redhouse, Sir James W. *Turkish and English Lexicon*. 2. Baskı. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1992.
- Refî-i Âmîdî. *Cân u Cânân*. Haz. Nihat Öztoprak. İstanbul: Türk Gençlik Vakfı, 2000.
- Rifâ'î. *Bülbül-nâme*. Haz. Hüseyin Ayan. İstanbul: Emek Matbaacılık, 1981.
- Sabuncu, Zeynep. "Âlî'nin Mihr ü Mâh'ı ile Feyzî'nin Şem' ü Pervâne'si Arasındaki Benzerlikler: İntihal mi Gelenek mi?" *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 13 (2005): 129-166.
- _____. "Gelibolulu Musata Âlî'nin Mihr ü Mâh Mesnevisi." *Journal of Turkish Studies, Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı* 24/III (2000): 295-305.
- Sadiq, Muhammad. *A History of Urdu Literature*. 2. Bs. Delhi: Oxford University Press, 1984.
- Safâ, Zebihullah. *Târîh-i Edebiyât der Îrân*. C. 4, Tahran, 1373.
- Saksena, Ram Babu. *A History of Urdu Literature*. Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1996.
- Saraç, M. A. Yekta. *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. 6. Baskı. İstanbul: 3F Yayınları, 2007.
- Sayar, Kemal (ed.). *Sufî Psikolojisi*. 2. Bs. İstanbul: İnsan Yayınları, 2000.
- Seçmen, Hüseyin. "XV. Yüzyılda Yazılmış Önemli Bir Folklor Kitabı: Hızır-nâme." *Folklor Dergisi* 19-22 ([y.y.]): 20-23.
- Sehî Beg. *Heşt bihişt: Sehi Beg tezkiresi / inceleme, tenkidli metin, dizin*. Haz. Günay Kut. Cambridge, 1978.
- Seyhan, Köksal. "Yûnus Emre'nin Bir Şiirinde Şehir Alegorisi." *Journal of Turkish Studies* 24/II (2000): 231-280.

- Seyyid Mustafa Rasim Efendi. *Tasavvuf Sözlüğü: İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil*. Haz. İhsan Kara. İstanbul: İnsan Yayınları, 2008.
- Shaikh, Chand Husain. "Urdu." *Encyclopedia of Literature*. C. 1. Ed. Joseph T. Shipley [t.y.], 568.
- Sinan, Betül. "Alegorik Bir Eser: Kara Fazlî'nin Gül ü Bülbül Mesnevisi." Yayınlanmamış Makale.
- Singleton, Charles S. "Dante's Allegory." *Speculum* 25/1(1950): 78-86.
- Soysal, Ahmet. "İmge." *Kitaplık*, 74 (2004): 78-79.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. ed. P. C. Bayley. Oxford University Press, 1970.
- Steingass, F. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Beirut: Librairie du Liban, 1998.
- Sühreverdî, Şehabeddin. *Cebraîl'in Kanat Sesi: Sembolik Hikâyeler*. Çev. Sedat Baran. İstanbul: Sufi Kitap, 2006.
- _____. *Mûnisü'l-'Uşşâk*. 2. Baskı. Şerh ve açıklama. Necib Mâyîl Herevî. Tahran: 1378.
- Şemsettin Sami. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2004.
- Şengül, İdris. *Kur'an Kıssaları Üzerine*. İzmir: Işık Yayınları, 1994.
- Şensoy, Sedat. *Abdülkahir El-Cürcânî'de Anlam Problemi*. DT, Marmara Üniversitesi, 2001.
- Şentürk, Ahmet Atilla. *Klâsik Osmanlı Edebiyat Tiplerinden Rakîbe Dair*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995.
- Şeyh Galip. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

- Tahsin, Yazıcı. "Fettahi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 12. İstanbul, 1995.
- Tarlan, Ali Nihat. *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken, 1981.
- Tirmizi. *El-Câmiü's-sahih*. C. III. thk. Ahmed Muhammed Şakir. Kahire: Mustafa el-Babi el-Halebi, 1975.
- Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Tolasa, Harun. *Sehî, Latîf ve Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Toska, Zehra. "Divan Şiirinde Kadın Şairlerin Sesi." *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 2. 2. Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2007, 872-682.
- _____. "Evaluative Approaches to Translated Ottoman Turkish Literature in Future Research." trans. Engin Kılıç. *translations: (re)shaping of literature and culture*. ed. Saliha Paker. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2002, 58-74.
- Tuve, Rosemond. *Allegorical Imagery Some Medieval Books and Their Posterity*. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1966.
- Türinay, Necemmetin. "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: *Hüsn ü Aşk*". *Şeyh Gâlib Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, 87-122.
- Türkçe Sözlük*, İki cilt. 9. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1998.
- Türker, Ömer. *Seyyid Şerif Cürcanî'nin Tevil Anlayışı: Yorumun Metafizik, Mantıkî ve Dilbilimsel Temelleri*. DT, Marmara Üniversitesi, 2006.
- Ûdî. *Mâ-cerâ-yi Mâh*. Haz. Fatma Sabiha Kutlar. Ankara: Öncü Kitap, 2005.

- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1977.
- Umaç, Zeynep Şimşek. *Birrî Mehmed Dede'nin Bülbülüyye Eseri Üzerine Cümle Bilgisi İncelemesi*. YL, Balıkesir Üniversitesi, 2005.
- Uraz, Murat. "Hıdrellez ve Hızır ile İlyas." *Türk Folklor Araştırmaları* 18 (1978): 8311-14.
- Uysal, Muhittin. "Tespit ve Yorum Bakımından Hızır'la İlgili Haberler." *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (2000): 337-365.
- Von Dyke, Carolyn. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca&London: Cornell University Press, 1985.
- Vücutî. *Hayâl u Yâr*. Haz. Yaşar Aydemir. Ankara: Birleşik, 2007.
- Wellek, Réne ve Varren, Austin. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1993.
- Whitman, Jon. "From the Textual to the Temporal: Early Christian "Allegory" and Early Romantic "Symbol." *New Literary History* 22/1 (1991): 161-176.
- Whitman, Jon. *Allegory*. Harvard University Press, 1987.
- Williams, Arnold. "Medieval Allegory: An Operational Approach." *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 1 (1969): 77-84.
- Wolfson, Harry Austryn. "The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts." *The Harvard Theological Review* 28/2 (1935): 69-133.
- Yakıt, İsmail. "Kur'an'da İnsanın Yaratılışı ve Evrimi." *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5 (1998): 1-16.
- Yavuz, Hilmi. *Yazın, Dil ve Sanat*. Boyut Kitapları, 1996.

Yazar, Sadık. “XVI. Yüzyıl Şairlerinden Gedizli Keşfi ve Hüsn ü Dil Tercümesi.”
Yayımlanmamış makale.

Yazıcı, Tahsin. “Fettahi.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 12. İstanbul, 1995.
_____. *Muhyî-i Gülşenî, Menâkıb-ı İbrahim-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed
Efendi Şîve-i Tarikat-i Gülşeniyye*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
Basımevi, 1982.

Yenipazarlı Vâlî. *Hüsn ü Dil*. Haz. M. Fatih Köksal. İstanbul: Kitabevi, 2003.

Yıldırım, Ali. “Fuzuli’nin *Beng ü Bâde* Mesnevisi ve Bade Sembolü.” *Fırat
Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/2 (2004): 139-146.

Yılmaz, Sevim. *Ümmi İsa’ya Ait Mihr ü Vefa Mesnevisi*. MT, Boğaziçi
Üniversitesi, 1992.

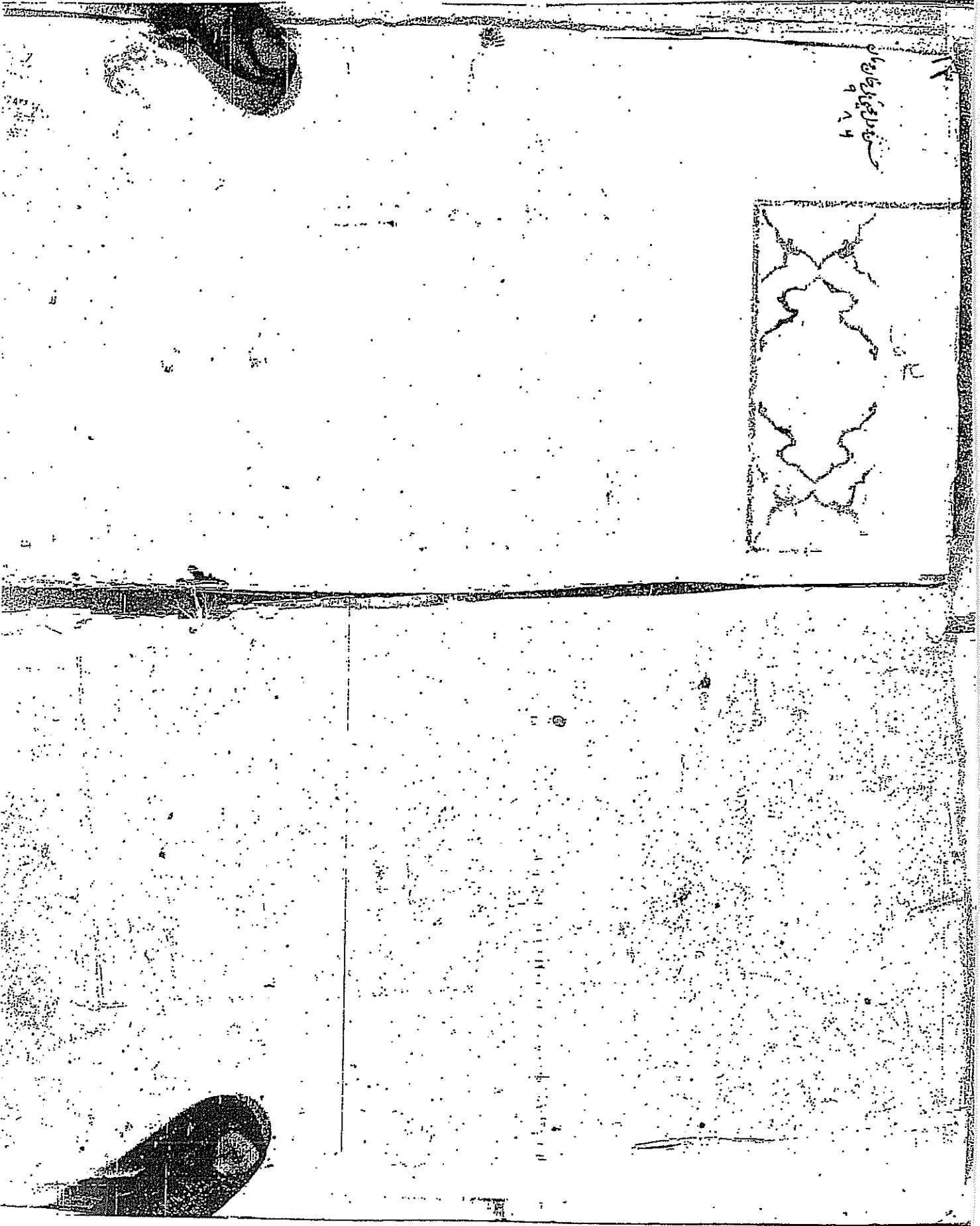
Yoldaş, Kazım. *Tutmacı’nın Gül ü Hüsrev’i*. DT, İnönü Üniversitesi, 1998.

Zaifi Pir Mehmed. *Gülşen-i Sîmurg*. Haz. Ali Rıza Özuygun. YLT, Atatürk
Üniversitesi, 1993.

Zavotçu, Gencay. *Kara Fazlî ve “Gül ü Bülbül” Mesnevisi*. LT, Atatürk
Üniversitesi, 1990.

Zizek, Slavoj. *Kırılğan Temas*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları,
2006.

METNİN TIPKIBASIMI

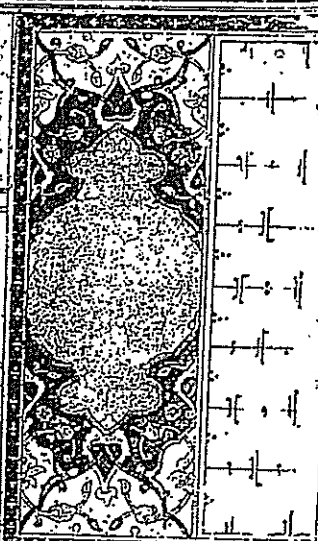


Handwritten text in the upper right corner, possibly a signature or date, including the number '9'.



Small handwritten mark or initials located to the right of the decorative stamp.

۱ و بهشت جا در دین به پادشاه آب جویان نام جزیره سیاه بند
 ۲ که از آن نوشن را بدین سخن بیان برونه و گنای اول آب جویان
 ۳ جزیره سیاه و جزیره سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۴ اول و در روزی که جویان نشانی از کافران معلوم شد و کافر
 ۵ مکه کندی معلوم شد اول آن کافران که آب جویان را در روزی که
 ۶ جفت و جویان را اول آن کافران که آب جویان را در روزی که
 ۷ عذاب بر روی سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۸ دیدن یافتند و مستوره نظر آن کافران که آب جویان را در روزی که
 ۹ سلطان بیگانه احوال و اقامت اول آن کافران را در روزی که
 ۱۰ در روزی که کفایت جانی بیان کرد و در دین جانی جان قتل
 ۱۱ نظر از تیره های شهر باره و در کافران که آب جویان را در روزی که
 ۱۲ دلی از سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۳ باره باره قورس و نهانی جزایان بدین طالب آب جویان را در روزی که
 ۱۴ دل نظر صاحب کفر است مکاران اول بدین بدین طالب جانی است
 ۱۵ ایچون ایچون سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۶ بحر و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۷ در شهر عاقبت بود آن کافران عالج مدت بدین کافران و سیاه
 ۱۸ در زمان آن کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۹ تیره های جویان اول و در سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۲۰ پیشتر از آن تیره های سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۲۱ نظر صاحب کفر است مکاران اول بدین بدین طالب جانی است
 ۲۲ دیدن یافتند و مستوره نظر آن کافران که آب جویان را در روزی که
 ۲۳ بلکه در آن کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۲۴ جزیره سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه



۱ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۲ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۳ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۴ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۵ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۶ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۷ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۸ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۹ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۰ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۱ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۲ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۳ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۴ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۵ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۶ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۷ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۸ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۱۹ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه
 ۲۰ و این کافران که سیاه و سیاه و سیاه و سیاه و سیاه

۱ ویر زینتر یک اختیاری دارد که از هر چه عالم بود
 ۲ چنین شریعت الهی در جهان جزو نیست سخن بر سر ندارد و اگر بگوید
 ۳ موعود است که گفت تا من سبب بودم و هر که بگوید از هر که زینتر
 ۴ در آن روز که از عالم خودمان که در کتب است که بگوید
 ۵ اجرت مال و کسب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۶ اکتساب با نایاب و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۷ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۸ اول با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۹ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۰ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۱ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۲ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۳ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۴ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۵ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۶ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۷ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۸ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۹ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۰ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۱ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۲ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۳ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۴ و با نایاب است که در کتب است و در آن روز که بگوید

۱ و با پوششهای نامی است که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۳ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۴ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۵ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۶ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۷ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۸ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۹ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۰ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۱ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۲ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۳ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۴ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۵ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۶ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۷ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۸ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۱۹ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۰ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۱ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۲ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۳ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید
 ۲۴ و در آن روز که در کتب است و در آن روز که بگوید

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

1 باغ و خیال اندوز سپهر تبارت نظرات توئی ساقه سبوق اندوز ساق
 2 دین نظری تو لبیب کنگر سمن کج هم اندام راست رفقا زور و راه
 3 استقامت شایسته قدم و پایدار به پند نظری را در کله کار داشت
 4 و کنار دور قناری به رقیب ساقه و غول میان کردار است نظرات
 5 سطر وح استغفار اندوهی طاقت به لبیب سگ ساره و دورت
 6 کشی سر سیدین از نظر سگ ساقه زلف به چین بر کنون نظر شوق و درازم
 7 اول استایم طوام امید کن بر کز روی خام کوشه کن و کوشش
 8 و ای طایغ بر قلیه اهل شرف نظرم و کما فی خیال مثال قیام قیام
 9 اندوه و حیرت بر تن صد خونی کوی کوی کز دور کنان کز او کرد
 10 حکایت بلبل در آن ایضا آلوده بر چوئی کف در آن ناز و اوردی که
 11 سینه و در به سر و خاوری کما کز زلف چوین بریش آن آیین مکن خیز
 12 ایله شگفتان قامت من مانند به سیران و سینه سینه من میان تنج هول
 13 ایبر که دیو از نظری بر شتر و دیدار تالاب قانبدان اشطراب کجوب
 14 قیام لاله کز کوشش زلفه ساره تا بکتب جو به ما بچرخ و اندام زلف
 15 سکین نظاتی خیم برین طمانیون خوابه با کین به نهشت و دیدار نیاز نظر
 16 صحیح کما با خیم زلف جا دو کسب دور از کز نظر قیام ایبر زلف بر شرف
 17 کما زلف کز آن کوشش بیدار را اول و به کوی کف قیام ایبر کز کوشش
 18 بنیام غلغل بر بیدار کن و بیو باغ و لاله لاله کف زلف کوشش
 19 ناز کز زلف بوسه ایله شایسته و کلاغ با ر سبک کان اوله نظر سینه
 20 اگر چینه بوزینا کز استایم طوام دیدار به آینه شایسته کف
 21 سینه به سینه سینه کز استایم طوام دیدار به آینه شایسته کف
 22 زلف کف باغ و خاوری کما کز زلف کوشش و کوشش کوشش کوشش
 23 زلف کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 24 نظرات کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش

1 آرزوی آید بیل و سبقت به سبقت ایستادگی که کوشش زلف کوشش کوشش
 2 استغفار زور و دور کوشش ایستادگی نظرات کوشش کوشش کوشش
 3 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 4 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 5 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 6 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 7 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 8 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 9 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 10 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

1 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 2 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 3 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 4 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 5 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 6 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 7 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 8 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 9 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش
 10 کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش کوشش

سختی

1 استخوان پشه ویدار و بیاض کشتن زانوی که در پاره استخوانی وجود دارد
 2 شوی و بدو و بیاض و اولی شسته و داخل اولی شود و در اولی شسته
 3 بولند و کثرت و در حدی و اولی و در اولی و در اولی و در اولی
 4 بریزد و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 5 نشتند و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 6 بجای قیاسیت جوین حله در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 7 و کمالی و کمالی و کمالی و کمالی و کمالی و کمالی و کمالی
 8 و نظافت و نظافت و نظافت و نظافت و نظافت و نظافت
 9 که عینه و کثرت و کثرت و کثرت و کثرت و کثرت و کثرت
 10 خیار یا کوهی که بر خیار و در خیار و در خیار و در خیار و در خیار
 11 و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 12 صورتی و صورتی و صورتی و صورتی و صورتی و صورتی
 13 بر خیار و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 14 اولی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 15 سوختن و سوختن و سوختن و سوختن و سوختن و سوختن
 16 خالی و خالی و خالی و خالی و خالی و خالی
 17 بین کف و کف و کف و کف و کف و کف
 18 اشتباهی و اشتباهی و اشتباهی و اشتباهی و اشتباهی و اشتباهی
 19 و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 20 و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 21 و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی و در حدی
 22 بعد از کف و کف و کف و کف و کف و کف
 23 خیار و کف و کف و کف و کف و کف
 24 سکران و کف و کف و کف و کف و کف و کف

1 آنتی و آنتی و آنتی و آنتی و آنتی و آنتی
 2 که کف و کف و کف و کف و کف و کف
 3 و باغ کف و کف و کف و کف و کف و کف
 4 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 5 این کف و کف و کف و کف و کف و کف
 6 کف و کف و کف و کف و کف و کف
 7 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 8 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 9 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 10 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 11 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 12 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 13 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 14 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 15 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 16 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 17 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 18 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 19 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 20 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 21 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 22 و کف و کف و کف و کف و کف و کف
 24 و کف و کف و کف و کف و کف و کف

سختی

1 کندی ف از ار بلد و کندی بیان المیدی حسن و من خونیز بقویب جوان
 2 نظار خیا المی و اقول ولی شری و دال المغان المغان و مدی و مدی و چو کله
 3 سن جه چون دلا و کرسن و او در دجباله و کلا کوره و اگر سلفان
 4 عقل بخالفت ایدر سلسله دار در و کله ایشین چون تو بی نظر ایشین
 5 قلندید بیو بیو آندید و تا ولایت بقیل رسد نه بدید ایشین
 6 عقل فرخان را آنگه نظر سیر کجا آنا و کز قناره و ظلوست نظاره
 7 دیدم و کج جبر و الکوس نمده تخمین نموده دیدم با کله و کلا کلا کلا
 8 ارا سنده جویب کندی و در طرقت المیدی و ما بین فلان نمده عین آ
 9 بیند و هم در سرب سلطان عقل آیدین چون نظر ولایت بشنویز
 10 نخ نشسته آنگه جویب را ایدر کلویب خوار تو بروب قان کله و سلفان
 11 عقل اطراف کجا نمده کانت بلدا خود بیو فرمان روان آیدین کله
 12 هر بار کله صغیر و کبیر و کس کس کله تقویب و ایشین بیو نظر بر نظیر
 13 مانع و کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 14 کله تقویب و در میان بیو کجا کله قانیه و در میان سیر زرق
 15 سیر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 16 زهرا سیر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 17 ایدر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 18 آنا کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 19 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 20 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 21 و زرق را سیر زرا کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 22 ایشین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 23 اول کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 24 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله

1 و شیر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 2 بر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 3 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 4 ایسان آیدین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 5 تا قناره کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 6 و خال کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 7 ایشین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 8 و سیر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 9 ایدین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 10 اول کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 11 طبعان کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 12 بعضی کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 13 یاغ رخ کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 14 ایتم و در هر کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 15 ایشین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 16 ایشین کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 17 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 18 با کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 19 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 20 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 21 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 22 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 23 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله
 24 کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله کله

کله کله

- 1 و بسیار بزرگه اظهار نماید از نظر نظم و کمال و افضال هر که است اولیای عالم بود و هیچ
- 2 و قاریان نیست اندیدی هه حصار بدی دل در دوزخ تو نشسته بدین هیئت کشف کند
- 3 و رسوین محمدی را بدین قافیه بدین اول از باغ و زیندگان بوشتنم ایوهوین می
- 4 بنام سرسبز حصار بدین نفس و در سواس و ظاهر و باطن را اول از خورشید
- 5 اندیدی هه شیخ شرفش آنست که گدازان او صوفی و بی قافیه در آن اشرف صاف را
- 6 کینه در باغ اوست بر آفتاب در خورشید و در دفتر رضایان آنکس هه همان
- 7 اولی قلم است که بریزان اولوب گدازان سو اس قلمش شریف یک کینه
- 8 و با غنچه هه اول از صحرک بر جافین با بولوب هیچ شفق تو در کوه چون
- 9 لایق محفو و شرفان و کل این هه نا شیخ شرف تو در کوه تر و شیخ شرف تو
- 10 او در دلیله و نفس آفتاب کلام را در ای هه بر میر و افکار بولوب آدوم و جواد
- 11 علیها الت اولی و در آن المین کجیون کسک را کسک استدل بر کسک هیچ
- 12 عتکاف محض و بافتقار بر تو میر و استفسار اشک را برید و بی مستقل
- 13 لایق اندیدی هه مکتوبی و اصله کافیه هه علی آینه در دوزخ سلطان شیخ طایفه
- 14 کجا آندیدی هه پیشی در حق مظهره و اولی کفای کلمت کسک و کلمات بر آن
- 15 اولوب تو بر کسک قبول اندیدی بی سلطان کسک کسک کسک کسک
- 16 اولی کسک و معقولات هه لیکر ما و اری عقلی اولان معلومات و
- 17 معدومات و عدالت اندیدی و عدلت حسرت دل در دهر و در سال
- 18 برای دنیا و نظر و خیال آقا چون دل در دوزخ نشسته و بخاتم انون
- 19 برای دن زبده و مجوس قلمی هه و حیاتش را میچسبسان اولوب
- 20 و حسن اولان بر وی اولی اولی کسک کسک خیال قلمی هه و احتراق
- 21 اینتر قلمی هه صفه هه بر کمال اولوبی هه بر کسک کسک اختراع کسک
- 22 هر طالع حیرت شریف هه و غیرت بر آن آید هه بر ساعت کسک کسک کسک
- 23 و نام بسیار احتراق و با نا آید هه کسک کسک اول دنیا دارا و صفا حیرت

- 1 ادا اینج تا در پیوستن در دوزخ پس زلف از اندیدی هه عقلی بند قلوب
- 2 و تا چون اولوب تا پیوسته ای که گدازان با باغ کسک کسک رخصت هه
- 3 چاه دوزخ و لار دره گرفتار اندیدی اول بر چاه کسک کسک کسک
- 4 بسیار کجیون هه صدک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 5 اولوب اول کجیون کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 6 و بسیم شریف ز زبان هه صوفی نامندان کجیون جوهر جان تو خورشید اول
- 7 و جبر و هه با قلوب تا نیدن لعل باغ هم بر جرم آب حیرت اول
- 8 کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 9 خیر و بر روی استیلا می عشق بنده بران و از نفس هر چه خوا کسک کسک
- 10 عشق نمانی بنجاب لاجل هوای و اولوب مغرب هه شهر برین خزان
- 11 آنکس دلیله هه کجیون بو غلظت ای کجیون و اولوب کسک کسک کسک کسک
- 12 عقل کجیون بی غیبه نفس در آن معلوم اندیدی هه کسک کسک کسک کسک کسک
- 13 حقیق اول دین کجیون اصح قولی اولان کسک کسک کسک کسک کسک
- 14 کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 15 اولان کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 16 کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 17 آنکس دلیله و بویه نفس کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 18 و بر اسب هه و کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 19 بنات هه کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 20 کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 21 کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 22 طفره میر و ز برین کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک کسک
- 23 جوهر و لطف و تقرب و حکمت و قدرت و سرور است و رحمت هه

1. عکله کند و کند خورشک آبندهان میدان از اول خوب
 2. خوب چو به هوا بار اولور لب چون بوردی دلی با غافل مور و بار
 3. وزندان عیان به صحن بندید بن بنگران از در دین چون غیر مکار
 4. ولایت بکشت زه سنگ و از بخت اندی از تنده اول از خون پناه
 5. زینبندی سخاقت ایوب حبس و دلک بختند ان گاه بدی
 6. رقیب جعفر بی فتور همان شهر دیدان بخت بره آتقی دل نظار
 7. بدید زندان عیان ان کون صحت سگاس گندی تیر زاریه اول
 8. زندان بچانه طبع حسن بختی ان گندی داخل زینبندی ان گاه بدی
 9. با یکس ان گندی با بچه جگر کادل و خدای صحت بی عمر دی ها اول
 10. صند قصیل حال نه مال کس تیر کوی ان سال اندی حسن دی بیک
 11. از کوی که از بلوب ان گاه ان گندی چون حسن دل از ان اول اول
 12. بیخار اولدی در وقت قلب بخت نمانه نمانه بخت بدی کجا
 13. قصر وصال ان گندی ان وقت نظار کوی کس کوران اولدی کسین
 14. دل نظار ای کور و دل ان گندی کور کوی کوی بخت از ان اول اول
 15. کجا نماندی و صحنه فرصت بولش کسین بخت فرصت صمدی دیور
 16. دل بست بر لیدر زندان بچانه بخت نماندی نظار بختی بخت حق
 17. یا کس ان گندی ان بختی ان بختی ان بختی ان بختی ان بختی ان
 18. مویقه صحنه تو بختی ان کسین کور کوی کوی بخت نماندی و صحنه
 19. بخت با بخت و نمانه دل ان گندی در صحنه صحنه حسن عاکم
 20. کور غیر بخت نماندی کسین کور کوی کوی بخت نماندی و صحنه
 21. دل بست بر لیدر زندان بچانه بخت نماندی نظار بختی بخت حق
 22. بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی
 23. بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی بخت نماندی

1. دلک عفران الی ان زلف کند انما از دوزخ حسیل چنین قدر و نه
 2. اشرف صلاهی بخت کوم کورک دلی زلف دلینک کند بر بختیوب
 3. الوب بخت کس کند یون اول بیدار اوله کاندوزی حسن
 4. احسانه مستورق بولدی بوطوب ای بختیوب است با بختیوب
 5. خواب ناز و رخا لایه لردن کور دی و چون سر کله تازی بار دوم
 6. کله خانی و از در در و خول بخت بیدار بخت کس در ان حسن
 7. دل راه کورن بختیوب بخت کور بختیوب و بختیوب خدار
 8. و عفریت صورت طرازه بخت نماندی بخت نماندی و کس
 9. مکار در قصر بختیوب و از کوی ای بختیوب بخت نماندی و کس
 10. غیر حاد و بدی بختیوب کس طرازه و طبع لایه ای بختیوب بخت نماندی
 11. ملازمه بختیوب و بختیوب ان کوی بختیوب و بختیوب بختیوب
 12. در دلی خول طویل کوی بختیوب وصال با بند بختیوب اولدی
 13. و حسن و دلک بختیوب بختیوب ان اولدی بختیوب بختیوب بختیوب
 14. انور و بختیوب بختیوب ان کسین بختیوب بختیوب بختیوب
 15. و صفا بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 16. آشتی ان کسین بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 17. حسن بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 18. اولور دلی بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 19. بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 20. بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 21. بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 22. بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب
 23. بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب بختیوب

1 خیال امر و اشتغال بیدوب کتبی هیهی سوال ایندیک نامون
 2 و خیال و اشتغال ثانی و ثالث زمان که جمعیت عقل و اولی
 3 و ستمه کی در ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 4 پایدار و لیب و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 5 تانی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 6 کی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 7 چون که اولی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 8 دل آنکه ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 9 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 10 اولی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 11 و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 12 عالی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 13 اندک و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 14 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 15 اولی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 16 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 17 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 18 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 19 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 20 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 21 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 22 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 23 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه

18 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 19 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 20 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 21 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 22 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 23 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه

1 خدایا بگردان بر ما مقام قدرت احسان فرود و مکان آن که
 2 ولوج ابدی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 3 دو ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 4 بنی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 5 بوزن و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 6 روی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 7 چوب و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 8 آندی اولی و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 9 اللع و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 10 خدایا که ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 11 که ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 12 اعلام و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 13 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 14 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 15 و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 16 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 17 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 18 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 19 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 20 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 21 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 22 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 23 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه

18 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 19 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 20 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 21 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 22 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه
 23 ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه و ستمه

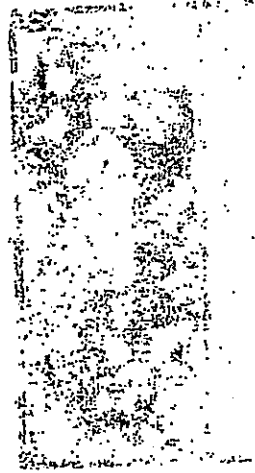
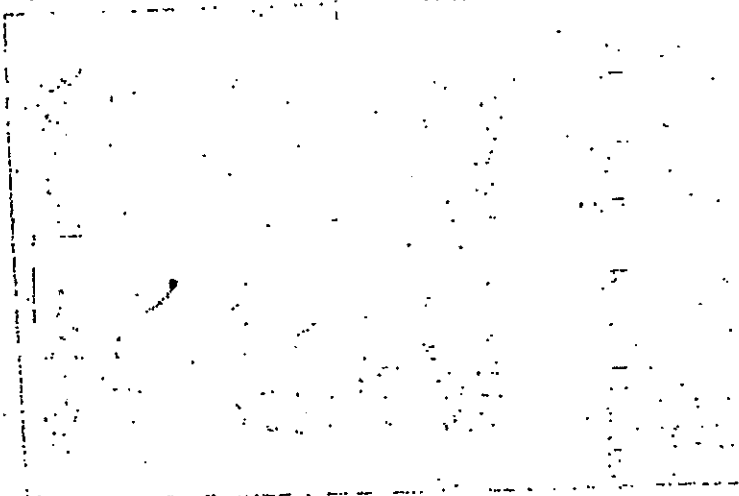
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

14



241

241